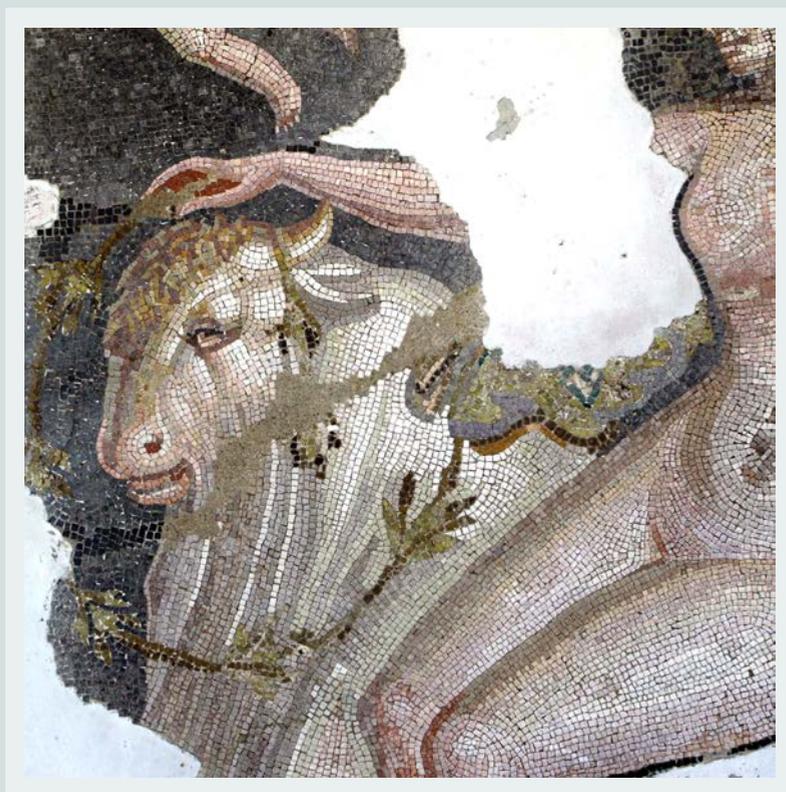


L'ARCADIA IN EUROPA
CORRENTI E SCAMBI LINGUISTICI
E CULTURALI NEL SETTECENTO

A CURA DI
RICCARDO GUALDO E VINCENZO D'ANGELO



ACCADEMIA DELL'ARCADIA

IL BOSCO PARRASIO

12

«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 Balducelli, Sara Vettorelli

L'ARCADIA IN EUROPA
CORRENTI E SCAMBI LINGUISTICI
E CULTURALI NEL SETTECENTO

a cura di
Riccardo Gualdo e Vincenzo D'Angelo



Roma
Accademia dell'Arcadia
2024

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



In copertina:

Il ratto d'Europa, mosaico romano con nereide su un toro marino,
30 a.C-100 d.C., particolare.
Museo archeologico nazionale, Aquileia.

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

Copyright © 2024

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 978-88-31210-38-6 (brossura)

ISBN 978-88-31210-39-3 (PDF)

Indice

- 1 RICCARDO GUALDO E VINCENZO D'ANGELO
Introduzione
- 9 GIUSEPPE PATOTA
Ricordo di Luca Serianni
- 17 GIOVANNA BENCIVENGA
Magalotti e la lingua francese: grammatica, stile, eloquenza
- 45 MAURIZIO CAMPANELLI
L'Europa in Arcadia. Da Crescimbeni a Morei
- 79 CARLO CARUSO
Italia arcadica e Isole britanniche
- 105 VINCENZO D'ANGELO
La lingua poetica italiana spiegata agli inglesi: sulle annotazioni di Paolo Rolli nelle edizioni londinesi di Ariosto e Berni
- 121 DARIO GENERALI
Lingua e comunicazione della scienza in Antonio Vallisneri
- 147 DANIELA GOLDIN FOLENA
L'Arcadia simbolo della civiltà musicale italiana?
- 157 RICCARDO GUALDO
Europa ed europei in Arcadia. Un itinerario
- 181 CARLO ROGGIA
Come, quando e perché Cesarotti ha scritto il Saggio sulla lingua italiana (1785)
- 201 PÉTER PÁL SÁRKÓZY
Arcadia latina e Arcadia italiana nella cultura ungherese del Settecento e il loro contributo al rinnovamento della poesia ungherese

219	SABINE SCHWARZE <i>L'ordre naturel nel dibattito settecentesco intorno alla lingua: una categoria fra retorica, logica e scienza</i>
239	STEFANO TELVE <i>Itinerari linguistici arcadici nei libretti d'opera tra fine Seicento e primo Settecento verso il modello metastasiano</i>
267	Riassunti Indici
281	Indice dei manoscritti e dei documenti d'archivio
283	Indice dei nomi e delle opere

Introduzione

È mai esistita un’Arcadia europea? Certamente sì, se si considera la fortuna, già rinascimentale e barocca, del mito pastorale nella cultura letteraria e artistica d’Europa, un mito alimentato fino a tutto il Settecento e oltre dal fascino dell’antico esercitato da Roma; probabilmente no, a meno che non si assuma il nome dell’accademia italiana a compendio del più vasto fenomeno del neoclassicismo. Eppure l’aspirazione a un dialogo internazionale anima gli Arcadi fin dalle prime radunanze, nel nome della Basilissa Cristina di Svezia e poi – a ondate progressive – nel concreto coinvolgere gli ingegni più eletti del Continente nella conversazione non solo poetica, ma più largamente artistica e scientifica.

Il convegno *L’Arcadia in Europa. Correnti e scambi linguistici e culturali nel Settecento*, ospitato il 15 e 16 giugno 2023 dalla biblioteca Angelica di Roma, era stato concepito per ricordare il quarantennale dell’uscita, nel gennaio 1983, dell’*Italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento* di Gianfranco Folena. Quella raccolta di saggi, snodo fondamentale per la storia della lingua italiana del Settecento, era punteggiata di riferimenti all’Arcadia e al suo ruolo propulsivo per molti temi chiave del dibattito culturale del secolo: dall’opera in musica, naturalmente, alla questione della lingua e dello stile, ma anche nel far circolare un’idea cosmopolita e universale d’Europa robustamente poggiata sui canoni del classico. Non solo, dunque, un sodalizio rivolto a lenire gli affanni della vita in una poesia sentimentale e celebrativa, ma uno spazio di conversazione letteraria con un progetto di unificazione sovrarregionale aperta alle novità internazionali.

Al nome tutelare di Folena si è affiancato quello di Luca Serianni, che nel maggio 2022 aveva approvato e sostenuto l’organizzazione del convegno e solo due mesi dopo sarebbe venuto a mancare alla comunità degli storici della lingua italiana e all’affetto di allieve e allievi.

Si pubblicano qui i risultati di quelle giornate, tutti in vario modo concentrati sulla lingua come vettore della cultura italiana. Al canale

privilegiato di comunicazione, anche competitiva, con la Francia, si affianca un rilevante rapporto con l'Inghilterra; si apprezza inoltre come le diverse colonie d'Arcadia abbiano intrecciato un dialogo intellettuale vivacissimo con altre nazioni, sia in nome di un comune retroterra umanistico, sia grazie allo sforzo compiuto dagli Arcadi di offrire all'Europa, dall'Italia, un'originale proposta culturale e linguistica. Grazie all'impulso di personalità come Crescimbeni, Maffei, Magalotti, Metastasio, Muratori, Rolli, Vallisneri, Zeno, l'Accademia che si riuniva sotto le fronde del Bosco Parrasio contribuì alla crescita di un nuovo pubblico intellettuale e borghese che dialogava con l'Europa non solo di poesia, ma anche di arte, musica, scienza.

Il volume si apre con le pagine di Giuseppe Patota dedicate al *Ricordo* di Luca Serianni. Il grande storico della lingua scomparso tragicamente nel luglio del 2022 ha illuminato l'evolversi della lingua poetica neoclassica con interventi memorabili, pubblicati dalla fine degli anni Novanta del secolo scorso, segnando una propria "via" sul crinale percorso dai precedenti studi linguistici sul Settecento e promuovendo una vivace produzione di nuove ricerche di allieve e allievi più giovani. In questo tragitto Serianni ha incontrato più volte l'Arcadia e i suoi poetanti pastori: non solo il più eminente, Pietro Metastasio, ma anche i minori, tra i quali spicca la pastora Faustina Maratti Zappi, ospitata con due sonetti nella raccolta *Il verso giusto*, del 2020. Patota coglie nel maestro la capacità «già miglioriniana, di individuare un fatto generale a partire dall'osservazione di fenomeni particolari» (si tratta, nello specifico, del differente atteggiamento di Paolo Rolli e di Metastasio rispetto a parole estranee al canone della tradizione lirica) e ricorda il sapiente confronto tra i moduli metastasiani che rendono il dialogato più verosimile e quel che ne resta, o che manca, nei libretti dell'amato Verdi.

L'idea dell'Europa promossa dall'Arcadia fin dalla nascita e poi trasmessa nei versi e nelle prose è al centro dei contributi di Maurizio Campanelli e di Riccardo Gualdo. In entrambi i saggi si definisce – confermando suggerimenti di Manlio Pastore Stocchi e di Beatrice Alfonzetti – un'immagine dell'accademia pastorale assai diversa dallo stereotipo negativo trasmesso dalla critica romantica e desanctisiana. Con ampia documentazione di prima mano Campanelli mostra che gli Arcadi, superando i confini angusti della poesia di corte, puntavano fin dalle origini a confrontarsi – dalla «specola della repubblica pastorale» – con un panorama europeo culturalmente unitario. Se

nel 1753 il custode Morei, celebrando gli antichi fondatori, spingeva lo sguardo ad allargarsi «non tanto alla vicina gran Roma, quanto alla maggior parte della nostra Italia e in altre delle Provincie d'Europa e fino di là dalle rive e del Gange e dell'Indo», fin dall'inizio del secolo l'Accademia si era ramificata fuori d'Italia annoverando numerosi adepti; e nel maggio del 1700 Giovan Battista Felice Zappi, celebrando la presenza in Arcadia di Maria Casimira Sobieska, poteva affermare che la *Ragunanza* distendeva la propria gloria «per l'Europa tutta». Nella prima fase, come Campanelli spiega nel dettaglio, la gloria era culturale ed erudita *lato sensu*, più che specificamente poetica, e derivava dalla proiezione internazionale degli Arcadi italiani più che dalla curiosità europea per l'Arcadia. Con il custodiato di Morei i forestieri, ancorché talvolta titubanti, aumentano di numero e partecipano più spesso alle pubblicazioni arcadiche, latine e italiane. Cambia intanto la prospettiva: dallo sforzo di rinnovare, ripudiando la fase barocca, il primato culturale dell'Italia, all'aspirazione di candidare l'Arcadia al ruolo di patria comune dei letterati, dove «cessa il nazionalismo culturale e regna una *dulcis pax*, che si nutre di cultura».

L'apertura dei confini si scontra semmai con gli oggettivi limiti politici di molti Stati della penisola, a cominciare dalla Roma pontificia, che restava pur sempre al centro – per ovvie ragioni – del *Grand Tour* artistico e culturale. Il saggio di Riccardo Gualdo riassume, ricorrendo a sondaggi lessicali nelle *Rime degli Arcadi*, alcuni motivi del dialogo con l'Europa contemporanea. L'attualità delle guerre d'Europa, lo attestano anche altri versi citati da Campanelli, entra di prepotenza nella lirica celebrativa: i luoghi delle battaglie o i nomi dei “barbari” nemici continuano a essere evocati nelle forme stranianti del neoclassicismo: ma la novità rilevante è l'idea di tracciare un confine geografico e culturale che in nome della comune eredità classica, greca e soprattutto romana, distingue l'Europa dal resto del mondo.

Da prospettive differenti, e con diverso taglio metodologico, i contributi di Giovanna Bencivenga e di Sabine Schwarze evocano e studiano due formule centrali nel dibattito europeo sulla lingua: *génie de la langue* e *ordre naturel*. Dagli scritti dello scienziato “morbido” Lorenzo Magalotti riletti da Bencivenga, e soprattutto dal suo carteggio con il primo segretario perpetuo dell'Académie Française Valentin Conrart, traspare il vivo interesse dell'italiano per la lingua e la cultura d'Oltralpe. Il futuro arcade Lindoro Elateo intreccia «un vero e proprio tandem linguistico» con il Conrart, che nelle sue correzioni grammaticali e stilistiche gli indica la strada di quell'*ordre naturel* che

si riteneva distinguesse così profondamente la lingua francese dall'italiana. La scrittura di Magalotti subisce varie interferenze con il francese, di cui «adotta il *génie*» senza però mai assumere un atteggiamento accondiscendente all'ideologia del primato francese che avrebbe di lì a poco espresso orgogliosamente il Bouhours, ma anzi recuperando negli scritti più tardi a cavaliere dei due secoli il magistero originale di Blaise Pascal.

Sabine Schwarze torna su alcuni snodi del confronto polemico tra francese e italiano nel Settecento, mostrando come l'idea dell'ordine naturale del periodo non fosse solo un *topos* retorico; essa anzi acquisisce nel discorso pubblico sulla lingua, per tutto il secolo fino a Rivarol e Cesarotti e ancora nei primi anni dell'Ottocento in Giovanni Carmignani, la dimensione ideologica e filosofica di una «formula discorsiva che scatena polemiche di dimensione europea», coinvolgendo non solo la retorica, ma anche la scienza e lo stile scientifico. Queste circostanze favoriranno il formarsi, nell'Italia primo settecentesca ancora pienamente dominata dal prestigio dell'Arcadia, di una consapevolezza «nazionale» della questione della lingua, come Folena aveva intuito; e permetteranno poi, nella seconda metà del secolo, un più complesso articolarsi del discorso e della terminologia metalinguistica.

L'ideologia linguistica e la prassi di scrittura di Antonio Vallisneri (in Arcadia Volano Fenicio), altro grande scienziato italiano appartenente alla scuola galileiana, ma di una generazione più giovane del Magalotti, sono al centro del contributo di Dario Generali. Lo studioso, che alla conoscenza dell'opera di Vallisneri ha già offerto ampia messe di materiali, distingue tra l'approccio concreto, da testimonianza diretta (talora irrobustita da disegni a penna di buona fattura), dei *Quaderni* e dei *Giornali* di osservazioni, e lo stile dell'*Istoria della generazione* del 1721, un trattato che ottenne un'ottima accoglienza presso la comunità scientifica. Erede della prosa elegante e dello stile «facile-difficile» di Francesco Redi, Vallisneri dispiega nelle sue opere un complesso progetto comunicativo, adottando forme appropriate ai diversi canali e tipi testuali, e addirittura – nei *Consulti* – registri adeguati ai singoli pazienti. L'analisi di queste esperienze di scrittura, che si conclude con nuove riflessioni sul *Saggio alfabetico d'istoria medica e naturale*, permette a Generali di fornire una sintesi originale sull'ideologia linguistica di Vallisneri, fautore – nel saggio *Che ogni italiano debba scrivere in lingua purgata italiana* (1722) – del consolidamento della comunicazione scientifica in lingua italiana ai fini di un rilancio della cultura nazionale nel panorama europeo.

Enrico Roggia tratteggia un episodio chiave della vicenda complessa dei rapporti tra Melchiorre Cesarotti (Meronte Larisseo dal 1777) e l'*Arcadia* di Roma: in un'alternanza tra riluttante distanza e desiderio d'intervento, è quest'ultimo a innescare, con l'invio a Roma nel 1784 del *Saggio sulla filosofia del gusto*, la concentrazione di Cesarotti sul *Saggio sulla lingua italiana* del 1785. Le due opere, riunite nell'edizione vicentina del 1788, sono complementari e condividono «un medesimo orizzonte ideologico e culturale», solidamente fondato sulla conoscenza delle lingue classiche, ma consapevole delle più stimolanti novità del pensiero linguistico europeo. Con l'aiuto di documenti finora non considerati, Roggia ricostruisce con acume le ragioni che spinsero Cesarotti all'ideazione e alla «fulminea» stesura del *Saggio*, un'opera ancora sorprendente per la qualità e profondità dell'argomentazione che vi è svolta.

Se la Francia è senz'altro il luogo di più intenso confronto culturale per l'Italia del Settecento, nel volume spicca la crescente attenzione reciproca tra italiani e inglesi, oggetto dei contributi di Carlo Caruso e Vincenzo D'Angelo. Ben prima della nascita dell'omonima accademia, Caruso ricorda che l'idea dell'*Arcadia* aveva affascinato la società colta inglese almeno a cominciare dal prosimetro pastorale composto da Philip Sidney nell'ultimo quarto del Cinquecento; le occasioni d'incontro si moltiplicano dopo il trattato di Utrecht e la pace di Rastatt, ormai svincolate dalla mediazione della Francia, e configurano una singolare consonanza di gusti che dà linfa al successo in Gran Bretagna della cultura e della lingua italiana: una lingua che si incarna visivamente nell'architettura neopalladiana, poggiata su modelli «cartacei [...] fatti appositamente eseguire o acquistati in Italia». Il contributo di Caruso tocca anche l'eccezionale fortuna dei libri italiani in Gran Bretagna, scandagliando la presenza della riedizione della *Liberata* del Tasso curata da Nicola Francesco Haym nel 1724 nelle biblioteche dei più illustri e potenti aristocratici britannici del tempo.

A nutrire l'italofilia degli inglesi fu senza dubbio Paolo Rolli (in *Arcadia Eulibio Brentiatico*), predecessore di Haym alla direzione della Royal Academy of Music, alla cui figura Carlo Caruso ha dedicato numerosi studi. Rolli fu anche curatore e annotatore di classici italiani per il pubblico inglese, con una spiccata attenzione per la didattica; con aspetti sorprendenti – rispetto a quanto si sapeva della sua attività di docente di lingua – su cui si sofferma Vincenzo D'Angelo. Particolare rilievo ha l'edizione delle rime burlesche di Francesco Berni, «la prima priva di rassetture censorie dopo circa un secolo e mez-

zo e la prima in assoluto dotata di commento», cui Rolli attese con «scrupolo (proto)filologico» e avvalendosi dell'autorevole assistenza di Anton Maria Salvini, accademico dell'Arcadia e arciconsolo della Crusca. Significativo e folto è anche il gruppo di opere di Ludovico Ariosto (satire, rime e commedie) pubblicate a Londra dall'Arcade romano. La propensione didattica si esprime nelle glosse grammaticali, dove Rolli non esita a prendere energicamente posizione a favore di varianti morfologiche più moderne, ma soprattutto adatte – anche nei casi in cui appaiano eccentriche – a un pubblico di lettori o lettrici di madrelingua inglese. D'Angelo analizza le scelte di Rolli facendone risaltare i valori diatopici e diacronici, e un complessivo orientamento pratico-didattico che si esprime anche tacitamente nell'italiano «usato» dal poeta.

A questo importante spazio di confronto culturale fa in parte da eco, con suggestive risonanze ottocentesche, la situazione ungherese. A indagarla è uno dei massimi esperti dei contatti letterari tra Italia e Ungheria, Péter Pál Sárkózy. Nonostante l'esiguo numero di Arcadi di origine magiara rispetto ad altre più folte colonie straniere, l'Arcadia esercitò un ruolo decisivo nella ricostruzione culturale dell'Ungheria, che dopo la lunghissima occupazione turca riprende con l'Italia e con la Roma cattolica una nuova feconda stagione di scambi. Il contributo di Sárkózy propone un paesaggio riccamente popolato di traduttori dei drammi di Metastasio in latino e in ungherese e poi di epigoni prima neolatini, poi ungheresi del più celebre e rappresentato poeta cesareo, ma anche di altri poeti arcadi. La lirica italiana petrarchesca e arcadica fa da modello alle opere di Ferenc Faludi e più tardi a quelle di Mihály Csokonai Vitéz e di Sándor Kisfaludy; ai tre poeti sono dedicati specifici approfondimenti dai quali appare la centralità dell'influsso italiano sulla formazione della nuova poesia ungherese sette-ottocentesca.

Stefano Telve torna, con abbondanza di esempi e originale documentazione linguistica, sul crocevia storico-culturale nel quale si pongono le premesse per la «formazione e l'affermazione, anche fuori d'Italia, del modello della naturalezza metastasiana». La laboriosa «rigenerazione» del dramma per musica, attraverso la sperimentazione del dramma pastorale, è opera di poeti attivi nell'Arcadia nei primi due decenni del Settecento; Apostolo Zeno, Pietro Ottoboni, Antonio Salvi e altri ottengono una progressiva semplificazione dello stile nella direzione di una più marcata naturalezza. Questo progresso si coglie, tra l'altro, nei moduli fraseologici del dialogato: alla più

meccanica sticomitia secentesca si sostituiscono soluzioni colloquiali e realistiche del cambio di turno, che anticipano le più mature ed eleganti soluzioni metastasiane, già suggestivamente esemplificate da Folena, in una prospettiva di assiduo scambio tra l’Arcadia italiana e il neoclassicismo europeo.

L’eco del successo dell’opera metastasiana in Europa e delle polemiche tra Francia e Italia si coglie ancora, a distanza di oltre un secolo e mezzo dai successi internazionali del poeta cesareo, nel *pamphlet* di Claude Debussy *Monsieur Croche antidilettante*, messo in valore da Daniela Goldin Folena. Per polemizzare con la tradizione italiana e definire la propria personale visione della creatività musicale Debussy sceglie come «idolo polemico» Christoph Willibald Gluck, muovendo però dal Piccinni, storpiato ironicamente in «Piccini» forse per avvicinarlo al suo contemporaneo Puccini. Sfiando i fili che legano il “napoletano” Piccinni, il Goldoni librettista dell’*Arcadia in Brenta*, il riformatore Gluck aiutato dall’arcade Calzabigi e infine il rivoluzionario Debussy in cerca del “vero” classicismo, Goldin Folena disegna con finezza nelle pagine del suo contributo un originale schizzo “europeo” del fenomeno del neoclassicismo, non solo musicale.

Roma, luglio 2024

Riccardo Gualdo e Vincenzo D’Angelo

GIUSEPPE PATOTA

Ricordo di Luca Serianni

Nel saluto che gli rivolsi a nome di tutte e tutti il 25 luglio 2022 nell'aula I della Facoltà di Lettere e filosofia della «Sapienza» di Roma, ricordai che Luca aveva studiato e insegnato quasi tutto quello che, della linguistica italiana, si può studiare e insegnare: i dialetti toscani medievali, la grammatica storica e descrittiva, Dante, la lingua letteraria in generale e quella poetica in particolare, la lingua della medicina e quella dei libretti d'opera, l'affermazione dell'italiano come lingua nazionale, il suo insegnamento (e quello del latino e del greco) nella scuola. All'interno di questo tutto – oggi, dopo aver ristudiato la sua opera per dare sostanza scientifica ai ricordi di lui che mi sono stati chiesti da varie istituzioni e dal direttore e dalla direttrice degli «Studi linguistici italiani»¹, sono arrivato alla conclusione che il «quasi» vada eliminato – c'è anche uno spazio destinato all'Arcadia: il mio, il nostro grande Maestro dedicò la sua attenzione a questa storica istituzione e all'assetto formale dei versi di alcuni poeti che ne avevano fatto parte in più occasioni.

La prima risale al 1997: in quell'anno Luca Serianni pubblicò un saggio sulle *Due Primavere di Rolli e Metastasio*, che impegna una quindicina di pagine della raccolta di studi in onore di Ottavio Besomi intitolata *Feconde venner le carte*². Qui, dei versi intonati alla *Primavera* da Rolli e da Metastasio, oltre e più che le affinità, lo studioso coglie le differenze: nella distribuzione dei temi, nella tessitura dell'ordito poetico, più compatta nella canzonetta metastasiana che in quella rolliana, nel tono: «all'ottimismo del quadretto rolliano», scrive, «il

1. Mi permetto di rinviare a Giuseppe Patota, *Luca Serianni*, «Studi linguistici italiani», 48/1, 2022, pp. 5-19.

2. Luca Serianni, *Le due Primavere di Rolli e Metastasio*, in *Feconde venner le carte. Studi in onore di Ottavio Besomi*, a cura di Tatiana Crivelli, 2 tt., Bellinzona, Casagrande, 1997, I, pp. 429-444.

Metastasio risponde connotando malinconicamente le sue scenette primaverili; i fioretti saranno violati “da vomere crudel”, la rondinella va incontro all’uccellatore, il navigante è sì in salvo, ma in un contesto dominato da riferimenti alla sciagura per poco evitata»³. A seguire, Luca individua, nella pittorica *Primavera* di Rolli, «la presenza di *insueta verba*, di parole estranee al canone della tradizione lirica o almeno alquanto rare»⁴, come i meridionalismi *cerasa* ‘ciliegia’, *maese* ‘maggese’, *mandolina* ‘mandorlino’: «è palmare», osserva lo studioso sulla scorta di questi e di altri riscontri lessicali, «la differenza col Metastasio, che avrebbe teorizzato il principio secondo il quale “le novità in poesia, acciocché non offendano, hanno bisogno di esser preparate, come le dissonanze nella musica”»⁵. Voglio chiudere le osservazioni relative a questo primo intervento leggendovi un argomentatissimo giudizio che compare al suo interno che non potrebbe essere più seriannesco (o serianniano: aiutatemi a scegliere il suffisso derivativo più adatto per questo aggettivo di cui, negli studi di storia della lingua italiana che verranno, avremo sempre più bisogno):

Anche i nomi di fiori, pure indiscutibilmente toscani, che il Rolli passa in rassegna ai vv. 13-15, non sono usuali, in una tradizione egemonizzata già nella letteratura latina da *rose* e *viole*, un mazzolino che ancora il Leopardi avrebbe posto in mano alla sua donzelletta⁶.

Questa capacità, già miglioriniana, di individuare un fatto generale a partire dall’osservazione di fenomeni particolari, a volte microscopici, può cogliersi anche nel secondo degli studi in cui Serianni si occupa anche dell’Arcadia e dei suoi poeti, rappresentato dalla sintesi dedicata al segmento settecentesco della storia dell’italiano letterario, intitolata *La lingua italiana dal cosmopolitismo alla coscienza nazionale* e pubblicata nel VI volume della *Storia della letteratura italiana* diretta da Enrico Malato, dedicato per l’appunto al Settecento⁷.

Qui, in particolare, della lingua e dello stile della poesia di Metastasio si dice che in essa

3. Ivi, p. 433.

4. Ivi, p. 434.

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*

7. Luca Serianni, *La lingua italiana dal cosmopolitismo alla coscienza nazionale*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, VI. *Il Settecento*, Roma, Salerno Editrice, 1998, pp. 187-237.

vige il massimo della prevedibilità e gli spazi che il poeta si riserva si limitano alla disposizione dei materiali. In una celebre canzonetta, *La libertà* (1733), il tema della liberazione da un legame amoroso è iterato più volte nel corso dei 104 versi della poesia, ma ogni volta con sapienti variazioni: il rapporto tra i due enunciati contrapposti è risolto ora con una coordinata avversativa (con *ma*: “Sogno, ma te non miro / sempre ne’ sogni miei”, o con *e*: “mi destò, e tu non sei / il primo mio pensier”), ora con una coordinata copulativa negativa (“Di tua beltà ragiono / né intenerir mi sento”), ora con una subordinata esclusiva (“Lungi da te m’aggiro / senza bramarti mai”), ora con una doppia circostanziale incastonata chiasmicamente entro due principali negative (“Non cangio più colore / quando il tuo nome ascolto; / quando ti miro in volto / più non mi batte il cor”) e così via⁸.

Tre anni più tardi Luca pubblicò con Carocci la sua magnifica *Introduzione alla lingua poetica italiana*⁹. Alcune delle forme costitutive della grammatica della lingua poetica (una grammatica che oggi conosciamo molto meglio proprio grazie a lui) si fondano su esempi tratti dalle poesie degli Arcadi, e due Arcadi in particolare (Giovanni Fantoni e l’imprescindibile Pietro Metastasio) firmano altrettante poesie che compaiono nell’inedita *Antologia di testi* che completa l’edizione 2009 di quello stesso libro, nuova anche nel titolo: *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*¹⁰.

Le poesie composte da Arcadi diventano cinque nel volume *Il verso giusto*, del 2020, che raccoglie «cento poesie di sessantatré autori distribuite in otto secoli»¹¹, scelte con un gusto che avrà certamente sorpreso più di un lettore, ma non gli studenti, gli allievi e gli amici di Luca Serianni. Le cinque poesie di cui qui si tratta sono *La libertà* di Pietro Metastasio, *Al nobiluomo Giorgio Darlymple* di Paolo Rolli, *Vegliar le notti* di Eustachio Manfredi e infine *Donna, che tanto al mio bel sol piacesse* e *Ovunque il passo volgo* di Faustina Maratti Zappi¹². Ricordando il suo ingresso da giovanissima in Arcadia, Luca segnala al pubblico del-

8. Ivi, p. 201.

9. Luca Serianni, *Introduzione alla lingua poetica italiana*, Roma, Carocci, 2001.

10. Vd. Luca Serianni, *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Roma, Carocci, 2009, pp. 361-368.

11. Luca Serianni, *Il verso giusto. 100 poesie italiane*, Roma-Bari, Laterza, 2020, p. XIII.

12. Ivi antologizzate e commentate, nell’ordine, alle pp. 204-209, 210-213, 218-220 e 214-217.

le non specialiste e dei non specialisti che «una delle caratteristiche del sodalizio era l'apertura alle donne»; e preannuncia che nel primo dei due sonetti antologizzati «appare il tema della gelosia, in questo caso retrospettiva, per un antico amore che si sospetta non ancora spento», e che invece nel secondo è evocato il dolore per la morte del proprio figlio bambino¹³. Ricordo molto bene una splendida lettura di questo secondo sonetto che Luca fece l'8 marzo 2022 al teatro Manzoni di Roma in una parimenti splendida lezione dedicata alla *Poesia femminile*.

Diciotto anni prima, nell'aprile del 2004, Serianni aveva partecipato al IV convegno dell'Associazione per la storia della lingua italiana (ASLI), dedicato al rapporto fra *Storia della lingua italiana e storia della musica*, con una relazione intitolata *Libretti verdiani: quel che resta di Metastasio*¹⁴.

Era inevitabile che l'attenzione nei confronti di Metastasio passasse anche attraverso la mediazione offerta dalla librettistica verdiana.

Ho già avuto modo di ricordare che in questo fedele abbonato al Teatro dell'Opera di Roma, che amava cantare molte delle arie dispensate dallo stereo compatto sistemato nello studio, in uno scaffale basso della libreria, fra le carte e una comoda poltrona rossa (postazione d'ascolto privilegiata altrimenti riservata all'ospite di turno), la passione per il melodramma in generale e per quello musicato dal prediletto Verdi in particolare si tradusse in studi che, nel corso di un quarantennio, hanno contribuito a dare alla lingua della librettistica uno spazio nuovo, più ampio e rilevato, nella storia della lingua poetica italiana¹⁵; ebbene, una parte di questo spazio Luca l'ha riservata a Metastasio. In questa relazione, e poi in un articolo pubblicato nel 2005 nei suoi «Studi linguistici italiani» dedicato a *Lingua poetica e rappresentazione dell'oralità*, Serianni nota che il poeta cesareo «mostra una certa inclinazione a tradurre esigenze dialogiche in modi linguisticamente verosimili, a differenza di quel che sarebbe avvenuto, di lì a poco, con i librettisti romantici»¹⁶, e produce diverse schede a sostegno di questa sua asserzione, schede in cui sono inventariati altrettanti esempi di simulazione poetica del parlato presenti nella produzione di Metastasio:

13. Ivi, p. 214; qui anche le ultime due citazioni.

14. Luca Serianni, *Libretti verdiani: quel che resta di Metastasio*, in *Storia della lingua italiana e storia della musica*, a cura di Elisa Tonani, Firenze, Franco Cesati, 2005, pp. 91-104.

15. Cfr. Patota, *Luca Serianni*, p. 10.

16. Luca Serianni, *Lingua poetica e rappresentazione dell'oralità*, «Studi linguistici italiani», 31/1, 2005, pp. 3-32: 12.

Luca segnala, in particolare, il tratto costituito dall'appello all'interlocutore attraverso vari imperativi, fra cui anche il colloquiale *sentimi* e, accanto al più sostenuto *perdonami*, l'imperativo *scusa* o *scusami*, adoperato per ragioni di cortesia, in particolare per segnalare l'intenzione di assumere un turno di parola, come accade nel primo atto del *Temi-stocle*: «Ormai, scusa, o signor, quasi m'irrita / questa costanza tua»¹⁷.

Otto anni più tardi Serianni intervenne al convegno di studi intitolato *Metodi Testo Realtà*, svoltosi a Torino nel maggio 2013, con una relazione intitolata *Spigolando tra i versi dei poeti*¹⁸. Fra quelli spigolati ci sono anche i versi degli Arcadi. Nella sua relazione lo studioso si soffermò, fra l'altro, sulla tendenza, tipica della tradizione lirica in generale e del suo segmento sette-ottocentesco in particolare, ad arieggiare stilemi tipici della poesia latina. Uno di questi è la predicazione negativa: il poeta dichiara, in esordio, ciò di cui non parlerà, nega una circostanza che si presenta come verosimile, protesta la sua estraneità rispetto a una situazione, a un sentimento, a un tema. Serianni ne allega alcuni esempi tratti dall'*Inno a Venere* di Paolo Rolli (Eulibio Brentiatico in Arcadia): «Te non accolsero da' flutti infidi [...] / a te non fumano le are in Citera»; da *All'amica abbandonata* di Ludovico Savioli Fontana (Lavisio Eginetico in Arcadia): «Me non tuffò nel Tanai / braccio di madre scita [...] / Non io, crudel spettacolo / al fondator di Tebe, / nacqui a fraterno esizio / delle incantate glebe»; dai versi di Michele Giuseppe Morei (Mireo Rofeatico in Arcadia): «Non perché in te con vanto eccelso, e raro / Scenda il sangue, o Signor, da invitti Regi»; e infine dai versi di Antonio Tommasi (Vallesio Gareatico in Arcadia): «Non perché a te di regal serto, e d'ostro / Fregiò Liguria le onorate chiome»¹⁹.

C'è un ultimo scritto che, a mio avviso, va fatto confluire nel lavoro di quelli che Luca scrisse per gli Arcadi e per l'*Arcadia*: mi riferisco al saggio dedicato al *Verbum* dicendi *anaforico dall'epica classica alla poesia italiana*, che nel 2015 confluì in una raccolta di studi dedicata alla nostra indimenticata e indimenticabile Custode generale Rosanna Pettinelli²⁰.

17. *Ibid.*

18. Luca Serianni, *Spigolando tra i versi dei poeti*, in *Metodi Testo Realtà*, Atti del Convegno di studi. Torino, 7-8 maggio 2013, a cura di Margherita Quaglino, Raffaella Scarpa, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2014, pp. 133-143.

19. Cfr. *ivi*, p. 137.

20. *Il verbum dicendi anaforico dall'epica classica alla poesia italiana*, in *Cum fide amicitia. Per Rosanna Alhaique Pettinelli*, a cura di Stefano Benedetti, Francesco Luciola, Pietro Petteruti Pellegrino, Roma, Bulzoni, 2015, pp. 531-543.

La raccolta, lo ricorderete, s'intitolava *Cum fide amicitia*: una formula nel cui segno si condensava, scrivevano i tre curatori del volume, il senso profondo della lezione di Rosanna²¹; una formula in cui si condensa, mi permetto di aggiungere, anche il senso del rapporto che Luca intrattenne con Rosanna e che Rosanna intrattenne con Luca, all'interno del quale la parola *fides* assume un significato ancora più alto e profondo.

Poco fa ho fatto riferimento alla lezione che Luca fece l'8 marzo dell'anno scorso al Teatro Manzoni. Questa lezione è ricordata in un post scritto da una sua ex studentessa il 19 luglio 2022, il giorno successivo a quello in cui è avvenuto l'incidente ingiusto che ce lo ha sottratto. Voglio chiudere il mio intervento leggendovelo.

Ho dato il mio primo esame con Luca Serianni: grammatica storica italiana. Poi ne sono seguiti altri, la lingua di Dante, la lingua di Pascoli. Dopo l'università ho continuato a leggere i suoi libri e a seguirlo a teatro, dove continuava a proporre lezioni magistrali di poesia e lingua. Anche Giorgio si è innamorato di lui quando l'ho portato ad ascoltarlo, pochissimi mesi fa. Era l'8 marzo. Mi sono presa delle ore di permesso, gli ho detto, ti porto al Teatro Manzoni, è un'esperienza: Serianni parlerà delle poetesse. Poi ieri, all'uscita dal lavoro, ricevo mille messaggi su whatsapp: mi scrivono i miei amici, mia cugina, tutti suoi allievi, per dirmi che è in coma. Magari avrete letto tra le news che un celebre linguista è stato travolto a Ostia alle 7.30 di mattina sulle strisce pedonali. Vi dico chi è Luca Serianni. È il professore che alla Sapienza riempiva la classe e riceveva l'applauso con standing ovation a ogni fine corso. È il professore con cui potevi parlare fuori lezione e che all'esame ti spiegava perché la via dove abiti si chiama proprio così. È il professore a cui una volta ho aggiustato il microfono e che continuava a ringraziarmi a ogni lezione. È il professore che anche dopo la pensione continuava a insegnare, con ironia, garbo, umiltà. Luca Serianni è e resterà sempre un faro della cultura, un'icona di gentilezza per me. Un mentore. Mi distrugge sapere che probabilmente non potrò più ascoltarlo né vederlo né leggerlo. Professore, grazie di tutto quello che ha fatto per noi, per averci insegnato il peso delle parole. Io spero che possa avvenire un miracolo per lei e che questo sonno non sia davvero irreversibile.

21. Ivi, p. 11.

RICORDO DI LUCA SERIANNI

Quel miracolo, purtroppo, non è avvenuto; ma Luca, con i suoi scritti, ne ha reso possibile un altro: il miracolo di continuare a insegnare a tutte e a tutti noi il peso delle parole.

GIOVANNA BENCIVENGA

Magalotti e la lingua francese:
grammatica, stile, eloquenza

«Voi andate sempre sminuendo le nostre cose quanto potete»
(François-Séraphin Régnier-Desmarais,
lettera a Lorenzo Magalotti del 21 maggio 1672)

1. *Introduzione*

Lorenzo Magalotti, che sarà accolto nel cenacolo dei pastori dell'Arcadia nel 1692 col nome di Lindoro Elateo, intrattiene con gli uomini di lettere francesi un solido e fecondo scambio intellettuale, le cui caratteristiche, seppur in parte studiate, restano da valutare. In effetti, a far da freno a questa indagine sull'operato letterario di Magalotti sono state, essenzialmente, due ipoteche interpretative che ne hanno influenzato la fortuna critica. La prima è rappresentata dall'esperienza personale dell'autore, spesso esclusivamente identificata con il periodo di apprendistato galileiano, nel ruolo di segretario dell'Accademia del Cimento (1660-1667), poi confluito nella pubblicazione dei *Saggi di naturali esperienze* (1667). Viceversa, la seconda restrizione interpretativa è data, come indicato da Stefano Miniati¹ in un ricco approfondimento bio-bibliografico, dall'«interpretazione *sub specie odoratus*»² del suo percorso di scrittore, esperienza certamente particolarissima se non unica nel panorama dell'epoca. Da essa, è, quindi, scaturito, il profilo di una personalità e di una sensibilità antesignane degli scrittori decadenti ottocenteschi, di cui sono frutto le *Lettere*

1. Stefano Miniati, *Lorenzo Magalotti (1637-1712): rassegna di studi e nuove prospettive di ricerca*, «Annali di Storia di Firenze», 5, 2010, pp. 31-47: 34-35.

2. Ivi, p. 34.

odorose (1693-1705), oggetto di studio delle analisi di Mario Praz³ e di Georges Güntert⁴.

Ma è, in realtà, Gianfranco Folena ad approdare a un giudizio meno manicheo e, anche, più rasserenante per coloro che si confrontano con la prosa magalottiana, la quale è variegata nella forma e nei suoi oggetti, influenzata com'è dalla sensibilità tormentata dell'autore, spesso combattuto tra ossequio alla scienza e alla fede e amante dei piaceri mondani⁵. Per approdare a una lettura meno esclusiva, che tenga conto della complessità del personaggio e delle sue scritture, è necessario recuperare le osservazioni di Folena che nella sua introduzione all'*Italiano in Europa* reinserisce il nostro in una più ramificata e vivace rete di scambi intellettuali all'interno della *res publica litteraria*, grazie alla quale l'accademico mette alla prova le sue doti di osservatore e moralista, raffinando così la qualità della sua scrittura e del suo stile. Riprendendo un'osservazione di Pier Jacopo Martello – l'autore del *Vero parigino italiano* (1718) –, Folena evidenzia che l'impegno scrittorio del Magalotti diplomatico al servizio dei Medici presso le principali corti europee è riconosciuto dai suoi contemporanei come uno dei principali vettori del rinnovamento stilistico e linguistico dell'incipiente Settecento. Ripercorrendo l'evoluzione della prosa epistolare italiana, Martello indica in Magalotti l'approdo necessario della traiettoria linguistica nazionale, segnatamente in direzione anti-cruscante:

Questa usanza è poi penetrata nelle segreterie de' principi e de' signori, che ben la conoscon più agevole ed utile che l'artifiziosa prolissità de' nostri antichi Toscani [...]. *In fatto lo stile del Segretario è oggi quasi più francese che italiano, o almeno le voci italiane ai sentimenti francesi si adattano*, perciocché la vostra nazione [la Francia] ha perfezionato la pìstola in quella parte che più conserva il commercio; onde avendo i nostri più disinvolti Toscani fra' quali il conte Magalotti, condotte le forme del dire dalla corte di Versaglie a quella di Pitti, non arrossiscono che da quella Regia Segreteria escano lettere molto diverse da quelle del Cin-

3. Nella sua introduzione, Mario Praz inaugura una nuova stagione degli studi magalottiani, cfr. Lorenzo Magalotti, *Lettere sopra i bucccheri con l'aggiunta di lettere contro l'ateismo, scientifiche ed erudite, e di relazioni varie*, a cura di Mario Praz, Firenze, Le Monnier, 1945, pp. II-XXIV.

4. Georges Güntert, *Un poeta scienziato del Seicento: Lorenzo Magalotti*, Firenze, Olshki, 1966.

5. Vd. Maurizio De Benedictis, *L'ideologia dell'uomo di garbo. Studio su Lorenzo Magalotti*, Roma, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, 1978.

quecento, e molto uniformi a quelle che negli autori, parlo degli esimî, francesi leggiamo. Via dunque dalle nostre lettere questa vana pompa oratoria e cara sieci *la semplicità di uno stile grazioso, agile e naturale, tanto nemico delle trasposizioni quanto amico della brevità ne' periodi*⁶.

Al «disinvolto toscano» Magalotti viene dunque assegnato un ruolo di primo piano per le sorti della lingua nazionale, che con i suoi scritti egli era riuscito a illeggiadrire («stile grazioso, agile e naturale»). I dettagli della frequentazione della corte e l'osservazione della lingua e della cultura francesi saranno restituiti nel *Diario di Francia dell'anno 1668*⁷. Folena sottolinea pure come già il (quasi) contemporaneo Martello avesse notato che la benefica influenza del francese si fosse espressa in Magalotti molto più finemente rispetto alle tendenze della sua epoca. In effetti, pur ricorrendo volentieri a francesismi morfo-lessicali⁸, Magalotti subisce un'influenza linguistica più profonda, che coinvolge la morfosintassi e il periodo⁹.

Così, nella lingua dell'autore a cui più di tutti fra il Sei e Settecento sarà attribuita un'entusiasta anglofilia, la critica ritrova un'impronta ben più abissale e strutturante, che avrà notevoli ripercussioni sull'avvenire della lingua italiana: ciò avviene grazie «alla matrice culturale, alla forma interna che è francese anche quando le parole sono italiane, ai calchi semantici che costituiscono forse l'aspetto più rivoluzionario anche se meno appariscente della lingua del nostro Settecento»¹⁰.

6. Pier Jacopo Martello, *Il vero parigino italiano*, Roma, per Francesco Gonzaga, 1718 (si cita da Gianfranco Folena, *L'italiano in Europa: esperienze linguistiche del Settecento*, seconda edizione riveduta e corretta a cura di Daniela Goldin Folena, Firenze, Franco Cesati, 2020 [I ed. Torino, Einaudi, 1983], pp. 33-34. Il corsivo come tutte le traduzioni degli estratti della corrispondenza presenti in questo articolo sono nostri).

7. L'opera riunisce le lettere di ragguaglio inviate a Cosimo III durante un breve viaggio diplomatico in Francia, vd. Lorenzo Magalotti, *Diario di Francia dell'anno 1668*, a cura di Maria Luisa Doglio, Palermo, Sellerio, 1991.

8. Magalotti resta, tuttavia, amante dei forestierismi in prosa. Vd. lo studio, in cui sono recensiti i prestiti stranieri dell'autore, di Antonio Turolo, *Tradizione e rinnovamento nella lingua delle "Lettere scientifiche ed erudite" del Magalotti*, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 1994.

9. La sintassi si fa più analitica e misurata in linea con «lo stile *piano* teorizzato nel Seicento per le opere scientifiche e filosofiche [...] consonante con il suo senso severo di moralità dell'intellettuale», cfr. Andrea Dardi, *Dalla Provincia all'Europa. L'influsso del francese sull'italiano tra il 1650 e il 1715*, Firenze, Le Lettere, 1992, pp. 35-39: 39; l'impronta del francese accomuna altri intellettuali del tempo tra cui, sebbene in modo più discreto ma solido, Lodovico Antonio Muratori.

10. Folena, *L'italiano in Europa*, pp. 33-34.

Tuttavia, l'osservazione critica si scontra con il vissuto biografico e con la soggettività dell'autore, per il quale la lingua francese sarà sempre ancillare rispetto alla cultura anglosassone. L'obiettivo di questo studio è, dunque, circoscritto alla comprensione di questa discrepanza interpretativa sulla figura di Magalotti. Se da un lato, l'autore relega la lingua francese a un ruolo subalterno rispetto alla cultura inglese, dall'altro, seguendo le osservazioni e le intuizioni della critica, la sua scrittura sembra particolarmente influenzata dal *génie*¹¹ linguistico d'Oltralpe, ovvero da quell'insieme d'idiosincrasie e caratteristiche che lo distinguono dalle altre lingue. Queste riflessioni si rivelano tanto più necessarie se si considera che buona parte dei manoscritti magalottiani non ha ancora beneficiato di pubblicazioni scientifiche. Se, dunque, il carattere di tali orientamenti di ricerca è da ritenersi non esaustivo, l'interrogarsi sui reali rapporti tra la scrittura magalottiana e la lingua francese potrebbe contribuire a dare nuovo slancio alla ricerca su un autore tanto prolifico quanto sfuggente. In che modo il *génie de la langue française* interviene, informandola, nell'evoluzione stilistica, retorica e letteraria di Magalotti? L'analisi sarà condotta partendo dalla corrispondenza con Valentin Conrart, protagonista con Magalotti di un vero e proprio tandem linguistico. Figura eminente per la lingua francese del tempo, Conrart, segretario perpetuo et *maître-à-penser* dell'Académie française, è preso da Magalotti come punto di riferimento per apprendere la lingua francese. Saranno interrogate, in un secondo momento, le influenze retoriche e stilistiche di Blaise Pascal, modello di prosa e di eloquenza non allineato alle aspettative del classicismo luigiano imperante. Nell'ambito dello studio dei legami dell'*Arcadia* con la *res publica litteraria* europea, tanto attraverso le singole individualità che, in modo più generale attraverso le influenze linguistiche e letterarie, la figura di Lorenzo Magalotti si staglia per la resistenza che egli sembra opporre a una cultura, quella francese, considerata dominante a partire dalla seconda metà del XVII secolo.

11. Sulla nozione di "genio della lingua" come illustrazione delle strutture logico-grammaticali, vd. Gilles Siouffi, *Le 'génie de la langue' au XVII^e et au XVIII^e siècle: modalités d'utilisation d'une notion*, «L'Esprit créateur», 55/2, 2015, pp. 62-72; Id., *Le génie de la langue française. Études sur les structures imaginaires de la description linguistique à l'Âge classique*, Paris, Champion, 2010. Sulla stessa nozione nell'ambito della storia della lingua italiana vd. Paola Gambarota, *Irresistible Signs. The Genius of Language and Italian National Identity*, Toronto, University of Toronto Press, 2010, e il contributo di Sabine Schwarze, *infra*, pp. 219-238.

2. *Una visione critica della lingua e della cultura francese*

Nel suo studio sul francese in Italia tra Seicento e Settecento, Andrea Dardi sottolinea come il clan degli scrittori toscani, per la sua lontananza dagli eccessi barocchi tipici di centri quali Napoli, Bologna e Modena, sia stato più ricettivo alla *clarté* della lingua francese e alla sua impostazione razionalizzante e organizzata della sintassi¹². Da questo punto di vista, Magalotti sembra dunque predisposto “per competenza territoriale” e per sensibilità culturale ad avvicinarsi con facilità alla lingua francese. Tuttavia, la lettura delle fonti rivela una realtà, se non incoerente rispetto a queste affermazioni, quanto meno più complessa. Se ci atteniamo al dato biografico e alle osservazioni dello stesso autore, la lingua e la cultura francese svolgono un ruolo “di facciata” nel suo percorso intellettuale. Nel *Diario di Francia dell'anno 1668*, raccolta di lettere inviate a Cosimo III durante un suo soggiorno diplomatico, un episodio riportato da Magalotti sull'erudito Gilles Ménage (1613-1693) si rivela particolarmente significativo per comprendere, attraverso il confronto di due individualità, il carattere complesso e la natura profondamente polemica delle relazioni, soprattutto in ambito linguistico, tra Francia e Italia¹³. In questa serie di scritti semi-privati, Magalotti dà prova di un'arguta capacità di osservazione e penetrazione delle dinamiche del regno di Luigi XIV, oltre che del suo talento di ritrattista delle grandi personalità dell'epoca¹⁴. Le lettere costituiscono una fonte di preziose informazioni in un momento particolarmente significativo per la Francia dal punto

12. Cfr. Dardi, *Dalla Provincia all'Europa*, pp. 36-37.

13. Vd. Françoise Waquet, *Le Modèle français et l'Italie savante. Conscience de soi et perception de l'autre dans la République des Lettres (1660-1750)*, Rome, École française de Rome, 1989. A partire dal 1660 i rapporti con il granducato toscano si intensificano: in quegli anni il poeta e critico letterario Jean Chapelain, già accademico della Crusca, è incaricato dal primo ministro Jean-Baptiste Colbert di stilare una lista di letterati, scienziati ed eruditi degni di ricevere le *libéralités* del sovrano, conformemente alla politica di *rayonnement* che caratterizza l'assolutismo francese. Chapelain fa apparire tra i beneficiari delle gratifiche reali, e con il beneplacito delle autorità toscane, degli eruditi d'eccezione, quali Vincenzo Viviani e Carlo Dati. Vd. Georges Couton, *Effort publicitaire et organisation de la recherche: les gratifications aux gens de lettres sous Louis XIV*, in *Le XVII^e siècle et la recherche*. Actes du 6^{ème} colloque de Marseille organisé par le Centre méridional de recherches sur le XVII^e siècle, dirigé par Roger Duchêne, Marseille, CMR, 1977, pp. 41-56.

14. Vd. Walter Moretti, *Magalotti ritrattista e altri studi magalottiani*, Modena, Mucchi, 1991.

di vista simbolico e politico-culturale: sono gli anni che corrispondono all'instaurazione del classicismo e assolutismo luigiano, nonché al consolidamento del *Parnasse galant*¹⁵, ovvero della nuova società mondana e letteraria dei *salons* che rompe volontariamente i legami con la letteratura seria ed erudita per esplorare nuove forme della parola e del discorso. Ma soprattutto, il carteggio precede di pochi anni la formalizzazione dell'anti-italianismo francese: nel 1671 il padre Dominique Bouhours pubblica, nei suoi *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*¹⁶, il famoso dialogo *La langue française* in cui, al fine di celebrare l'idioma nazionale, il gesuita condanna la lingua italiana e i suoi eccessi barocchizzanti. Questo discorso sarà poi ripreso di nuovo nella *Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* (1687), suscitando scandalo fra gli uomini di lettere italiani, i quali reagiranno tardivamente alle accuse attraverso gli scritti prima del cavaliere Giovan Gioseffo Orsi e, poi, di Lodovico Antonio Muratori¹⁷. La "polemica Orsi-Bouhours" fa cristallizzare sulla scena europea, in modo esplicito, una serie di dibattiti sugli antagonismi linguistici e nazionali che si erano manifestati, sotto forma di conflittualità latente, già in ambito politico e culturale a partire dal Rinascimento¹⁸.

Le lettere di Magalotti, e in particolare l'episodio della visita a Gilles Ménage, sono una testimonianza dell'ostilità tra le due nazioni nell'ambito delle discussioni linguistiche. Lungi dall'apparire aneddotico, l'incontro con l'erudito francese riveste un'importanza fondamentale per il soggiorno Oltralpe del nostro autore. Ménage è, infatti, riconosciuto a livello internazionale ed è una figura di riferimento

15. Vd. Delphine Denis, *Le Parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2001.

16. Vd. Dominique Bouhours, *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, édition établie et commentée par Bernard Beugnot et Gilles Declercq, Paris, Champion, 1996.

17. Giovan Gioseffo Orsi, *Considerazioni sopra la maniera di ben pensare ne' componimenti già pubblicata dal padre Domenico Bouhours*, Modena, Bartolomeo Soliani, 1735, e Lodovico Antonio Muratori, *Della perfetta poesia italiana spiegata e dimostrata con varie osservazioni*, Modena, Bartolomeo Soliani, 1706.

18. Vd. Corrado Viola, *Tradizioni letterarie a confronto. Italia e Francia nella polemica Orsi-Bouhours*, Verona, Fiorini, 2001, e Gilles Siouffi, *La questione della lingua entre France et Italie au XVIII^e siècle*, in *Discours et savoirs sur les langues dans l'aire méditerranéenne*, édité par Teddy Arnavielle et Christian Camps, Montpellier, Presses de la Méditerranée, 2009, pp. 53-67. Sugli antagonismi nazionali e i meccanismi di stereotipizzazione che ne conseguono vd. Joep Leerssen, *Anthropology and the Nation. Character and Climate in the Seventeenth Century*, in *National Thought in Europe. A cultural history*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006, pp. 52-70.

della *res publica litteraria*, in particolare per i suoi studi etimologici sulle lingue moderne e antiche¹⁹. L'incontro con Ménage rappresenta una tappa fondamentale, una consuetudine non revocabile da parte dei letterati italiani, carica di valore simbolico. A ciò va aggiunto un retroscena di non poco conto nell'ambito del clima di conflittualità culturale che va consolidandosi tra Francia e Italia: negli anni a ridosso dell'arrivo di Magalotti, Ménage intratteneva rapporti frequenti, ma qualitativamente altalenanti con la Crusca e con i letterati fiorentini. All'erudito francese era stata affidata la pubblicazione dei manoscritti delle poesie di Giovanni Della Casa. La speranza degli uomini di lettere italiani era che Ménage allestisse una nuova edizione critica dell'opera in vista di un'entrata definitiva di Casa nel canone nazionale degli *auctores*²⁰. Tuttavia questa ambiziosa impresa editoriale, caldeggiata da Carlo Dati, il quale fungeva da intermediario fornendo a Ménage sempre nuovi manoscritti, fu presto ridimensionata e, in parte, trascurata dall'erudito francese. Ménage diede alle stampe nel 1667 un'edizione delle poesie di Casa²¹, ma in forma incompleta e con commenti lacunosi, suscitando molta delusione in Italia²².

Nel rendere i suoi ossequi all'erudito, Magalotti è pienamente consapevole dei rapporti poco cordiali tra Ménage e Firenze. Egli ritrae con distacco, se non con disprezzo, l'attitudine autoreferenziale di Ménage in merito agli studi etimologici che lo vedono rivaleggiare con l'autorità nazionale della Crusca

Dico pertanto che se il Menagio mi riuscirà uomo di tratto gentile m'ingannerà, essendomi parso così alla prima uomo assai naturale, per non dir rozzo, benché ciò sia senza veruna lega di maniera alta o disprezzante. [...] Nell'origine della voce "Crusca" avendo incontrato un breve

19. Ménage è autore delle *Origini della lingua italiana*, Paris, Sébastien Marbre-Cramoisy, 1669; su di lui vd. *Gilles Ménage: un homme de langue dans la République des Lettres*, numero monografico di «Littératures classiques», 88, 2015.

20. Vd. Alessandro Ottaviani, *Il nostro «singolar poeta»: le Rime di Giovanni Della Casa fra Cinque e Settecento*, tesi di dottorato, Università di Genova, 2010, in particolare il capitolo *Tra Firenze e Parigi: per un'edizione perfetta nel cuore del Seicento*, pp. 40-67.

21. Giovanni Della Casa, *Rime con le annotazioni del signor Egidio Menagio*, Parigi, appresso Tomaso Iolly, 1667.

22. Sulle motivazioni di Ménage e sulle conseguenze del suo gesto per le lettere italiane vd. Giovanna Bencivenga, *Gilles Ménage, lecteur des Rime de Monsignor Della Casa. Un Cruscante infidèle?*, in *Les rencontres des langues. Échanges linguistiques France/Italie XVI^e-XVII^e siècles*, numero monografico di «Collection de l'ÉCRIT», 21, 2022, pp. 91-113.

elogio dell'accademia, fui così dolce che, senza aver mandato di procura, mi messi a ringraziare e far complimenti per lei, e quand'ebbi finito mi replicò con la maggior flemma del mondo: "Signore, bisogna che io sia molto attento a non lasciarmi scappare alcuna occasione di dir bene dell'accademia, perché son tante quelle che m'occorre il parlarne altrimenti; ed a dire il vero non saprei lasciarne pur una, ché se alle volte non ne parlassi con rispetto correrei gran rischio di passare per appassionato, quando mi convien proporre le mie opinioni tanto contrarie a' suoi insegnamenti". Discorrendosi della lingua greca, disse che in Italia non v'è chi n'intenda straccio, e rimase trasecolato quando vedde l'abate Falconieri pigliare un libro greco in mano e leggerlo. Gli dissi che in materia d'origini l'accademia aveva fatto grande acquisto con la persona di monsieur d'Erbelot, il quale ne aveva già fornito molto ingegnossissime cavate dalle radici della lingua arabica e della persiana, mostrandone la derivazione appoggiata a buonissimi fondamenti. Se ne rise asserendo che da queste fonti la nostra lingua non ha attinto pur una gocciola, *e tutto questo con una magistralità come s'egli fosse il Bembo, il Casa o il cavalier Salviati, quando le sue, almeno quelle ch'egli stima tanto, sono una spezie d'indovinelli fatti a capriccio*, i quali al più mostrano la possibilità della derivazione ma non n'adducono alcun riscontro²³.

Oltre a rivelare una profonda coscienza del patrimonio storico-linguistico italiano, già presente nelle discussioni grammaticali che caratterizzano il Cinquecento, il racconto di Magalotti descrive esplicitamente il clima di antagonismo sotterraneo che determina in modo sempre più decisivo i rapporti tra Francia e Italia. Nel suo carteggio con Cosimo III, egli si mostra cosciente delle nuove dinamiche alla base della rappresentazione linguistica. Mentre l'universalità e il genio della lingua italiana si estendono su uno spazio immateriale e letterario (attraverso il richiamo alle autorità di Bembo, Casa e Salviati), le lingue moderne, tra cui in particolare il francese, fanno coincidere il proprio prestigio non solo con l'estensione territoriale e politica, ma anche con un sapiente gioco di appropriazione culturale, di cui Ménage è un perfetto esempio: pur avendo ottenuto il titolo di accademico della Crusca, egli non rinuncia a dissentire rispetto ai pareri del tribunale linguistico italiano, avanzando, seppur cautamente, ipotesi contrarie.

Questo primo approccio *in loco* di Magalotti con la lingua francese, e con la *quæstio* della descrizione linguistica che caratterizza in

23. Cfr. Magalotti, *Diario di Francia*, pp. 37-38 (lettera del 26-28 aprile 1668).

modo diverso il Seicento fra Francia e Italia, è dunque problematico. L'entusiasmo con cui si guarda alla Francia in materia di cultura e di lingua a partire dalla seconda metà del Seicento non è condiviso da Magalotti, che non lesina commenti negativi sull'operato dell'erudito francese. Magalotti si avvicina a questa lingua non solo per necessità diplomatiche, ma anche per essere meglio introdotto in una *République des Lettres* sempre più a dominante francese. È allora la necessità a spingerlo a praticare questa lingua, di cui egli adotta il *génie* senza assorbirne le conseguenze sul piano ideologico.

3. *Magalotti apprendista ambivalente. Lingua e grammatica francese*

In materia di discussioni linguistiche e letterarie sono due i principali corrispondenti di Magalotti in terra francese: François-Séraphin Régnier-Desmarais (1632-1713), ecclesiastico, poeta, accademico e traduttore, e Valentin Conrart (1603-1675), scrittore e primo segretario perpetuo dell'Académie française. Notiamo come Magalotti abbia modo di corrispondere con due figure d'eccezione per la storia della lingua francese, e ciò non solo a motivo della loro titolarità accademica. Valentin Conrart, ad esempio, pur non avendo pubblicato opere rilevanti – eccezion fatta per alcuni componimenti poetici e *préfaces* a opere altrui –, è reputato per la sua perfetta padronanza della lingua francese come modello di scrittura soprattutto in ambito epistolare²⁴. La diffusione dei carteggi privati di Conrart con gli eruditi del suo tempo ne favorisce l'elevazione ad esempio assoluto di prosa e di stile, tanto da essere celebrato dai suoi contemporanei come locutore ideale²⁵. Il carteggio qui preso in considerazione²⁶ si sviluppa in un arco di tempo che va dalla fine del 1667 (con l'arrivo di Magalotti in Francia) al 1675, anno che vede la morte di Conrart. Nel caso di Régnier-Desmarais, invece, gli scambi epistolari con Magalotti sono calati in un più ampio contesto di corrispondenza epistolare con letterati fiorentini (Giovanni Battista Casotti, Anton Maria Salvini, l'abate Luigi Strozzi) che va dal

24. Vd. René Kerviler, Édouard de Barthélemy, *Valentin Conrart, premier secrétaire perpétuel de l'Académie française: sa vie et sa correspondance*, Genève, Slatkine, 1971.

25. Vd. Nicholas Schapira, *Les enjeux d'une correspondance instructive: les lettres de Valentin Conrart à Lorenzo Magalotti*, «Littératures classiques», 37, 1999, pp. 155-168.

26. Le lettere di Magalotti restano ancora inedite, disponiamo invece di quelle di Conrart; cfr. Valentin Conrart, *Lettres à Lorenzo Magalotti*, texte établi par Gabriel Berquet, notes et introduction par Gabriel Berquet et Jean-Pierre Collinet, Saint-Étienne, Presses de l'Université de Saint-Étienne, 1981.

1669 al 1709. Le lettere, scritte in un italiano perfetto, sono conservate presso la Bibliothèque Nationale de France, Fonds italiens 516, 517, e sono state, molto probabilmente, copiate in vista di una circolazione privata o di una pubblicazione postuma²⁷: Régnier-Desmarais, che aveva ottenuto il titolo di accademico della Crusca nel 1667, godeva di grande stima presso i letterati fiorentini per la sua eccezionale padronanza della lingua italiana. Fu proprio Magalotti a suggerirgli di dare alle stampe parigine l'*Anacreonte poeta greco. Tradotto in verso toscano, da Bartolommeo Corsini* (1672), traduzione che lo stesso Régnier-Desmarais riprese nel 1695, interamente in italiano²⁸.

Ma è la corrispondenza con Valentin Conrart che si rivela particolarmente interessante in merito alla questione linguistica. È proprio il segretario dell'Académie française a riconoscere le eccezionali doti dello scrittore toscano. Tuttavia, lo scambio epistolare è talvolta arduo. Le lettere svelano, da parte di Magalotti, una natura piuttosto suscettibile e umbratile: se da un lato, egli è poco incline ad accettare eventuali correzioni, dall'altro sembra voler essere continuamente rassicurato e ammirato per il suo talento nell'apprendere gli idiomi stranieri:

Ce que j'appréhendois il y a longtemps, n'a pas manqué d'arriver. Vous avez voulu que je corrigéasse si exactement vos lettres françoises, et mon exactitude a esté si grande, qu'elle vous a dégoûté. Comment se faut-il gouverner en ce monde? Si l'on est trop réservé, on passe pour

27. I manoscritti sono stati recensiti e studiati da Jeannine Basso, *Les lettres italiennes de Régnier-Desmarais, ami de Magalotti*, «Revue d'études italiennes», 3, 1970, pp. 116-153; vd. anche Valentina Morra, *Le lettere inedite dell'abate Regnier Desmarais a Lorenzo Magalotti*, «Nouvelles de la République des Lettres», 1, 1990, pp. 97-107.

28. Tra i *grammairiens* francesi del suo tempo, Régnier-Desmarais è sicuramente il più italofilo. Non esita, infatti, a comparare il genio della lingua toscana a quello della lingua greca, implicitamente superiore alla francese in ambito poetico: «Se si vorrà sapere poi, perché io Franzese essendo, non in verso Franzese, ma in Toscano l'abbia tradotto, risponderà che forse da principio, altro non mi ci abbia mosso che la congiuntura della Traduzione accennata di sopra. Ma che siccome talor'avviene, quello che prima fù da me cominciato per saggio e per capriccio, diventò poi impegno e quasi obbligo. Non è però, se si vuol dir' il vero, che quel ch'io ho fatto così a caso non l'avessi anche fatto per elezione e a bello studio, ogni volta che deliberatamente mi fossi dato a tradurre Anacreonte, in volgar Lingua; si per l'abbondanza, forza, brevità e sonorità della Toscana, non inferiore forse in questo alla Greca, come per la corrispondenza e conformità de' metri fra l'una e l'altra», François-Séraphin Régnier-Desmarais, *Le poesie d'Anacreonte tradotte in verso toscano*, Firenze, Cesare e Francesco Bindi, 1695, pp. 2v.

dissimulé, ou pour flateur; et si l'on est trop ponctué, on déplaist. Cependant, si vous y prenez bien garde, ce grand nombre des remarques qui ont rendu mes lettres si longues, ne regardoyent que des minucies, dont j'ay creû que vous seriez bien-ayse d'estre averty, puis-que ce n'est qu'en cela que vous pouvez manquer, en écrivant en notre Langue. Je vous l'ay dit plusieurs fois, et je vous ay toûjours dit vray, *que vous concevez très-naturellement le tour de nos frases, et que vous avez fort bien retenu et la composition, et l'usage de nos plus élégantes façons de parler*; de sorte qu'il ne vous manque que ce que vous ne pouvez apprendre seul²⁹.

[Ciò che già temevo da tempo non ha mancato di realizzarsi. Avete voluto che io correggessi con grande accuratezza le lettere da voi scritte in francese, e questa mia precisione è stata tale da avervi disgustato. Come bisognerà mai comportarsi a questo mondo? Se si è troppo discreti, si passa per ipocriti o per adulatori; mentre se si è troppo precisi, si è mal visti. Tuttavia, se prestate bene attenzione, queste numerose osservazioni, che hanno reso le mie lettere tanto lunghe, non riguardavano che minuzie per le quali credevo che sareste stato soddisfatto nell'essere stato avvertito. In effetti, si tratta delle uniche vostre pecche nello scrivere nella nostra lingua. Ve l'ho detto più e più volte, dicendo sempre il vero: *voi formulate in modo tanto naturale le nostre frasi e avete compreso il modo di comporre e l'uso delle nostre più eleganti espressioni tanto bene che quello che vi manca è solo ciò che voi non potete apprendere da solo.*]

In lui, Conrart scorge un esempio compiuto di pronta ricettività al genio della lingua grazie al senso della formula e della raffinata padronanza semantica di cui Magalotti dà prova non solo nelle sue lettere ma anche nella *performance* orale. Tuttavia, Conrart non lesina critiche nei confronti dell'erudito toscano, a cui viene rimproverata una certa svogliatezza e discontinuità nella pratica, nonché un atteggiamento talvolta sprezzante nei confronti della cultura francese, a cui Magalotti sembra preferire, in modo molto più entusiasta, quella inglese:

Quand vous parlez françois, il y a de quoy s'étonner que vous y réussisiez si bien, ayant esté si peu de temps en France; car pour la facilité de trouver et de retenir les phrases, et les paroles; pour l'adesse de les bien placer, et pour la prontitude à prononcer sans hésiter, je n'ay point

29. Conrart, *Lettres à Lorenzo Magalotti*, p. 75 (lettera XX, 13 agosto 1670).

connu d'étranger qui vous passe: et pour l'accent, vous l'avez meilleur que beaucoup d'Italiens qui ont demeuré vingt ans à Paris³⁰.

[Quando vi esprimete in francese, si è stupiti da quanto ciò vi riesca bene, dal momento che avete soggiornato per breve tempo in Francia; perché considerando la facilità con la quale trovate e vi rammentate le espressioni e le parole; l'abilità con la quale sapete disporle, e la prontezza con cui le pronunciate senza esitazioni, dico che non ho conosciuto straniero che in questo vi superi. Inoltre, per quanto attiene all'accento, il vostro è migliore di quello di tanti Italiani che vivono a Parigi da più di vent'anni.]

Le osservazioni di Conrart si rivelano metodologicamente utili e stimolanti al fine di comprendere quella che poteva essere la percezione da parte di un letterato italiano della lingua francese e come quello stile «grazioso, agile e naturale» di cui parlerà Martello nel primo decennio del Settecento si sia fatto strada. In effetti, Conrart riprende, a mo' di correzione, i passaggi redatti in francese dal suo corrispondente e li commenta. Questa "bipolarità" del testo permette di interrogare le due componenti dello scambio linguistico: da un lato, le qualità del Magalotti apprendista, e dall'altro il modo in cui Conrart, locutore francese, osserva la propria lingua restituendone, infine, una modalità di rappresentazione prototipica della sua essenza³¹, ovvero il *génie de la langue*, ciò che la rende pienamente riconoscibile e distinguibile rispetto alle altre lingue.

Prima di analizzare i dettagli più significativi delle lettere dal punto di vista linguistico, è opportuno ricordare che, a partire dalla seconda metà del Seicento, come indicato da Andrea Dardi (vd. *supra*), il campo linguistico maggiormente investito dall'influenza francese

30. Ivi, p. 87 (lettera XXI, 20 agosto 1970).

31. Durante il Seicento, la descrizione linguistica conosce in Francia un'eccezionale evoluzione. Slegando la comprensione della lingua dalla grammatica e dalla retorica aristotelica rinascimentale, appare sulla scena una nuova modalità di rappresentazione impostata sull'*uso* parigino della lingua e dei migliori scrittori (la *sanior pars*). La pubblicazione delle *Remarques sur la langue française* di Claude Favre de Vaugelas (1647) inaugura il genere dei *remarqueurs*, raccolte di osservazioni linguistiche, fatte da uomini di lettere, *amateurs* e donne colte che si propongono di divulgare il *bon usage* della lingua, creando così le condizioni per la formalizzazione di un'idea di "genio della lingua". Vd. Wendy Ayres-Bennett, Magali Sejido, *Remarques et observations sur la langue française. Histoire et évolution d'un genre*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

è rappresentato dalla sintassi. Si osserva, infatti, un suo snellimento con l'uso di frasi indipendenti, spesso nominali, o di periodi semplici, franti da interrogative, esclamative, parentetiche. La paratassi si impone a poco a poco sull'ipotassi. La conseguenza principale è la maggiore attenzione accordata alla transitività del pensiero e all'articolazione del ragionamento. Mentre «l'arricchimento lessicale rappresenta il risultato più appariscente dell'interferenza con il francese, le modificazioni più profonde si sarebbero manifestate nella forma interna della lingua»³². Cambia anche il modo di osservare il fatto linguistico: al pancronismo italiano si oppone il sincronismo francese, frutto del controllo sociale dell'*usage* linguistico da parte dei *remarqueurs*, che offre una nuova visione della lingua non esclusivamente letteraria, ma anche sociale.

L'importanza conferita alla progressione del ragionamento, illustrata nella grammatica di Port-Royal (ovvero l'identificazione spiccatamente grammaticale dei costituenti frastici a discapito della morfologia), è caratteristica dell'immaginario linguistico che viene proiettato sulla lingua francese nel Seicento. L'affermarsi dell'*ordre naturel* (soggetto + verbo + complemento) in concomitanza alla nozione di *clarté* come tratti distintivi della lingua francese ha una duplice conseguenza: la prima, e più evidente, è quella di legare l'espressione del pensiero direttamente al linguaggio attraverso il rispetto dell'ordine frastico, mentre la seconda, con valore polemico, è di qualificare qualsiasi tipo di trasposizione e "devianza" sintattica come forma di oscurità del discorso³³. Questa tendenza della rappresentazione linguistica, soprattutto applicata alla sintassi, nasce dall'esigenza di emancipare simbolicamente la lingua francese dal latino, dando così ampia visibilità alle componenti analitico-grammaticali che la differenziano da esso. Inoltre, il rapporto fra *clarté* e ordine sintattico, che investe altresì l'organizzazione del periodo, determina il modo in cui i commentatori francesi osservano le altre lingue (come l'italiano o lo spagnolo, ad esempio) che praticano la trasposizione sintattica e, dunque, quella che viene considerata una forma di irrazionalità del discorso, dispendiosa in termini di percezione ed espressione. La lingua francese, invece, praticerebbe la chiarezza sintattica con immediatezza e spontaneità: essa è, dunque, considerata come uno *status*

32. Dardi, *Dalla provincia all'Europa*, pp. 36-38.

33. Siouffi, *Le génie de la langue française*, p. 267.

quo della lingua, un “modo di essere” della stessa, e non come un obbligo grammaticale³⁴.

Le direttive di Conrart a Magalotti vanno in tal senso e rivelano la divergenza fra le due lingue dal punto di vista sintattico-stilistico:

Il m'en arrive tout-de-mesme avec vous etc. La parenthèse a fait une trop longue digression, pour ne reprendre pas la chose plus particulièrement. Je dirois donc, *il m'arrive presque la mesme chose qu'avec ces mauvais payeurs; car m'estant obligé de vous écrire toujours en françois* etc.³⁵

[*Il m'en arrive tout-de-mesme avec vous* etc. Nella parentesi avete sviluppato una digressione troppo lunga, per poi riprendere in seguito la cosa in modo più dettagliato. Direi piuttosto, *il m'arrive presque la mesme chose qu'avec ces mauvais payeurs; car m'estant obligé de vous écrire toujours en françois* etc.]

Il contenuto a noi non conosciuto del testo, ma sicuramente di natura parentetica rispetto al rapporto tema/rema del racconto principale, è affrontato da Conrart in luce linguistico-sintattica. L'accademico francese rimprovera all'amico non già un errore grammaticale, ma di stile. La sintassi, quindi, partecipa ampiamente alla resa argomentativa del testo. Ne deriva, soprattutto, che la rappresentazione sintattica si avvia sempre più verso una *linearizzazione* dell'enunciato, ovvero di quella legge, sprovvista di carattere normativo-grammaticale, ma diventata *de facto* a partire da Vaugelas con le sue *Remarques sur la langue française* (1647) una realtà dell'uso, che Gilles Siouffi definisce nei suoi studi «loi de proximité». Questo principio interno alla lingua determina, contrariamente alla scrittura periodica del Rinascimento, una prossimità spaziale, dunque visibile e leggibile, tra costituenti dotati di correlazione logica. Dal punto di vista teorico, la conseguenza più evidente rispetto alla concezione sintattica derivante dalle grammatiche tradizionali è il considerare la sintassi come la successione di relazioni restrittive che non possono, a motivo della loro stessa natura, essere rimandate nella progressione dell'enunciato, alimentando in un circolo virtuoso la *clarté* dell'espressione e la rappresentazione stessa della lingua³⁶.

34. Ivi, pp. 267-268.

35. Conrart, *Lettres à Lorenzo Magalotti*, p. 60 (lettera XVII, 6 giugno 1670).

36. Cfr. Siouffi, *Le génie de la langue française*, pp. 126-131: 128.

Nella corrispondenza con Conrart, oltre a minime correzioni ortografiche e di vocabolario, troviamo traccia dell'affermarsi di questo principio e di come il suo uso sia determinante nell'apprendere la lingua francese. L'autore della lettera tiene a sottolineare che la prossimità spaziale tra costrutti sintattici correlati è un punto di forza della lingua francese:

*que je ne saurois pas les imiter. Pas, est superflu. Imiter, ne s'écrit qu'avec une m. Mais ce qu'il y a de plus fâcheux, en cette remarque, est, qu'en notre Langue, les relatifs se rapportent toûjours au nom le plus proche; et ainsi, les imiter, auroit relation, aux bons Auteurs; ce qui n'est pas votre sens. Je dirois donc, pour éviter l'équivoque; mais, pour-moy, je ne voudrois pas imiter ceux qui s'en servent, ou, ce qui en usent*³⁷.

[*que je ne saurois pas les imiter. Pas* è superfluo. *Imiter* si scrive con una sola *m*. Ma ciò che renderà la mia osservazione più pedante è dovuto al fatto che nella nostra lingua i relativi sono sempre da rapportarsi al sostantivo che è loro più vicino; per cui, *les imiter* sarebbe in relazione con *aux bons Auteurs*; la qual cosa non corrisponde al vostro significato. Io direi, dunque, *mais, pour-moy, je ne voudrois pas imiter ceux qui s'en servent, ou, ce qui en usent.*]

Mentre Conrart ha piena consapevolezza del fenomeno, più debole è, invece, la reazione di Magalotti. Peraltro, è anche interessante notare che il corrispondente francese aveva perfettamente compreso il senso dell'enunciato, malgrado l'errore morfosintattico di Magalotti. Ciò prova che la proiezione della legge di prossimità, essendo riconosciuta come necessaria garante della visibilità del genio della lingua, è considerata dal locutore francese come prioritaria rispetto al contenuto profondo del significato. Conrart incita Magalotti – riconoscendo una certa pedanteria – a formulare frasi quanto più possibile rappresentative del genio della lingua.

In questo esempio è inoltre rintracciabile un fenomeno di ipercorrezione dovuto all'uso superfluo del morfema negativo discontinuo «pas». In un altro passo, Conrart accusa Magalotti di abusare troppo frequentemente delle «particules». Tale categoria di costituenti conosce in quest'epoca fasi fluttuanti relativamente alla descrizione e alla grammaticalizzazione: nella categoria delle particelle vengono

37. Conrart, *Lettres à Lorenzo Magalotti*, p. 47 (lettera VI, 31 agosto 1669).

generalmente inseriti tutti i monosillabi che favoriscono la coesione sintattica o esplicitano un caso grammaticale in modo analitico (sostituendo quindi le declinazioni latine); esse sono spesso valorizzate dai commentatori per il loro carattere espletivo. Elemento che permette di rinforzare il senso dell'enunciato, la particella si rivela tanto problematica quanto affascinante per gli osservatori della lingua: se da un lato è una chiara specificità della lingua francese rispetto al latino, dall'altro, a causa del suo carattere non necessario, essa sfugge alla sistematizzazione grammaticale e all'identificazione di regole sicure relativamente al suo impiego. Ciò colloca la particella in un universo «parallelo della descrizione fatto tutto di mistero, di delicatezza e di *je ne sais quoi*, tale da proteggere l'esperienza della lingua»³⁸. In effetti, nel Seicento, le particelle appaiono raramente nelle grammatiche istituzionali, ma sono abbondantemente commentate dai *remarqueurs* che ne fanno un pilastro delle rappresentazioni estetiche della lingua francese. Il loro uso sapiente, non normato dalla grammatica tradizionale, era considerato indicativo di una conoscenza intuitiva della lingua e dello stile e rappresentava, quindi, una delle tappe decisive verso l'acquisizione di una locuzione perfetta³⁹.

L'osservazione che Conrart rivolge a Magalotti esplicita questa tendenza della descrizione linguistica:

*Ma fois, je n'eusse jamais creû d'estre capable etc. Ma foy, je n'eusse jamais creû estre capable etc. que voulez-vous dire par cette exclamation? Votre construction est bonne, et mesme élégante, à la réserve de quelques particules superfuës, que vous mettez souvent, par-ce que vous avez ouy-dire que la Langue françoise les désire, et les répète presque toûjours; et qu'il n'est pas possible qu'un Etranger les puisse placer, ou supprimer à-propos, sans une très-longue habitude, qui n'empesche pas mesme, quelque fois, ceux qui sont nez en France, d'y manquer*⁴⁰.

38. «Sa réflexion [del grammatico Bernard Lamy] illustre à merveille la manière dont le XVII^e siècle, face à la technicité nouvelle introduite dans le métalangage par les grammairiens, s'est ménagé un univers parallèle de description fait quant à lui tout de mystère, de délicatesse, et de "je-ne-sais-quoi", de manière à protéger l'expérience du langage à l'œuvre dans la description des langues», Siouffi, *Le génie de la langue française*, p. 160.

39. Ivi, pp. 155-160.

40. Conrart, *Lettres à Lorenzo Magalotti*, p. 60 (lettera XVII, 6 giugno 1670).

[*Ma fois, je n'eusse jamais creû d'estre capable etc. Ma foy, je n'eusse jamais creû estre capable etc.* cosa volete dire con questa esclamazione? La costruzione è esatta, direi, anzi, elegante, fatta eccezione per qualche particella superflua, che mettete spesso perché avete sentito dire che la lingua francese le desidera, ripetendole quasi sempre, e che non è possibile che uno straniero possa inserirle o sopprimerle con giustezza senza un'abitudine di lunga data, la quale, peraltro, non impedisce neanche a coloro che sono nati in Francia talvolta di errare.]

Purtroppo, Conrart non riporta interamente la proposizione in causa e l'unico errore visibile consiste nell'abuso della preposizione *de* («d'estre capable»), ma è evidente che egli rimprovera al suo interlocutore, più generalmente, un uso sconsiderato di questi costituenti e ne individua la causa nella tendenza alla banalizzazione della rappresentazione della lingua francese che andava affermandosi all'epoca. Conrart sottolinea, in effetti, che l'uso delle particelle è rivelatore del *génie de la langue*: esse, infatti, non sono normate dalla grammatica, ma «desiderate» dalla lingua e il loro uso adeguato è il risultato di una lunga pratica, di un lento affinarsi del giudizio e della sensibilità linguistica. Così, la rappresentazione del *bon usage* della lingua francese veicolato dalla lettera è assimilabile a un percorso ascensionale, talvolta difficoltoso, il cui scopo è la comprensione profonda di una struttura idiomatica interna, preesistente al locutore, ma a cui questi deve conformarsi, che presenta specificità ritmiche, sintattiche ed espressive proprie. L'unicità del fenomeno è tale che esso sfugge a una perfetta comprensione da parte dei locutori stranieri, le cui lingue sono indebolite da una forma interna estranea alla razionalità della lingua francese. Facendo ciò, tuttavia, Conrart indica a Magalotti, molto sottilmente, il carattere in un certo senso inafferrabile dell'idioma transalpino.

La corrispondenza tra i due eruditi permette, dunque, di cogliere e d'individuare le tappe che hanno condotto Magalotti a una padronanza ottimale della lingua francese. I passaggi citati rivelano che le questioni prettamente grammaticali e ortografiche occupano un posto poco rilevante nel suo percorso linguistico. Ciò su cui maggiormente si concentra Conrart sono appunto le idiosincrasie della lingua francese. Il confronto con Conrart, talvolta caratterizzato da svogliatezza, asperità e reticenza, offre all'autore toscano un'occasione per affinare la sua scrittura, trasponendo dal francese all'italiano quelle specificità sintattiche e stilistiche che contribuiscono al rinnovamento della lingua nel Settecento.

4. *Stile ed eloquenza. L'influenza pascaliana*

Come ricordato in precedenza, Andrea Dardi aveva finemente sottolineato la potenziale solidarietà estetico-linguistica fra il nascente classicismo luigiano e i letterati toscani, estranei ai presunti eccessi barocchi delle altre esperienze di scrittura peninsulari, all'origine dello stereotipo sulla lingua italiana contro il quale si batterono Orsi e Muratori. Malgrado la corrispondenza con Conrart – personaggio chiave e figura tutelare dell'Académie française, garante del buon uso della lingua – il toscano Magalotti rivolge la sua attenzione ad autori meno coinvolti nel «mouvement d'idéalisation de la langue»⁴¹. Se dal punto di vista linguistico egli gode di un'autorevole guida, conforme alle rappresentazioni della lingua che andavano consolidandosi a quel tempo, dal punto di vista delle preferenze personali, Magalotti è attirato da autori stilisticamente *outsider*. Per valutarne l'orientamento stilistico, è anzitutto utile evocare uno scambio di opinioni che egli ebbe con lo stesso Régnier-Desmarais in merito all'evoluzione della propria produzione letteraria. Quest'ultimo rimprovera all'amico l'oscurità degli scritti del periodo giovanile (soprattutto poetici), intendendo con questo termine l'assenza di una mediazione razionale della lingua sullo stile e sui contenuti. Il giudizio di Régnier-Desmarais, autore italo-filo e, dunque, ideologicamente estraneo al discorso anti-italianizzante, evidenzia la proiezione sullo stile di un immaginario linguistico della *clarté* ben marcato⁴². L'accademico francese, malgrado una certa ammirazione per la lingua italiana, si dimostra allineato al discorso sul *génie de la langue* e sulle sue necessarie ripercussioni sullo stile. La lettera, che risale al 1702, di poco precedente alle *Considerazioni* di Orsi, ma seguente alle pubblicazioni di Bouhours, prova che anche negli autori francesi più italo-fili si fosse radicato un giudizio negativo sulle devianze stilistiche che caratterizzerebbero le lingue sorelle:

Io non sono della vostra circa la cagione della differenza che vi par di notar ne' vostri componimenti di prima e quelli d' adesso. Non è e non

41. «Ce mouvement a comme caractéristique de ne pas être issu de la tradition de la grammaire, mais au contraire de se reconstituer un nouvel objet à partir de pré-occupations stylistiques, esthétiques, rhétoriques», vd. Gilles Siouffi, «Cela n'est pas français», Frédéric Duval, Alain Rey, Gilles Siouffi, *Mille ans de langue française. Histoire d'une passion*, Paris, Perrin, 2007, p. 697.

42. Sul tema dell'oscurità vd. *L'obscurité: langage et herméneutique sous l'Ancien Régime*, sous la direction de Delphine Denis, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2007.

può mai essere segno di sublimità e d'elevazione l'essere oscuro, e non inteso; è segno solamente o di confusione d'idee, o di poca elevazione nel saperle vestire. Vero è ch'alle volte i Giovani paiono aver in un certo modo il volo più alto nelle loro composizioni; perché si lasciano portar su l'ali molto di là da' confini del vero e del verisimile. Ma che questo debba mai ascriversi ad elevazione d'ingegno, Signor no: ella è al più una certa leggerezza come quella d'una piuma che svolazzi in qua e in là ad ogni minimo soffiar d'aura. *Del resto che l'uomo arrivato alla maturità dell'età s'accosti pur alle cose di moralità, questo non mi pare già uno di quei difetti che gli anni portan seco; ma ben sì un frutto nato da gentil pianta allevata in buon terreno e coltivata con cura*⁴³.

Il passaggio rivela l'immaginario divergente tra lingua/stile e letteratura che divideva i due autori. Per Régnier-Desmarais, la *clarté*, qui sottintesa in opposizione all'oscurità, è un principio ben saldo, di cui la poesia e il perfezionamento dell'età più matura sono presentati come approdo auspicato: si noti, ad esempio, l'analogia vegetale che associa alla maturità morale una maggiore risolutezza ed eccellenza dello stile, inteso come compimento di un lungo processo di adattamento. Al contrario, per Magalotti l'oscurità non è un vizio formale, ma anzi espressione di uno slancio vitalistico, ricco e travolgente, che l'avanzare dell'età assopisce. Le obiezioni di Régnier-Desmarais ci permettono di avere un'idea abbastanza precisa della concezione dello stile secondo Magalotti e delle differenze tra i due: mentre per lo scrittore francese, l'eccellenza dello stile è da rapportarsi a un'evoluzione esterna, derivante dalla maturazione personale e dall'emulazione dei modelli linguistici e letterari che vengono interiorizzati, per Magalotti, nostalgico degli slanci giovanili, la sublimità dello stile è un fatto interiore che si manifesta in stretta risonanza con le condizioni esistenziali e di vissuto personale influenzando, così, la predisposizione dell'autore.

Non sembra, dunque casuale che fra gli autori francesi maggiormente apprezzati da Magalotti vi sia Blaise Pascal, scrittore fortemente contestatario nei contenuti e segnato nelle sue scelte stilistiche dalla vicinanza al movimento di Port-Royal⁴⁴. In realtà, è proprio

43. Bibliothèque National de France, Fonds italiens 517, *Carteggio*, lettera non datata [ma 1702] di François-Séraphin Régnier-Desmarais a Lorenzo Magalotti. La citazione in esergo dell'articolo è tratta da questa corrispondenza.

44. L'opera maggiore dei *Messieurs de Port-Royal* è rappresentata dalla traduzione della Bibbia in lingua francese (1665-1696). L'operazione editoriale, capeggiata da Louis-Isaac Lemaistre de Sacy (1613-1684), aveva l'ambizione di rendere il testo sacro

Conrart a suggerirne a Magalotti la lettura, con toni elogiativi della sua opera:

J'envoyeray, séparément, à M. Gasparinj, sous l'adresse de M. l'Abbé Strozzi, *les Pensées de M. Pascal*, dont vous m'ordonnez de vous dire mon sentiment. Il fit amitié avec Mrs de Port-Royal, qu'on appelle autrement Jansénistes; et comme ils estoient alors aux prises avec les Jésuites, il fit dix-huit Lettres contre-eux, adressé à un Provincial, dont vous aurez sans-doute, ouy-parler, puis-que le bruit en a couru par toute l'Europe. C'est, selon moy, le plus grand chef-d'œuvre de notre Langue, en ce genre-là. Depuis il fit dessein d'écrire contre les Athées; mais comme c'estoit un ouvrage de longue-halène, et qu'il estoit fort malsain, il fut prévenu de la mort; après laquelle on trouva seulement quelques pensées, qu'il avoit mises sur le papier, à-mesure qu'elle luy venoyent en l'esprit [...] Vous ne laisserez pas d'y trouver beaucoup de bon-sens, et une très-grande beauté de stile, et de justesse, et de pureté de diction⁴⁵.

[Farò giungere, con un altro invio, al signor Gasparini, presso l'indirizzo del signor abate Strozzi, le *Pensées de M. Pascal*, di cui mi comandate di darvi il mio giudizio. Egli fu amico dei signori di Port-Royal, anche chiamati giansenisti; siccome questi erano a quel tempo in combutta con i gesuiti, egli preparò diciotto lettere contro di loro, indirizzate a un padre provinciale, delle quali avrete probabilmente sentito parlare, giacché hanno destato scalpore in tutta Europa. A mio parere, si tratta del più grande capolavoro di questo genere nella nostra lingua. Egli ebbe poi in proposito di scrivere contro gli atei; ma siccome si trattava di un lavoro di ampio respiro e dato che egli era in cattiva salute, fu sopraggiunto dalla morte. In seguito, furono ritrovati solo alcuni pen-

accessibile ai credenti, sfidando, quindi, le direttive tridentine. La «Bible de Port-Royal» fu anche oggetto di una virulenta contestazione linguistica e stilistica: il maggior detrattore fu proprio Dominique Bouhours che criticò aspramente la traduzione (Bouhours era, inoltre, un gesuita), giudicandola oscura e tendente a un linguaggio misterico a causa di un eccessivo uso delle metafore. Vd. Delphine Reguig, *La fausseté de la métaphore dans la polémique anti-calviniste à Port-Royal*, in *Port-Royal et les images: un accès aux textes?*. Actes de la journée d'étude organisée à l'Université de Rouen en mai 2011, publiés par Tony Gheeraert (CÉRÉDI), Publication numériques du CÉRÉDI, «Actes de colloques et journées d'étude», 11, 2015, <http://publis-shs.univ-rouen.fr/ceredi/index.php?id=588>.

45. Conrart, *Lettres à Lorenzo Magalotti*, p. 88 (lettera XXII del 29 agosto 1670).

sieri, che egli aveva trascritto man mano che gli venivano in mente [...]. Non mancherete di trovarvi molto buon senso, e una grande bellezza di stile, di giustezza e di purezza della dizione.]

Oltre ad aver instillato, quasi certamente, in Magalotti l'interesse per la prosa pascaliana, Conrart allude anche al progetto di un'apologia della fede contro gli atei, progetto, questo, interrotto dalla precoce morte dell'autore. I toni usati dal corrispondente francese in merito alle *Pensées* presentano Pascal come uno dei massimi autori del suo tempo. L'accostamento della scrittura magalottiana a quella dello scrittore francese merita, dunque, di essere preso in particolare considerazione. Nel momento in cui Magalotti concepisce il disegno delle *Lettere contro l'ateismo*, egli vive una profonda crisi esistenziale (il tentativo di entrare nella congregazione degli oratoriani a Roma era fallito), che lo porta, verso il 1690, a ritirarsi in solitudine nei suoi possedimenti. In questi anni, da «scioperato»⁴⁶, riflette sull'ateismo in quanto comportamento e fatto di costume. La confutazione dell'ateismo avviene, come ricorda Maurizio De Benedictis, non già sul piano dei principi dimostrabili, ma attraverso «tecniche persuasive»⁴⁷ che mirano più a colpire gli affetti dell'avversario che a convincerlo logicamente. Nella dinamica dualistica anima-corpo è messo in valore l'aspetto sensualistico della persuasione, coerentemente con gli interessi per ciò che riguarda i «sensi». Esso è, anzi, presentato come mezzo retoricamente più efficace nell'agone con i libertini:

Noi siamo composti d'anima e di corpo; e però a voler persuader l'uno e l'altro ci vuole della ragione sì, ma un poco d'abito ancora. La ragione guadagna il padrone; l'abito i ministri, che il più delle volte governano il padrone: onde serve a poco che questi conosca la verità, se quegli altri hanno ragione o interesse per intenderla in un altro modo⁴⁸.

46. «E per verità parve poi a' miei amici che questo spirito di libertinaggio regnasse troppo visibilmente in tutte le lettere, essendo riuscite assai slegate, e riconoscendosi per fatte da uno scioperato, che tale era io in quel tempo, più col fine di divertirsi, che di comporre, secondo che ogni lettera aveva per fine sé medesima senza alcuna obbedienza o correlazione a una precedente idea universale», Lorenzo Magalotti, *Lettere familiari contro l'ateismo*, Milano, Giovanni Silvestri, 1825, I, p. XV.

47. De Benedictis, *L'ideologia dell'uomo di garbo*, p. 53.

48. Magalotti, *Lettere familiari contro l'ateismo*, I, p. 245. Vd. anche De Benedictis, *L'ideologia dell'uomo di garbo*, p. 53.

L'attenzione per la sublimità dello stile e per un uso "affettivo" della retorica accomuna Magalotti a Pascal, la cui scrittura scaturisce da un'altrettanto virulenta crisi esistenziale⁴⁹. Questa tensione stilistico-retorica si cristallizza nell'autore francese attraverso un orientamento profondamente polemico dell'eloquenza, che fa largo uso, dal punto di vista stilistico, di rotture periodiche e frasi nominali: la sintassi è caratterizzata da una melodia interna (spesso resa possibile attraverso assonanze e richiami tra sintagmi) a cui si aggiungono esclamazioni e interrogazioni, che formalizzano spesso quella che è stata definita dagli specialisti una forma di brutalità⁵⁰. La violenza stilistica è al contempo conseguenza del rifiuto di qualsiasi compromesso sul piano ideologico e necessità di sollecitare costantemente il lettore, che sarebbe altrimenti indifferente preso com'è dai *divertissements* mondani⁵¹. Questo dinamismo della scrittura non è, in realtà, una prerogativa ingegnosa dell'autore francese; esso trova la sua radice profonda nella "retorica del cuore" di stampo biblico, la cui finalità è eminentemente perlocutoria: percuotendo lo spirito e la sensibilità del lettore, viene suscitata in lui l'indignazione per la menzogna e le cose terrene. Si ottiene così, soprattutto nelle *Provinciales*, che combattono la casuistica gesuita, l'adesione sentita del lettore allo slancio polemico della parola⁵².

Quest'attrazione per la materialità della scrittura si palesa anche nelle *Lettere familiari contro l'ateismo* di Magalotti: impiego di immagini crude e dell'*enargeia*⁵³ che consente la formalizzazione nel testo di immagini violentemente evidenti, l'uso di un lessico profano e quotidiano,

49. Crisi databile al 23 novembre 1654. Durante la celebre «nuit de feu», Pascal vive un'esperienza mistica che lo condurrà alla conversione e a privilegiare la riflessione teologica e filosofica, da cui scaturiranno poi le *Provinciales* e le *Pensées* (pubblicate postume). Vd. *Pascal, auteur spirituel, textes réunis par Dominique Descotes*, Paris, Champion, 2006.

50. Vd. Philippe Sellier, *Port-Royal et la littérature. I, Pascal*, Paris, Champion, 1999.

51. Vd. Laurent Susini, *L'Écriture de Pascal. La lumière et le feu. La "vraie éloquence" à l'œuvre dans les Pensées*, Paris, Champion, 2008.

52. Vd. Laurent Susini, *L'éloquence du "vrai combat" dans les Provinciales*, «Chroniques de Port-Royal», 58, 2008, pp. 121-134.

53. Nel senso di descrizione che possiede la forza dell'evidenza, capace dunque di rendere sensibile l'oggetto. Vd. Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung des Literaturwissenschaft*, München, Max Hueber Verlag, 1960, § 810-819, p. 399-407 e *Faire Voir. Études sur l'enargeia de l'Antiquité à l'époque moderne*, sous la direction de Florence Klein et Ruth Webb, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2021.

il ricorso alle metafore (tanto invisive al classicista Bouhours), l'assenza di attenuazioni e modalizzazioni che rinforzano il sostrato polemico.

A titolo di esempio, prendiamo un passaggio della lettera XV. *Attitudine e sufficienza dello spirito a muovere immediatamente da sé stesso la materia*, il cui titolo, molto più breve rispetto a quello di altre lettere, comporta una generica definizione («spirito») che non rinvia direttamente al Dio cristiano, ma allude implicitamente al deismo libertino⁵⁴. La chiusura della lettera costituisce un gesto autoriflessivo dello scrittore rispetto alla propria prosa:

Io voglio solamente terminar questa lettera, come alle volte si terminano gli atti delle commedie, aprendo la prospettiva e facendo vedere in lontananza *una rovina, un'inondazione, un incendio*, in somma qualche cosa di grande e di mirabile, e subito riserrando, perché lo spettatore seguiti a vedere quella rappresentazione più al naturale coll'immaginativa, che a lungo andare non avrebbe fatto coll'occhio. In questo sfondato dunque dell'attività *onnipotente dell'immateriale* a muovere la materia *guardate un poco quel che vi paia di due gran proposizioni di Cristo signor nostro*⁵⁵.

L'autore sceglie di porsi, e porre il lettore, come spettatore (senso visivo) della propria operazione scrittoria (analogia teatrale «come [...] gli atti delle commedie», uso del lessico pittorico-architettonico: «sfondato»⁵⁶). A questa scelta rappresentativa corrisponde l'iconicità della sintassi scandita da movimenti ritmici particolari: essa è assicurata dall'alternanza di proposizioni lunghe e brevi («e subito riserrando») e di enumerazioni («una rovina, un'inondazione, un incendio») che provocano al contempo la dilatazione e la restrizione

54. Vd. Franco Arato, «Un Dio tutto gioviale». *Lorenzo Magalotti e i libertini*, in *Libertins italiens / Libertini italiani*, «Libertinage et philosophie à l'époque classique (XVI^e-XVII^e siècle)», 20, 2023, pp. 195-215.

55. Magalotti, *Lettere familiari contro l'ateismo*, I, p. 323.

56. Il termine rivaleggia nel Seicento con prospettiva. Lo sfondato, tecnica pittorica che riproduce l'apertura di uno spazio al di là della superficie reale, provoca un'esperienza immersiva dello sguardo, capace di porre lo spettatore in uno stato emotivo particolare. Vd. Rosa De Marco e Caroline Heering, *L'objet d'art et l'expérience du merveilleux mis en mots: le livre de fête comme laboratoire lexical*, in «Lexicographie artistique: formes, usages et enjeux dans l'Europe moderne», sous la direction de Michèle-Caroline Heck, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2018, pp. 333-346: 343-344. Ringrazio il prof. Riccardo Gualdo per avermi indotta ad approfondire questa riflessione.

del periodo. È da notare che al passaggio in cui è inserita icasticamente l'analogia tra scrittura e azione teatrale segue, nel secondo periodo, un ritorno alla discussione sul piano logico-persuasivo. Tuttavia, la progressione dell'enunciato si rivela contraddittoria. Al lessico iperbolico che accompagna il tema religioso e teologico («onnipotente immateriale», «gran proposizioni di Cristo signor nostro»), fa da contraltare un uso astuto del modalizzatore «un poco», proprio laddove il lettore/ateo dovrebbe essere esortato polemicamente («guardate un poco quel che vi paia»). Smorzando, così, il rapporto con il corrispondente fittizio, la prosa catalizza retoricamente – e, forse, ironicamente – la portata polemica delle lettere. In sede di conclusione della lettera, l'adesione dello stesso Magalotti al proprio progetto di scrittura appare sminuita a favore di una ricerca della complicità col proprio interlocutore.

Nella prosa pascaliana i parallelismi, le enumerazioni, il ritmo, tutti gli elementi dell'elocuzione sono disposti secondo una progressione il cui fine non è di istruire razionalmente il lettore, ma di suscitare in lui gli affetti più profondi al fine di convertire il suo cuore. In questo movimento verticale, anche il lettore fittizio di Magalotti sembra costantemente proiettato dal materiale all'immateriale, dal grandiloquente al triviale, in un gioco ascensionale che è spesso ambivalente rispetto alla sua finalità ultima. Vuole davvero Magalotti, come Pascal, convincere il suo interlocutore a entrare nella *sequela Christi*? La lettura è ambigua e simili passaggi si lasciano facilmente interpretare in modo opposto: il fine esplicito sembra talvolta raggrinzito, ridotto nel momento stesso in cui, alla perorazione delle grandi verità cristiane fanno seguito la realtà e, soprattutto, i necessari compromessi del rapporto epistolare.

L'*incipit* della stessa lettera ricalca anch'esso le rotture stilistiche e retoriche tipiche della prosa pascaliana:

Ho ricevuto la vostra del 12 agosto. *In vendetta voglio obbligarvi a rileggerla a sangue freddo*; nella quale pare che abbiate preteso di stabilire potersi per avventura concepire la creazione dal nulla sotto qualche idea, che faccia meno orrore agl'intelletti, che non fa quella sotto di cui ordinariamente si concepisce. Quando ciò fosse, anzi quando fosse pur mai concepibile che un'essenza incorporea, per un puro semplicissimo atto di volontà, avesse potuto creare dal nulla i materiali del mondo, non si sarebbe fatto se non la metà della strada, rimanendone altrettanta, e niente meno difficile e disastrosa, *per arrivare a concepire, come questa medesima essenza incorporea, dopo creati questi materiali, avesse*

*potuto muoverli, assortirli, ordinarli; muover pezzi così sterminati di materia un puro spirito! far alla palla, per dire così, co' globi più smisurati, che sono come le viscere primarie dell'universo, e in agguaglio de' quali le più alte montagne della nostra terra, anzi pur quelle della luna, non sono niente più di una bassa superficiale efflorescenza di minutissime bolle sulla pelle di un elefante!*⁵⁷

Dal punto di vista polemico-argomentativo la concessione oratoria («Quando ciò fosse, anzi quando fosse pur mai concepibile [...] non si sarebbe fatto se non metà della strada») dimostra non solo la fallacia dell'argomento dell'avversario, ma anche la volontà da parte dello scrittore di essergli leale nell'agone polemico, adottando, temporaneamente, una tesi che non gli appartiene. Tuttavia, il procedimento retorico è anticipato da affermazioni e da un lessico crudo e brutale che non bada a convenevoli («In *vendetta* voglio obbligarvi a rileggerla *a sangue freddo*»).

Inoltre, la salda struttura argomentativa si incammina, nella seconda parte, verso una brusca rottura della progressione logico-razionale a partire dall'accumulazione verbale tripartita «muoverli, assortirli, ordinarli», che, innescata dal riferimento alla materialità della creazione («per arrivare a concepire, come questa medesima essenza incorporea, dopo creati questi materiali»), funziona da trampolino verso una riformulazione più patetica del contenuto grazie all'uso di un lessico iperbolico («pezzi così sterminati», «globi più smisurati», «le più alte montagne», «minutissime bolle») e prosaico («far alla palla», «le viscere», «bolle», «elefante»). Tali scelte lessicali sostengono l'analogia-paragone tra il concetto di creazione emanante dalla divinità e la realtà stessa nelle sue più animalesche manifestazioni («pelle di un elefante»), ricalcando così il disordine che conseguirebbe a una realtà priva di un'entità creatrice ordinante. In questo movimento della prosa, la diffrazione del testo e la violenza argomentativa di stampo pascaliano coabitano con una dimensione tipica della scrittura magalottiana, originata dalla sua esperienza in campo scientifico: la tensione verso una rappresentazione icastica e sconfinante nel caotico. Come osservato da Turolo a proposito delle *Lettere scientifiche ed erudite*, la conoscenza e l'osservazione visiva sono proprie dello spirito scientifico moderno e influenzano fortemente l'esperienza scrittoria di Magalotti, membro del Cimento. Tali caratteristiche si manifestano, in partico-

57. Magalotti, *Lettere familiari contro l'ateismo*, I, p. 305.

lare, nell'«enumerazione disordinata, [nel]l'elenco "aperto", privo di termini necessari, in cui la gioia di nominare e di accumulare prevale sugli scrupoli residui dell'ordine logico e dell'oggettività scientifica del tempo»⁵⁸. Tuttavia, se nelle *Lettere scientifiche ed erudite* assistiamo a una cristallizzazione di questo fenomeno stilistico, nelle *Lettere contro l'ateismo* questa tendenza è prontamente incanalata nella struttura polemico-argomentativa del testo, a cui, però, simili aperture verso una rappresentazione iperbolica del creato conferiscono «un forte potenziale logico-eversivo»⁵⁹. Ancora una volta, come Pascal, Magalotti si allontana dalla retorica che mira a istruire e convincere per toccare, attraverso le immagini, i sentimenti più profondi del suo destinatario.

5. Conclusioni

L'obiettivo di questa breve analisi è stato quello di gettare una nuova luce sul legame tra Magalotti e la Francia, e, in particolare, la lingua francese. Argomento già oggetto di osservazioni da parte di critici autorevoli (Dardi, Folena), l'influenza del francese sulla scrittura magalottiana sembra essere eterogenea, quasi controversa. Se da un lato egli si sottopone al precettorato del potentissimo Conrart, attraverso il quale acquisisce una certa consapevolezza del *génie de la langue française*, dall'altro non esita a far ricorso ad autori poco allineati al classicismo luigiano nella forma come nei contenuti: in questo, l'esempio di Pascal si rivela molto più istruttivo rispetto a quello dell'amatissimo amico Saint-Évremond, di cui l'Arcade pure traduce numerose opere che qui non è stato possibile analizzare. Emerge, dunque, seppur rapidamente, l'immagine di un Magalotti in cui le influenze francesi sono al servizio della ricerca di uno stile sempre più personale e caratterizzante, e che non si piega banalmente al trionfalismo linguistico d'Oltralpe. Da un punto di vista storico-letterario, la nostra analisi vuole anche mostrare che gli scambi linguistici e culturali di cui sono protagonisti gli Arcadi non sono da leggersi necessariamente in modo "euforico": Magalotti accoglie con un certo distacco, talvolta con svogliatezza, le tendenze e la realtà d'Oltralpe e fa coesistere nello stesso testo varie modalità e stili di scrittura. Autore difficile da inquadrare rispetto ai suoi contemporanei, per vissuto e operato letterario, Magalotti meriterebbe più attenzione da parte della critica

58. Turolo, *Tradizione e rinnovamento*, p. 13.

59. Ivi, p. 166.

moderna. Non è, infatti, da escludere che in seno ai brani analizzati si nascondano altre influenze straniere (inglesi e spagnole) di cui egli fu più entusiasta sostenitore. A conclusione di questo percorso, il nostro auspicio è dunque di esaminare la complessità della sua scrittura incrociandone le molteplici influenze: si scoprirebbe probabilmente che il «postiglione d'Europa» ha saputo trarre il meglio da ciascuna di esse, rappresentando così un *unicum* nel panorama italiano di fine Seicento.

MAURIZIO CAMPANELLI

L'Europa in Arcadia.
Da Crescimbeni a Morei

Se si guardasse all'Arcadia non nella consueta, per molti versi ineludibile, prospettiva della storia della letteratura italiana, si scoprirebbe che il Commune ebbe fin dalle origini una forte proiezione verso le grandi nazioni ed entità politiche europee. Nel 1753, poco dopo la morte di Melchiorre Maggi, in Arcadia Dameta Clitorio, l'ultimo dei fondatori a essere rimasto in vita, e mentre c'era ancora Logisto Nemeo, ovvero Francesco Maria Campello, uno dei sei che erano stati annoverati di diritto, perché partecipi del progetto, il giorno stesso della fondazione¹, Morei fece celebrare al Bosco Parrasio un'adunanza in onore dei fondatori d'Arcadia, nella quale ad ognuno dei quattordici fu dedicato un albero di diversa essenza. Nel discorso introduttivo il Custode, fiorentino di nascita, di madre londinese, trapiantato a Roma fin dalla prima adolescenza, dopo aver sinteticamente ripercorso le vicende di ognuno dei fondatori, si fermò, chiedendone retoricamente il permesso ai suoi uditori, a ragionare sul fatto che fra i quattordici uno solo era nato a Roma, mentre gli altri avevano provenienze disperate:

Ma permettetemi che io per breve tempo ancora intrattengavi nel considerare come, a più facilmente spargere il nome e la fama d'Arcadia, la nascita non meno che la morte de' di Lei Istitutori potette contribuire. La metà di essi era nata nello Stato Pontificio e la metà sotto il dominio di altri Principi: due avevano sortito il natale nella Liguria, due nelli Stati di Savoja, due nella Toscana ed uno nel Regno di Napoli; e quelli ch'erano sudditi alla Romana Sede nacquero tutti in diverse Contrade: uno ne avea dato la Romagna, uno la Marca Anconitana, due l'Umbria,

1. Vd. *I testi statutari del Commune d'Arcadia*, a cura di Elisabetta Appetecchi, Maurizio Campanelli, Cristina Di Bari, Achille Giacopini, Mario Sassi, Roma, Accademia dell'Arcadia, 2021, pp. 78-79.

uno la Provincia del Patrimonio, uno quella del Lazio ed uno finalmente la stessa Roma².

All'inizio del discorso Morei aveva detto che, risvegliando non solo la memoria dei fondatori celebri, Uranio, Tirsi, Alessi, Opico, Idalgo, Alfesibeo, ma anche quella degli altri, offuscata dagli anni e dalla lontananza, si sarebbe svelata una prospettiva che da Roma andava subito all'Italia e alle altre regioni d'Europa, fino a giungere addirittura all'India (e qui Morei pensava evidentemente alla disgraziata vicenda del cardinale Maillard de Tournon, in Arcadia Idalgo Erasinio):

Eppure in questo giorno, perché con maggior proprietà possiamo piangere la morte di quei sapientissimi Uomini e perché meglio giunghiamo a conoscerne i meriti, e' mi conviene di quando in quando abbandonar questi Nomi, e d'altri poco meno che ignoti al nostro Bosco Parrasio risvegliar la memoria e da questi sacri recessi far colla mente passaggio non tanto alla vicina gran Roma, quanto alla maggior parte della nostra Italia e in altre delle Provincie d'Europa e fino di là dalle rive e del Gange e dell'Indo³.

In occasione della terza ragunanza, svoltasi il 30 ottobre del 1690, fu approvato il XIX avvertimento, il primo dopo i diciotto «stabiliti» il giorno della fondazione, scritto per regolare l'annoverazione dei «Pastori che dimorano in campagne straniere», con un preambolo iniziale in cui Crescimbeni aveva scritto che «grande avanzamento di nostro Commune» sarebbe stato invitare gli stranieri ad entrare in Arcadia prima che essi ne facessero domanda⁴. Sebbene per «campagne straniere» si intenda, qui come altrove nei verbali, anche tutta l'Italia che era fuori dai confini dello Stato della Chiesa, l'Arcadia si muoverà fin dagli inizi alla ricerca di un orizzonte europeo. Non tratterò qui dei tentativi di fondare colonie in città come Parigi e Madrid, che non andarono a buon fine, né del fatto che Cromiro Dianio, ovvero Pietro Antonio Bernardoni, Arcade della prima ora, poeta cesareo a Vienna dal 1701 al 1710, compaia in una *Nota de' Procustodi* in veste

2. *Adunanza tenuta dagli Arcadi in onore de i Fondatori d'Arcadia, aggiuntavi una lettera intorno a i Luoghi ove le Arcadiche Adunanze si sono fin'ora tenute*, Roma, Antonio de' Rossi, 1753, p. 6.

3. *Ivi*, p. 2.

4. *I testi statutarî del Commune d'Arcadia*, p. 82.

di «Procustode delle Campagne Germaniche», insieme a Lamindo Cratidio, vale a dire Paul Bernardy, per le «Campagne Provenzali» e a Mirteo Teneate, cioè Juan Antonio de Vizarrón y Eguiarreta, per le «Campagne Spagnuole»; per queste ultime il tentativo fu reiterato, se Crescimbeni depennò il nome di Mirteo e scrisse nel rigo inferiore quello di Artemio Langiano (il valenzano José Antonio Procurante, annoverato nel 1709, che fu poi cancellato e quindi riammesso) «in luogo del suddetto Mirteo tornato in Roma»⁵. Queste colonie non si formarono mai, ma pure il tentativo di formarle testimonia di uno sguardo rivolto oltre i confini d'Italia, come del resto era inevitabile in una città quale Roma. Negli anni di Crescimbeni si riuscì a costituire una sola colonia fuori dai confini della penisola, nella città di Lubiana, dove nel 1709 fu fondata l'Emonia, che durò a lungo e fu molto attiva nei decenni tra Sette e Ottocento⁶. Parimenti non tratterò delle annoverazioni di letterati ed intellettuali europei, che proseguirono senza soluzione di continuità per tutto il Settecento, incrementandosi col passare dei decenni, perché sarebbe un lavoro di prosopografia, per

5. Roma, Biblioteca Angelica, Archivio dell'Arcadia, Atti Arcadici 2, p. 576; la nota conclude un registro delle colonie con elenchi dei pastori, che non va oltre la Colonia Poliziana, fondata nel 1718, ma le carte sono in un disordine già antico, come rivela la numerazione. Per il Bernardy e il Vizarrón vd. *infra*, pp. 68 e 48.

6. Il documento della fondazione della colonia si trova nel verbale della Ragunanza 93 (Chiamata Generale), tenutasi il 7 marzo 1709 (cfr. *ivi*, pp. 321-322): «Chiedendo, per mezzo del nostro Floridano [Giovanni Gregorio Thalnitscher von Thalberg], alcuni Gentiluomini di Lubiana letterati l'annoverazione loro e susseguentemente la fondazione d'una Colonia Arcadica nella loro città, da chiamarsi Emonia, come dal foglio da ciascuno di loro sottoscritto, che si legge, se vogliono annoverarli e fondar detta Colonia: si annoverino, colla giunta di esso Floridano e di Stenone [Giorgio Sigismondo Pogatschnig] ed Omalgo [Francesco Bernardo Fischen], anche a' quali si diano le Campagne riservate per le Colonie, e il Custode fondi la Colonia nella forma solita. Passato a viva voce e, quanto ai soggetti, per voti segreti»; segue la lista dei nomi: oltre al Thalnitscher, al Fischen e al Pogatschnig, vi figurano Francesco Gottifredo von Bilichgraz, Francesco Sigismondo Utschan, Giovanni Agostino Widerkem, Sigismondo Gabriello Lukuntschitsch, Antonio Vermatti, Giorgio Kestner e Francesco Pesemel. Il brano del verbale termina con la precisazione che «Fu spedito il diploma della fondazione e mandato ad esso Floridano colle facultà di Vicecustode per questo atto». Tralascio qui, perché fuori dai limiti cronologici di questo lavoro, la Colonia Antillana di Santo Domingo, fondata nel 1777, e quella Focense di Marsiglia, dedotta nel 1786, che pure ebbero una loro vita: vd. Stefania Baragetti, *I poeti e l'Accademia. Le «Rime degli Arcadi» (1716-1781)*, Milano, LED, 2012, p. 114, e Léa Renucci, *L'Arcadia per lettera. Sociabilités épistolaires et réseaux académiques en Italie au XVIII^e siècle*, Thèse de Doctorat, Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales - Université de Vérone, 2020, pp. 143-158.

il quale si dovrebbero ricostruire le biografie di personaggi spesso ancora ignoti, cercando innanzitutto di capire quanti di quegli stranieri in realtà vivessero stabilmente a Roma, almeno nel periodo in cui furono annoverati in Arcadia. Certamente viveva a Roma l'or ora citato Juan Antonio de Vizarrón y Eguiarreta, nato nel 1682 in Andalusia, che divenne Arcade nel 1702 come allievo del Collegio Clementino⁷ col nome di Mirteo Teneate; all'inizio di maggio del 1706, quando, terminati gli studi, ripartì per il suo paese, Crescimbeni gli «conferì la carica di Procustode degli Arcadi dimoranti nelle Campagne della Spagna» e dodici territori estratti dall'Urna della Sorte, con la facoltà di «fare le Adunanze del canto ove e come a lui parerà»⁸. In patria però Mirteo non fondò colonie dell'Arcadia, ma avviò una carriera che lo avrebbe portato a divenire prima arcivescovo di Città del Messico e poi viceré, carica che ricoprì in anni irti di problemi e disavventure. Nulla si sa invece di quel Giovanni (o Jean) Fortin di Orléans che venne annoverato in Arcadia il 15 ottobre del 1690, nella seconda ragunanza, registrato al numero XXIII del *Catalogo degli Arcadi*, ma il fatto che ciò sia avvenuto prima ancora che fosse approvato l'avvertimento XIX induce a credere che questo personaggio risiedesse a Roma.

Se rinunciamo alle delizie della prosopografia, per muoverci verso le edizioni che uscirono sotto l'insegna della siringa di Pan, scopriamo che la dimensione europea dell'Arcadia venne fortemente enfatizzata dal gruppo che guidò la prima stagione del Commune arcadico, a partire da Crescimbeni, che nel 1718, quindi molti anni e molte vicissitudini dopo la fondazione, all'inizio della dedica a Clemente XI del volume I delle *Prose degli Arcadi* scriveva: «Le incessanti fatiche che nella coltivazione delle scienze e delle lettere amene ànno gli Arcadi fatte per tutta l'Italia e altri Regni d'Europa, e specialmente in Roma

7. Il Collegio dal 1695 era entrato in Arcadia in qualità di «Rappresentanza Stravagante»: cfr. Giovan Mario Crescimbeni, *Stato della Basilica diaconale, collegiata e parrocchiale di S. Maria in Cosmedin di Roma nel presente anno MDCCXLIX*, Roma, Antonio de' Rossi, 1719, p. 124, e [Michele Giuseppe Morei,] *Memorie storiche dell'adunanza degli Arcadi*, Roma, Antonio de' Rossi, 1761, pp. 212-213.

8. Nota del primo maggio 1706 e Collegio dell'8 maggio, in Roma, Biblioteca Angelica, Archivio dell'Arcadia, Atti Arcadici 2, pp. 255-256. Sugli spagnoli in Arcadia vd. José María Domínguez, *Los primeros españoles en la Arcadia y los primeros Arcades en España*, in *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII: arte, diplomazia e politica*, a cura di Alessandra Anselmi, Roma, Gangemi, 2015, pp. 680-694; qualche utilità può ancora avere l'ormai antiquato Pietro Ventriglia, *Los españoles en la Arcadia*, «Revista de literatura», 3/6, 1953, pp. 233-246, e 17/33-34, 1960, pp. 149-164.

nel corso d'anni ventotto [...]»⁹. Nell'avviso *A chi legge*, spiegando le ragioni della selezione dei testi inclusi nel volume, Crescimbeni tornava a menzionare l'Europa: «[...] il fare altramente non sarebbe riuscito agevole per l'infinità delle Prose che sarebbero capitate da tutte le parti d'Italia, per non dire d'Europa, per la quale gli Arcadi sono sparsi»¹⁰. Crescimbeni è anche autore della seconda prosa raccolta nel volume, letta al Bosco Parrasio il 26 luglio 1712 per l'anniversario della morte di Idalgo Erasinio, nella quale, ricordando in chiave mitica la fondazione, aveva ribadito la vocazione europea dell'Arcadia: «Io ben so che il Sole apparve oltre il consueto risplendente sopra le nostre capanne, allorché fondossi l'innocente Repubblica de' Pastori, che dovea tanto diffondersi per l'Europa quanto egli di essa vede nella sua quotidiana carriera»¹¹. Figura iconica della prima Arcadia è Giovan Battista Felice Zappi, fondatore col nome di Tirsi Leucasio, che firma una prosa recitata al Bosco nel maggio del 1700 per la recuperata (per poco) salute di Innocenzo XII, nella quale si presenta in qualità di ambasciatore dell'Arcadia presso il papa, spiegando che là «sotto pastoral velo» si affronta ogni disciplina e che i potenti non esitano a far propria «la pastorale umiltà», pur senza che essa «abbia mai tolto ad alcuno i caratteri di sua nativa grandezza»; Tirsi ricorda in particolare Maria Casimira Sobieska, la regina vedova di Polonia, trapiantata a Roma, la quale «cogliere non isdegnava tra noi Pastori, sotto nome di Amirisca, gli allori di nostre Selve, povere sì, ma già per l'Europa tutta gloriose famosissime Selve»¹². Tale fama europea si sarebbe tradotta in una contagiosa smania di entrare in Arcadia, come Tirsi scrive verso la fine del discorso, in un contesto scopertamente celebrativo:

Ella ha ben dunque ragione la vostra Roma e l'Italia tutta e l'intero Mondo, se oggi per la bella salute di chi oprò tanto a pubblico beneficio scioglie i suoi voti e festeggia, e n'ha ben anco somma ragione quella di eletti Uomini Ragunanza che a voi mi manda, la quale, nata appunto ed istituita pochi mesi prima del vostro Impero, è andata appunto colle vostre glorie crescendo, e animata da quegli onori, che voi serbate per la sola virtù, si è talmente renduta, sotto gli Auspicj vostri, di tutte le discipline più belle posseditrice, che fonda già per l'Italia

9. *Prose degli Arcadi*, I, Roma, Antonio de' Rossi, 1718, c. a3r-v.

10. Ivi, c. a6r.

11. Ivi, pp. 21-22.

12. Ivi, p. 216.

numerose Colonie d'illustre fama, anzi pure per l'Europa tutta di sé tal gloria distende, che anco ne' Regni più da noi divisi e lontani non vi è oramai Uomo di chiaro ingegno e di alto grido che a lei non brami e non proccuri di aggiugnersi¹³.

Anche Leonio era su questa lunghezza d'onda, come rivela un passo della sua vita di Giovanni Giustino Ciampini, annoverato in Arcadia il 27 maggio del 1691 col nome di Immone Oeio. Leonio ricorda come il Ciampini si fosse particolarmente compiaciuto del modo in cui l'Arcadia aveva riportato in vita, in chiave moderna, gloriosi momenti di antichissimi costumi e tradizioni, ma soprattutto gli era piaciuta la formula della repubblica pastorale, che prometteva di dare alla nuova accademia un respiro europeo:

Rallegrossi senza fine udendo rinnovarsi l'Olimpiadi e i Mesi Attici nell'Effemeridi, l'antica maestà della Romana favella nelle leggi e la politica usanza di propagare se stessa nelle Colonie. Ma non inferiore era stato il piacere ch'egli avea ricevuto scorgendo all'incontro sotto il piacevol velo d'una Repubblica pastorale una nuova Accademia fondata in Roma, con avvertimenti e maniere per l'addietro non poste in uso giammai, atte a distenderla, siccome dappoi l'hanno distesa mediante le sue Colonie, per le Città più riguardevoli d'Europa¹⁴.

Quelli di Leonio, Crescimbeni e Zappi sono tre nomi che fanno sistema nell'Arcadia delle origini, ed è il sistema dominante nei primi trent'anni di vita del Commune. A valle di loro tre posso citare Pier Jacopo Martello, annoverato in Arcadia nel 1698 col nome di Mirtilo Dianidio, tra i fondatori della Colonia Renia; nel 1708 si trasferì nell'Urbe, dove rimase per dieci anni, divenendo una delle figure di maggior spicco della Ragunanza romana¹⁵. Nel 1712 recitò un discorso per l'inaugurazione del nuovo Bosco Parrasio al Giardino Ginnasi sull'Aventino, nel quale volle affermare che, se il Bosco degli Orti Farnesiani al Palatino era stato l'origine «dell'Arcadia politica nell'Italia», quello dell'Aventino avrebbe avuto, nello specifico della letteratura, un respiro europeo, e persino ultraeuropeo: «Eccoci accolti dal ge-

13. Ivi, p. 227.

14. *Le vite degli Arcadi illustri*, II, Roma, Antonio de' Rossi, 1710, pp. 229-230.

15. Vd. *Canonici d'Arcadia. Il custodiato di Crescimbeni*, a cura di Maurizio Campanelli, Pietro Petteruti Pellegrino, Paolo Procaccioli, Emilio Russo e Corrado Viola, Roma, Storia e Letteratura, 2019, *ad indices*.

neroso Olinto [Francesco Ruspoli] sull'Aventino, che nulla ha di che invidiare l'emulo suo Palatino, perché se quello fu origine dell'Arcadia politica nell'Italia, sarà questo il primo fondamento dell'Arcadia letteraria e dentro e fuori d'Europa»¹⁶.

L'affermazione della portata europea dell'Arcadia cominciò così a farsi moneta comune. Domenico De Angelis, in *Arcadia Arato Alalcomenio*, scrisse la biografia di Andrea Peschiulli, letterato ed erudito tanto sfuggente quanto importante nella Roma della seconda metà del Seicento, nato addirittura nel 1601, annoverato il 13 maggio del 1691 col nome di Meri Foloetico. Fu molto caro agli Arcadi nei pochi mesi in cui ancora visse (ma probabilmente era già caro da tempo a Leonio e ai giovani della sua conversazione), come ricordava il De Angelis mentre tornava ad affermare, per inciso, la diffusione europea dell'Arcadia:

Ed in vero ebbe gran ragione questa celebratissima Radunanza, che, qual tenera pianta, era cominciata poco prima a sorgere e che presentemente ha disteso per l'Europa tutta, non che per l'Italia i gloriosi suoi rami, di dolersi della perdita d'un tanto Pastore, il quale co' suoi continui ed onorati sudori cercò sempre, mentre visse, d'innaffiarla e di coltivarla e di accrescerle novella gloria colla chiara fama del nome suo¹⁷.

Nella vita di Marcello Severoli, in *Arcadia Elcino Calidio*, Crescimbeni ricordava che il 4 maggio del 1691 erano stati annoverati insieme al Severoli altri sette individui, tra cui quattro futuri cardinali, tutti italiani, «i quali dottissimi Personaggi quanto pregio col lor nome apportassero alla nostra Adunanza, ben l'ha fatto vedere la sua propagazione per quasi tutta l'Europa»¹⁸. Qui la prospettiva subisce uno spostamento apparentemente insensibile, ma significativo, rispetto all'ottica dei brani citati in precedenza: la fama europea dell'Arcadia, della prima Arcadia, era affidata all'annoverazione di scienziati, giuristi, antiquari ed eruditi italiani che già avevano, o avrebbero acquisito nel seguito delle loro vite, una fama europea. Se sfogliamo i volumi delle *Vite degli Arcadi illustri*, le testimonianze si moltiplicano. Il giu-

16. *All'Apertura del nuovo Teatro Arcadico sul Monte Aventino ad onore de' quattro Santi Pio V Sommo Pontefice, Andrea d'Avellino, Felice da Cantalice e Caterina da Bologna, Canonizzati dalla Santità di N. S. Papa Clemente XI. Prolusione [...] recitata in Adunanza nel Bosco Parrasio l'anno 1712 a' 24 di Luglio*, in *Prose degli Arcadi*, II, Roma, Antonio de' Rossi, 1718, p. 184.

17. *Ivi*, p. 124.

18. *Le vite degli Arcadi illustri*, II, p. 285.

rista Francesco d'Andrea «mentre visse fu famoso per tutta Europa, quanto lo è tuttavia e il sarà»¹⁹. La fama delle «nuove osservazioni» di Marcello Malpighi «erasi intanto divulgata per l'Europa, e singolarmente in Inghilterra, ove era stata poc'anzi istituita in Londra la celebre Accademia Filosofica, detta la Società Reale. Per la qual cosa Enrico Oldenburg, che ne era il Segretario, lo invitò con sue lettere ad intraprender commercio con la medesima, insinuandogli particolarmente il disegno, che l'Accademia avea, di comporre una perfetta Istoria naturale»²⁰. Raffaello Fabretti, ritiratosi a vivere in «eruditissimo ozio» nella Città Leonina,

incominciò a godere di quella fama e di quel nome che si avea guadagnato non men tra i nostri che tra gli Oltramontani, imperciocché qualunque dotto e scienziato Uomo, o che qua dimorasse o che forestiero capitasse, bene spesso voleva essere a visitarlo; e perché i forestieri, verso i quali egli si mostrava più liberale, ricevendoli con ogni più efficace atto di gentilezza, si recavano a vergogna partir di Roma senza averlo veduto e riverito, e senza aver tenuto proposito con esso lui delle antichità Romane, però la sua Casa si era renduta ben celebre per un continuo concorso di letterati²¹.

Ancor più notevole il caso di Lorenzo Bellini: «Era oramai giunta tant'oltre la fama delle sue eccellenti virtù, e per tanti versi risonava per l'Europa tutta il suo chiarissimo grido, che in alcune Accademie delle più celebri di Francia furono sostenute pubblicamente alcune conclusioni Mediche *ad mentem Laurentii Bellini* ed il soprannominato Archibaldo Pitcarnio in una delle Università della Scozia ha lette e pubblicamente interpretate le Opere sue»²². Fama europea anche per

19. *Le vite degli Arcadi illustri*, I, Roma, Antonio de' Rossi, 1708, p. 60; il biografo è Biagio Maioli d'Avitabile, ma la frase citata si trova nel finale *Voto de' Deputati sopra la precedente Vita* (i deputati erano Tommaso d'Aquino, Cesare Natale e Giovanni Pastrizio). Nel profilo del giurista inserito nelle *Notizie istoriche degli Arcadi morti*, II, Roma, Antonio de' Rossi, 1720, p. 17, redatto dal napoletano Francesco Oliva, si legge che «questi semi [i precetti della retorica], in sì felice terreno sparsi e da lui vigorosamente coltivati, quei frutti produssero ch'Europa tutta ammirò».

20. *Le vite degli Arcadi illustri*, I, p. 69; l'autore della biografia è Eustachio Manfredi. Il brano venne ripreso da Domenico Fabbretti nel profilo del Malpighi pubblicato in *Notizie istoriche degli Arcadi morti*, III, Roma, Antonio de' Rossi, 1721, p. 40.

21. *Le vite degli Arcadi illustri*, I, p. 100; l'autore è Domenico Riviera, che aveva scritto la biografia in latino; il testo inserito nelle *Vite* è una traduzione di Crescimbeni.

22. Ivi, p. 116; l'autore è Marco Antonio Mozzi.

le opere di Enrico Noris: «Ma per indicio della stima, così da' nostri Italiani come da' forestieri dimostrata all'Opere del nostro Enrico, basta riflettere alle replicate impressioni che di quelle uscirono tanto in Italia quanto in Francia, in Fiandra, in Germania e in Olanda [...], non potendosi produrre testimonio più chiaro della pubblica approvazione e del desiderio di leggersi da tante Nazioni, che questo medesimo del ricercarsene in ogni luogo avidamente le copie»²³. Giuseppe Valletta ebbe «corrispondenza di lettere co' più scienziati d'Europa, come il Grevio, il Goezio, il P. Mabillone, il P. Montfaucon, il Tollio, il Magliabechi, il Redi, Carlo Patino, Egidio Menagio [...] ed altri, sicché alla Libreria del Valletta bisognava ricorrere per acquistar cognizione degli Uomini Letterati d'Europa e per sapere ciò che in materia di letteratura facevasi in tutt'il Mondo letterario, tanto era il credito che presso tutte le Nazioni s'era egli acquistato»²⁴. Crescimbeni così scrive di Lancisi: «Agli onori fin qui narrati e all'applauso e alla gloria che acquistossi in Roma andarono d'egual passo congiunti quelli che la Repubblica universale de' Letterati d'Europa a larga mano gli compartì»; quindi, dopo aver promesso di dare il catalogo delle sue opere edite ed inedite, aggiunge: «e ciò servirà altresì per maggiormente autenticare con quanto dovere in ogni parte dell'Europa era egli acclamato per uno de' maggiori e più dotti e assennati Uomini del nostro secolo»²⁵.

Ai volumi delle *Vite degli Arcadi illustri* vanno aggiunti i profili biografici contenuti nei tre tomi delle *Notizie storiche degli Arcadi morti*. Il primo presenta una premessa di Crescimbeni *A chi legge*, nella quale, distinguendo questa serie da quella delle *Vite*, il Custode scrive: «La Ragunanza [...] aveva risoluto che, senza intermettersi la distesa delle suddette *Vite*, né tralasciarsene il costume in avvenire, rispetto però a quei solamente che avessero prove di merito autenticato da tutta l'Europa [...]»²⁶, si dovesse fare un'altra opera, nella quale per via di brevi narrazioni storiche tutti gli Arcadi, de' quali finora si è avuta contezza che sieno morti, dovessero entrare»²⁷. Carlo Maratti «tanto

23. Ivi, p. 208; l'autore è Francesco Bianchini.

24. *Le vite degli Arcadi illustri*, IV, Roma, Antonio de' Rossi, 1727, p. 63; l'autore è Alessandro Pompeo Berti.

25. Ivi, pp. 190 e 194, si veda anche l'elenco dei corrispondenti del Lancisi dato alle pp. 203-204. Vd. anche *Notizie storiche degli Arcadi morti*, I, Roma, Antonio de' Rossi, 1720, p. 27 (l'autore è sempre Crescimbeni).

26. Seguono altre due categorie: gli «insigni Benefattori della stessa Adunanza» e i fondatori d'Arcadia.

27. Ivi, I, cc. [a7]v-[a8]r.

col corso del tempo avanzossi nel sapere e nel credito, che alla fine non solamente si lasciò indietro tutti gli altri professori di Roma, ma tra' principali d'Europa ottenne onoratissimo luogo»²⁸. Pompeo Sacco aveva lasciato «molti Volumi di lettere, memorabili per la dottrina e vaghe per le varie notizie che contengono, scritte a diversi letterati d'Europa, che a lui ricorrevano ne' loro dubbj come ad un Oracolo per sentir le risposte»²⁹. Del Magliabechi si scrive: «Non vi ha parte più remota dell'Europa e più disgiunta da noi, ove il suo gran nome non sia penetrato»³⁰. C'è poi Bernardino Ramazzini, annoverato a settantuno anni nel 1704: «Quindi è che molti Autori di sommo grido e tutti i Compilatori delle memorie erudite non tralasciarono di fregiare i loro fogli col di lui nome, e varie Accademie d'Europa di registrarlo ne' loro onorati Cataloghi»³¹. Il Caloprese: «Quindi essendosi il nome del nostro Gregorio renduto cospicuo per l'Europa, si stimarono fortunate quelle Adunanze letterarie che poterono avere in sé un tanto Uomo»³². Vincenzo Viviani, annoverato in Arcadia nel 1702 all'età di ottant'anni: «Le prime Accademie dell'Europa il vollero tra' suoi»³³. Giovanni Pastrizio: «Siccome i migliori Uomini che erano in Roma avean tutti di lui conoscenza, stima e ancor venerazione, così co' primi Letterati di Europa tenea pur commercio di lettere, e specialmente con quelli che erano stati in Roma e che aveano avuta la buona sorte di conoscerlo e di trattarlo»³⁴. Pirro Maria Gabrielli: «Per mezzo di queste sue erudite fatiche meritossi anche fuori di Siena il nome d'accreditatissimo Botanico, laonde co' più celebri Letterati d'Europa aveva amicizia e carteggio»³⁵. Il profilo di Bernardo Pasquini si conclude con la lunga epigrafe funeraria, scolpita secondo un gusto ancora tutto seicentesco, che ne orna il busto marmoreo in San Lorenzo in Lucina, nella quale si legge: «musicis modulis apud omnes fere Europae Principes nominis gloriam adeptus»³⁶. Giuseppe Pighini «si guadagnò l'affetto e la stima di varie delle principali Corti d'Euro-

28. Ivi, p. 40; l'autore è Crescimbeni.

29. Ivi, p. 132; l'autore è Michelangelo Zorzi.

30. Ivi, p. 266; l'autore è Salvino Salvini.

31. Ivi, p. 274; l'autore è Alessandro Pegolotti.

32. *Notizie istoriche degli Arcadi morti*, II, Roma, Antonio de' Rossi, 1720, p. 112; l'autore è Giovanni Battista Jannucci.

33. Ivi, p. 143; l'autore è Salvino Salvini.

34. Ivi, p. 152; l'autore è Giuseppe Maria Perimezzi.

35. Ivi, pp. 322-323; l'autore è Domenico Fabbretti.

36. Ivi, p. 334; l'autore del profilo è Saverio Maria Barlettani Attavanti.

pa, e singolarmente di quella di Francia»³⁷. Giorgio Baglivi «sì belle dimostrazioni fece e sì nuove ed utili Opere diede alle stampe, che sollecitamente non pur per l'Italia e per quasi tutta l'Europa si rendé cognito e famoso, ma i parti del suo ingegno, diffusi di là dai monti, furono più e più volte ristampati, ed ebbero anche l'onore d'essere comunicati dalle Cattedre nelle principali Università Ultramontane»³⁸.

Si sarà notato che nessuno di costoro era un poeta, categoria che, anche in contesti generosi di lodi come quelli che stiamo esplorando, fatica molto a vedersi riconosciuta una fama europea. Ci sono tuttavia alcune eccezioni. Su Vincenzo Filicaia si ripete un antico *topos*, affermando che aveva avuto così gran fama non solo a Firenze, e specialmente nell'Accademia della Crusca, «ma eziandio nell'Italia tutta ed in ogni parte di quella Europa che delle buone arti è cultrice, che molti gran Principi mostrarono segno di sublime gradimento verso i Componimenti di quel gran Letterato, da cui ricevendo tributo di vera lode per le Opere magnanime sì in guerra come in pace fatte, stimavano grand'avventura l'averè sì gloriosamente operato in tempo che sì leggiadro Poeta alla posterità le gesta loro tramandasse»³⁹. Si evidenzia la circolazione europea della traduzione lucreziana di Alessandro Marchetti: «Sopramodo godeva egli del dono divino della Poesia, che, dopo essersi il suo Toscano Lucrezio per innumerabili manuscritti affollatamente per l'Europa divulgato, il Mondo in lui conobbe ricchissimo»⁴⁰. Un'insospettata fama europea avrebbe avuto anche lo Zappi: «Non so esprimere con parole quanto la sua perdita riuscisse grave non solo all'Arcadia e a Roma tutta, ma altresì a tutta l'Italia e a non poca parte dell'Europa»⁴¹. Non stupiscono invece i riconoscimenti per Francesco Redi – «Nella Toscana non solo, ma nell'Italia tutta e fuori di questa ancora, si cominciò a divulgare la fama di questo insigne Letterato»⁴² – né quelli per Lorenzo Magalotti, il quale «come

37. *Notizie istoriche degli Arcadi morti*, III, p. 143; l'autore è Francesco Maria Mancurti.

38. Ivi, p. 277; l'autore è Crescimbeni.

39. *Le vite degli Arcadi illustri*, II, p. 84; l'autore è Tommaso Buonaventuri.

40. *Le vite degli Arcadi illustri*, IV, p. 139; l'autore è Giovanlorenzo Stecchi.

41. *Notizie istoriche degli Arcadi morti*, I, p. 157; l'autore è Crescimbeni.

42. Ivi, p. 230; l'autore del profilo è Marcello Malaspina. Segue nel testo un brano della prefazione alla stampa dei sessanta sonetti uscita a Firenze nel 1702, «ove si dice essere così celebre per tutta l'Europa il Nome suo, che è superfluo adornarlo di encomj»; la frase si legge all'inizio del breve avviso di Pietro Antonio Bigonci, stampatore dell'edizione fiorentina, *Al Cortese Lettore*.

che s'era fatto conoscere ne' suoi viaggi, avea la stima e l'applauso di tutta Europa, mantenendo un nobilissimo carteggio co i primi Personaggi»⁴³. Si può menzionare anche l'avviso *A chi legge* premesso da Francesco Del Teglià all'edizione postuma dell'*Accademia Tuscolana* di Benedetto Menzini, nel quale si ricorda «quanto i primi Componimenti che Egli donò alla pubblica luce si meritano la stima e l'amore de' meglio addottrinati Spiriti che allor fiorissero nell'Europa»⁴⁴.

Non occorre dire che tutte queste proteste di fama europea andrebbero valutate caso per caso alla luce di una realtà storico-culturale che in gran parte è ancora da indagare; è significativo che perlopiù si tratti di scienziati ed eruditi e che in molti casi la fama europea si basi sul fatto che vivevano a Roma, dove avevano conosciuto il fior fiore degli intellettuali stranieri che si recavano nell'Urbe, con i quali erano poi rimasti in contatto epistolare. C'è poi un altro aspetto da considerare: sebbene nelle biografie si sottolinei quasi sempre quanto questi personaggi fossero legati all'Arcadia, la loro fama non era dovuta al fatto di essere Arcadi. Se questo è ovvio, meno ovvio sarebbe sapere se, e in quale misura, si presentassero ai loro interlocutori europei come Arcadi. Certamente era la loro fama a riflettersi sull'Arcadia, e non l'Arcadia che dava loro lustro; ma questo torna a essere ovvio. Ciò che qui interessa è piuttosto il fatto che l'Arcadia delle origini tende, e tiene, a presentarsi nelle sue pubblicazioni ufficiali come una ragunanza, un commune, una repubblica di orizzonte europeo. Questa prospettiva sembra muovere, come si è detto, da Crescimbeni, Leonio e Zappi; se si aggiungesse Paolucci (mancante forse soltanto perché sfuggitomi), avremmo il nucleo che, con tanti aiuti e attraverso varie crisi, diresse l'Arcadia nei suoi primi trent'anni. Questo nucleo, con tutti i suoi annessi, poté insistere sulla prospettiva europea dell'Arcadia, fino a presentarla come strutturale, perché fin dall'inizio aveva concepito l'Arcadia come un organismo multidisciplinare e transdisciplinare, aperto in particolare alla scienza, alla filosofia naturale, all'erudizione sacra e profana. L'Arcadia di Gravina, che pure si era nutrito del migliore giunaturalismo europeo, da lui trasfuso nelle *Leges Arcadum*, non aveva come orizzonte l'Europa, e meno che mai aveva una prospettiva europea l'Arcadia disegnata nelle *Satyræ* di Quinto Settano, ovvero Ludovico Sergardi, Arcade dal 1691 (annoverato al numero 70) col nome di

43. Ivi, II, p. 190; l'autore è Salvino Salvini.

44. Benedetto Menzini, *Accademia Tuscolana*, opera postuma pubblicata da Francesco Del Teglià, Roma, Antonio de' Rossi, 1705, c. [A7]*r-v*.

Licone Trachio, che, anche al netto della maschera di Settano (rimasta formalmente fuori dal Bosco Parrasio), fu figura importante della prima età dell'Arcadia. Non voglio dire che Gravina o Sergardi non guardassero all'Europa: la cultura del continente c'è nei loro scritti, ma in chiave oppositiva; non cercano un dialogo con la cultura europea, sia pure col secondo fine di ottenerne un riconoscimento, ma vogliono recuperare, anche tramite l'Arcadia, quella posizione di primato che l'Italia aveva perduto dalla fine del Rinascimento⁴⁵. Il punto sta nel fatto che sia Gravina sia Sergardi sostanzialmente guardavano soltanto alla letteratura, alla quale viene funzionalizzato anche lo studio del mondo antico, in una prospettiva squisitamente umanistica. Insomma sia Gravina sia Sergardi restano fermi all'Arcadia come corpo di letterati che deve restaurare il secolo di Leone X (espressione cara a Gravina): questo voleva dire in prima battuta espungere dalla letteratura italiana il nuovo Medioevo del Barocco (i due avranno saputo che a Roma sul Barocco letterario già nel 1680 avevano messo una pietra tombale le *Constituzioni* dell'Accademia di Cristina di Svezia?⁴⁶), ma in seconda battuta significava entrare in un'ottica antagonista con la letteratura europea, lamentando la decadenza e pur tuttavia rivendicando e cercando di ripristinare un primato degli Italiani. Crescimbeni, Leonio e Zappi, che visti da lontano appaiono limitati al mondo della poesia italiana, visti da vicino mostrano di avere un'altra concezione della Ragunanza, sulla quale basarono la loro proposta di Arcadia come sistema aperto e non come bastione di un'ideologia letteraria; questa fu soprattutto l'idea di Crescimbeni, il quale certamente continuò a

45. Sulla posizione di Settano, ma anche su quella di Gravina, rispetto all'Arcadia vd. la prima parte dell'introduzione di Gian Vincenzo Gravina, *Delle antiche favole*, in appendice *Discorso sopra l'Endimione di Alessandro Guidi*, a cura di Valentina Gallo, Roma-Padova, Antenore, 2012, in particolare pp. LVII-LXVII; Maurizio Campanelli, *Settano in Arcadia*, «Filologia & Critica», 44, 2019, pp. 168-213; Id., *Arcadizzare Sergardi. Un'epistola latina di Euristene Aleate ad Alfesibeo Cario*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 8, 2019, pp. 259-294.

46. Sull'Accademia di Cristina di Svezia, e sui poeti che ne fecero parte o che cantarono le lodi della regina, vd. Baragetti, *I poeti e l'Accademia*, pp. 18-31, e Claudia Tarallo, *Discutere di poesia nella Roma tardo barocca. I letterati dell'Accademia Reale di Cristina di Svezia*, Torino, Fondazione 1563, 2017, con la bibliografia precedente. Lo statuto del 1656 e le *Constituzioni* del 1680, di cui va lamentata la mancanza di un'edizione critica, si leggono in Maria Teresa Acquaro Graziosi, *L'Arcadia. Trecento anni di storia*, Roma, Palombi, 1991, pp. 69-72, tratti dalla per me irraggiungibile Henriette Martin, *La Reine Christine de Suede à Rome et les débuts de l'Arcadie*, Thèse de doctorat, Université de Paris, 1968, pp. 114-122.

riproporre, in tutte le occasioni in cui era necessario riproporla, l'immagine ufficiale dell'*Arcadia* come restauratrice del buongusto nelle lettere e nelle arti, ma tenendo fermo il principio che quel buongusto serviva come base per l'incontro sinergico tra le discipline, serviva perché la letteratura fornisse ospitalità alla scienza, utilizzando la forma pastorale, ma non solo, come una sintassi di base offerta alla divulgazione scientifica. È questa un'ipotesi critica sulla quale, a mio avviso, potrebbe essere utile lavorare, o continuare a lavorare. In fondo lo stesso discorso vale per le donne: se fosse stato per Sergardi o per Gravina, di donne in *Arcadia* non se ne sarebbe vista una; Crescimbeni imposta sulle donne la sua opera letteraria più importante, *L'Arcadia*, inserendovi anche Cidippe Dereia, ovvero Marie Brûlart de Sillery Gontier, marchesa di Cavaglià in Piemonte, originaria di Parigi, secondo il Catalogo crescimbeniano⁴⁷.

Se l'*Arcadia* si presentò come una repubblica, che trasformava la realtà virtuale della *res publica litterarum* in un'istituzione formalmente politica, con base territoriale in Grecia e in quel pezzo di Grecia a Roma che è il Bosco Parrasio, in fondo non stupisce che l'Europa ricorra nella poesia della prima *Arcadia*, non l'Europa del mito, ma quella politica del presente. Il quadro che ne emerge è però assolutamente desolato, e desolante. Se nutrita è la produzione in cui l'Europa viene contrapposta in blocco all'Asia, ovvero all'Impero Ottomano, ora paventandone le minacce, ora celebrando le vittorie su di esso – ambito in cui spiccano i componimenti scritti per le vittorie conseguite da Eugenio di Savoia tra il 1716 e il 1717 –, altrettanto ricca è la produzione in cui si lamentano le guerre che dilaniano l'Europa. Archetipica di questa immagine del Continente si può considerare la canzone all'Italia del Filicaia:

Signor, l'afflitta Greggia
mira e l'afflitto tuo Pastor che geme
e in gran tempesta di pensieri ondeggia;
mira il Lazio tremante, odi le strida
della misera Europa, che le vene
a te di sangue sceme
mostra e mercé ti chiede e in te confida (vv. 136-142)⁴⁸.

47. Roma, Biblioteca Angelica, Archivio dell'*Arcadia*, Catalogo degli Arcadi 1, nr. 396 (annoverata il 29 aprile 1695).

48. Polibo Emonio, *E pure, Italia, e pure*, in *Rime degli Arcadi*, III, Roma, Antonio de' Rossi, 1716, pp. 262-263.

Citerò, a puro titolo d'esempio, due strofe di un inno per san Gennaro scritto da una senese, Lisabetta Credi Fortini, accademica intronata:

Volgi dunque anco il ciglio
in noi pietoso e vedi
di che ci renda eredi
l'alto comun periglio,
in cui l'Europa tutta
ha il suo fallir ridutta (vv. 79-84).

[...]

Dal dente aspro di Marte
sotto cui langue e plora
Europa, a cui divora
le membra a parte a parte,
deh la rapisci, e torni
a i primi lieti giorni (vv. 91-96)⁴⁹.

Un ulteriore esempio lo traggio dalla sirma di un sonetto del fiorentino Francesco Forzoni, accademico della Crusca, morto nel 1708:

Dall'aperte di Giano orride porte
sgorgò torrente di funesta strage
l'Europa ad inondar di strage e morte.
Dell'onda rea l'empio furore atterra,
Vergine Madre, e per benigna sorte
torni omai pace a rallegrar la terra⁵⁰.

Il tema della pace in Europa è molto ricorrente nella poesia arcadica; vediamolo in un sonetto di Leonio recitato per il Natale del 1704, durante la guerra di successione spagnola, che effettivamente coinvolse quasi tutto il Continente:

Sommo Signor, che dal celeste Regno
Fanciullo oggi tra noi nudo e mendico
scendesti, per placar l'eterno sdegno
4 acceso in Ciel dal nostro fallo antico,

49. Alinda Panichia, *Lungi profana lira. Inno per San Gennaro*, in *Rime degli Arcadi*, VII, Roma, Antonio de' Rossi, 1717, p. 17.

50. Aristile Pentelio, *Allor che ruinoso ampio torrente*, ivi, p. 72.

e in opra allor ponesti il gran disegno
 che tacea d'ogni tromba il suon nemico,
 per darne, anche nascendo, il primo segno
 8 ch'era ogni tuo pensier di pace amico,
 or che Bellona con orribil face
 e con spada sanguigna intorno intorno
 11 tutta la bella Europa arde e disface,
 ah di quel santo e fortunato giorno
 colla pia rimembranza anche la pace,
 14 che venne teco allor, faccia ritorno⁵¹.

Possiamo chiamare a far eco al sonetto di Leonio un bel sonetto di Antonio Zampieri, recitato in quei Giuochi Olimpici che Crescimbeni inserì nel settimo ed ultimo libro della sua *Arcadia*:

Se dal vicino Tebro oltre la foce
 di Tanai o d'Istro, in ogni riva e speco,
 credessi che da lor, cui lungo e cieco
 4 arma, e alle stragi indura, odio feroce,
 fosse inteso il mio dir, sicché l'atroce
 fiamma di Marte estinta fosse e seco
 spento fosse ogni sdegno, io vorrei d'Eco
 8 aver la sorte e trasformarmi in voce.
 Né con lei già nel più riposto e solo
 orror del Bosco io vorrei far soggiorno
 11 per render tronche voci all'altrui duolo,
 ma dove nasce e dove more il giorno
 e più sopra l'Europa alzarmi a volo
 e "Pace, Pace" andar gridando intorno⁵².

51. Uranio Tegeo, in *Rime degli Arcadi*, I, Roma, Antonio de' Rossi, 1716, p. 320; la nota nell'indice finale recita: «In tempo di guerre, la notte del SS. Natale dell'anno 1704».

52. *Trasformazione in Eco di Dareno*, in Giovan Mario Crescimbeni, *L'Arcadia*, Roma, Antonio de' Rossi, 1708, 1711², p. 311. I testi dei Giuochi inseriti nell'*Arcadia* sono in gran parte quelli recitati nella prima edizione, svoltasi nel 1697, conservati in Roma, Biblioteca Angelica, Archivio dell'*Arcadia*, ms. 7, cc. 61r-112r, nel quale però non figura il sonetto dello Zampieri, che parimenti non compare nelle edizioni a stampa dei Giuochi del 1701 e del 1705, né sembra essersi conservato altrove nei manoscritti dell'*Arcadia*, almeno a giudicare dall'*Inventario dei manoscritti (1-41)*, a cura di Barbara

Nella produzione dell'*Arcadia* romana il tema della pace in Europa si intreccia non di rado con quello di Roma capitale delle arti e centro di diffusione della pace in un'Europa dilaniata da guerre tra potenze cristiane, spesso tra potenze cattoliche, ovvero Portogallo, Spagna, Francia, Impero. Era questo un tema per il quale l'*Arcadia* prestava la sua voce agli ambienti più intellettualmente avanzati e politicamente avvertiti della Curia romana, ambienti che del resto erano animati da personaggi tutti Arcadi, a partire dai cardinali acclamati. Il tema trovò perfetta espressione in una selva di Alessandro Guidi intitolata *Gli Arcadi in Roma*, che secondo Crescimbeni fu recitata nell'ultima ragunanza del 1692⁵³. Il Guidi entrò in *Arcadia* relativamente tardi (almeno rispetto a Menzini), il 2 luglio 1691, al numero CLXXXVI del *Catalogo degli Arcadi*, ma, ammesso e non concesso che avesse perduto un qualche terreno, lo recuperò subito: Erilo Cleoneo riuscì a calare nella musica dei suoi versi e nella meraviglia delle sue immagini tutta l'idea dell'*Arcadia* dei primi anni, della quale le sue selve divennero manifesti. In un brano de *Gli Arcadi in Roma* Erilo rivisita in chiave arcadica il vecchio *topos* umanistico del dualismo tra la Roma antica dell'impero conquistato con le armi e la Roma moderna, *domina* del più vasto impero assicurato dalla fede e *communis patria* dei dotti⁵⁴:

Tellini Santoni, Roma, La meridiana, 1991, nel quale è registrato un solo componimento di Dareno, un sonetto (*Nel consueto suo semplice stile*) conservato in Roma, Biblioteca Angelica, Archivio dell'*Arcadia*, ms. 13, c. 553r.

53. Giovan Mario Crescimbeni, *Vita dell'Abate Alessandro Guidi*, premessa ad Alessandro Guidi, *Poesie*, Verona, Giovan Alberto Tumermani, 1726, p. XXII; la datazione purtroppo non sembra trovare riscontro nei verbali delle ragunanze arcadiche.

54. Cito da Alessandro Guidi, *Rime*, Roma, Giovanni Giacomo Komarek, 1704, pp. 9-10, in cui ha titolo *Gli Arcadi in Roma*, sormontato dalla dedica «A Francesco I, Duca VII di Parma». Fu poi ripubblicata in *Rime degli Arcadi*, I, p. 138, senza modifiche rispetto alla prima edizione, se si eccettua qualche minuzia grafica; come di norma nei tomi delle *Rime degli Arcadi*, il testo è anepigrafo, ma nella nota dell'indice in fondo al volume si legge «Selva intitolata *Gli Arcadi in Roma*». Venne quindi riproposta in Guidi, *Poesie* (1726), volume che si apre con la vita del Guidi scritta da Crescimbeni e contiene sia il *Discorso sull'Endimione* di Bione Crateo (cioè Gravina) sia le due lettere graviniane a Scipione Maffei *Della divisione d'Arcadia e De disciplina poetarum*; la selva che qui interessa ha la stessa intestazione del volume stampato nel 1704 e non presenta varianti (il brano citato è alle pp. 24-25). A monte di queste edizioni sta il ms. Roma, Biblioteca Angelica, Archivio dell'*Arcadia*, 4, in cui la selva si legge alle cc. 319r-321v, copiata da Crescimbeni nella sua migliore corsiva, forse già in vista di una stampa, con l'intestazione *Egloga d'Erilo Cleoneo Pastore Arcade*; il brano qui riportato si legge alle cc. 319v-320r, con alcune varianti, che registro in nota con la sigla C.

Quel che v'addito è di Quirino il Colle,
 ove sedean pensosi i Duci alteri
 e dentro ai lor pensieri
 fabbricavano i freni
 55 ed i servili affanni
 ai duri Daci, ai tumidi Britanni.
 Ora il bel Colle ad altre voglie è in mano
 ed è pieno di pace e d'auree leggi
 e soggiorno vi fan cure celesti.
 60 In mezzo ai dì funesti
 spera solo da lui nove venture
 afflitta Europa e stanca
 d'avere il petto e il tergo
 entro il ferrato usbergo,
 65 in cui Marte la serra e tienla il Fato.
 Magnanimo Pastore, a Te fia dato,
 che sul bel Colle regni,
 entro il cor de' Potenti
 spegner l'ire superbe e i ferì sdegni.
 70 Quanto di sangue beve
 l'empia Discordia ancora
 ed a quante Provincie oppresse e dome
 volge le mani irate entro le chiome!

51 che] ch'or C *dopo il v. 51 Cha* ove tanto fiorir l'aste di Marte 53 ai] i C 57 altre
 voglie] altri genj C 66-67 Magnanimo ~ regni] Alla tua mente è dato / Sommo Pastor,
 che sul bel Colle regni C 70-73 Quanto ~ chiome!] Vedi quanto di sangue il furor
 beve / et a quante provincie oppresse e dome / ei tien le mani irate entro le chiome C

Il momento fondamentale nel quale l'Arcadia si faceva voce del pontefice e del suo *entourage* in Curia furono le premiazioni del concorso di pittura, scultura e architettura fondato da Clemente XI, celebrato con cadenza annuale a partire dal 1702 sotto l'egida dell'Accademia di San Luca, della quale era principe Carlo Maratti. La premiazione avveniva in Campidoglio con una solenne cerimonia, che, oltre alla consegna dei premi, prevedeva la recita di un'orazione, letture di poesie e momenti musicali (negli atti ricorrono i nomi di Corelli e Scarlatti); le poesie e, di fatto, l'orazione erano affidate all'Arcadia e andavano poi a stampa nei volumi degli atti della cerimonia, che venivano annualmente pubblicati. Il Concorso Clementino ebbe una parte fondamentale nel rilanciare il ruolo di Roma come capitale europea delle arti, non

solo in quanto custode dell'arte antica e rinascimentale (di un Rinascimento che si faceva arrivare fino a Bernini), ma anche, e soprattutto, perché patrona di un'arte moderna che dalle due sempre vive radici dell'Antico e del Rinascimento traeva inesausta linfa. Riprendendo motivi già topici, le orazioni e le poesie recitate durante la premiazione plasmarono, in forme che diverranno paradigmatiche, l'immagine di Roma quale patria e prima promotrice delle tre arti che andavano sotto il sigillo dell'*aequa potestas*. I primi anni della premiazione coincisero tuttavia con l'infuriare, anche in Italia, della già menzionata guerra di successione spagnola, un conflitto quasi tutto combattuto tra potenze cattoliche, che per il papa appena eletto e per tutta la Curia fu un'autentica catastrofe. Accadde così che nei primi anni del concorso il tema di Roma capitale delle arti si intrecciasse con quello di Roma capitale e centro di diffusione della pace attraverso il magistero delle arti sorelle. Durante la prima cerimonia di premiazione Vincenzo Leonio recitò un sonetto che contrapponeva il Campidoglio antico dei trionfi militari a quello moderno, dove si trionfava sul Tempo e sull'Oblio, mentre l'Europa stremata dalla guerra guardava a Roma come a una speranza di pace, parola che Leonio mette a sigillo del sonetto:

Qui, dove un tempo il sanguinoso Marte
 ornò di lauro i trionfanti Augusti,
 che di gelidi Sciti o Mauri adusti
 4 avean le schiere dissipate e sparte,
 ingegnosa Minerva oggi comparte
 solo a quel vincitor premj più giusti
 che ha doma o in marmi o in moli o in lini angusti
 8 del Tempo e dell'Oblio la forza e l'arte.
 Quindi le luci d'alta speme accese
 alza Europa dal fondo, ov'egra or giace,
 11 e il fin prevede di sue acerbe offese,
 mentre, ove solo di Bellona audace
 soleano un giorno trionfar l'impese,
 14 or vede trionfar l'armi di Pace⁵⁵.

55. Cito da *Le Pompe dell'Accademia del Disegno, solennemente celebrate nel Campidoglio il dì 25 Febraro MDCCII, descritte da Giuseppe Ghezzi, pittore e segretario di essa*, Roma, Giovanni Francesco Buagni, 1702, p. 66; il sonetto fu poi ripubblicato in *Rime degli Arcadi*, I, p. 327, senza variazioni, se si eccettuano «e Mauri» per «o Mauri» al v. 3 e qualche minima variante grafica.

Nell'orazione recitata per il concorso dell'anno successivo Ludovico Sergardi tornò su queste idee, e volle concludere il testo con un esplicito riconoscimento a quel Clemente XI che per la cerimonia dell'anno precedente aveva dato disposizione di non esser nominato in alcun testo:

Che se d'alto incendio di guerra arde l'Italia, e l'Europa di marzial fuoco bolle tutta ed avvampa, e con gli occhi dolenti e lagrimosi ne miriamo il fumo e le faville, voi [*scil.* le Arti sorelle] rasserenate il torbido delle nostre ciglia e, mercè della mano sovrana che vi protegge, fate che in faccia alle comuni disavventure trionfino sicuri quegli studj che d'ozio e di pace s'appellano⁵⁶.

È difficile capire che sorte ebbe la vocazione europea dell'Arcadia nei primi dieci anni del custodiato di Lorenzini, l'inizio del quale vide rinnovarsi lo scontro tra l'anima dell'antico gruppo dirigente, di cui rimaneva il solo Paolucci, che era forse il più fazioso di tutti (o forse lo era diventato invecchiando), e quella successiva generazione di poeti che aveva eletto a propri maestri Guidi e Gravina⁵⁷. Credo che quella vocazione si sia arrestata nella misura in cui si inabissò l'idea di un'Arcadia multidisciplinare e venne chiuso il Bosco Parrasio, ponendo così fine all'idea di una repubblica che si proponeva quale comune patria di lettere, arti e scienze. Forse si trattò di un prezzo che Lorenzini fu costretto a pagare, e forse non è un caso che Nicasio Porriniano, ovvero Alessandro Pompeo Berti, nella prosa in cui lo commemorò in Arcadia pochi mesi dopo la scomparsa, volle sottolineare come Filacida avesse posseduto tutte le arti e tutte le scienze⁵⁸. Eppure l'unica iniziativa a tutt'oggi nota dell'Arca-

56. Ludovico Sergardi, *Orazione recitata in Campidoglio per l'Accademia dell'Arti Liberali l'anno MDCCIII*, in *Le corone del merito solennemente distribuite sul Campidoglio il dì 19 Aprile MDCCIII dall'Accademia del Disegno, presedendo Carlo Maratti, celebre dipintore, descritte da Giuseppe Ghezzi*, Roma, Luca Antonio Chracas, 1703, pp. 49-50, poi in *Prose degli Arcadi*, I, p. 140.

57. Per questa vicenda vd. Valentina Gallo, *L'Arcadia di Filacida (1728-1743)*, e il mio *Emulazione e concordia: l'Arcadia da Lorenzini a Morei*, entrambi in *Canoni d'Arcadia. I custodiati di Lorenzini, Morei e Brogi*, a cura di Maurizio Campanelli, Pietro Petteruti Pellegrino, Paolo Procaccioli, Emilio Russo e Corrado Viola, Roma, Accademia dell'Arcadia, 2023, rispettivamente pp. 3-34 e 35-58.

58. Nicasio Porriniano, *Prosa recitata in Arcadia il dì 21 Novembre 1743*, che funge da introduzione ai *Componimenti degli Arcadi nella morte di Filacida Luciniano*, Roma, Antonio de' Rossi, 1744, p. 17.

dia di Lorenzini, divenuta cenacolo di giovani poeti che si riunivano a casa del Custode, ovvero il noto teatro latino, in cui una compagnia di giovani metteva in scena le commedie di Plauto e Terenzio in lingua originale e perfino in costume⁵⁹, ebbe in qualche modo risonanza europea, se prestiamo fede a quanto scrive il Berti:

Che dirò delle Commedie di Terenzio e di Plauto sì vivamente fatte da lui sulle Scene rappresentare? Poiché io non vò credere ciò che da alcuno semplice, e forse troppo visionario, Pastore si narra (ma pur si narra), che tra la Elisia Gente ancora questa fama si diffondesse e che i medesimi Autori a lui in sogno apparendo di tanto onore lo ringraziassero, 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 sino 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 Cristiano⁶⁰.

Morei farà considerazioni analoghe («Ma giacché il Custode stimò per alcuni anni [...] di non dover aprire il Bosco, pensò Egli di supplire a questo silenzio con un nuovo trovato, che attrasse la meraviglia e l'applauso non tanto di Roma, quanto delle forestiere Nazioni»⁶¹) e ricorderà come l'esperimento di Lorenzini, che andò avanti dal 1734 al 1741, avesse il sostegno, anche economico, di Clemente XII e la protezione di due influenti cardinali, Anton Saverio Gentili e Neri Corsini, «i quali furono dichiarati Protettori di detto Teatro». Mettendo in scena le commedie antiche in latino, Lorenzini ancora una volta rifaceva l'Umanesimo, ripeteva quanto avevano fatto gli allievi di Pomponio Leto, fra i quali si può qui ricordare quel Tommaso Inghirami, destinato a divenire una figura di rilievo del primo Rinascimento romano (celebre è il ritratto che gli fece Raffaello), il quale nel 1486, ancora adolescente, trovatosi ad interpretare il ruolo di Fedra nell'omonima tragedia di Seneca, riuscì ad improvvisare versi latini che consentirono di superare il panico scatenatosi a causa del crollo dello scenario, e in

59. Ho raccolto alcuni dati sul teatro latino di Lorenzini nel mio *Emulazione e concordia*, pp. 5-6.

60. Nicasio Porriniano, *Prosa recitata in Arcadia il dì 21 Novembre 1743*, pp. 16-17.

61. Morei, *Memorie storiche*, p. 81.

virtù di questa prodezza di sedicenne rimase per tutta la vita, e ancora oggi è nella bibliografia, Tommaso Fedra Inghirami. Lorenzini era insomma perfettamente nel solco del suo maestro Gravina, ma in fondo anche del nemico mortale del suo maestro, Quinto Settano, ovvero Sergardi, nel tentativo di reinfonder vita in fasti che non potevano più tornare. Nel 1737 il Bosco Parrasio finalmente riaprì, con ogni probabilità per iniziativa di Morei, e riaprì con un discorso di Diego Revillas, in Arcadia Didalmo Prosindio, spagnolo di famiglia, ma milanese di nascita; il suo discorso, che trattava questioni di geologia e paleontologia, recava un titolo significativo: *Ragionamento filosofico-pastorale recitato in Arcadia nel risorgimento della medesima il dì 12 settembre dell'anno 1737*⁶². Alla fine del 1738 arrivò Roma l'adolescente Federico Cristiano di Sassonia, il principe filosofo amante delle arti e della letteratura che sembrava incarnare tutti gli ideali politico-culturali dell'Arcadia di Morei, che in questo riprendeva la linea seguita dal Commune delle origini; l'annoverazione di Federico Cristiano in Arcadia, col nome di Lusazio Argireo, e la partecipazione sua e del suo seguito agli eventi della ripristinanda repubblica, fece capire che il percorso di ripresa del profilo che l'Arcadia si era data nel primo trentennio della sua storia era destinato ad andare avanti⁶³.

Negli anni di Morei verranno annoverati in Arcadia molti intellettuali stranieri, fra i quali Voltaire, che al Bosco Parrasio terrà un discorso in italiano, e la du Boccage, che reciterà «in Francese un erudito ringraziamento in versi per la sua ammissione in Arcadia, tradotto poi in Italiano dal Sig. Abb. Pizzi». Di entrambi si diede notizia nel «Diario ordinario di Roma», meglio noto come «Chracas», a conferma del rilievo che questi eventi avevano nella vita cittadina, e anche del loro profilo mondano, come mostra l'ampio resoconto dedicato all'adunanza in onore della du Boccage:

Vaghissima fu l'Adunanza che si tenne Giovedì pure della passata dalli Sign. Arcadi nell'abitazione del Sign. Abbate Morei, Custode Generale d'Arcadia, mentre, oltre l'esservi stato letto un ben letterato Discorso

62. Se ne è occupato 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. 338-344.

63. Della partecipazione di Federico Cristiano agli eventi dell'Arcadia e dell'atteggiamento di Morei nei suoi confronti ho brevemente parlato in *Emulazione e concordia*, pp. 25-27, vd. anche p. 6.

scritto nella Lingua Italiana dal celebre Monsieur Voltaire, ancor esso Arcade, ed oltre l'esservi ascoltate molte dotte Composizioni, fu improvvisato eccellentemente dal Sig. Abb. Pier Francesco Versari, Familiare dell'Eminentissimo Orsini⁶⁴; seguito il tutto con grand'applauso della scelta numerosissima Udienza⁶⁵.

La Domenica poi della corrente settimana gli stessi Signori Arcadi tennero altra Accademia, per dare un saggio d'Arcadia a Madama du Boucage, celebre Poetessa Francese, ed a questa si compiacquero intervenire li due Porporati Passionei ed Orsini, il Sig. Ambasciatore di Venezia, la Signora Duchessa di Bracciano, la Signora Duchessa di Sermoneta, la Signora Principessa Giustiniani e la Signora Duchessa d'Arce, con avere anche onorata la virtuosa funzione la Signora Principessa di Gallikzin, Moscovita, che da qualche tempo trovasi in Roma col Sig. Principe suo Consorte, siccome vi fu un numero considerabile di Prelati e altri Signori di Nobiltà Primaria, con un concorso ben grande di Letterati insigni. In questa Accademia vi fu recitata l'introduzione con un assai ben composto Sonetto del noto Sig. Abb. Morei, Custode Generale d'Arcadia; indi la suddetta Madama recitò con tutta buona grazia in Francese un erudito ringraziamento in versi per la sua ammissione in Arcadia, tradotto poi in Italiano dal Sig. Abb. Pizzi. Susseguentemente la Signora Duchessa d'Arce disse, con gentilissima maniera, un leggiadro Sonetto, proseguendo in appresso gl'altri Signori Arcadi la recita dei loro virtuosi Componimenti, alcuni in lode di Madama ed altri delle Signore Principesse ivi presenti, avendo recitati li Componimenti lunghi il Sig. Bartoli, Antiquario di S. M. il Re di Sardegna, e li sunnominati Signori Abbati Golt, Petrosellini e Pizzi, terminando il tutto con generale distinta soddisfazione della nobilissima virtuosa Udienza⁶⁶.

64. La stampa ha «Corsini», ma sembra da correggere in Orsini, cioè il cardinale Domenico Orsini d'Aragona, del quale il Versari era effettivamente al servizio.

65. «Diario ordinario di Roma», 4623, 11 marzo 1747 (notizia del 2 marzo), pp. 3-4, edito in Rebecca Restante, *Cronache di vita arcadica tra le pagine del Chracas (1719-1772)*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Roma «La Sapienza», a.a. 2021-2022, pp. 73-74, consultabile nel sito web dell'Arcadia, alla pagina <https://www.accademia-dellarcadia.it/publicazioni-saggi-di-edizione/>.

66. «Diario ordinario di Roma», 6324, 21 gennaio 1758 (notizia del 15 gennaio), pp. 4-5, anche questo brano è edito nella tesi di laurea della Restante citata alla nota precedente, pp. 113-114.

La presenza della du Boccage in Arcadia fu un evento: Morei le dedicò un epigramma nel quale la Francia personificata la riconosce poetessa ancor più grande delle più grandi autrici transalpine del passato recente⁶⁷.

Nel volume I degli *Arcadum carmina*, stampato nel 1721 figuravano tre nomi stranieri. Ideo Boreatico era il canonico di Bruges Johannes Aloysius von Planke, italianizzato in Giovanni Luigi da Planca, che morì nel 1697, pochi mesi dopo essere stato annoverato in Arcadia; Crescimbeni ne ricorda «l'ottimo gusto nella poesia latina» e aggiunge che, dimorando a Roma da qualche tempo, si era esercitato anche nella prosa e nella poesia toscana⁶⁸. A Ideo segue nel volume Laminido Cratidio, il provenzale Paul Bernardy, anch'egli annoverato nel 1697, del quale nei manoscritti dell'*Arcadia* resta un buon numero di componimenti, prevalentemente in italiano, soprattutto per i Giuochi Olimpici del 1697 e del 1701, ma anche un'ode latina a san Paolo perché elimini dal mondo i Giansenisti e un sonetto in morte di Ideo Boreatico⁶⁹. Quest'ultimo lo aveva conosciuto nell'Accademia degli Umili, fondata dal «giovanetto» Domenico Attilio de' Simeoni nel 1685 (un parallelo della conversazione di Leonio nel ritorno a una semplicità antibarocca?), «alla quale ogni settimana intervenivano varj Giovani studiosi suoi coetanei a comunicarsi a vicenda i lor componimenti»; quando il Simeoni dovè tornare in Sabina richiamato dal «peso della casa», l'Accademia fu affidata al Bernardy, «nipote di Monsig. Bernardi, Cameriere Segreto d'Innocenzio XI e ora canonico della Cattedrale di Crasse nella Provenza», che la portò avanti per alcuni anni, accogliendovi anche il Planke, il quale ebbe lì la sua scuola di composizione toscana⁷⁰. Si trattava dunque di due personaggi stranieri, ma trapiantati a Roma e perfettamente inseriti nella rete accademica

67. Michaelis Josephi Morei *Carmina*, editio tertia, Romae, typis Josephi et Philippi de Rubeis, 1762, pp. 240-241.

68. Della produzione latina di Ideo Boreatico figurano in *Arcadum carmina*, I, Romae, typis Antonii de Rubeis, 1721, pp. 33-144, un *eucharisticon* e un'elegia, entrambe alla Vergine, ed un'altra elegia, *ad Meliboeum*, in cui parla (come anche nell'elegia alla Vergine) di una salute drammaticamente declinante. Il ms. Roma, Biblioteca Angelica, Archivio dell'*Arcadia*, 7, cc. 90r e 102r, conserva due carmi latini, con i quali partecipò nel 1697 ai primi Giuochi Olimpici d'*Arcadia*. Crescimbeni ne redasse un breve profilo in *Notizie istoriche degli Arcadi morti*, III, pp. 102-103.

69. Vd. *Inventario dei manoscritti (1-41)*, *ad indicem sub Bernardy*.

70. Lo racconta Crescimbeni, di cui sono le citazioni, nel profilo del Simeoni pubblicato in *Notizie istoriche degli Arcadi morti*, III, pp. 120-121. Ad un certo punto il Bernardy dovette tornare in Provenza, se nel 1711 lo stesso Crescimbeni lo registrava come «Procustode delle Campagne Provenzali» (vd. *supra*, p. 47).

romana. La cosa curiosa è che entrambi tentarono di scrivere una biografia di Crescimbeni, come racconta colui che poi scrisse la vita del primo Custode, ovvero Francesco Maria Mancurti, rilevando che il Planke aveva avuto in animo anche di «descrivere l'Arcadia per darne piena notizia a gli Oltramontani»⁷¹. Analoga è la situazione del terzo autore straniero contenuto nel volume I degli *Arcadum carmina*, Eumelo Olenio, ovvero Manuel Martí y Zaragoza, del quale si pubblicò uno *Julius, ex libello Fastorum Romanorum*, opera che si riprometteva di completare i *Fasti* di Ovidio, ma di cui non apparve mai altro se non la parte dedicata a luglio⁷². Il Martí, robusto scrittore latino, visse a Roma dal 1686 al 1696, partecipando intensamente alla vita letteraria e accademica dell'Urbe; in Arcadia fu annoverato nel 1694, fu Collega tra il 1695 e il 1696 e difese l'amico Gravina con un *Satyromastix* indirizzato contro Settano⁷³. Morei volle inserire il Martí anche nel volume II degli *Arcadum carmina*, apparso nel 1756, quasi venti anni dopo la morte dello scrittore spagnolo, proponendo una lunga elegia, che era stata pubblicata a Madrid nel 1722, nella quale si ripercorreva un venticennio di viaggi, visti attraverso l'*arca*, cioè la cassa da viaggio, che lo

71. «Primieramente è da sapersi che, fin da quando era vivente il Crescimbeni, alcuni Letterati presero a scrivere la di lui Vita; tra gli altri a me noti furono Gio. Luigi Vander Planchen, Canonico della Chiesa Brugense, detto tra gli Arcadi Ideo Boreatico, e Paolo Bernardy Provenzale, che tra gli Arcadi porta il nome di Lamindo Cratidio. L'uno e l'altro latinamente cominciarono a scriverla, allorché, facendo egli dimora in Roma, strinsero amicizia col Crescimbeni e familiarmente con esso lui conversarono. Anzi che il primo fece alcune note a varj componimenti poetici dello stesso Crescimbeni, a cui eziandio inviò una sua Elegia latina, e in oltre aveva in animo di descrivere l'Arcadia per darne piena notizia a gli Oltramontani, dal che fare fu da immatura morte impedito, siccome anco dal proseguire la descrizione delle fatiche letterarie del nostro Autore, delle quali più lungo racconto a noi fece poscia il detto Bernardy, di cui mi sono io valuto per dar principio alla presente Vita» (Francesco Maria Mancurti, *A chi legge*, in Id., *Vita di Gio. Mario Crescimbeni Maceratese, Arciprete della Basilica di S. Maria in Cosmedin e Custode Generale d'Arcadia*, Roma, Antonio de' Rossi, 1729, pp. [2]-[3]).

72. *Arcadum carmina*, I, pp. 110-112; il testo è stato da poco edito, con un apparato di commento e un'introduzione che ripercorre tutto il periodo romano di Martí, il ruolo che ebbe in Arcadia e i suoi rapporti con Gravina, in Elisabetta Appetecchi, *Observationes in versi. La poesia scientifica in Arcadia*, Roma, Accademia dell'Arcadia, 2023, pp. 199-213.

73. In Roma, Biblioteca Angelica, Archivio dell'Arcadia, ms. 5, cc. 47r-48r e 185r rimangono una sua *Naenia* latina e un sonetto. Sui libelli corsi tra Martí e Sergardi vd. Amedeo Quondam, *Cultura e ideologia di Gianvincenzo Gravina*, Milano, Mursia, 1968, pp. 103-106 e 125-126, e Maurizio Campanelli, *Gli arsenali della memoria e i diporti delle Camene*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 11, 2022, pp. 151-153.

aveva sempre accompagnato; all'elegia seguiva un epigramma celebrativo di Leone Strozzi e del suo museo⁷⁴. Nel volume II degli *Arcadum carmina* compariva anche Henry Newton, poeta e prosatore latino, che fu legato della regina Anna d'Inghilterra presso il granduca Cosimo III dei Medici dal 1704 al 1709, anni durante i quali strinse saldi rapporti con i letterati fiorentini, in particolare con Vincenzo Filicaia, di cui divenne sincero amico. Sembra che Newton sia stato il tramite attraverso il quale giunse in Inghilterra il mogarino, ovvero il gelso-mino doppio di Goa, un fiore carico di valori metaforici, che divenne oggetto di poesia, come mostra la *Mogarineis* di Filicaia⁷⁵, raccolta di quattordici raffinatissime odi latine, molte delle quali, se non tutte, furono inviate in Arcadia. Nel 1708 Newton si recò a Roma, dove entrò in contatto con gli Arcadi, i quali gli proposero un'annoverazione che lo lasciò assai perplesso e alla quale riuscì a sottrarsi, salvo vedersi poi arrivare la nomina a casa, come egli stesso racconta in una lettera all'antiquario olandese Gijsbert Kuiper, spedita da Firenze il 15 ottobre 1708: «Roma praeterito vere excedentem ibique etiam multum renitentem Romani Arcades usque ad Florentiam comiter prosecuti sunt suumque deinceps in numerum ordinemque, ex nimia certè indulgentia, retulerunt; hinc ex recepto more missum in Urbem Epigramma [...]»⁷⁶. Ma Argeste Melichio, questo il suo nome pastorale, fu poi un buon «Arcade forestiero», a giudicare dal fatto che inviò a Roma diverse cose, come testimoniano i suoi quattro componimenti latini che si trovano nell'Archivio dell'Arcadia, uno dei quali fu stampato nel volume II degli *Arcadum carmina* insieme ad altri due che non si trovano nei manoscritti⁷⁷. Più vicino nel tempo, rispetto alla data di pubblicazione del volume, era Teodosso Cefisio, il cardinale Melchior de Polignac, il celebre autore dell'*Antilucetius*, morto nel 1741, anch'egli vissuto a lungo a Roma, dove partecipava assiduamente alle ragunanze arcadiche; negli *Arcadum carmina* figurano alcuni estratti del suo

74. Cfr. *Arcadum carmina*, II, Romae, ex typographia Josephi et Philippi de Rubeis, 1756, pp. 100-109.

75. Conservata nel ms. 2056 della Biblioteca Angelica, che probabilmente è il manoscritto che Filicaia mandò in Arcadia per farlo riporre nel Serbatoio.

76. Cito da Henrici Newton sive de Nova Villa *Epistolae, orationes et carmina*, Lucae, typis Dominici Ciuffetti, 1710, p. 144; nel frontespizio dell'edizione l'autore esibiva la sua affiliazione all'Arcadia, insieme a quelle che ne facevano un membro della Royal Society, dell'Accademia Fiorentina e della Crusca.

77. Cfr. Roma, Biblioteca Angelica, Archivio dell'Arcadia, ms. 11, cc. 2r-8r, e *Arcadum carmina*, II, pp. 46-48.

poema⁷⁸. Contemporaneo al volume, che ne raccoglie un'elegia per il Natale e due *Sermones*⁷⁹, era invece Dalgo Metimneo, il francese della Linguadoca Bernard Guillermin, che però trascorse quasi tutta la vita adulta a Roma come Scolopio⁸⁰. Il volume III degli *Arcadum carmina* contiene un'elegia *Ad Ottonem Fred. Comitem de Lynden* di Curillo Calcidico, l'olandese Gerard Nicolaas Heerkens⁸¹, fertile e celebrato scrittore e poeta latino nel solco di Ovidio, autore di un vivace resoconto del suo viaggio in Italia del 1759-1760, nel frontespizio del quale elencava le affiliazioni accademiche, ponendo per prima l'*Arcadia*⁸²; del resto in un suo componimento aveva scritto: «*Quique putans satyris me nomen habere Curilli, / nomine quo celebres Arcades inter eo*»⁸³. Appena prima dell'elegia di Heerkens figurano un epicedio e un epigramma di Johann Gottlob Böhme⁸⁴, in *Arcadia* Crisenio Berroense, professore di Storia e di Diritto all'Università di Lipsia, di cui fu anche quattro volte rettore, e storiografo dell'elettore di Sassonia, ma anche poeta latino; i due brevi testi inseriti negli *Arcadum carmina* sono indirizzati a personaggi del suo mondo: l'epicedio è scritto per la morte del concittadino Friedrich Otto Mencke (Polianto Criuntino), cultore dell'Umanesimo italiano e anch'egli poeta latino, mentre

78. Cfr. *ivi*, pp. 260-268. Al Polignac fu dedicata una biografia nel tomo V delle *Vite degli Arcadi illustri* (Roma, Antonio de' Rossi, 1751, pp. 205-224), scritta da Pier Antonio Corsignani, che, pur menzionando la partecipazione del cardinale agli incontri arcadici (*ivi*, p. 214), non ricorda letture pubbliche di brani dell'*Antilucetius*, ma piuttosto assaggi inopinati che egli ne offriva: «Non mancò in Roma di prendere il giudizio del suo Poema da qualunque sapeva essere nella latina Poesia ben versato, e ciò faceva con tal disinvoltura, che pareva tutto altro avesse in mira che porre il suo Poema a disamina, poichè o in mezzo alla giocondità della mensa, che ogni giorno lautamente non tanto a i Ministri e Personaggi che a i Letterati imbandiva, o ne' familiari discorsi veniva dicendo qualche frammento dell'*Antilucrezio* e notava gli effetti che nell'animo degli Uditori i suoi versi facevano, traendone motivo alcuna volta di correzione e di miglioramento» (*ivi*, p. 216).

79. *Arcadum carmina*, II, pp. 73-84.

80. A lui ho dedicato un capitolo nel mio «*Eja age dic satyram*». *La musa pedestre nel Bosco Parrasio*, Roma, Accademia dell'*Arcadia*, 2021, pp. 121-139.

81. Cfr. *Arcadum carmina*, III, *Romae, ex typographia Josephi et Philippi de Rubis*, 1768, pp. 52-54.

82. Gerardi Heerkens *Clenemerii, Arcad. Roman. et Acad. Corton. Socii, Acad. Reg. Paris. Liter. et Antiq. Legati, Notabilium libri II*, Groningae, typis Henrici Vechneri, 1765. Su di lui vd. Yasmin Haskell, *Prescribing Ovid. The Latin Works and Networks of the Enlightened Dr Heerkens*, London-New York, Bloomsbury, 2013.

83. *Ivi*, p. 181.

84. *Arcadum carmina*, III, pp. 50-52.

l'epigramma, scritto per l'invio di un *liber* di versi, è indirizzato a Giovanni Luigi Bianconi (Filetore Palladiense), consigliere e archiatra di Augusto III di Polonia, elettore di Sassonia.

C'è da chiedersi quanto questi Arcadi di altre nazioni tenessero al loro *status* di pastori; domanda alla quale naturalmente non c'è una risposta univoca. Ci sono piuttosto situazioni singole, che però potrebbero anche delineare un quadro, se raccolte. Abbiamo visto che un paio degli autori citati poc'anzi esibivano lo *status* di pastori arcadi nei frontespizi delle loro opere, unitamente ad altre affiliazioni accademiche. Aggiungerò qui il caso di Charles-François Poerson, nato a Parigi nel 1653, pittore celebrato all'epoca, e ancor oggi conosciuto, che lavorò all'Hôtel des Invalides e venne poi mandato a Roma dal Re Sole nel 1704 per dirigere l'Accademia di Francia; nel 1712 fu annoverato in Arcadia col nome di Timante Cochiano. Quando morì, nel 1725, gli fu eretto un bel monumento funebre nella chiesa di San Luigi dei Francesi, con un'epigrafe in cui, su una riga isolata, prima del titolo di principe dell'Accademia di San Luca, spicca la breve frase «inter Arcades computatur». Una serie di poeti spagnoli della seconda metà del Settecento e della prima metà dell'Ottocento pubblicarono i loro libri facendo stampare sul frontespizio, sotto il loro nome di battesimo, il nome arcadico preceduto dalla formula «entre los Arcades de Roma»: è il caso di Nicolás e Leandro Fernández de Moratín, Ramón de la Cruz Cano y Olmedilla, Manuel Lassala y Sangermán, Luis María Ramírez de las Casas Deza, Gaspar Bono Serrano, e anche di una donna, Antonia Díaz Fernández de Lamarque; credo che facilmente se ne troverebbero altri.

Raimondo Cunich è ancora noto per la sua traduzione latina dell'*Iliade*, che ebbe una duratura fama europea; in proprio fu un eccellente poeta latino, che Giovanbattista Casti arrivò a definire il poeta latino dell'Arcadia⁸⁵; in realtà l'Arcadia non aveva mai avuto, né poteva avere, un poeta latino "ufficiale" o designato, ma certamente Cunich fu a lungo presente al Bosco Parrasio con i suoi carmi latini. Quando venne annoverato, ringraziò recitando una lunga elegia, avente per tema la poesia, nella quale, descrivendo le recite dei versi al Bosco Parrasio, presagiva che i carmi lì declamati non sarebbero stati incisi sugli alberi da Pan e dai Fauni in gara, bensì raccolti dalle *Musae memores*, che li avrebbero composti in tipografia, affrettandosi poi a sottrarli ai torchi

85. In una tarda lettera del 1797, per cui vd. Campanelli, «Eja age dic satyram», p. 344.

per consegnarli alla Fama, che Cunich ritraeva già volante a diffonder quei carmi oltre il Rodano e oltre il Tamigi, dove sarebbero stati sfogliati *manu assidua* e letti *cupidis oculis*, affinché non si pensasse che le Camene se ne fossero andate dai colli di Romolo e un altro popolo non potesse credersi superiore o paragonarsi agli ingegni d'Ausonia⁸⁶:

Docta, hercle, atque disertā [scil. vox vatū], suis quae non modo Panes
 et Fauni certant scalpere in arboribus,
 sed Musae excipiunt memores⁸⁷ inque aere nitenti
 gaudent inversis scribere⁸⁸ litterulis,
 subdere dein praelo properant impressaque Famae
 tradunt; illa volans⁸⁹ trans Rhodanum et Tamesim
 defertque spargitque, manu versanda virorum
 assidua et cupidis usque legenda oculis,
 Romuleis ne forte putent migrasse Camoenas
 collibus⁹⁰, Ausoniis praeferat ingeniis⁹¹
 ne se usquam gens ulla aut conferat.

Cunich parlava al mondo della poesia latina, che era un *network* europeo, se non addirittura transatlantico, soprattutto quando si parlava di Gesuiti, quale era Cunich, sebbene a metà del Settecento la letteratura in latino cominci ad essere presentata in Italia come una letteratura nazionale, peculiare e identitaria, che le altre nazioni d'Europa non possedevano, o a cui avevano deciso di rinunciare⁹². Il passo di

86. Cito da *Elegia ad Miraeum Arcadiae Custodem*, in *Arcadum carmina*, III, p. 202. Nelle note che seguono le opere degli autori latini antichi sono citate secondo il sistema abbreviativo del *Thesaurus linguae Latinae*.

87. Per le *Musae memores* si veda Virgilio, *Aen.*, 1.8: «Musa, mihi causas memora, quo numine laeso», ma anche Orazio, *sat.*, 1.5.53: «Musa, velim memores et quo patre natus uterque»; notevole il parallelo con un carme dell'*Anthologia Latina* che Cunich non poteva conoscere: «sic Musae memores servant per saecula libros» (938 2). La fine del verso viene da Lucano, 9.669: «et clipeum laevae fulvo dedit aere nitentem».

88. *Gaudent scribere* sembra invertire un contesto oraziano, nel quale si parla di poetastri: «gaudent scribentes et se venerantur et ultro» (*epist.*, 2.2.107), ma Cunich poteva aver presente anche Marziale, 9.12.4: «quod Cytherea sua scribere gaudet acu».

89. Una *Fama volans*, portatrice però di notizie ferali, si trova in Virgilio, *Aen.*, 11.139: «Et iam Fama volans, tanti praenuntia luctus».

90. I *Romulei colles* figurano, in parallelo su due versi, in Ovidio, *met.*, 14.845-846: «Nec mora, Romuleos cum virgine Thaumantea / ingreditur colles».

91. Il verso è modellato su Properzio, 1.7.22: «tunc ego Romanis praeferat ingeniis».

92. Lo afferma esplicitamente, ma non è il solo, Giulio Cesare Cordara nella prefazione ai *De rebus gestis Eugenii principis a Sabaudia bello Pannonico libri III* di Guido Fer-

Cunich potrebbe forse mostrare come nell’Arcadia di Morei il vecchio motivo contenzioso della superiorità letteraria degli italiani, quando compariva, era depotenziato, qui di fatto ridotto ad un delizioso quadretto, di sapore già neoclassico, sebbene in quello stesso torno di tempo continuasse a scaldarsi, anche in Arcadia, il fronte del confronto col teatro francese, sul quale Morei si impegnò in prima persona⁹³. Ma certamente quella che voleva il terzo Custode non era un’Arcadia che rivendicasse il primato degli italiani, bensì un’accademia che si ponesse come patria comune dei letterati. Era questa l’Arcadia che aveva descritto nell’egloga latina con cui, nel 1711, si era presentato alla Ragunanza⁹⁴, era questa l’Arcadia che aveva rappresentato a Federico Cristiano di Sassonia nel 1739⁹⁵, era questa l’Arcadia che presentava in uno dei suoi ultimi testi, un epigramma, probabilmente databile alla primavera del 1764, che rivela l’oggetto nel titolo⁹⁶:

*Ad Nobiles quosdam Angliae, Scotiae et Hiberniae Proceres
in Arcadum album adlectos*

Anglia vos genuit, genuit nos Itala tellus⁹⁷,

rari, stampati a Roma nel 1747; me ne sono, sia pur rapidamente, occupato in *Il latino allo specchio: cultura e scuola in alcune satire italiane del Settecento*, in *Una lingua morta per letterature vive: il dibattito sul latino come lingua letteraria in età moderna e contemporanea*. Atti del Convegno internazionale di studi. Roma, 10-12 dicembre 2015, a cura di Valerio Sanzotta, Leuven, Leuven University Press, 2020, pp. 167-168.

93. Sul coinvolgimento del Morei e dell’Arcadia in questa polemica vd. Valerio Sanzotta, *Giuseppe Enrico Carpani*, Ionathas. *Introduzione, testo critico, traduzione e commento*, Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms, 2016, pp. LIII-LVIII, e Id., «*Respicens ad pauca facile pronuntiat*»: Michele Giuseppe Morei, i «*Mémoires de Trévoux*» e una polemica teatrale alla metà del Settecento, in *Canoni d’Arcadia. I custodiati di Lorenzini, Morei e Brogi*, pp. 99-136.

94. Il *Somnium Arcadicum* ebbe ben cinque edizioni a stampa, tra il primo volume degli *Arcadum carmina*, uscito nel 1721 e ristampato nel 1757, e le tre edizioni dei *Carmina* di Morei, apparse nel 1740, nel 1757 e nel 1762, che presentano redazioni diverse, dalle quali si comprende che, contrariamente a quel che dovrebbe essere, la versione degli *Arcadum carmina* fu assai rivisitata dall’autore, mentre quella dei *Carmina* sembra molto più vicina al testo che Morei aveva recitato al Bosco Parrasio.

95. Per una primissima ricognizione dei testi con i quali Morei si incaricò di presentare l’Arcadia a Federico Cristiano vd. il mio *Emulazione e concordia*, pp. 25-27.

96. Il testo si legge in *Arcadum carmina*, III, pp. 131-132.

97. *Itala tellus* è clausola ricorrente in Silio Italico (8.353, 8.574, 11.502, 16.616); il verso pare complessivamente modellato su Petronio, 31.1: «Indica purpureo genuit me litore tellus».

aemula sed virtus jam facit esse pares⁹⁸.
 Jura dedit cunctis Romana potentia terris⁹⁹,
 Anglica vis toti dat modo jura mari.
 Nobiscum Ingeniis quin et certatis¹⁰⁰: abundat
 quippe Poetarum Gente in utraque decus.
 Tassus, Areostus, Dantes, Petrarca, Guarinus
 nomina erant Anglis cognita nostra¹⁰¹ plagis;
 Popius et Milton, Denham, Wallerus, Adisson,
 nomina sunt Italo cognita vestra¹⁰² solo.
 Prodierat¹⁰³ noster Thuscum Galilaeus ad Arnum:
 in via quaeque oculos non latuere suos.
 Prodiit et vester Tamesis Newtonus ad undas¹⁰⁴:
 assurgunt tanto cuncta creata Viro¹⁰⁵.
 Plus ultra certare piget: veniamus in agros,
 Pastorum et dulci vivere pace juvet.
 Ipse ego, praeficiunt quem sylvis Arcades istis,
 Londinensi ego qui sum Genitrice satus¹⁰⁶,
 Arcadica vos veste tego, sylvestria vobis
 trado arma et Daphnes frondibus orno comas.

98. Il primo emistichio è tratto da Orazio, *epod.*, 16.5: «aemula nec virtus Capuae nec Spartacus acer»; per la clausola si vedano Catullo, 66.42: «sed qui se ferro postulet esse parem?», e Ovidio, *trist.*, 3.7.40: «finge sed immensis censibus esse pares».

99. *Romana potentia* in questa giacitura ricorre in Virgilio, Ovidio, Lucano, Ausonio, Claudiano, ma l'emistichio è prelevato da Ovidio, *met.*, 15.877: «Quaque patet domitis Romana potentia terris». La giacitura di *cunctis terris* si trova in Lucano, 9.727: «Vos quoque, qui cunctis innoxia numina terris».

100. L'espressione figura in Lucrezio, 2.11: «certare ingenio, contendere nobilitate».

101. Per la giacitura di *nomina cognita nostra* potevano risuonargli nella memoria poetica Ovidio, *fast.*, 5.450: «nominis: ex ipso est cognita causa deo», e 3.390: «nominaque extremo carmine nostra sonent».

102. Ai passi citati per il pentametro precedente si aggiunga un altro verso di Ovidio, «nomina: non apta est gratia vestra mihi» (*am.*, 2.1.36).

103. *Prodierat* in posizione iniziale si trova in Ovidio, *rem.*, 666, e *met.*, 1.142.

104. *Ad undas* in fine di verso è molto frequente, in particolare in Virgilio, Ovidio, Valerio Flacco e Silio Italico, talora preceduto da un nome proprio, come in *Aen.*, 3.562: «contorsit laevas proram Palinurus ad undas».

105. *Tanto viro* in questa giacitura di pentametro ricorre cinque volte in Ovidio (*epist.*, 16.150; *trist.*, 2.140; *Pont.*, 2.9.12, e 4.3.48; *epiced. Drusi*, 42 e 470).

106. *Genitore satus* si trova, fra gli altri, in Ovidio, ma in fine di pentametro sembra avere una sola attestazione in Ausonio, *epigr.*, 9.6: «Sicaniae, figulo sum genitore satus».

Quando pares igitur jam fecerat aemula virtus¹⁰⁷,
 quando pares animis¹⁰⁸ nunc facit Arcadia,
 Arcadium foveant Itali foveantque Britanni
 ac toto Arcadiae crescat in Orbe decus.

Qui il confronto tra le due letterature, tra le due civiltà si è già consumato, e i poeti dell'una e dell'altra nazione sono diventati patrimonio di entrambe, così come patrimonio comune sono Galileo e Newton. Ma è in Arcadia che le due culture si fondono, perché in Arcadia cessa il nazionalismo culturale e regna una *dulcis pax*, che si nutre di cultura. Una volta assunta l'identità pastorale, attraverso le insegne descritte, non senza una punta d'ironia, ai vv. 19-20, si diviene *pares* in un'Arcadia che, pur nutrita dalle nazionalità, appartiene tuttavia al mondo, l'*orbis* del verso finale. L'epigramma che precede nel volume del 1768, recitato in *Arcadum Coetu* il 22 marzo 1764, pone un antico dilemma: se in uno stesso luogo possano convivere *aspera Majestas* e *socialis Amor*. Gli antichi poeti lo negano, ma il Bosco Parrasio lo dimostra possibile attraverso due donne straniere. La prima era l'irlandese Cecily Mahony, sposa di Benedetto Giustiniani, ritratta da Pompeo Batoni, alla quale Casti due anni prima aveva dedicato *I tre giulj*, il suo maggior lavoro da Arcade, che rimarrà anche una delle sue opere più fortunate. La seconda era l'inglese Georgiana Poyntz Spencer, donna di altissima cultura, famosa filantropa, che fu ritratta, fra gli altri, da Thomas Gainsborough. Le due donne spiccano in un contesto nel quale si ritrovano insieme irlandesi, britannici, italiani, ma anche francesi, quei francesi ai quali Morei dedicherà un altro lungo epigramma di questa piccola serie¹⁰⁹. L'ormai anziano Custode conclude

107. L'*aemula virtus* (per cui vd. anche *supra*, nota 98) si trova in clausola in Lucano, 1.120, Valerio Flacco, 5.86, Silio Italico, 1.510, e in Claudiano, *bell. Gild.*, 349.

108. Il primo emistichio sembra ricalcato su Ovidio, *epist.*, 13.158: «perque pares animi coniugique faces».

109. *Arcadum carmina*, III, pp. 132-134. L'epigramma, che propone una vera e propria rassegna di Arcadi francesi, fu anch'esso recitato all'Assemblea degli Arcadi nel 1764. Inizia «Ingeniis quam clara suis, quam Gallia culta, / Arcades, intuitu nos hic spectamus in uno», per proseguire con un elogio di Claude-Henri Watelet, in Arcadia Clotisio Euristeio, e terminare con le lodi della sua amante, Marguerite Lecomte, in Arcadia Belinda Parrasidea, la quale mostra come le donne possano essere superiori agli uomini nelle belle arti; si conclude quindi con un invito all'Assemblea: «Arcades, ite igitur laetaeque ad murmur avenae / dicite Io versus tantaque applaudite Nymphae». Sarei certo che l'epigramma sia stato recitato per l'annoverazione della coppia, che fu a Roma proprio nel 1764, guadagnandosi l'attenzione del mondo artistico; su-

l'epigramma affermando che chiunque guarderà *oculis aequis* e con un animo amante della poesia quello spettacolo di fusione culturale, dovrà ammettere che l'Arcadia è sì la sede delle Muse, ma anche la sede della Pace (sempre stampata con la maiuscola), dove regnano insieme *Majestas* e *Amor*; l'Arcadia è insomma un'utopia che si è realizzata¹¹⁰. Si potrebbe obiettare che sono versi d'occasione; certamente lo sono, ma altrettanto certamente furono l'ennesima, forse l'ultima grande occasione di cui Morei approfittò per esprimere una linea culturale e un'idea di Arcadia alla quale si era mantenuto fedele per tutta la vita e sulla quale aveva plasmato la sua Arcadia (d'altra parte Morei era egli stesso un esempio di fusione di culture, perché la madre, da lui amatissima, era di Londra, come egli stesso ricorda nel testo sopra citato). Morei dunque rivitalizzò un'antica radice, e ne fece un legato che consegnò idealmente all'Arcadia di Pizzi, il quale, oltre a riportare in vita le colonie, lavorò molto sull'internazionalizzazione dell'Arcadia, arri-

bito dopo Watelet è citato François Copette, che accompagnava la coppia. Ci sarebbe da chiedersi se anche gli altri quattro siano stati annoverati nella stessa occasione; si tratta di Gabriel-François Coyer, Mathieu de Basquiat, François Jacquier, che sarà molto presente nell'Arcadia di Pizzi, e del suo collega Thomas Le Seur. Sembra tuttavia che il Coyer fosse stato annoverato in un'altra occasione, a giudicare dal resoconto, a tratti divertente, e divertito, che del suo ingresso in Arcadia diede nei *Voyages d'Italie et de Hollande*, I, Paris, Veuve Duchesne, 1775, pp. 199-201 («Lettre XXV, de Rome, le 12 Janvier 1764»), volume nel cui frontespizio l'autore si qualificava «M. l'Abbé Coyer, des Académies de Nancy, de Rome et de Londres» (quella di Roma è verosimilmente l'Arcadia). Il Coyer ricorda di esser stato annoverato in un giorno (per forza di cose anteriore al 12 gennaio, quindi con ogni probabilità nel 1763) nel quale, dopo «une foule» d'altri testi, «on lit un Poème où l'Angleterre victorieuse voit la France dépourvée et humiliée à ses pieds. L'amour de la Patrie se souleve au fond de mon coeur: "M'avez-vous donc fait asseoir parmi vous – dis-je aux Académiciens qui m'environnaient – pour entendre injurier ma Nation? J'en porterai mes plaintes à notre Ambassadeur"». Tra spaventati e dispiaciuti, i presenti si scusarono con lui, dicendo che quella lettura non era punto prevista e soprattutto che quell'assemblea era tutta destinata ad accogliere degli inglesi; il Coyer aggiunge che in effetti era l'unico francese quel giorno, e quindi accettò le scuse «dans la crainte d'engager une affaire trop sérieuse sur l'imprudence d'un jeune Poète» (pp. 199-200). Oltre a confermare l'eterna difficoltà di gestione delle voci poetiche al Bosco Parrasio, questa testimonianza del Coyer ribadisce comunque quanto l'Arcadia dell'ultimo Morei andasse sempre più aprendosi verso l'Europa.

110. Ivi, pp. 130-131. Riporto i due distici finali: «Quisquis es haec oculis si recte aspexeris aequis, / carmina nec tetrico rejcias animo, / Musarum Arcadium Pacisque fatebere sedem, / unà ubi Majestas, unà ubi regnat Amor»; si tenga presente l'ipotesi ovidiano, di cui Morei capovolge il senso: «Non bene conveniunt nec in una sede morantur / maiestas et amor» (*met.*, 2.846-847).

vando a farne uno dei suoi punti di forza, come dimostra anche quel che oggi rimane dei manoscritti letterari del suo custodiato nell'archivio dell'Accademia. Il custodiato di Pizzi in gran parte attende ancora studi specifici, ma si può dire fin d'ora che, quando il quinto Custode morì, pochi mesi prima del centesimo anniversario della fondazione, l'Arcadia era ormai un organismo di respiro europeo.

CARLO CARUSO

Italia arcadica e Isole britanniche

Non esiste forse luogo come le Isole britanniche, più specificamente come l'Inghilterra, dove il termine e il concetto di "Arcadia" sia penetrato con tanta efficacia nella percezione del pubblico colto. Ne è indizio eloquente un libro del 2009, *Arcadia* di Adam Nicolson¹. Già il nome dell'autore si segnala per l'appartenenza a un'illustre prosapia nella quale figurano lo zio Ben Nicolson direttore ultratrentennale del «Burlington Magazine» e i nonni Harold Nicolson e Vita Sackville-West, i quali ci riportano al mondo di Virginia Woolf e del circolo di Bloomsbury; e nel medesimo luogo reso celebre dalla nonna e dalla Woolf, Sissinghurst Castle and Garden, Adam Nicolson risiede tuttora. *Arcadia* reca per sottotitolo *Il sogno della perfezione nell'Inghilterra rinascimentale*. L'origine del «sogno» è presto detta: è l'*Arcadia* di Philip Sidney, il prosimetro pastorale, ispirato al modello sannazariano, composto fra il 1577 e il 1580 e dedicato dall'autore alla sorella Mary, contessa di Pembroke. È un'opera di cui sarebbe difficile esagerare l'importanza per la storia della cultura letteraria inglese. Al mondo pastorale della vicenda narrata si sovrappone e somma quello elegante evocato nella breve dedica dell'autore alla sorella sposata a un Pembroke, riflesso di un'atmosfera rurale e aristocratica a un tempo, dove natura e raffinatezza appaiono sapientemente bilanciati (onde l'ideale della perfezione evocato nel sottotitolo del libro di Nicolson).

L'idea primigenia dell'Arcadia inglese è pertanto "greca" al modo medesimo in cui gli italiani l'avevano concepita; ma, dal tardo Cinquecento innanzi, quell'idea ha trovato uno sviluppo tutto suo, traducendosi in realtà effettuale e dando forma a un fenomeno che si è concordi nel ritenere caratteristicamente britannico. Col trascorrere del tempo, infatti, e dopo i grandi rivolgimenti avvenuti nel corso del

1. Adam Nicolson, *Arcadia. The Dream of Perfection in Renaissance England*, London, Harper Perennial, 2009.

XVII secolo – il passaggio da Elisabetta I a Giacomo I (già Giacomo VI di Scozia), il regno di Carlo I, la rivoluzione puritana, la decapitazione del re, il protettorato di Cromwell, la Restaurazione con Carlo II e la detronizzazione di Giacomo II Stuart –, quel mondo terragno e insieme idealizzato si sarebbe progressivamente aperto a una dimensione spiccatamente cosmopolita. Rimosso l'ultimo Stuart, il parlamento inglese sceglie sul continente i propri sovrani – lo Statolder Guglielmo III d'Orange nel 1689, Giorgio I di Hannover nel 1714 (il quale, all'atto di accedere al trono, non parlava una parola d'inglese)² – e diviene l'agone politico entro il quale i due grandi partiti rispettivamente dell'aristocrazia e della piccola e media proprietà terriera, i Whig e i Tory, si danno battaglia. I grandi aristocratici Whig in particolare, che a partire dall'arrivo di Giorgio I tengono in mano per oltre quarant'anni le sorti del paese, si dividono tra la magione di campagna e la residenza londinese che consente loro di prendere parte alle sedute del parlamento. È l'età in cui in Europa si accenna al parlamento inglese come a un'istituzione di nuovo genere³ e alla Gran Bretagna come all'emergente potenza nello scacchiere continentale. Per via dei successi militari conseguiti contro la Francia di Luigi XIV nella Guerra di successione spagnola, possedimenti territoriali strategici quali Gibilterra e Minorca (quest'ultima poi perduta a metà del Settecento) vengono acquisiti alla corona britannica, mentre le campagne condotte da John Churchill, duca di Marlborough, assicurano le vittorie di Blenheim (1704), Ramillies (1706) e Malplaquet (1709). terminate l'ostilità, il trattato di Utrecht (1713) e la pace di Rastatt (1714), insieme con i proventi derivanti dalla coeva espansione coloniale, procurano agli aristocratici britannici la tranquillità e l'agio necessari per intraprendere il *Grand tour* di Francia e d'Italia. Né si può dimenticare che in Italia, a Roma, risiede Giacomo III Stuart, l'erede spodestato che

2. Né riuscì mai a parlarlo, se si deve credere a Mary Wortley-Montagu: «He could speak no English, and was past the age of learning it. Our customs and laws were all mysteries to him, which he neither tried to understand, nor was capable of understanding if he had endeavoured it» (Mary Wortley-Montagu, *Account of the Court of George I at His Accession*, in Ead., *The Letters and Works*, 3 tt. London, Richard Bentley, 1837, I, pp. 107-123: 108).

3. Bruno Migliorini, *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1983⁶, p. 580, sottolinea come nel 1714 il «Giornale de' letterati d'Italia» illustrasse ai propri lettori il significato dei termini *Whig e Tory*. Sempre importante il classico Arturo Graf, *L'anglomani e l'influsso inglese in Italia nel secolo XVIII*, Torino, Loescher, 1911 (recentemente ristampato con utili apparati a cura di Francesco Rognoni, Pierangelo Goffi, Napoli, La scuola di Pitagora, 2020).

passerà alla storia come il Vecchio Pretendente. È, o dovrebbe essere, il primo nemico del regno, ma la sua corte è in realtà il naturale punto di approdo, e talora di appoggio, per molti di quei conterranei che vengono in Italia a educarsi visitando luoghi di interesse artistico e a fare acquisti di libri, quadri, statue, reperti archeologici, oltre a persuadere pittori architetti musicisti e letterati a trasferirsi in Gran Bretagna per esercitarvi le loro arti⁴.

Questa pur breve premessa lascia intendere quanto fosse pronto quel terreno ad accogliere, tra fine Sei e inizio Settecento, il seme della cultura italiana: cultura edilizia, figurativa, musicale, letteraria⁵. Sarà poi opportuno aggiungere come l'azione mediatrice della Francia, così frequente nella storia delle relazioni italo-britanniche, si attenui drasticamente proprio in questi anni in concomitanza dei contrasti politico-dinastici ricordati prima. Ne consegue un più diretto rapporto fra l'Italia e le Isole britanniche che fa sì che le varie tendenze del gusto e del giudizio critico vadano armonizzandosi e compenetrandosi a vicenda. Questo è fenomeno più raro di quanto non si creda. È noto, infatti, come certe predilezioni britanniche per autori italiani pressoché ignoti in patria, dettate da propensioni critiche divergenti e talora da veri e propri equivoci, abbiano spesso suscitato – anche in tempi recenti – forti perplessità. Un illustre pastore arcade del secolo scorso, Alcibiade Allobrogo, commentava così tale nodo della storia letteraria comparata: «Una volta Emilio Cecchi osservava come il “Times Literary Supplement” si occupasse di autori italiani che gli italiani non vorrebbero leggere neanche se li pagassero per farlo». Un italiano cui fosse capitato di gettare lo sguardo su certi canoni di letterati italiani prodottisi o elaborati in Gran Bretagna, così proseguiva Alcibiade, avrebbe avuto una sensazione analoga a chi rientri in casa propria e la trovi messa bizzarramente a soqquadro,

come se una banda d'ubbriaichi fosse entrata in casa [...] e si fosse divertita a mettere gli sgabelli sui tavoli, le poltrone in cucina e le scope nei

4. Vd. Edward Corp, *The Stuarts in Italy, 1719-1766. A Royal Court in Permanent Exile*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011; Id., *The Stuarts in Italy. A Cultural Factor*, in *Diplomazia e comunicazione letteraria nel secolo XVIII: Gran Bretagna e Italia*, a cura di Francesca Fedi, Duccio Tongiorgi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017, pp. 119-128; Silvia Tatti, *Gli Stuart nel sistema culturale romano di primo Settecento*, ivi, pp. 129-149.

5. Carlo Caruso, *Italian Books in Eighteenth-Century Britain. Readers, Collectors, Editors, Publishers*, in *Diplomazia e comunicazione letteraria*, pp. 85-101.

vasi da fiori. Non molto diversa doveva essere l'impressione di quegli italiani, se ve ne furono, che nel Seicento poterono leggere il *Theatrum poetarum* di Edward Phillips⁶.

Ecco invece che, durante il cinquantennio che va dalla fine del Seicento agli anni Quaranta del Settecento, una sostanziale omogeneità di tendenze si viene manifestando in entrambi i paesi. *The Rule of Taste*, 'la norma' – ma anche 'il dominio' – 'del gusto' secondo la formula corrente all'epoca, corrisponde all'analoga formula del "buon gusto" impostasi in quegli stessi anni in Italia. Quanto all'Arcadia, non tutto quel che passava oltremarina poteva evidentemente essere inteso come proveniente dall'Accademia. Si sa che i rapporti degli Stati europei con l'Italia venivano stretti con individui e istituzioni saldamente radicati negli Stati regionali della penisola; né i rapporti con la Gran Bretagna fanno, sotto questo rispetto, eccezione. Ma, come ebbe a scrivere una nota autrice inglese antesignana degli studi sul Settecento, quelli erano i giorni, «pur da tanto tempo obliati, nei quali l'Accademia degli Arcadi rappresentava l'intera vita letteraria d'Italia»⁷. Domina effettivamente in entrambi i contesti un gusto "arcadico" che predilige il maturo Rinascimento e sopra ogni altra cosa la favola pastorale, narrata o messa in scena, la cui fortuna dilagante nel primo Settecento inglese – complice anche il confluire della tradizione francese della *pastorale dramatique* o *héroïque* – induceva un giovanissimo Alexander Pope a una riflessione blandamente ironica: «There are not, I believe, a greater number of any sort of verses than of those which are called Pastorals, nor a smaller, than of those which are truly so»⁸. Ma è un fatto che in quegli anni l'*Aminta* e *Il Pastor fido* venivano recitati *in italiano* nei collegi di Oxford e di Cambridge, così come vi si recitavano (e tuttora vi si recitano) i drammi di Shakespe-

6. Mario Praz, *Un limbo del vocabolario e della letteratura*, in Id., *Machiavelli in Inghilterra ed altri saggi sui rapporti letterari angloitaliani*, Firenze, Sansoni, 1962², pp. 397-413; 412. Edward Phillips era nipote di John Milton.

7. Vernon Lee [Violet Paget], *Il Settecento in Italia. Letteratura – teatro – musica*, 2 tt., Milano, Fratelli Dumolard, 1881-1882, I, p. 140 (nella seconda edizione, in inglese, Ead., *Studies of the Eighteenth Century in Italy*, London, Fisher Unwin, 1907, il passo corrispondente si legge a p. 102).

8. Alexander Pope, *A Discourse on Pastoral Poetry*, in Id., *Poems*, edited by John Butt, 11 tt., London-New Haven, Yale University Press, 1961-1969, I, p. 23 («Non esiste, io credo, maggior numero di versi di quelli che vengono detti, a vario titolo, pastorali, né minor numero di quelli che sono genuinamente tali» – traduzione dell'autore).

are e degli autori antichi⁹. E in quel medesimo giro d'anni, precisamente nel 1724, veniva istituita in entrambe le università inglesi una cattedra di Lingue e Storia Moderne di nomina regia (*Hodiernarum Linguarum atque Historiarum Professor Regius*), e ciascuna cattedra era dotata di una doppia *lectureship* per l'insegnamento delle due lingue internazionali, il francese e l'italiano¹⁰.

Trattando altrove dei rapporti italo-britannici nel medesimo momento storico, ho accennato solo di sfuggita a un aspetto che conviene invece riprendere in questa sede, dal momento che si presta a illustrare il tema in questione con particolare efficacia. Mi riferisco all'acquisizione dei principi architettonici ispirati al Rinascimento italiano e al linguaggio classico dell'architettura – il cosiddetto Neopalladianesimo – che nell'ideale arcadico sviluppatosi in terra britannica nel tardo Cinquecento parve trovare il proprio naturale completamento¹¹. Le caratteristiche palpabilmente aliene del Neopalladianesimo, i cui tratti tipici denotano un'architettura nata per paesi e climi differenti, richiedevano, per un ambientamento efficace, soluzioni nuove e ardite. A queste difficoltà il paese ospite porse rimedio attraverso l'arte tutta britannica della *landscape architecture*, 'architettura del paesaggio': si accomodò, in altre parole, l'aspetto del paesaggio natio per accoglier-

9. Caruso, *Italian Books*, pp. 91-94. Si noti anche, ai vv. 7-8 del carme latino di Michele Giuseppe Morei *Ad Nobiles quosdam Angliae, Scotiae et Hiberniae Proceres in Arcadum album adlectos* (1768) ricordato da Maurizio Campanelli (vd. *supra*, pp. 74-76), quella che pare essere l'occorrenza più antica del cosiddetto canone dei "quattro poeti" – Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso – ma ampliato ad accogliere Guarini («Tassus, Arestus, Dantes, Petrarca, Guarinus / nomina erant Anglis cognita nostra plagis»), certo in virtù della grande fortuna goduta in Gran Bretagna dal genere tragicomico. Come osservava Arnaldo Di Benedetto, a proposito del celebre sonetto di Alfieri *Quattro gran vati, ed i maggior son questi* (1786), è possibile che Alfieri «trovasse già fissata» la «tetra-de poetica» in una tradizione critica pregressa (Arnaldo Di Benedetto, *I quattro poeti*, in Id., *Vittorio Alfieri aristocratico ribelle (1749-1803)*, Milano, Electa, 2003, pp. 41-42).

10. Vd. Bruce B. Dickins, *The Teaching of Italian in Cambridge*, in *Italian Studies Presented to E. R. Vincent*, edited by C. P. Brand, Kenelm Foster, Uberto Limentani, Cambridge, Heffer & Sons, 1962, pp. 15-26. Due ecclesiastici, David Gregory a Oxford e Samuel Harris a Cambridge, furono i primi cattedratici di Lingue e Storia Moderne nei rispettivi atenei, gli unici esistenti all'epoca in territorio inglese. La prolusione di Harris è a stampa: *Hodiernarum Linguarum atque Historiarum Professoris Regii Oratio inauguralis, habita Cantabrigiae in Scholis publicis Julii iii. MDCCXXV*, Cantabrigiae, Typis Academicis, Apud Cornelium Crownfield, 1725.

11. Caruso, *Italian Books*, pp. 99-100. Sull'architettura britannica di quell'epoca vd. John Summerson, *Architecture in Britain, 1530-1830*, London, Penguin, 1953, pp. 197-245.

vi degnamente le mirabili forme di un'architettura esotica. Vero è che tali edifici, anche a dispetto di un'abile collocazione entro un paesaggio rimodellato artificialmente, tradiscono pur sempre un aspetto un poco incongruo e per così dire "cartaceo", quando non francamente posticcio (ma non senza un elemento di consapevole e compiaciuta stravaganza: le cosiddette *follies*, strutture deliberatamente collocate nei punti panoramici degli ampi parchi-giardini britannici, mirano di fatto a un'estetica dell'inaspettato che si perpetua nel tempo e che, con il mutare del gusto, affiancherà o sostituirà ai primi esemplari neopalladiani, generalmente in forma di tempietto, costruzioni di ispirazione variamente ruïnistica, neogotica, orientaleggiante e così via). Il termine "cartaceo" non è usato qui avventatamente: i nuovi edifici britannici vengono in larga parte eretti sulla base di disegni fatti appositamente eseguire o acquistati in Italia per fungere da modelli, il che genera come un "appiattimento", un prevalere della bidimensionalità nella percezione degli edifici collocati nel nuovo ambiente. Come osservava il più illustre degli studiosi del Neopalladianesimo, Rudolf Wittkower,

[n]ell'architettura inglese di origine accademica i motivi decorativi di superficie tendono a sostituirsi agli elementi funzionali italiani. L'architettura italiana chiede di essere giudicata in rapporto ai suoi valori plastici; un edificio inglese del diciottesimo secolo va guardato da distante, come un dipinto¹².

La voga del Neopalladianesimo trovò anche espressione nell'edizione di volumi inglesi riccamente illustrati e dedicati ai classici dell'architettura italiana moderna (Alberti, Serlio, Palladio, Scamozzi) e antica (Vitruvio), nonché a numerosi progetti per l'auspicata nuova Londra che avrebbe dovuto riflettere il mutato gusto architettonico della nazione. Fra le testimonianze più eloquenti di questa nuova tendenza figurano il *Vitruvius Britannicus* (1715) di Colen Campbell e la traduzione dei *Quattro libri dell'architettura* di Andrea Palladio procurata da Giacomo Leoni (1715-1720)¹³.

12. Rudolf Wittkower, *Pseudo-Palladian Elements in English Neoclassicism*, in Id., *Palladio and English Palladianism*, London, Thames and Hudson, 1989, pp. 155-174: 174.

13. Colen Campbell, *Vitruvius Britannicus, or The British Architect, Containing the Plans, Elevations, and Sections of the Regular Buildings, both Publick and Private, in Great Britain*, 2 tt., London, Andrew Bell - Henry Clements - John Nicholson - Joseph Smith - William Taylor, 1715 (un terzo volume venne pubblicato nel 1725); Andrea Palladio,

Sfogliando le incisioni del *Vitruvius Britannicus* si avverte innanzitutto un forte senso di assenza rispetto all'attuale *facies* architettonica londinese. La casa di Piccadilly di Richard Boyle, conte di Burlington – «un Arcade inglese, il corrispettivo degli aristocratici e prelati romani» (il quale, come già i suoi predecessori romani, ebbe al proprio servizio Händel)¹⁴ – fu distrutta intorno alla metà dell'Ottocento e al suo posto sorge oggi la Royal Academy of Arts¹⁵. Il palazzo del duca di Marlborough fu più volte profondamente ristrutturato con l'aggiunta di corpi che ne alterano e occultano la struttura originale. Il suburbano di Cannons del duca di Chandos, dove Händel risiedette dopo essere passato dal servizio di Burlington a quello del duca, non sopravvisse oltre la metà del Settecento. Sono insomma immagini che in larga parte ci rammentano di una Londra che pure è esistita ma che anche è stata, ben prima dei bombardamenti dell'ultima guerra, sistematicamente demolita o sfigurata¹⁶. Altrettanto numerosi, nel *Vitruvius Britannicus*, sono i progetti che non vennero mai realizzati, fra i quali una “copia” della basilica di San Pietro (fig. 1) destinata a sorgere a Lincoln's Inn Fields nel quartiere di Holborn (poco distante dall'attuale British Museum, che allora non esisteva)¹⁷. Dunque una Lon-

The Architecture, in Four Books. Containing a Short Treatise of the Five Orders, and the most Necessary Observations Concerning all Sorts of Building, 2 tt., London, John Watts, 1715-1720. Vd. Summerson, *Architecture in Britain 1530-1830*, pp. 198-200; Rudolf Wittkower, *English Neoclassicism and the Vicissitudes of Palladio's* Quattro Libri, in Id., *Palladio and English Palladianism*, pp. 71-92, e Id., *English Literature on Architecture*, ivi, pp. 93-112. Sulla complessa, intrecciata genesi delle due opere e sulla promozione di sé, da parte di Campbell, come neopalladiano in competizione con Leoni, vd. T. P. Connor, *The Making of Vitruvius Britannicus*, «Architectural History», 20, 1977, pp. 14-30; Eileen Harris, *Vitruvius Britannicus before Colen Campbell*, «Burlington Magazine», 128, 1986, pp. 340-346.

14. Paul Henry Lang, *George Frideric Handel*, New York, Dover, 1994, p. 126: «[...] an English Arcadian, the counterpart of Roman aristocrats and prelates».

15. Fu Burlington, com'è noto, a invitare Paolo Rolli a Londra. Architetto dilettante egli stesso, negli anni Venti del Settecento avrebbe fatto erigere – con l'aiuto dell'architetto William Kent – la palladiana Chiswick House nell'omonimo sobborgo di Londra: vd. Summerson, *Architecture in Britain*, pp. 200-203; Rudolf Wittkower, *Lord Burlington and William Kent*, in Id., *Palladio and English Palladianism*, pp. 115-133; Id., *Lord Burlington's Work at York*, e *Lord Burlington at Northwick Park*, ivi, rispettivamente pp. 135-144 e 147-155.

16. Impressionante il numero delle progressive demolizioni effettuate tra Sette e Novecento, via via registrate in Summerson, *Architecture in Britain*, *passim*.

17. Campbell, *Vitruvius Britannicus*, p. 9. Campbell stesso se ne dichiarava, con malcelato orgoglio, artefice: «This new Design of my Invention [...]». Cfr. Pierre de

dra non solo scomparsa, ma talvolta semplicemente “sognata” e successivamente a lungo vagheggiata, come ben sa il visitatore del John Soane’s Museum a Holborn, così ricco di piani e planimetrie di edifici neoclassici rimasti su carta. Quanto oggi sopravvive sporadicamente nelle dimore neopalladiane dei suburbi e della campagna britannica era dunque previsto o quantomeno auspicato anche per Londra; ma è noto che a Londra, già a partire dal secondo Settecento, si era rinunciato a una vera e propria pianificazione urbana se non per aree selette: tanto è vero che a tutt’oggi la città, fra le grandi capitali europee, è forse quella dall’aspetto architettonicamente meno omogeneo (e meno significativo)¹⁸. A questo riguardo Londra non è rappresentativa della nazione: certo non quanto la dimora di campagna. Ci si può chiedere che cosa sarebbe diventata Londra qualora il Neopalladianesimo avesse davvero ispirato una radicale ristrutturazione dell’area urbana: avrebbe forse sortito un effetto analogo all’«opprimente elisio burocratico» di Washington – secondo l’arguta definizione di Alcibiade Allobrogo – frutto anch’esso di un neoclassicismo dal carattere fortemente “cartaceo”¹⁹.

L’altro importante libro di architettura di quegli anni è, come anticipato, la traduzione di Palladio edita da Giacomo Leoni, rea di aver propagato nel mondo un ritratto puramente fantastico del grande architetto padovano (fig. 2), ma benemerita per aver rivelato agli inglesi, fra le altre cose, una delle più celebri creazioni palladiane, Villa Capra presso Vicenza detta la Rotonda; la sua immagine torna assai a proposito per mostrare come funzionasse quel meccanismo della “traduzione in disegno” di edifici italiani con il fine di ritradurli in edifici nuovi. La copia inglese più fedele della Rotonda, Mereworth House nel Kent (fig. 3), non presenta infatti la caratteristica cupola schiacciata sul corpo centrale (che Palladio aveva mutuato dal Pantheon, ovvero dalla Rotonda di Roma), bensì una sorta di cupola rinascimentale

la Ruffinière du Prey, *English Emulation of Saint Peter’s from Vitruvius Britannicus to Bibliotheca Radcliviana*, in *La Basilica di San Pietro. Fortuna e immagine*, a cura di Giovanni Morello, Roma, Gangemi, 2012, pp. 581-593 (la *Bibliotheca Radcliviana*, o *Radcliffe Camera*, è la caratteristica biblioteca a forma di cupola dell’Università di Oxford, opera dell’architetto James Gibbs).

18. Il lettore italiano ricorderà forse un agile libretto del 1962 di Edward Carter, tradotto nel 1967 per Einaudi con il titolo *Il futuro di Londra. Evoluzione di una grande città*, nel quale sono delineati caratteri e problemi dello sviluppo urbano londinese.

19. Mario Praz, *Il mondo che ho visto*, Milano, Adelphi, 1982⁴, p. 62. Sulla capitale statunitense si vedano anche le pagine iniziali di Id., *Oasi greche*, ivi, pp. 111-116.

di forma semi-ogivale che proviene direttamente dall'incisione presente nel volume di Leoni (fig. 4)²⁰.

I libri inglesi che illustrano i nuovi edifici di stile neopalladiano sono prova altresì, nella loro eleganza “continentale”, della diffusione di un'editoria di lusso che accompagna il coevo formarsi di grandi biblioteche in quelle medesime dimore patrizie. L'esempio più cospicuo è forse quello di Thomas Coke (1697-1759), le collezioni del quale sono tuttora ospitate nella residenza palladiana di Holkham Hall nel Norfolk. Dei libri, di quelli italiani in particolare, Coke faceva gran conto: per tacere dei volumi a stampa, dei circa 700 manoscritti da lui raccolti ben 145 – dunque un quinto, proporzione davvero stupefacente – sono catalogati sotto l'etichetta «Italian Authors» (fra questi anche il “Codice Leicester” di Leonardo da Vinci). Benché assistito da tre esperti di prim'ordine – Domenico Antonio Ferrari, il quale gli consentì l'acquisto di parte della biblioteca napoletana di Giuseppe Valletta, e i medici bibliofili Thomas Hobart e Richard Mead²¹ –, Coke credeva nella necessità di essere sempre presente al momento dell'acquisto, ben convinto che «tra i maggiori ornamenti per un gentiluomo e la sua casata fosse la presenza di una scelta biblioteca»²². Né era certo

20. L'architetto incaricato di progettare Mereworth House fu Colen Campbell, il quale, nel terzo volume del *Vitruvius Britannicus* (apparso nel 1725), inserì un'incisione con l'elevazione della villa terminata due anni prima (p. 37). Sui legami dei proprietari di Mereworth House con Paolo Rolli – a testimonianza della permeabilità in quegli anni fra gusto architettonico e gusto letterario – cfr. Caruso, *Italian Books*, pp. 99-100.

21. Vd. Valdo Vinay, *Domenico Antonio Ferrari, bibliofilo napoletano in Inghilterra nella prima metà del XVIII secolo*, in *Studi di letteratura, storia e filosofia in onore di Bruno Revel*, Firenze, Olschki, 1965, pp. 597-615; Gabriella Romani, *Ferrari, Domenico Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XLVI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996, p. 545. Su Thomas Hobart vd. John Venn, *Alumni Cantabrigienses. A Biographical List of All Known Students, Graduates and Holders of Office at the University of Cambridge, from the Earliest Times to 1900*, 5 tt., Cambridge, Cambridge University Press, 1922-1954, I/1, p. 381. Su Richard Mead, medico di corte di re Giorgio II, vd. Anita Guerrini, *Mead, Richard*, in *Oxford Dictionary of National Biography*: versione aggiornata online all'indirizzo <https://www.oxforddnb.com/view/article/18467>.

22. Lettera a Sir John Newton, 3 gennaio 1715, citata in D. P. Mortlock, *Holkham Library. A History and Description*, with a foreword by the Earl of Leicester, London, Roxburgh Club, 2006, p. 30: «one of the greatest ornaments to a gentleman or his family is a fine library». Nel dedicare il suo *Secondo libro delle opere burlesche* a «Gualtiero Plumer» (Walter Plumer, 1682 [?] - 1746), membro del partito Whig alla Camera dei Comuni nonché socio dell'Accademia dell'Arcadia (vd. Alviera Bussotti, *Gli Inglesi tra Napoli e Roma nel primo Settecento: l'Accademia degli Inculti e le sue colonie*, in *Diplomazia e comunicazione letteraria*, pp. 71-84: 77, nota 19), Paolo Rolli sottolineava che «la

l'unico, in quegli anni, ad approvvigionarsi di libri scelti. La biblioteca del vescovo di Ely John Moore (1646-1714), ricca di oltre 30.000 stampati e 1.800 manoscritti (non pochi dei quali descritti come "libri Italici", cioè in italiano o provenienti dall'Italia), venne acquistata alla morte del prelado dal re Giorgio I e donata all'Università di Cambridge. La splendida collezione di manoscritti dei conti di Oxford, Robert (1661-1724) ed Edward (1689-1741) Harley, costituisce l'attuale imponente raccolta Harleiana della British Library. A Henry Herbert, nono conte di Pembroke (1693-1749), Michel Maittaire dedicò i propri *Annales Typographici*²³. Non furono da meno altri celebri bibliofili di quell'età, quali Charles Spencer, terzo conte di Sunderland (1674-1722), o il già ricordato Burlington (1694-1753)²⁴.

A prima giunta si potrà credere che i volumi raccolti o fatti pubblicare in Gran Bretagna fossero principalmente destinati a soddisfare l'occhio e l'orgoglio dei loro facoltosi acquirenti. Ora non c'è dubbio che, in ambito collezionistico, la componente estetico-edonistica non può mai essere sottovalutata; importerà tuttavia capire quali fossero i testi italiani prediletti da quei lettori. Si è già detto di quelli fondativi della tragicommedia, importanti per il teatro inglese come per la poetica dell'Arcadia. Altrettanto ricercati continuarono a essere – e la cosa non sorprende – i trattati di Castiglione, di Della Casa, di Guazzo, nei quali gli inglesi vedevano prefigurato il modello del loro *gentleman*²⁵: un'edizione bilingue (italiano-inglese) del *Cortegiano*, pubblicata per sottoscrizione a Londra nel 1727, raccolse oltre cinquecento prenotazioni²⁶. Dell'importante attività editoriale prestata a Londra da Paolo Rolli tratta in questo stesso volume Vincenzo D'Angelo, riprenden-

vendita in Napoli della Celebre Biblioteca dello illustre Letterato Valletta [...] diede felice adito alla vostra generosa avidità, di saziarsi nel compimento delle nostre antiche e scarsissime [= 'rarissime'] Edizioni: sicché ora ne godete il possesso d'una delle più compite Raccolte» (Paolo Rolli, *Il secondo libro delle opere burlesche*, London, John Pickard, 1724, c. [A2v]).

23. Michel Maittaire, *Annales typographici ab artis inventae origine ad annum MDCLXIV*, 5 tt., L'Aja, Vaillant, 1719-1741.

24. Vd. Seymour de Ricci, *English Collectors of Books & Manuscripts (1530-1930) and Their Marks of Ownership*, London, The Holland Press, 1960, pp. 33-70 (sulle collezioni settecentesche).

25. Vd. John Woodhouse, *I manuali di cortesia tra l'Italia e l'Inghilterra: la morte del vir perfectus e la nascita dello snob*, in *L'Europa delle corti alla fine dell'Antico Regime*, a cura di Cesare Mozzarelli, Gianni Venturi, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 279-306.

26. Baldassarre Castiglione, *Il cortegiano, or the courtier [...] and a new version of the same into English*, London, W. Bowyer, 1727.

do e ampliando le ricerche fondative di Gabriele Bucchi²⁷. La stretta correlazione fra antiquaria e diplomazia nei rapporti che i principali centri italiani – Roma, Napoli, Firenze e Venezia – intrattennero con le Isole britanniche contribuì a promuovere opere di grande impegno, fra le quali spicca il veramente principesco *De Etruria regali* di Thomas Dempster (1723-1724), pubblicato a Firenze, ma la cui stampa fu finanziata dal già rammentato Thomas Coke²⁸.

Esiste tuttavia una pubblicazione che, forse meglio di ogni altra, consente di inquadrare l'italofilia britannica di quegli anni entro un ben definito ambiente sociale e politico. Fra le edizioni della *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso, quella di Genova del 1590 aveva conservato un posto di particolare distinzione grazie al corredo delle splendide illustrazioni e dell'ampio apparato esegetico²⁹. Nel 1724 Nicola Francesco Haym – numismatico, incisore, bibliografo, violoncellista, compositore, librettista d'opera (il preferito di Händel) e, in questo caso specifico, curatore di testi – si incaricò di procurarne una riedizione ancor più splendida in due superbi volumi di formato in-quarto grande, stampati con magnifico carattere e con incisioni del giovane ma già valentissimo Gerard Vandergucht (figg. 5-6)³⁰. Le

27. Gabriele Bucchi, *L'italiano in Londra: Paolo Rolli editore dei classici italiani*, «Versants», 43, 2003, pp. 229-265.

28. Vd., nel già ricordato *Diplomazia e comunicazione letteraria*, Bruno Gialluca, *Da Hetruria Regalis (1619) a De Etruria Regali (1723-1724). Thomas Coke e Filippo Buonarroti editori di Thomas Dempster*, pp. 37-53; Bussotti, *Gli Inglesi tra Napoli e Roma*; Beatrice Alfonzetti, *Le committenze del console Smith e il sapere architettonico (Algarotti, Arrighi Landini, Conti, Poleni)*, pp. 203-220. Vd. inoltre Simone Forlesi, *Tra Londra e Firenze. Letterati, diplomatici ed editori nel primo Settecento italiano*, Pisa, Edizioni della Normale, 2017; *Seduzione etrusca. Dai segreti di Holkham Hall alle meraviglie del British Museum*. Catalogo della mostra, a cura di Paolo Bruschetti, Bruno Gialluca, Paolo Giulierini, Suzanne Reynolds, Judith Swaddling, Milano, Skira, 2014.

29. Torquato Tasso, *La Gierusalemme liberata*. Con le figure di Bernardo Castello e le annotazioni di Scipio Gentili, e di Giulio Guastavini, Genova, Girolamo Bartoli, 1590.

30. Torquato Tasso, *La Gierusalemme liberata*, London, Jacob Tonson & John Watts, 1724. La poliedrica figura di Haym è compiutamente illustrata in Lowell Lindgren, *The Accomplishments of the Learned and Ingenious Nicola Francesco Haym (1678-1729)*, «Studi musicali», 16, 1987, pp. 247-380. Su Vandergucht vd. Timothy Clayton, *Vandergucht, Gerard (1696/7-1776)*, in *Oxford Dictionary of National Biography*: <https://www.oxforddnb.com/view/article/28072>. L'edizione della *Liberata* stranamente non figura negli annali delle edizioni tonsoniane: non la registrano né George Francis Pappali, *Jacob Tonson, Publisher: His Life and Work (1656-1736)*, Auckland, Tonson Publishing House, 1968, né Kathleen M. Lynch, *Jacob Tonson, Kit-Cat Publisher*, Knoxville, University of Tennessee Press, 1971. La pagina scelta per la fig. 6, dove è menzionata

venti incisioni inserite a fronte di ogni esordio di canto riprendono il modello dell'edizione genovese, ma nell'edizione Haym contengono ciascuna una dedica a un nobiluomo o a un altrimenti influente personaggio britannico (figg. 7-8). Con l'aggiunta necessaria del re Giorgio I, cui l'opera intera è dedicata, e del primo ministro Robert Walpole, che idealmente presiede a tale eletta congrega, si ottiene da quei due volumi una singolare "foto di famiglia" della Gran Bretagna italofila quale poteva apparire all'altezza del 1724. A dieci anni dall'ascesa al potere del partito Whig, tutti i canti della *Liberata* risultano assegnati ad altrettante autorevoli figure appartenenti o prossime a quel partito³¹. I nomi sono trascritti qui di seguito, con il titolo loro proprio e con l'indicazione dell'età di ciascuno, perché, a fronte di alcuni politici di lungo corso o di età relativamente matura, si rilevano ben undici dedicatari che non avevano ancora passato il mezzo del cammino di nostra vita, segno evidente di rinnovamento anche generazionale.

Primo ministro: Robert Walpole (1676-1745)

<i>Canto</i>	<i>Dedicatario</i>	<i>Età nel 1724</i>
I	Thomas Pelham-Holles, duca di Newcastle (1693-1768)	31
II	Lord John Carteret, conte Granville, Segretario di Stato (1690-1763)	34
III	William Cadogan, già Capo del Corpo di Commissariato (<i>Master-General of Ordnance</i>) dell'esercito del duca di Marlborough (1675-1726)	49
IV	Charles Douglas, duca di Queensberry (1698-1778)	26
V	Charles Lennox, duca di Richmond e Lennox (1701-1750)	23
VI	Henry Clinton, conte di Lincoln (1684-1728)	38

Gaza («Gaza è Città, de la Giudea nel fine», 17.1.1), vuole ricordare la tragedia di una comunità crudelmente martoriata nei giorni stessi in cui questo volume va in stampa.

31. L'eccezione più vistosa è quella di William Cadogan (canto III), già in capo al Corpo di Commissariato dell'esercito del duca di Marlborough, entrambi Tory moderati ma invisibili al governo Tory, ed entrambi risoltisi a volontario espatritio nel 1712 quando, in seguito alle accuse di malversazione pronunciate contro Marlborough, la regina Anne fu costretta a licenziarlo. Nel 1714, salito al trono Giorgio I, vennero entrambi riabilitati dal nuovo governo Whig. Altro importante legame che unisce Marlborough con i Whig è il matrimonio della nipote Henrietta Godolphin con Thomas Pelham-Holles (canto I). Sul mecenatismo di Cadogan vd. Dominic C. D. Ingram, *The Duke of Marlborough's Irish Favourites. The Art and Architectural Patronage of William Cadogan*, «The Georgian Group Journal», 38, 2020, pp. 49-64.

<i>Canto</i>	<i>Dedicatario</i>	<i>Età nel 1724</i>
VII	Richard Boyle, conte di Burlington, Lord Tesoriere d'Irlanda (1694-1753)	30
VIII	Sir John Eyles, Vice-Governatore della South Sea Company (1683-1745)	39
IX	John Manners, duca di Rutland (1696-1779)	28
X	Thomas Herbert, conte di Pembroke e Montgomery (1656-1733)	68
XI	James Brydges, duca di Chandos (1673-1744)	51
XII	Thomas Coke di Holkham (1697-1759)	27
XIII	John Kerr, duca di Roxburghe, Segretario di Stato (1680-1741)	44
XIV	Lord Emanuel Scrope Howe, visconte Howe (1700-1735)	24
XV	Lord George Parker, conte di Macclesfield (1697-1764)	27
XVI	Talbot Yelverton, conte di Sussex (1690-1731)	34
XVII	Evelyn Pierrepont, duca di Kingston, Custode del Sigillo privato d'Inghilterra (1665-1726)	69
XVIII	Charles Paulet, duca di Bolton (1685-1754)	39
XIX	William Cavendish, duca e conte di Devonshire (1698-1755)	26
XX	Lord Charles Townshend, Segretario di Stato (1674-1738)	50

Si incontrano qui alcune figure già discusse nelle pagine precedenti: il conte di Burlington (canto VII), il duca di Chandos (canto XI), Thomas Coke (canto XII) unico *commoner* fra tanta nobiltà³². Ma l'elenco invoglia a osservare questi personaggi più da vicino, nei loro interessi culturali e reciproci legami familiari; invoglia cioè a intraprendere quel tipo di ricerca prosopografica che un noto storico di origine galiziana naturalizzatosi inglese, Lewis Namier (già Ludwik Bernstein), introdusse in Inghilterra negli anni Venti del Novecento con il fine di illustrare la dinamica della politica parlamentare britannica, dei suoi gruppi di potere o di pressione, alla luce di alleanze, parentele, diverse mansioni, frequentazioni di spazi comuni, entrate di vario genere. Al centro di tale indagine erano le vicende di singoli individui, rese però interdipendenti per via di abitudini e di interessi condivisi (o contrastanti)³³. Nell'elenco che segue, che riprende, per comodità del

32. I titoli di barone e successivamente di conte sarebbero stati conferiti a Coke solo diversi anni più tardi. Cadogan (Canto III), che nella dedica incisa figura senza titolo, era in realtà conte; Eyles (canto VIII), come indica il «Sir» preposto al nome, era baronetto; Townshend (canto XX) visconte.

33. A Losanna, in gioventù, Namier aveva seguito i corsi di Vilfredo Pareto, dai quali si crede abbia tratto interesse per lo studio delle *élites*. Il metodo prosopografico

lettore, quello sopra riportato, si aggiungono per ciascun nome – lad-dove opportuno – notizie riguardanti significative relazioni culturali, fra le quali dominano quelle con due istituzioni spiccatamente cosmopolite, la Royal Society e la Royal Academy of Music (quest'ultima, fondata nel 1719, ebbe fra i propri membri Händel «resident Composer» e Paolo Rolli «Italian Secretary», entrambi con l'incarico di promuovere l'opera italiana a Londra)³⁴. Ma più ancora attira l'occhio la ragnatela di parentele distesa su più generazioni. Il simbolo (=) indica lo sposalizio; altre forme di apparentamento coevo sono altresì segnalate; in relazione ai dedicatari dei canti IV, VII, X e XVII sono anche ricordati lontani legami degni di attenzione³⁵.

Primo ministro: Robert Walpole (1676-1745)³⁶

<i>Canto</i>	<i>Dedicatario</i>	<i>Relazioni culturali</i>	<i>Parentele</i>
I	Thomas Pelham-Holles, duca di Newcastle (1693-1768)	Lord Chamberlain, sovrintendente ai teatri Dedicatario di Algarotti, <i>Saggio sull'Accademia di Francia in Roma</i> (1763) Sottoscrittore della Royal Academy of Music	= Lady Henrietta Godolphin, nipote del duca di Marlborough Suocero di H. Clinton [canto VI] Consuocero di J. Manners [canto IX] Cognato di Lord Townshend [canto XX]

adottato e sviluppato in Lewis Namier, *The Structure of Politics at the Accession of George III*, London, Macmillan, 1929, e in Lewis Namier, John Brooke, *The House of Commons, 1754-1790*, 3 tt. London, HMSO, 1964-1966, era stato peraltro già efficacemente impiegato nell'ambito della storiografia antica (da Matthias Gelzer, *Die Nobilität der römischen Republik*, Leipzig, Berlin, Teubner, 1912, da Friedrich Münzer, *Römische Adelsparteien und Adelsfamilien*, Stuttgart, Metzler, 1920, e successivamente da Ronald Syme, *The Roman Revolution*, Oxford, Clarendon Press, 1939) e negli studi sulla Firenze tardomedioevale (da Nicola Ottokar, *Il comune di Firenze alla fine del Duecento*, Firenze, Vallecchi, 1926, e successivamente dall'allievo Nicolai Rubinstein, *The Government of Florence under the Medici, 1434-1494*, Oxford, Clarendon Press, 1966, 1997²).

34. Sulla storia dell'istituzione vd. Elizabeth Gibson, *The Royal Academy of Music (1719-28). The Institution and its Directors*, New York, Garland, 1989.

35. Nel raccogliere e trasegliere le informazioni biografiche che ho ritenuto più pertinenti mi sono in genere affidato al *Dictionary of National Biography*, edited by Leslie Stephen and Sidney Lee, 63 tt., New York-London, Macmillan & Co.-Smith, Elder & Co., 1885-1906, e all'*Oxford Dictionary of National Biography* (<https://www.oxforddnb.com/>), non senza tuttavia effettuare riscontri incrociati su altre fonti per risolvere le omonimie, notoriamente frequenti nelle genealogie di famiglie aristocratiche.

36. Cognato di Lord Townshend [canto XX].

ITALIA ARCADICA E ISOLE BRITANNICHE

<i>Canto</i>	<i>Dedicatario</i>	<i>Relazioni culturali</i>	<i>Parentele</i>
II	Lord John Carteret, conte Granville, Segretario di Stato (1690-1763)		
III	William Cadogan, Capo del Corpo di Commissariato (<i>Master- General of Ordnance</i>) dell'esercito del duca di Marlborough (1675-1726)	Sottoscrittore della Royal Academy of Music	
IV	Charles Douglas, duca di Queensberry (1698- 1778)		Cugino di Burlington [canto VII] L'avo William Douglas († 1640) = Elizabeth Kerr [cfr. canto XIII], la quale ebbe per pronipote quel James Johnstone, secondo marchese di Annandale (1688- 1730), che fu fondatore dell'Accademia Richmontiana, colonia inglese dell'Accademia degli Inculti di Napoli ³⁷
V	Charles Lennox, duca di Richmond e Lennox (1701-1750)	Sottoscrittore della Royal Academy of Music Socio della Royal Society	= Sarah Cadogan, figlia di W. Cadogan [canto III]
VI	Henry Clinton, conte di Lincoln (1684-1728)	Sottoscrittore della Royal Academy of Music	Cognato di T. Pelham- Holles [canto I]
VII	Richard Boyle, conte di Burlington, Lord Tesoriere d'Irlanda (1694-1753)	Sottoscrittore della Royal Academy of Music	= Dorothy Savile [cfr. canto XIII] Consuocero di W. Cavendish [canto XIX] La madre della trisnonna di Dorothy Savile era Penelope Devereux (1563-1607), la "Stella" di <i>Astrophil and Stella</i> di Philip Sidney

37. Cfr. Bussotti, *Gli Inglesi tra Napoli e Roma*, p. 83, nota 36.

CARLO CARUSO

<i>Canto</i>	<i>Dedicatario</i>	<i>Relazioni culturali</i>	<i>Parentele</i>
VIII	Sir John Eyles, Vice-Governatore della South Sea Company (1683-1745)	Sottoscrittore della Royal Academy of Music	
IX	John Manners, duca di Rutland (1696-1779)	Sottoscrittore della Royal Academy of Music	Consuocero di T. Pelham-Holles [canto I]
X	Thomas Herbert, conte di Pembroke e Montgomery (1656-1733)	Presidente della Royal Society	Consuocero di T. Pelham-Holles [canto I]
XI	James Brydges, duca di Chandos (1673-1744)	Socio della Royal Society Cancelliere dell'Università di St Andrews Sottoscrittore della Royal Academy of Music	
XII	Thomas Coke di Holkham (1697-1759)		
XIII	John Kerr, duca di Roxburghe, Segretario di Stato (1680-1741)	Socio della Royal Society	= Lady Mary Savile (madre di Dorothy Savile = Burlington [canto VII])
XIV	Lord Emanuel Scrope Howe, visconte Howe (1700-1735)		Figliastro di Lady Anne Manners, figlia di J. Manners [canto IX]
XV	Lord George Parker, conte di Macclesfield (1697-1764)	Socio e Presidente della Royal Society	
XVI	Talbot Yelverton, conte di Sussex (1690-1731)	Sottoscrittore della Royal Academy of Music	= Lucy Pelham [canto I]
XVII	Evelyn Pierrepont, duca di Kingston, Custode del Sigillo privato d'Inghilterra (1665-1726)		Padre di Lady Mary Wortley-Montagu
XVIII	Charles Paulet, duca di Bolton (1685-1754)		
XIX	William Cavendish, duca e conte di Devonshire (1698-1755)		Consuocero di Burlington [canto VII]
XX	Lord Charles Townshend, Segretario di Stato (1674-1738)	Socio della Royal Society	= (prime nozze) Elizabeth Pelham, sorellastra di T. Pelham-Holles [canto I] = (seconde nozze) Dorothy Walpole, sorella di Robert Walpole.

Il risultato ottenuto – come usa dire – “incrociando i dati” non può che offrire un mero assaggio preliminare, che solo si giustifica come incoraggiamento a ricerche più approfondite. Nomi, luoghi, parentele, frequentazioni indirizzano verso nuclei di materiali atti a ricostruire la storia della penetrazione della cultura italiana nelle Isole britanniche in quegli anni. La speranza di successo si fa maggiore laddove l’involucro che conteneva e contiene quelle testimonianze sia rimasto sostanzialmente integro. Ne è prova lo splendido catalogo della mostra intitolata *Seduzione etrusca. Dai segreti di Holkham Hall alle meraviglie del British Museum*, allestita a Cortona nel 2014 con il concorso della cortonese Accademia Etrusca e del British Museum ma soprattutto delle straordinarie collezioni di Holkham Hall, conservate in larga parte nella loro sede originaria e in parte ancora inesplorate³⁸. In questa prospettiva multidisciplinare, lo studio dei rapporti italo-britannici nel primo Settecento sembra promettere una ricca messe di rilevanti novità.

38. L’avvio del catalogo sistematico dei manoscritti di Holkham Hall raggiungeva proprio allora un primo importante traguardo: Suzanne Reynolds, *A Catalogue of the Manuscripts in the Library at Holkham Hall*, I. *Manuscripts from Italy to 1500*, 1. *Shelfmarks 1-399*, Turnhout, Brepols, 2015.



FIG. 1 Colen Campbell, Disegno per una nuova chiesa a Lincoln's Inn Fields, da *Vitruvius Britannicus* (1715), p. 9



FIG. 2 Presunto ritratto di Andrea Palladio,
da Andrea Palladio, *The Architecture, in Four Books* (1715-1720), vol. I, antiporta



FIG. 3 Vicenza, Villa Capra ("La Rotonda"),
da Andrea Palladio, *The Architecture, in Four Books* (1715-1720), vol. I, tavola XV



FIG. 4 Antonio Visentini, *Capriccio with a view of Mereworth Castle, Kent* (1746), London, The Royal Collection Trust

L A
GIERUSALEMME
L I B E R A T A
D I
T O R Q U A T O T A S S O :
C O N
L e F I G U R E d i B E R N A R D O C A S T E L L I ,
E
L e A n n o t a t i o n i d i S C I P I O G E N T I L I e d i
G I U L I O G U A S T A V I N I .
A g g i u n t o v i
L a V I T A d e l l ' A u t o r e s c r i t t a d a G I O . B A T T I S T A M A N S O ,
M a r c h e s e d i V i l l a .
E l a T A V O L A d e l l e R I M E ;
C o n a l t r e A G G I U N T E , e C O R R E T T I O N I .
I n D U E V O L U M I .
I n L O N D R A :
A p p r e s s o G I A C O B T O N S O N & G I O V A N N I W A T T S .
M D C C X X I V .

FIG. 5 Torquato Tasso, *Gierusalemme liberata*, London, Tonson & Watts, 1724, vol. I, frontespizio



DELLA
GIERUSALEMME
LIBERATA
CANTO DECIMOSETTIMO.



ARGOMENTO.

*Il suo esercito immenso in mostra chiama
L'Egitto, e poi contra i Christian l'invia.
Armida, che pur di Rinaldo brama
La morte, con sua gente anco giungia:
E per meglio satiar sua crudel brama,
Sè in guiderdon de la vendetta offria.
Ei vestia intanto arme fatali: dove
Mira impresse de gli avi illustri prove.*

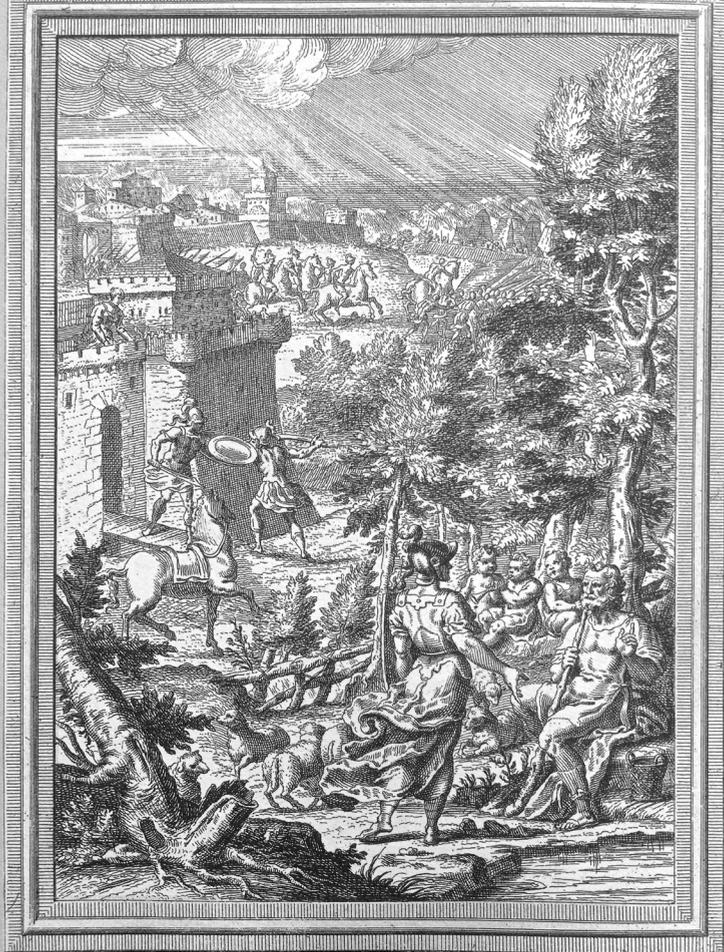
I.



Aza è Città, de la Giudea nel fine,
Sù quella via, ch'inver Pelusio mena:
Posta in riva del mare & hà vicine
Immensè solitudini d'arena:
Le quai, come Austro suol l'onde marine,
Mefce il turbo spirante; onde à gran pena
Ritrova il peregrin riparo, ò scampo
Ne le tempeste de l'instabil campo.

II Del

FIG. 6 Torquato Tasso, *Gierusalemme liberata*, London, Tonson & Watts, 1724, vol. II, esordio del canto XVII



Bernardo Castelli Scul.

J. F. Goussier Sculp.

All' Eccellentissimo
 Riccardo Conte
 Gran Tesoriero del



Signore il Signor
 di Burlington,
 S. Regno d'Irlanda, &c. &c.

FIG. 7 Torquato Tasso, *Gierusalemme liberata*, London, Tonson & Watts, 1724, vol. I, tavola per il canto VII

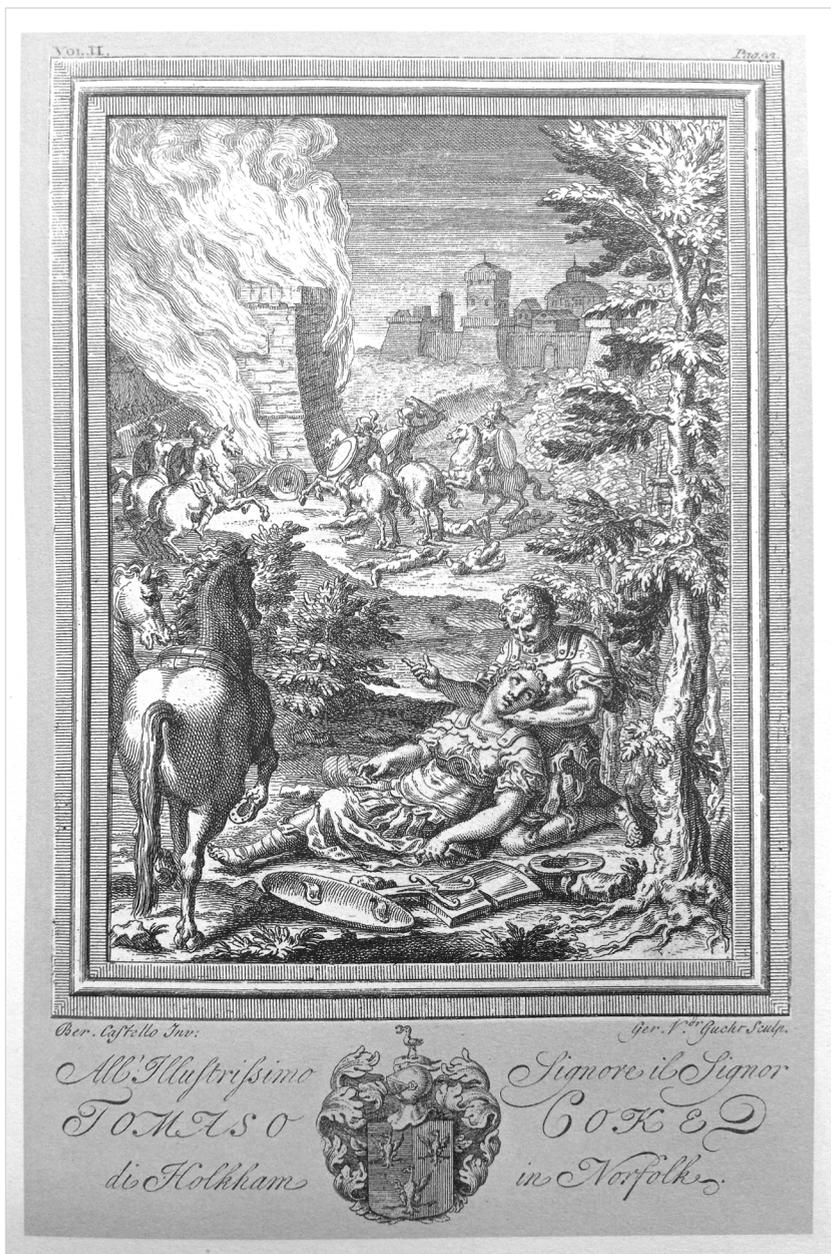


FIG. 8 Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, London, Tonson & Watts, 1724, vol. II, tavola per il canto XII

VINCENZO D'ANGELO

La lingua poetica italiana spiegata agli inglesi:
sulle annotazioni di Paolo Rolli nelle edizioni londinesi
di Ariosto e Berni*

1. *Introduzione*

Nel corso del suo soggiorno trentennale a Londra, protrattosi dal 1715 al 1744, Paolo Rolli si è prodigato in molteplici attività il cui filo conduttore è la promozione della letteratura, della lingua e della cultura italiane e la mediazione tra queste e le corrispettive inglesi: nella capitale britannica Eulibio Brentiatico (questo era stato il nome da Arcade del poeta romano) è stato notoriamente, tra l'altro, insegnante d'italiano presso diverse famiglie nobili locali, autore di libretti per musica, traduttore di classici inglesi ed editore e talvolta commentatore di classici latini e italiani¹.

Il presente intervento si propone di puntare l'obiettivo su una delle occupazioni londinesi di Rolli qui enumerate, quella di annotatore di classici italiani, operando in quest'ambito una duplice selezione: a differenza di altri studi che hanno toccato l'argomento², da un lato,

* Ringrazio Stefano Telve e Carlo Caruso per i preziosi suggerimenti.

1. Sulla permanenza di Rolli a Londra vd. almeno George E. Dorris, *Paolo Rolli and the Italian circle in London 1715-1744*, The Hague-Paris, Mouton, 1967, e i seguenti saggi di Carlo Caruso (si citano solo i più recenti): *Rolli, Paolo*, in *Dizionario biografico degli italiani* (da ora *DBI*), LXXXVIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2017, pp. 175-179, disponibile in rete all'indirizzo https://www.treccani.it/enciclopedia/paolo-antonio-rolli_%28Dizionario-Biografico%29/; *Italian books in Eighteenth-Century Britain. Readers, Collectors, Editors, Publishers*, in *Diplomazia e comunicazione letteraria nel secolo XVIII: Gran Bretagna e Italia*, a cura di Francesca Fedi, Duccio Tongiorgi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017, pp. 85-101: 93-99; *Paolo Rolli e la poesia per musica nel Settecento italiano*, in «*Dolcissima fassi la musica e la favella*». *Paolo Rolli poeta per musica europeo*, a cura di Giacomo Sciommeri, Roma, Neoclassica, 201, pp. 13-38; *Paolo Rolli dentro e fuori l'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. 367-378.

2. Alludo in particolare agli eccellenti lavori di Gabriele Bucchi, *L'italiano in Londra: Paolo Rolli editore dei classici italiani*, «*Versants*», 43/2, 2003, pp. 229-265, e Simone

per quel che concerne la tipologia dei testi commentati, si adotterà una prospettiva poetica, esaminando soltanto opere in versi; dall'altro, per quel che concerne la tipologia delle note, si adotterà una prospettiva linguistica, dando spazio per lo più a quelle chiose in cui il commentatore non si limita – o non si dedica affatto – alla parafrasi o alla ricerca delle fonti, ma affronta anche – o esclusivamente – questioni di carattere formale.

Il *corpus* prescelto è costituito pertanto dalle annotazioni linguistiche che corredano cinque edizioni curate da Rolli nel periodo londinese, una bernesca e quattro ariostesche:

- OB1-OB2* Francesco Berni [e altri berneschi del Cinquecento], *Il primo e Il secondo libro delle opere burlesche* [...], 2 tt., Londra, Pickard, 1721-1724;
SR Ludovico Ariosto, *Satire e Rime*, Londra, Pickard, 1716;
SU Ludovico Ariosto, *Suppositi*, Londra, Edlin, 1737;
SC Ludovico Ariosto [con la continuazione del fratello Gabriele], *La Scolastica*, Londra, Edlin, 1737;
LE Ludovico Ariosto, *La Lena*, Londra, Edlin, 1739³.

Non diversamente da altre edizioni rolliane procurate nello stesso luogo e negli stessi anni, si tratta di lavori concepiti con più finalità e per più pubblici: finalità che il commentatore tenta di amalgamare o quantomeno di far coesistere, e pubblici tra le cui istanze – per sua fortuna non sempre divergenti – prova sovente a destreggiarsi⁴. Intanto, va da sé, Rolli si rivolge ai non pochi lettori d'Oltremarica allora interessati alla letteratura e alla lingua italiana; ed è peraltro plausibile che si servisse di alcune delle edizioni come un vero e proprio strumento di di-

Forlesi, *Tra Londra e Firenze. Letterati, diplomatici ed editori nel primo Settecento italiano*, Pisa, Edizioni della Normale, 2021, pp. 189-231.

3. Nelle citazioni si adotteranno le seguenti sequenze: sigla + numero di pagina per *OB1* (in cui le note si trovano alle pp. 439-549), *OB2* (in cui si trovano alle pp. 435-502]) e *SR* (in cui si trovano in calce a ciascun componimento nelle *Satire* e, nelle *Rime*, in calce a ciascuna *Egloga*, al gruppo dei *Sonetti* e al gruppo dei *Madrigali*); sigla + numero di nota per *LE* (in cui le note si trovano nelle tre pagine in calce all'intero testo numerate con i, ii e iii), *SC* (in cui le quattro note al *Prologo* si trovano in una pagina non numerata in calce al prologo stesso e le altre note in tre pagine in calce all'intero testo numerate con i, ii, iii) e *SU* (in cui si trovano in due pagine in calce all'intero testo numerate con i e ii). Trascrivendo – conservativamente – dalle stampe, si è adeguato l'uso di accenti e apostrofi alle convenzioni attuali. Salvo diversa indicazione, i corsivi sono del testo.

4. Vd. per tutti Bucci, *L'italiano in Londra*, in particolare pp. 234-235, 246.

dattica dell'italiano destinato ai suoi allievi anglofoni⁵. Ma che questi progetti editoriali fossero ben sintonizzati anche con le richieste della cultura e del mercato nostrani è documentato, fermandosi alla sola stampa bernesca, da alcuni dati difficilmente eludibili. Quella rolliana è ad esempio la prima edizione di Berni dopo circa un secolo, la prima priva di rassetture censorie dopo circa un secolo e mezzo e la prima in assoluto dotata di commento⁶; senza contare sia lo scrupolo (pro)filologico con cui è stata condotta⁷, sia la natura e la caratura di chi ha collaborato alla redazione dell'apparato ermeneutico: quell'Anton Maria Salvini che è stato tra i protagonisti, da posizioni fiorentiniste e classiciste e tuttavia non ultraconservatrici, del dibattito linguistico tra Sei e Settecento e ha partecipato attivamente all'allestimento della terza e della quarta impressione del *Vocabolario della Crusca*⁸.

5. *SU, SC e LE* sono ad esempio dedicate ad altrettante donne appartenenti alla nobiltà britannica o a essa connesse: «it appears that the dedicatees were students of Italian, and the dialogues served as models of conversation. When one considers the meter of Ariosto's pieces in particular – *endecasillabi sdruccioli* imitating Latin iambic trimeters –, the temptation to poke fun at English ladies learning to speak Italian in strings of proparoxytone lines can hardly be resisted» (Caruso, *Italian books in Eighteenth-Century Britain*, pp. 93-94).

6. Vd. Forlesi, *Tra Londra e Firenze*, pp. 195, 207, e Benedetto Varchi, *Capitoli burleschi*, a cura di Selene Maria Vatteroni, Roma, Salerno Editrice, 2022, p. 124. La rilevanza in chiave italiana dell'edizione è stata ravvisata da tempo, se è vero che molti decenni or sono si dava atto che il lavoro rolliano «segna la definitiva acquisizione arcadica della maniera bernesca» (Claudio Mutini, *Berni, Francesco*, in *DBI*, IX, 1967, 343-357: 355).

7. Stimo notevole come alcuni frutti della cura rolliana per gli aspetti testuali – affiorante anche da una serie di annotazioni, tra cui per es. «*Istriazzo* o *Striazzo* [...] così sta nella prima edizione del *Lasca* del 1548. dice però *solazzo* con meno viva immagine nella seconda del 1552. i' ò conservata la prima voce, perché parlasi di spiriti che vanno su pe' tetti a guisa de' Gatti» *OB1* 462) – riscuotano ancora credito presso gli editori critici moderni dei componimenti contenuti in *OB1* e *OB2*: di «alcuni intelligenti emendamenti» apportati da Rolli al testo della stampa bernesca giuntina del 1548 si parla ad esempio in Giovanni Mauro D'Arcano, *Terze rime*, edizione critica e commento a cura di Francesca Jossa, Manziana, Vecchiarelli, 2016, p. 98.

8. Com'è noto, nell'edizione bernesca Rolli e Salvini si celano sotto gli pseudonimi di Antinoo Rullo e Antinoo Nivalisi. Sull'apporto di Salvini al commento vd. Forlesi, *Tra Londra e Firenze*, pp. 193-214. Sarà opportuno ricordare con Forlesi che in *OB1* Rolli dichiara di aver contrassegnato le glosse di paternità salviniana con un asterisco, ma che di fatto, raffrontando gli appunti preparatori di Salvini con la stampa, le proposte di annotazioni del fiorentino «accolte nell'apparato ermeneutico sono [...] poche e nemmeno coincidono perfettamente con le note che Rolli volle distinguere tramite asterisco» (ivi, p. 199): per un verso, insomma, Rolli opera una «considere-

2. *Le annotazioni lessicali*

Prendendo le mosse dalle annotazioni di stampo lessicale, può essere fruttuoso soffermarsi su una chiosa che proprio al *Vocabolario* rimanda e osservare l'atteggiamento del commentatore nei confronti di una voce che, come avverte lui stesso, non è lì registrata nel significato cui ci si riferisce: «*Indormire*», – scrive Rolli annotando un verso ariostesco in cui il verbo compare nell'accezione di 'umiliare, far passare in secondo piano': «N'indormo a Cicerone & anco a Tullio» – «come, porre, forzare a dormire, verbo attivo; non rilevato ancora dal vocabolario [della Crusca]⁹, ma che forma qui una bella allegorica frase da arricchirne la nostra lingua cui par che manchi una simile» SC 22. Un atteggiamento, dunque, aperto a una seppur moderata innovazione lessicale che ben si confà alle idee piuttosto anti-arcaizzanti e anti-toscaniste dell'annotatore in fatto di lingua; idee che il Nostro ha espresso in modo chiaro, per quanto in forma occasionale e mai organica¹⁰, e che può aver maturato e approfondito, contestualmente alla sua attività di letterato, anche per mezzo delle copiose opere di carattere linguistico che trovavano posto nella sua biblioteca¹¹.

vole selezione dei materiali preparatori salviniani» (ivi, p. 201); per l'altro riprende tacitamente «stralci delle glosse salviniane [...] a integrazione e supplemento» delle proprie note, «fino, addirittura, a veri e propri calchi non dichiarati» (ivi, p. 202). Sulle posizioni di Salvini nel quadro del dibattito linguistico dell'epoca vd. i classici studi di Maurizio Vitale (in specie *La questione della lingua*, Palermo, Palumbo, 1960, pp. 105, 111, 118-121, e *Neologismi di un tradizionalista cruscante* (A. M. Salvini) [1969], in Id. *L'oro della lingua. Contributi per una storia del tradizionalismo e del purismo italiano*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1986, pp. 335-347) e i più recenti di Eugenio Salvatore, «*Non è questa un'impresa da pigliare a gabbo*». *Giovanni Gaetano Bottari filologo e lessicografo per la IV Crusca*, Firenze, Accademia della Crusca, 2016, in particolare pp. 26-27 e 225-244, e Maria Pia Paoli, *Salvini, Anton Maria*, in *DBI*, XC, 2017, pp. 58-61.

9. Le prime quattro edizioni del *Vocabolario* recano in effetti la voce *indormitato* (e non *indormire*) nel solo significato di 'addormentato' (ho effettuato la ricerca con *Cruscle*: http://www.lessicografia.it/index_esperta.jsp).

10. Sulle posizioni linguistiche di Rolli e sui luoghi e le forme in cui si palesano vd. almeno Bucchi, *L'italiano in Londra*, pp. 256-258. Come si è iniziato a vedere e si vedrà più volte d'ora in avanti, tali posizioni vengono espresse anche sotto forma di glosse linguistiche ai classici italiani editi a Londra. I presupposti intrinsecamente distanti da cui muovono le opinioni in termini di lingua di Rolli e di Salvini non impediscono di fatto una «proficua collaborazione editoriale» che va oltre la stampa bernese (Forlesi, *Tra Londra e Firenze*, p. 203).

11. Sulla biblioteca di Rolli vd. Carlo Caruso, *La biblioteca di un letterato del Settecento: Paolo Rolli*, «Bollettino della Deputazione di storia patria per l'Umbria», 86,

Sarebbe però fuorviante leggere la nota relativa a *indormire* come una spia d'insofferenza all'autorità dell'Accademia. Chiamato in causa fin dalla prefazione a *SR* (prima, cioè, della collaborazione col crucante Salvini) e poi qualificato come lo strumento indispensabile per la comprensione del testo nella prefazione a *OB1* (qui con la complicità, quantomeno indiretta, dell'accademico fiorentino), il *Vocabolario* resta l'indiscusso punto di riferimento lessicografico di Rolli commentatore¹². Un modello la cui centralità è testimoniata in maniera plastica anche dal fatto che nelle note alle cinque edizioni esaminate, a fronte di almeno trenta menzioni dirette della *Crusca*, le poche altre opere latamente linguistiche menzionate contano di solito non più di una citazione ciascuna (tra queste le *Origines de la langue françoise* di Ménage *OB1* 441, il *Glossarium ad scriptores mediae et infimae latinitatis* di Du Cange *OB1* 441 e le *Notti attiche* di Aulo Gellio *OB1* 489: nessuna, si badi, incentrata sulla lingua italiana)¹³.

Alla sfera lessicale pertengono inoltre le indicazioni relative alla storia e alla provenienza delle voci annotate. Che si tratti di etimologie oggi pienamente confermate (come per es. quella dell'aggettivo *mar-chiana*, «voce accorciata da Marchegiano Campagnolo della Marca d'Ancona» *OB1* 441) o ai nostri occhi non più accettabili (come per es.

1989, pp. 141-233: 153: alle numerose opere linguistiche richiamate nell'introduzione si possono aggiungere, scorrendo il successivo regesto, quantomeno le *Prose* di Bembo (nr. 221) e il *Vocabolario cateriniano* di Gigli (nr. 283).

12. «V'ò fraposte alcune annotazioni tanto in quel che riguarda la perfezione della nostra lingua, della quale le dette Satire son Testo e danno autorità al Vocabolario della Crusca, quanto in quel ch'era d'uopo e m'è stato possibile per chiarezza d'alcuni passi» *SR, Al Lettore*, p. n.n.; «Avvertite però, che tutte quelle Voci le quali trovansi spiegate dal Vocabolario dell'Accademia della Crusca; non sono state da noi dichiarate: per lo che necessario alla Intelligenza di questo libro è il Vocabolario sud-detto» *OB1, A' lettori*, p. n.n. Negli appunti preparatori di Salvini per le note a *OB1*, editi da Forlesi, *Tra Londra e Firenze*, pp. 283-300, non mi è parso di reperire richiami al *Vocabolario*; ma è perfino ovvio che l'intento di accordare tanto peso a quell'impresa lessicografica non possa non essere in sintonia con le posizioni e con il ruolo del letterato fiorentino.

13. La glossa con il rimando alle *Notti attiche* è contrassegnata con l'asterisco e, in effetti, ricalca in larga parte quanto si legge nelle note preparatorie di Salvini: «*Allocco* è sorta di Nottola, vale qui, gente che non consideri: vedi appresso Gellio *Helucus*» *OB1* 489 = «*Allocco* sorta di nottola. Vale qui gente che non veggono, che non considerino. Vedi appresso Gellio *helocus*» (Forlesi, *Tra Londra e Firenze*, p. 300); si noti tangenzialmente come Rolli, nel passaggio dagli appunti salviniani alla stampa, cassi la concordanza a senso coniugando alla terza persona il verbo *considerare*.

quella di *potta*, «voce accorciata da *Potestà*» *OB1* 452)¹⁴, la propensione a istruire il lettore sull'origine della parola di turno si manifesta con una buona frequenza (sono all'incirca cinquanta, nel complesso, le note che contengono informazioni di tal fatta); e si traduce in una pratica annotatoria che a ben vedere può guardare pressoché indifferentemente alle esigenze di un anglofono che si avvale dell'edizione commentata anche per apprendere la nostra lingua come a quelle di un letterato italiano che usufruisce del medesimo testo per tutt'altre ragioni.

Una parte non piccola delle note "etimologiche" interessa termini che (a giudizio di chi commenta) provengono da lingue straniere coeve: se l'atteggiamento verso tali voci appare di norma descrittivo, come ad esempio in «*Creata*- *Serva*- dalla voce spagnola- *Criada*» *SC* 33, in qualche rara occasione si rivela prescrittivo ed esplicitamente ostile, come in «*semana* per *settimana*. Non fartene esempio: è voce spagnola» *OB2* 443¹⁵.

In tema di lingue straniere, sarà opportuno fare cenno al solo caso, se ho visto bene, in cui viene istituito un parallelo diretto tra l'italiano e l'inglese. Nel commentare il brano ariostesco «credo che morivomi / Della puttana sete», con *puttana* in funzione di aggettivo riferito a *sete*, l'annotatore aggiunge un'informazione supplementare: «*Puttana sete*- epiteto di esecrazione alla *sete*- dicesi ancora *acqua puttana*, come in inglese- *acqua stregata*, *Water bewitch'd*» *SC* 35. Di là dal merito della comparazione tra *acqua puttana* e *water bewitched*, su cui si tornerà nel

14. Per le proposte etimologiche odierne cfr. almeno *Tesoro della lingua italiana delle Origini*, fondato da Pietro G. Beltrami, continuato da Lino Leonardi e diretto da Paolo Squillaciotti, s.vv. *marchiano* e *potta*.

15. Com'è prevedibile e fisiologico, le classificazioni rolliane possono non reggere a una verifica fondata sulle nostre conoscenze e sugli strumenti a nostra disposizione: se *creato* 'servo' è tuttora riconosciuto come un ispanismo (vd. Manuel Carrera Díaz, *Ispanismi*, in *Enciclopedia dell'italiano*, diretta da Raffaele Simone, 2 tt., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2010-2011, I, pp. 704-706: 704), non si può dire lo stesso di *semana*, antico gallicismo o meglio voce autoctona: attestata fin dal Duecento in testi pratici e letterari perlopiù toscani, ma anche non toscani (vd. *Corpus OVI dell'italiano antico*, diretto da Pär Larson, Elena Artale, Diego Dotto, Istituto Opera del Vocabolario Italiano, disponibile in rete all'indirizzo <http://gattoweb.ovi.cnr.it/>), *semana* è stata collegata in forma dubitativa, in un passato recente, al francese *semaine* e al provenzale *semana* (vd. Carlo Battisti, Giovanni Alessio, *Dizionario etimologico italiano*, 5 tt., Firenze, Barbera, 1950-1957, s.v. *semana*; *Grande dizionario della lingua italiana*, diretto da Salvatore Battaglia, poi da Giorgio Barberi Squarotti, Torino, Utet, 1961-2002, s.v. *semmana*), per venire poi significativamente ignorata da Roberta Cella, *I gallicismi nei testi dell'italiano antico (dalle Origini alla fine del sec. XIV)*, Firenze, Accademia della Crusca, 2003.

§ 4, importa qui notare come da una parte la stessa presenza di un parallelo siffatto certifichi l'attenzione di Rolli verso un pubblico anglofono che effettivamente potrebbe essere alle prese con l'apprendimento della lingua italiana, ma come dall'altra parte la sua eccezionalità suggerisca e confermi che le note alle edizioni poetiche londinesi non hanno di certo la sola finalità, per così dire, di didattica dell'italiano L2. Altrimenti, c'è da supporre, comparazioni del genere avrebbero potuto essere in numero maggiore; anche tenendo conto che il metodo di insegnamento dell'italiano come lingua straniera definibile con un anacronismo comparativo è in realtà ben presente nell'orizzonte didattico di Rolli, il quale qualche anno dopo *SC*, nel 1741, pubblicherà sempre a Londra un opuscolo destinato in modo stavolta trasparente agli anglofoni che apprendono l'italiano e dotato di un'impostazione rigidamente contrastiva (due colonne dedicate a forme, voci ed espressioni italiane e una dedicata ai loro traducenti inglesi)¹⁶.

3. *Le annotazioni grammaticali*

Passando alle annotazioni di matrice grammaticale, va premesso che il loro scopo è essenzialmente evidenziare una forma ritenuta marcata o errata che ricorre nel testo poetico commentato e segnalare al lettore, mediante la chiosa, l'alternativa ritenuta più comune o corretta. Per farlo, Rolli segue due strade: la prima, meno frequentata, consiste nell'indicare l'opzione preferita accostandola alla concorrente *sic et simpliciter* (come per es. in «*potre'* per, potrebbe» *OB2* [495] o «*Denno* 1. per *devono*» *OB1* 521, in cui non si fa altro che affiancare a una forma del fiorentino argenteo la corrispettiva aurea e a una variante poetica la variante non connotata)¹⁷; la seconda, ben più battuta, consiste invece nell'accompagnare l'indicazione dell'opzione preferita con valutazioni più o meno ampie e articolate e di vario tenore.

Si legga ad esempio la chiosa seguente: «*Andava in visibilio*, mi astraevo: era più chiaro il senso, a dire *andavo*. ed io sono d'opinione che non essendovi il pronome *Io*; debba sempre dirsi *andavo*, e così

16. L'opuscolo è stato edito modernamente da Laura Alcini, *D'avverbj, Particelle, Preposizioni e di Frasi Avverbiali. Libretto*. *Un piccolo dizionario bilingue di Paolo Antonio Rolli inedito in Italia*, New York, Forum Italicum, 2007.

17. Sulla terza persona del condizionale in *-è* vd. Paola Manni, *Ricerche sui tratti fonetici e morfologici del fiorentino quattrocentesco*, «Studi di grammatica italiana», 8, 1979, pp. 115-171: 155 nota 1; su *denno* 'devono' vd. Luca Serianni, *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Roma, Carocci, 2018 [I ed. 2009], p. 233.

d'ogn'altro verbo in tal tempo» *OB2* 464. In questa nota il commentatore non solo non rifugge dal dire la sua – in maniera non schematica, come sopra, ma discorsiva – riguardo alla storicamente dibattuta concorrenza tra le uscite in *-a* e in *-o* della prima persona dell'indicativo imperfetto di *essere*, ma lo fa schierandosi a favore della desinenza analogica, al tempo di gran lunga minoritaria in poesia come in prosa¹⁸. Di più: motivando la preferenza per l'uscita in *-o* con la sua capacità distintiva rispetto alla terza persona e vincolandola alla mancata espressione del pronome («non essendovi il pronome io»), chi annota dà l'impressione di discostarsi da una fetta non piccola della grammaticografia italiana coeva, in genere non molto bendisposta verso il tipo in *-o*¹⁹. Come spiegare un simile orientamento? Una possibile risposta è che alcune indicazioni linguistiche contenute nelle note rolliane vadano poste in stretta connessione col contesto britannico in cui si sviluppano e lette quindi alla luce non delle grammatiche per italiani, ma delle grammatiche italiane per inglesi, sia coeve sia precedenti, che si dimostrano più aperte al tipo *-o* per ragioni in tutto sovrapponibili a quelle addotte nel commento a *OB2*²⁰.

Mentre nella chiosa appena citata la valutazione viene espressa sotto forma di cauto parere personale («io sono d'opinione che»), in numerose altre tende ad assumere toni ingiuntivi. Rappresentative in tal senso sono in particolare le note in cui ci si rivolge al lettore con la fermezza dell'imperativo negativo, impiegando o la formula ricorrente *non fartene esempio* (per es. «*Fecion per fecero, non fartene esempio*» *OB1* 442)²¹ o una voce del *di per sé* emblematico verbo *dovere* («Una

18. Per la poesia vd. *ivi*, pp. 203-204; per la prosa basti Giuseppe Patota, *L'Ortis e la prosa del secondo Settecento*, Firenze, Accademia della Crusca, 1987, pp. 101-104.

19. Sul comportamento in materia delle grammatiche italiane del tempo vd. Stefano Telve, *Prescrizione e descrizione nelle grammatiche del Settecento*, «Studi linguistici italiani», 28/1, 2002, pp. 3-32; *ivi*, 28/2, 2002, pp. 197-260: 218-219; *ivi*, 29/1, 2003, pp. 15-48: 26.

20. Sul comportamento in materia delle grammatiche italiane per inglesi vd. Lucilla Pizzoli, *Le grammatiche di italiano per inglesi (1550-1776). Un'analisi linguistica*, Firenze, Accademia della Crusca, 2004, pp. 291-301. *Ivi*, pp. 291-292: «La desinenza della prima persona dell'indicativo imperfetto è uno dei punti di massima distanza tra la grammaticografia italiana e quella inglese: mentre fino a Ottocento inoltrato i grammatici italiani danno la preferenza alla desinenza etimologica, sulla scorta delle prescrizioni bembiane e dell'esempio degli autori, i grammatici inglesi già dalla fine del Cinquecento si mostrano disponibili ad accogliere la desinenza analogica».

21. La formula conta oltre dieci attestazioni (una, come s'è visto, figura nella nota lessicale su *semana*: vd. *supra*, § 2). Sul perfetto forte in *-ono*, «antico fiorentinismo

tale Libertà [si allude al tipo poetico *che egli ame*] non è però senza esempio ne' più e meno antichi buoni Scrittori; ma con tutto ciò *non deve* esser imitata» SR 104 [corsivo mio])²². L'uso disinvolto di toni ingiuntivi, riscontrabile anche a una lettura superficiale dei cinque commenti, potrebbe essere motivato e favorito dalla loro spendibilità su tutti i fronti in cui l'annotatore è impegnato: toni di questo tipo sembrano infatti addirsi tanto a un maestro d'italiano che parla ai suoi allievi stranieri quanto a un letterato italiano che parla ai letterati suoi connazionali; e più in generale si inscrivono in una logica pratico-didattica, fondata sulla pedagogia dell'esempio e ancor più sulla pedagogia dell'errore, che caratterizza alcuni importanti commenti coevi realizzati in Italia e destinati *in primis* a italiani, come quello di Muratori a Petrarca del 1711²³.

Nell'abbracciare con assiduità questa logica pratico-didattica, Rolli ritiene proficuo esibire e trasmettere ai suoi pubblici una buona sensibilità che oggi definiremmo sociolinguistica. Nei commenti, infatti, trovano spesso posto valutazioni di natura diastratica, che si giustificano con il frequente ricorso da parte di Ariosto, di Berni e dei berneschi a forme popolareggianti o che chi annota interpreta come tali: da «*Fóssivo* il volgo dice per *foste*» SU 12 a «La gente rustica in voce di dir *Moglie mia* suol dire *Mogliema*» SR 55, da «*In sur un albero* la Plebe suol dir così, per dire *sopra un &c*» OB1 448 a «*Taliano* voce popolare in vece d'*Italiano*» OB1 473.

Le chiose analizzate sono inoltre ricche di valutazioni di natura diatopica, con le quali il commentatore può dar conto dell'origine extra-toscana di una forma (per es. osservando che «la desinenza peggiorativa in *accio* è da' lombardi pronunciata in *azzo*» OB1 462) oppure, forte della sua visione venata di anti-toscanismo, può mettere in guardia chi legge o chi impara da alcuni municipalismi toscani, servendosi non di rado dell'etichetta di *idiotismo toscano* (per es. «*A fatti mia, mia* per *miei* è idiotismo toscano» OB2 461) o anche, almeno una

[...] frequent[e] nel Cinquecento toscano, in prosa e in versi, [...] poi cad[uto] rapidamente nell'oblio», vd. Serianni, *Lingua poetica italiana*, p. 216.

22. Sul poetismo *che egli ame*, riprovato da più di un grammatico del XVIII secolo, vd. ivi, pp. 200-201.

23. Per il pertinente accostamento a Muratori (sul cui commento a Petrarca vd. anche Rossella Bonfatti, *Le vie del commento: le Osservazioni muratoriane alle Rime di Petrarca*, tesi di dottorato in Italianistica, relatore Alfredo Cottignoli, Università di Bologna, 2008) si rimanda a Bucchi, *L'italiano in Londra*, p. 258 e note 53 e 54.

volta, della variante *idiotismo fiorentino* (per es. «*Eri per erate*, idiotismo fiorentino»)²⁴.

Esiste poi un ulteriore filone di valutazioni diatopiche da cui emerge un tratto ben riconoscibile di Rolli annotatore: mi riferisco a un certo romanocentrismo. Alla lingua di Roma si rimanda almeno una dozzina di volte e di tanto in tanto, se non a sproposito, con qualche forzatura; come quando Rolli chiosa *Mea* con «nome plebeo romano in vece di *Bartolomea*» *OB1* 455, trascurando, a tacere dell'effettiva distribuzione areale dell'ipocoristico (di cui avrebbe potuto legittimamente ignorare i contorni), che l'autore del verso glossato è il toscanesimo Berni («questa rinegataccia della *Mea*», nel capitolo *In lamentazione d'amore*)²⁵. Lo spazio tutto sommato abnorme occupato dai riferimenti alla varietà romana si può interpretare come il frutto del combinato disposto tra la provenienza di chi redige le note – Rolli è stato opportunamente individuato come «il primo scrittore [italiano] di un certo peso che sia nato a Roma»²⁶ – e, guardando all'Inghilterra, il considerevole prestigio riscosso dalla lingua di Roma presso le grammatiche italiane per inglesi²⁷, che si candiderebbero così, di nuovo, come fonte d'ispirazione linguistica per le note alle edizioni di Londra. Va al contempo osservato, volgendo lo sguardo alla nostra penisola, come questa condotta a tratti romanocentrica possa aver contribuito a offrire ghiotti appigli a chi dall'Italia accusava Rolli di

24. Le forme e voci marcate come toscane o fiorentine sono superpergiù quindici (fornisco altri due esempi: «*Fussi per foste* è di comunal uso in Toscana» *SC* 1; «Sogliono i Toscani cangiare in *stia* la sillaba *schia* onde *stiamo* invece di *schiamo*» *OB2* 475).

25. Come si rileva *ad locum* in un'edizione moderna commentata di Berni, *Mea* è «il nome dell'amante di Tyrsis, nell'omonima ecloga» dell'ugualmente toscano Leon Battista Alberti (Francesco Berni, *Rime*, a cura di Silvia Longhi, in *Poeti del Cinquecento*, I. *Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, a cura di Guglielmo Gorni, Massimo Danzi, Silvia Longhi, Milano-Napoli, Ricciardi, 2001, pp. 623-890: 721). Riporto a mo' d'esempio un'altra nota grammaticale in cui Rolli rimanda, linguisticamente parlando, a Roma; si osservi come anche in questo caso a essere glossato sia un autore fiorentino – il bernesco della prima ora Agnolo Firenzuola – e, allato alla considerazione diatopica, ve ne sia una di carattere diastratico: «*Ène per è*: per far la rima: il Volgo suo dire così, e particolarmente la Plebe Romana che suole spesso aggiunger *ne* alle voci che per Voale accentata finiscono» *OB1* 547.

26. Luca Serianni, *Il verso giusto. 100 poesie italiane*, Bari-Roma, Laterza, 2020, p. 210.

27. Vd. Pizzoli, *Le grammatiche di italiano per inglesi*, pp. 197-200 (in alcune grammatiche si parla apertamente di “lingua toscana in bocca romana”).

essere un annotatore contraddistinto da scarsa ortodossia toscana e financo da una non piena padronanza dell'italiano²⁸.

Nei commenti non mancano neppure valutazioni di natura diacronica, volte per lo più a mettere l'accento, all'occorrenza, sullo iato che separa gli autori cinquecenteschi annotati dall'annotatore e dai lettori settecenteschi. In rappresentanza del non esiguo gruppo di forme e voci glossate con l'aggettivo *antiquato* o con enunciati che contengono *antico*, *antichi* sostantivo o *anticamente* (in tutto una ventina) si può portare *aggia*: un poetismo la cui marcatura diacronica da parte di Rolli («voce antiquata per *abbia*» *OB1* 500) è senz'altro calzante, poiché risulta in effetti raro dopo il XVI secolo, e al contempo indicativa forse di un certo modo anti-arcaizzante d'intendere il linguaggio poetico, se è vero che *aggia*, seppure in regresso, assieme all'indicativo *aggio* continua comunque ad avere una qualche circolazione nel Settecento arcadico (per es. nelle *Rime degli Arcadi*, in cui Rolli com'è noto non figura, e anche nei capitoli berneschi di poeti che, parallelamente, compaiono nelle *Rime degli Arcadi* con componimenti non giocosi)²⁹.

A proposito di varietà poetica, sono degne di menzione non tanto in sé, viste le ovvie conoscenze e inclinazioni in tal senso da parte dell'annotatore, quanto piuttosto per la loro pervasività, le chiose che rispondono alla volontà di mettere a parte i lettori di talune peculiarità della lingua del verso, come ad esempio, tra il molto d'altro, la for-

28. Sull'atteggiamento non certo benevolo degli ambienti cruscanti nei confronti di *OB1-OB2*, atteggiamento che si traduce concretamente nella sua mancata adozione come edizione di riferimento per le citazioni bernesche nella quarta *Crusca* (a vantaggio di una diretta e quasi coeva concorrente edita a Napoli), vd. da ultimo Forlesi, *Tra Londra e Firenze*, 192-193, 207-214, in cui si nota bene come ciò avvenga nonostante il coinvolgimento diretto di Salvini nella stampa londinese di Rolli, il che è sintomatico della non piena compattezza del fronte cruscante (ivi, p. 214).

29. Sulle vicende di *aggia* e *aggio* in poesia vd. Serianni, *Lingua poetica italiana*, p. 194 (dove tra l'altro si ricorda, nella nota 95, come circa un secolo dopo le edizioni londinesi di Rolli anche il Leopardi della *Crestomazia*, opera rivolta anzitutto a lettori italiani, «glossi sistematicamente *aggia*»); sulla loro presenza nelle *Rime degli Arcadi* (*aggia* e *aggio*) e in alcune terze rime giocose del XVIII secolo (*aggio*) vd. rispettivamente Emiliano Picchiorri, *Arcaismi fonomorfologici nella poesia dell'Arcadia alla metà del Settecento*, in *Canoni d'Arcadia. I custodiati di Lorenzini, Morei e Brogi*, a cura di Maurizio Campanelli, Pietro Petteruti Pellegrino, Paolo Procaccioli, Emilio Russo, Corrado Viola, Roma, Accademia dell'Arcadia, 2023, pp. 299-316: 302-303, e Vincenzo D'Angelo, *Berni in Arcadia: sulla lingua del capitolo giocoso nel Settecento*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 12, 2023, pp. 249-266.

ma *u* 'dove' con chiusura protonica di *o* («*U* per *Dove* s'usa da' Poeti solamente» *SR* 173), la forma *foro* di sesta persona del passato remoto («*Foro* per *furo*, licenza di rima» *OB1* 505), la diastole («*Replico* qui solo per licenza di rima si pronuncia con la penultima Sillaba longa» *OB1* 482) e la sineresi («*Paio* per solita licenza poetica divien monosillabo, altrimenti il verso saria troppo lungo» *LE* 24).

Può infine esser fatta rientrare in un ambito sociolinguistico *ante litteram*, su un piano diverso, anche la cura per la pronuncia degli omografi (bastino due specimini: «*Botte* con l'*o* aperta, *Rospì*» *OB2* 469 e, glossando l'ariostesco *mèlo* 'breve composizione poetica accompagnata dalla musica', «*Melo* pronunciato con l'*e* chiusa è nome dell'arbore che produce le mele» *SR* 78); una cura che a mio giudizio, dato lo statuto intrinsecamente precario dell'italiano parlato nel Settecento e le conseguenti incertezze che gli stessi letterati nostrani avrebbero potuto mostrare nella scelta tra una *e* o una *o* aperta o chiusa, non si pone automaticamente come prova della destinazione privilegiata dei commenti «a persone non pratiche della lingua italiana»³⁰.

4. *L'italiano proposto e l'italiano usato*

È giunto ora il momento di soffermarsi su due rilevanti questioni interconnesse: quella dell'italiano che Rolli nelle annotazioni propone esplicitamente, e quella dell'italiano che Rolli nelle annotazioni usa e pertanto propone indirettamente (talvolta, perché no?, in modo preterintenzionale) ai suoi lettori insulari e peninsulari. Ebbene, su entrambi i versanti si osserva come di quando in quando il commentatore prescriva o adoperi forme e voci tutt'altro che neutre, bensì connotate; connotate, oltretutto, in direzioni discordanti o comunque non univoche: in senso locale, in senso viceversa aulico, potenzialmente in entrambi, o anche, verrebbe da dire e si proverà a motivarlo a breve, in senso didattico.

Quanto al modello di lingua suggerito, può essere istruttivo convocare due note già menzionate, l'una lessicale e l'altra morfologica, osservandole ora da un'angolazione differente. Nella chiosa in cui viene istituito il parallelo tra l'italiano *acqua puttana* e l'inglese *water bewitched* (*SC* 35: vd. *supra*, § 2), due locuzioni che condividono il significato di 'liquido contenente acqua in eccesso', la polirematica

30. Questa l'opinione di Bucchi, *L'italiano in Londra*, pp. 236-237, citazione a p. 237.

italiana che Rolli ostenta di fronte al suo variegato pubblico desta in quest'ottica grande interesse: per la sua vivace scurrilità, che si pone in linea con il tenore del brano ariostesco commentato (recante *puttana sete*) e implica un'insita connotazione diafasica verso il basso; per la sua stravaganza, che scaturisce se non altro dal fatto che è stata fino a quel momento – e sarà ancora a lungo – ignota alla tradizione scritta; per la sua assoluta sporadicità, che ne ha determinato la mancata registrazione in ogni sorta di dizionario italiano (mentre la polirematica inglese è ben nota alla lessicografia d'Oltremarica); per la sua probabile marcatezza diatopica, che le più recenti e altrettanto occasionali attestazioni in Corsica, in Veneto e in Toscana lasciano intravedere³¹.

Nella chiosa in cui si addita (*voi*) *eri* come *idiotismo fiorentino* (SC 30: vd. *supra*, § 3) è altresì notevole che l'alternativa offerta sia *erate*, una forma che a) a una verifica sui testi del tempo, risulta episodica in rapporto al preponderante *eravate* e marcata o localmente (a sua volta come toscanismo, ma non solo) o al contrario aulicamente come latinismo; e b) a una verifica sulla trattatistica grammaticale coeva, risulta ignorata, condannata o tuttalpiù inserita (con una buona dose di arbitrarietà, a quest'altezza cronologica) tra i poetismi³². Perché mai, allora, il commentatore raccomanda *erate*? Non è da escludere che su questa forma finiscano per convergere un'esigenza pedagogica e una preferenza stilistica. Come in altre circostanze, Rolli potrebbe essersi qui inserito, per ragioni pratico-didattiche, nel solco delle grammatiche italiane per inglesi, le quali, diversamente dal grosso di quelle per italiani, di frequente tollerano o addirittura prescrivono *erate* ed *eramo*³³, anche – viene da pensare – in quanto più coerenti al confronto di *eravate* ed *eravamo* (dotate dell'“ingombrante” marca temporale analogica *-v-*) con le altre quattro persone canoniche dell'imperfetto di *essere* (che come *erate* ed *eramo* ne sono prive). Non sono però da sottovalutare le scelte di Rolli poeta e traduttore, che a un primo riscon-

31. Ho qui riepilogato sommariamente quanto emerge da un mio saggio che ha avuto come spunto iniziale l'occorrenza rolliana: Vincenzo D'Angelo, *Acqua puttana*, «Lingua e stile», 58/2, 2023, pp. 337-343.

32. Su *erate* e la relativamente più diffusa forma di quarta persona *eramo* mi permetto di rimandare a Vincenzo D'Angelo, *Eramo/erate: due forme secondarie di 4a e 5a pers. ind. imperf. di essere*, «Studi linguistici italiani», 45/1, 2019, pp. 107-134, in particolare, per il Settecento, pp. 129-134 e 108-109. Per i giudizi dei grammatici del XVIII secolo su *eramo* vd. anche Telve, *Descrizione e prescrizione*, 28/2, pp. 221-222, 258, e 29/1, p. 24, nota 310.

33. Vd. Pizzoli, *Le grammatiche di italiano per inglesi*, pp. 329-331.

tro sembrerebbero concordare con quelle di Rolli annotatore di testi altrui. Spinto dall'assenza di prodotti rolliani nelle principali banche dati testuali, per ragioni di economia ho messo da parte edizioni moderne come quelle di Calcaterra e Longoni³⁴ e interrogato, attraverso l'opzione "Cerca in questo libro", due stampe settecentesche di opere poetiche del Nostro digitalizzate da *Google Libri*: il risultato è che nei tre tomi dei *Componimenti poetici* raccolti e ordinati dall'autore nel 1753 si incontra un *erate* a fronte di nessun *eravate*, e che nell'edizione del 1742 della traduzione del *Paradiso perduto* si incontra un *eramo* a fronte di nessun *eravamo*³⁵.

Qualche tratto meritevole di attenzione, come si diceva, emerge anche sul versante della lingua stessa delle annotazioni. Spigolando nelle chiose rolliane, può accadere ad esempio d'imbattersi in *movere* senza dittongo («derivante forse da *Marra* nome d'istromento rustico di ferro da muovere il terreno» *OB1* 456), in *longa* con mancata anafonesi («si pronuncia con la penultima Sillaba longa» *OB1* 482) o in *acciaro* con esito *-r- < -RJ-* («come una manifattura d'acciaro strafornata» *OB2* 452), forme significative – quando campeggiano nella prosa esegetica – quale che sia la loro sfuggente natura: sia che si tratti di localismi genericamente anti-toscani o specificamente romani sfuggiti dalla penna di Rolli prima e alle eventuali revisioni tipografiche poi; sia che si tratti di pretti latinismi, secondo una congettura forse più verosimile per le tre fattispecie, ma non meno pregna di potenziali risvolti, anche stavolta, tanto didattici (italiano "percepito" dagli allievi anglofoni, di là dalle prescrizioni) quanto stilistici (fisionomia linguistica dei commenti londinesi agli occhi del pubblico italiano e in specie toscano).

Perdipiù in almeno un caso, quello di un pur isolato *stimare* con conservazione di */ar/* intertonico («*Con certe pelle* stimare errore di stampa *pelle* in plurale» *OB1* 530), negare alla forma usata nelle note la qualifica regionale è assai più arduo. Eppure, a ben guardare, localismi e forme e voci variamente eccentriche non sorprendono del tutto nel quadro dell'italiano di Paolo Rolli, il quale perfino nelle vesti

34. Paolo Rolli, *Liriche*, a cura di Carlo Calcaterra, Torino, Utet, 1926; Paolo Rolli, *Il paradiso perduto di John Milton*, a cura di Franco Longoni, Roma, Salerno Editrice, 2003.

35. *Erate* si trova nella traduzione delle *Bucoliche* di Virgilio, *Egloga X* («Najadi Verginelle erate allora»: Paolo Rolli, *De' componimenti poetici*, 3 tt., Venezia, Tevernin, 1753, I, p. 52); *eramo* in un verso del libro V del *Paradiso perduto* («Pensieri, ambo vegliando eramo un solo»: John Milton, *Il paradiso perduto*, tradotto in verso sciolto da Paolo Rolli, Parigi, Tumermani, 1742, p. 59).

di raffinato poeta rococò usa condire il suo classicismo con franchi dialettismi romani come *cinabbro* e *frezza* ‘freccia’ e, nella canzonetta *Alla Primavera*, non si fa scrupolo di ricorrere a forme come *maese* ‘maggese’, *mandolina* ‘mandorla’ e *cerasa* ‘ciliegia’: a forme cioè – per chiudere con le limpide parole di Luca Serianni – «che debbono la propria *insuetudo* nonché al *designatum* (raro nella poesia lirica [...]), alla patina regionale, e comunque toscaneamente eterodossa»³⁶.

36. Sui rolliani *cinabbro* e *frezza* vd. Serianni, *Lingua poetica italiana*, p. 23; la citazione è presa da Id., *Le due Primavere di Rolli e Metastasio*, in *Feconde venner le carte. Studi in onore di Ottavio Besomi*, a cura di Tatiana Crivelli, 2 tt., Bellinzona, Casagrande, 1997, I, pp. 429-444: 434.

DARIO GENERALI

Lingua e comunicazione della scienza in Antonio Vallisneri

1. *La scrittura memorialistica: i Quaderni e i Giornali*

La qualità della scrittura volgare di Vallisneri è un aspetto comune alla maggior parte degli autori della tradizione sperimentalista galileiana, che ripresero la scelta del maestro per una comunicazione comprensibile non solo a un numero ristretto di dotti, ma in grado di diffondere i principi della nuova scienza a un pubblico più ampio. Questa opzione andò quindi configurando una cesura con il pensiero scientifico tradizionale anche sul piano della comunicazione, rompendo antichi equilibri e aprendo a nuovi modelli di conoscenza e di trasmissione del sapere.

L'attenzione di Vallisneri per la lingua sembra però avere alle spalle una particolare complessità, connessa a strategie e modelli di comunicazione, legami tra lingua, epistemologia e narrazione della scienza, disegno di egemonia culturale, istanze nazionalistiche e consapevolezza di quella che oggi chiameremmo onnipotenza semantica della lingua madre, necessaria per riuscire a dare alla scrittura la massima capacità espressiva e la migliore efficacia di convincimento retorico.

Sin dall'inizio delle sue ricerche Vallisneri si pose il problema della qualità e dell'efficacia della sua comunicazione. Negli anni giovanili, dopo gli studi universitari a Bologna come allievo diretto di Malpighi, la laurea a Reggio Emilia¹ e il tirocinio a Venezia e a Parma², nel pe-

1. Decisione obbligata a causa di una disposizione del duca Ferdinando II d'Este, che imponeva a tutti i suoi sudditi impegnati in studi universitari fuori dallo Stato di continuarli e di addottorarsi nello Studio di Modena o di Reggio Emilia. Vd. Dario Generali, *Antonio Vallisneri. Gli anni della formazione e le prime ricerche*, Firenze, Olschki, 2007, pp. 44-47.

2. Ivi, pp. 48-64.

riodo dell'esercizio della professione medica³, e soprattutto negli anni compresi tra il 1694 e il 1701, diede vita a una stagione di intense osservazioni naturalistiche e, in particolare, a uno sforzo di osservazione e di descrizione morfologica ed etologica degli insetti. Gli esiti di tali ricerche vennero registrati dall'autore nei *Quaderni di osservazioni*⁴ e nei *Giornali sopra gl'insetti*⁵, codici ordinati e indicizzati, finalizzati al facile rinvenimento delle memorie per uso personale e per il loro utilizzo come base osservativa di future pubblicazioni⁶. I *Quaderni* e i *Giornali* presentano però differenze concettuali e di finalità scientifiche.

I *Quaderni* hanno come scopo principale quello di falsificare la tesi della generazione spontanea e di confutare, in nome del metodo sperimentale, l'aristotelismo biologico. Combattono inoltre una battaglia a favore del libero pensiero e contro la pretesa ecclesiastica di imbrigliare e controllare lo sviluppo dell'impresa scientifica.

Nei *Giornali* l'obiettivo fondamentale si sposta dalla confutazione della teoria della generazione spontanea e dalla battaglia antiaristotelica e antidogmatica a uno sforzo di descrizione e di ordinamento sistematico degli insetti, in una prospettiva tipicamente baconiana di contributo all'illustrazione di un settore della storia naturale, sino a quel tempo assai lacunoso e ricco di errori e di false credenze.

I *Quaderni* e i *Giornali* raccolgono una massa ingente di osservazioni, estratti e annotazioni, fra i quali vengono alla luce, come ebbe a suo tempo a osservare Rovatti, le prime stesure e le raccolte di dati

3. Iniziata a Scandiano nel 1687 e proseguita con le condotte di Luzzara, dal 1695, e di Castelnuovo di Sotto, dal 1698, sino alla chiamata a Padova nel 1700. Vd. Dario Generali, *Introduzione*, in Antonio Vallisneri, *Quaderni di osservazioni*, I, a cura di Concetta Pennuto, note biologiche di Andrea Castellani, Firenze, Olschki, 2004, pp. VII-LXXXIV: VII.

4. Antonio Vallisneri, *Libretto d'osservazioni, e particolarmente negl'insetti*, I (ora edito in Id., *Quaderni di osservazioni*, I); senza intitolazione propria il volume II (ora edito in Id., *Quaderni di osservazioni*, II, a cura di Marco Bresadola, *descriptio codicis* di Concetta Pennuto, note biologiche di Andrea Castellani, Firenze, Olschki, 2007); *De insectis*, III; *Libro quarto d'osservazioni particolarmente sopra gl'insetti*, IV; *Libro quinto d'osservazioni*, V; *Osservazioni sovra gl'insetti, ed altri animali*, VI; *Osservazioni*, VII, Biblioteca Estense di Modena, Raccolta Campori, rispettivamente 701-707, γ. D. 6,36-42. D'ora in avanti *Quaderni*, seguiti dal numero del volume citato.

5. Antonio Vallisneri, *Giornali sopra gl'insetti. Tomo primo e Tomo secondo* – che contengono, il primo, cinque *Giornali* di osservazioni e, il secondo, sette –, Biblioteca Estense di Modena, Raccolta Campori, rispettivamente 708-709, γ. B. 5,5-6. D'ora in avanti *Giornali*, seguiti dal numero del volume e del *Giornale* citato.

6. Generali, *Antonio Vallisneri*, p. 183.

sperimentali «da lui già pubblicate ne' dialoghi e in altre sue opere», ma anche «un gran numero di altre osservazioni [...] non ancor pubblicate, e che meritano di esser lette»⁷.

Il genere utilizzato è quello della memoria, finalizzata alla conservazione dei fenomeni e degli elementi osservati o dei contenuti delle letture fatte, per uso personale e per una possibile utilizzazione in ricerche e pubblicazioni future. Per questo fine Vallisneri conferisce alle proprie registrazioni memorialistiche una dimensione assai circostanziata e concreta, che tesauroizza tutti i particolari osservati e li contestualizza nel luogo e nel tempo, sia per non rischiare di lasciarsi sfuggire dati che reputa intrinsecamente utili per la ricerca, sia però anche per poterne poi disporre al momento dell'eventuale ristesa della memoria per la pubblicazione. In questo ambito la sua strategia di comunicazione e di convincimento sembra infatti richiamare per diversi aspetti quella che è stata definita della "testimonianza virtuale" e che illustra al lettore le osservazioni scelte a dimostrazione delle proprie tesi scientifiche con il massimo di realismo e non nascondendo persino i dubbi talvolta nutriti dall'autore⁸, naturalmente poi prontamente fuggiti dall'andamento dell'osservazione e, spesso, dal suo approfondimento. Nelle opere a stampa tali dubbi sono evidentemente solo un elemento fra i tanti utilizzati da Vallisneri nel suo sapiente uso di questa tecnica retorica, che non manca di insistere anche sulla sua ingenuità e sulla sua onestà scientifica, mentre nei *Quaderni* e nei *Giornali* in più casi emergono indecisioni reali e veri e propri mutamenti teorici. A tale livello di registrazione manoscritta delle osservazioni la scrittura intrattiene più diretti rapporti con la pratica scientifica dell'autore, venendo modellata dai suoi schemi di ricerca e, per contro, ordinando, con le sue esigenze stilistiche e retoriche, la molteplicità dei dati empirici raccolti. La dimensione circostanziata e concreta è notevolmente rafforzata dalla ricorrenza delle annotazioni diaristiche e da quelle metodologiche, spesso formulate come propositi dell'autore o sue autovalutazioni. Le osservazioni di tipo cronachistico sono infatti assai numerose e vanno dalle note che legano momenti della

7. Lettera di Giuseppe Rovatti a Lazzaro Spallanzani del 14 marzo 1773, in Lazzaro Spallanzani, *Edizione nazionale delle opere di Lazzaro Spallanzani*, Parte prima. *Carteggi*, XI. *Carteggi con Vassalli... Zuliani, ignoti, addenda*, a cura di Pericle Di Pietro, Modena, Enrico Mucchi, 1989, lett. 1, pp. 302-303.

8. Vd. Maria Teresa Monti, *Introduzione*, in *Antonio Vallisneri. L'edizione del testo scientifico d'età moderna*. Atti del seminario di studi. Scandiano, 12-13 ottobre 2001, a cura della medesima Monti, Firenze, Olschki, 2003, p. XIII.

vita dell'autore a sue osservazioni ad altre, che registrano sue inclinazioni soggettive, determinanti per le scelte degli oggetti di studio, sino a quelle che danno conto dei tempi e delle modalità delle ricerche e della composizione e ordinamento dei manoscritti.

Al genere della scrittura scientifica memorialistica a uso privato rimandano anche le continue considerazioni programmatiche e metodologiche che Vallisneri rivolge a sé stesso, annotando più volte valutazioni di metodo e indicazioni per il prosieguo delle ricerche.

Una caratteristica fondamentale della scrittura dei *Quaderni* e dei *Giornali*, che ne determina molti aspetti e modalità, è da individuare nel suo essere nella maggior parte dei casi una trascrizione da precedenti appunti, presi nel momento delle osservazioni in modo probabilmente assai più rapido e disordinato. Essi appaiono degli scritti intermedi tra l'annotazione veloce, condotta sotto l'urgenza dei tempi d'osservazione, e il livello finale dell'opera a stampa, dominato dalle strategie di convincimento e dalle esigenze retoriche della comunicazione pubblica. A dimostrazione di questa peculiarità delle raccolte di osservazioni in questione ci sono molti elementi interni della scrittura, fra i quali quello determinante della nota trascritta con i puntini di sospensione nei luoghi in cui il foglio che conteneva gli appunti primitivi era stato bagnato e rosicchiato dal bruco descritto, che l'aveva utilizzato per farsi il nido⁹. Ci sono però anche molte dichiarazioni esplicite dello stesso Vallisneri, che, seguendo le sue modalità diaristiche di scrittura, in diversi frontespizi dei *Giornali* precisa che si tratta di osservazioni trascritte da altre carte, spesso stese in epoche precedenti, che vengono in più di un caso anche datate, come è datato il periodo del loro ordinamento e della loro trascrizione nel codice a cui appartiene il frontespizio.

Un aspetto caratterizzante dei *Quaderni* e dei *Giornali*, come di tutta la produzione vallisneriana, è da individuare nella qualità del suo stile letterario e della sua limpida ed efficacissima prosa volgare. Anche in questo caso un riferimento fondamentale fu Francesco Redi, che Vallisneri reputò uno dei pochissimi autori della lingua italiana, e «forse» il «solo», che fosse pervenuto a «quello stile *facile-difficile*, a cui rari giungono»¹⁰. Stile al quale lo stesso Antonio cercò di adeguarsi con successo, sia per il pregio e l'eleganza letteraria che gli riconobbe, sia

9. Vallisneri, *Quaderni*, V, cc. 280r-281r.

10. Lettera a Giovanni Bianchi del 12 luglio 1726, in Antonio Vallisneri, *Epistolario (1714-1729)*, a cura di Dario Generali, Firenze, Olschki, 2005, lett. 1265, pp. 1355-1356.

in quanto lo ritenne il più adeguato a supportare le proprie strategie di comunicazione e di convincimento, le quali si basavano per molti versi su un'esposizione che desse l'impressione al lettore di una narrazione semplice e senza artefatti, di «un modo di filosofare» «facile e dimestico», che sapesse «più di natura che d'arte»¹¹. Le descrizioni morfologiche ed etologiche dei *Quaderni* e dei *Giornali* sono esemplari di un tale modello di scrittura ed appaiono efficacissime nel dar l'impressione al lettore di assistere, attraverso una narrazione in molti casi virtuosistica dell'autore, all'osservazione illustrata, quasi come se si ripettesse in quel momento sotto i suoi occhi, secondo uno schema largamente rodato dalla retorica della comunicazione scientifica, che Vallisneri fece proprio e praticò nella forma letterariamente più alta e complessa, dove tale effetto era raggiunto grazie alle straordinarie capacità descrittive del suo linguaggio¹². Ad esposizioni così ben delineate e particolareggiate univa talvolta, per propria miglior memoria e per maggiore chiarezza verso eventuali e futuri lettori, anche propri disegni tratteggiati a penna, spesso assai precisi e, in alcuni casi, come, per esempio, in quello della riproduzione delle figure della «zanzara del Sangallo»¹³, di una certa abilità tecnica. Un disegno naturalistico concepito come complementare alla scrittura e in grado di rafforzare, con l'aiuto di un supporto grafico, l'icasticità delle sue descrizioni¹⁴.

La sensibilità letteraria di Vallisneri appare anche dalla stupita meraviglia con cui, nelle sue ricerche entomologiche, accompagna le osservazioni e le loro registrazioni e che esprime sul terreno estetico la sua convinzione scientifica della perfezione della natura, che si manifesta nel suo grandioso disegno d'insieme come in ogni suo particolare più minuto. Ad annotazioni che illustrano il ciclo vitale degli insetti indicando i cambi di stagione con espressioni che indulgono a emozioni soggettive, seguono considerazioni sulla bellezza, talvolta

11. *Ibid.*

12. Le caratteristiche indicate delle descrizioni vallisneriane sono tipiche della sua scrittura naturalistica e, come tali, continuamente presenti nelle sue opere. A puro titolo esemplificativo cfr. Vallisneri, *Quaderni*, I, pp. 93, 107, 112, 113, 117, 131, 141-144, 144-147; II, p. 109; III, cc. 24, 34, 38, 86, 97; IV c. 76r.

13. Ivi, I, pp. 151-152.

14. L'illustrazione dei reperti non è sistematica nei *Quaderni* e nei *Giornali*, ma non è infrequente, soprattutto nella forma di piccoli disegni di particolari. Anche qui a puro titolo esemplificativo, vd. Id., *Quaderni*, I, pp. 10-12, 22, 56-59, 74, 117, 151-152; IV, c. 290v; VI, cc. 106-107, 227, 283-284, 301; VII, cc. 11, 14, 36, 38, 60, 86, 155-156, 201, 252; Id., *Giornali*, I, G. III, 230; G. IV, 316; G. V, 335, 348, 477; Id., *Giornali*, II, G. VI, 1-2, 5-6, 18, 47, 50, 53, 67; G. VII, 184; G. VIII, 224; G. IX, 307; G. XI, 327-328; G. XII, 385.

irresistibile, di molti degli insetti osservati e sulla mirabile previdenza dei loro comportamenti.

Gli esiti stilistici della narrazione di Vallisneri furono però anche conseguenza di uno sforzo progressivo di perfezionamento e di strutturazione dei suoi modelli comunicativi, attraverso uno specifico impegno sul terreno letterario e retorico. Fra gli esempi possibili si evidenziano la raccolta di citazioni e di considerazioni, di «lodi» ai suoi autori di riferimento e di «sbozzi»¹⁵, finalizzati alla stesura della «lettera d'introduzione»¹⁶ per una futura opera che avrebbe dovuto contenere le osservazioni che stava raccogliendo. A questo scopo vengono individuate citazioni da Plinio a titolo d'«esempi per le lodi d'un grande»¹⁷ e come «lodi degli insetti»¹⁸. «In lode del Signor Redi» si svolgono alcune considerazioni tese a giustificare i suoi errori come insignificanti rispetto alla «folta copia delle sue nove, e sempre plausibili osservazioni» e si conclude con l'invito rivolto dall'autore a sé stesso a limare stilisticamente «i periodi»¹⁹.

I modelli della comunicazione mutano poi in Vallisneri e seconda del tipo di scrittura e del genere letterario utilizzati. I *Quaderni* e i *Giornali* appartengono al genere memorialistico, come lo sarà anche per la maggior parte dei suoi saggi naturalistici editi, e sono quindi i più direttamente legati all'assunto empirico e sperimentalista insistentemente ribadito dallo scienziato. La scrittura e i modelli della comunicazione, in questo caso, hanno come principale finalità di dare al lettore, con lo stratagemma della “testimonianza virtuale”, l'impressione di essere presente all'osservazione, adattando però i dati raccolti alla necessità di fornire una narrazione convincente e in linea con l'interpretazione elaborata dall'autore.

2. *L'Istoria della generazione e il genere del trattato*

Nel caso però di altre opere, e in principal modo per *l'Istoria della generazione*²⁰, il modello della scrittura e della comunicazione cambia-

15. Vallisneri, *Quaderni*, I, p. 3.

16. Ivi, p. 4.

17. Ivi, p. 7.

18. Ivi, p. 9.

19. Ivi, p. 10.

20. Vallisneri, *Istoria della generazione dell'uomo, e degli animali*, Venezia, Gio. Gabriel Hertz, 1721, ora edita in Id., *Istoria della generazione*, a cura di Maria Teresa Monti, saggi introduttivi di François Duchesneau e Maria Teresa Monti, 2 tt., Firenze, Olschki, 2009.

no, seguendo il differente genere del trattato, diverso da quello memorialistico che si è visto, basato più che sull'esperienza diretta sulla raccolta di testimonianze e sulla loro ricostruzione storica, posta al vaglio del loro confronto reciproco e ricondotta a unità attraverso l'intervento critico di Vallisneri. Intervento operato fondamentalmente vagliando la loro compatibilità con le leggi della natura accertate sperimentalmente e la loro convergenza con la maggior parte dei racconti sperimentali e senza disdegnare di ricorrere all'estensione analogica all'invisibile dei dati invece visibili e alle congetture razionali là dove mancava la conferma empirica per la sua impossibilità da ottenere con gli strumenti del tempo²¹.

Nell'*Istoria della generazione* Vallisneri si trovò nuovamente a dover mediare, come già gli era accaduto nella *Nuova idea del mal contagioso de' buoi*²² con la tesi del contagio vivo, fra le sue note esigenze di rigore empirico e di osservazione naturalistica e la dimensione razionalistica ed interpretativa, che fu anch'essa un elemento costante delle sue ricerche e che lo portò sempre a cercare di inquadrare i dati esperienziali raccolti in quadri teorici generali spesso metafisici, come fu anche, per esempio, il meccanicismo corpuscolarista in ambito fisiologico e medico.

Dopo aver infatti resistito a lungo sulla posizione sperimentalista malpighiana di preformazione dell'embrione e di rifiuto della teoria della preesistenza nella forma degli involucri di Swammerdam, Vallisneri, nel corso degli anni Dieci del Settecento, venne progressivamente accettando di andare oltre le semplici risultanze empiriche attraverso l'estensione analogica delle leggi della natura dai dati visibili a quelli submicroscopici e invisibili. Lo fece con la teoria del contagio

21. Cfr. su questo Dario Generali, *Premessa*, e Maria Teresa Monti, *La scrittura e i gesti dell'Istoria*, in Vallisneri, *Istoria della generazione*, I, rispettivamente pp. V-XIV: VIII e XV-CIV: XXVIII, e Guido Giglioni, «Storie» e «storiette» della natura. *Motivi baconiani e galileiani nella storia naturale di Antonio Vallisneri*, in *La tradizione galileiana e lo sperimentalismo naturalistico d'età moderna*, a cura di Maria Teresa Monti, Firenze, Olschki, 2011, pp. 163-186: 164.

22. Carlo Francesco Cogrossi, Antonio Vallisneri, *Nuova idea del male contagioso de' buoi partecipata dal Sig. Dottor Carlo Francesco Cogrossi [...] al Signor Antonio Vallisneri*, Milano, Nella Regia Ducal Corte, per Marc'Antonio Pandolfo Malatesta Stampatore Reg. Cam., 1714, ora edita in Carlo Francesco Cogrossi, Antonio Vallisneri, *Nuova idea del male contagioso de' buoi*, a cura di Mauro De Zan, in Antonio Vallisneri, *Miglioramenti e correzioni d'alcune sperienze ed osservazioni del Signor Redi*, a cura di Ivano Dal Prete, note biologiche di Andrea Castellani e Carlo Francesco Cogrossi, Antonio Vallisneri, *Nuova idea del male contagioso de' buoi*, a cura di Mauro De Zan, Firenze, Olschki, 2005, pp. 49-172.

vivo e con quella della preesistenza nella forma degli involuppi, anche se non senza resistenze e cautele, che si declinarono sia sul piano sperimentale sia su quello della comunicazione scientifica.

Sul piano sperimentale cercò e credette di cogliere, quantunque in modo episodico e senza la dovuta certezza, con il microscopio fornitogli da Bernardino Bono, gli agenti patogeni dell'epizoozia bovina e tentò in ogni modo, con molteplici dissezioni anatomiche e con la maggior diligenza osservativa, di scoprire l'uovo dei mammiferi prima della fecondazione, senza però mai riuscirci, come più volte ammise.

Sul versante della comunicazione adottò gli stratagemmi che la sua consumata abilità retorica e la sua nota cautela gli suggerirono come più opportuni, per mantenere poi dei margini che gli consentissero, una volta pubblicate le opere, di prendere le distanze dalle congetture non supportate da dati osservativi e dalle estensioni analogiche più azzardate che non avessero accolto il favore della comunità scientifica e che fossero state fatte oggetto di critiche e di polemiche diffuse.

Per le tesi, che oltrepassavano ogni limite di verifica empirica, della preesistenza e degli involuppi dei germi e del creazionismo agostiniano, illustrate nell'*Istoria della generazione*, Vallisneri si mosse con chiare cautele sul piano della comunicazione. Nel momento, infatti, di spingere le proprie argomentazioni oltre il limite del piano scientifico, il professore patavino preferì lasciare il compito di sostenere queste teorie ad altri. In particolare, a proposito del creazionismo, si affidò all'interpretazione agostiniana e razionalistica della *Genesi* condotta da Giacinto Tonti nell'*Augustiniana de rerum creatione sententia*²³, nella quale il frate e teologo agostiniano sosteneva la creazione del mondo e di tutti i semi di tutte le creature da parte di Dio in un solo istante. Per la tesi della preesistenza e degli involuppi lasciò completamente la parola ad Antonio Conti, inserendo nei capp. XV e XVI della seconda parte dell'*Istoria*, dedicata all'illustrazione della teoria ovista, la *Lettera sugli involuppi*²⁴, che l'abate veneziano gli aveva consegnato sin dal 1711 per inserirla in un'altra opera vallisneriana²⁵, ma che il naturalista scandinavo allora non pubblicò non perché non personalmente convinto di quelle tesi, ma in quanto preoccupato delle possibili re-

23. Giacinto Tonti, *Augustiniana de rerum creatione sententia*, Patavii, apud Josephum Corona, 1714.

24. Antonio Conti, [*Lettera sugli involuppi*], in Vallisneri, *Istoria della generazione* (1721), pp. 222-247, e Vallisneri, *Istoria della generazione* (2009), pp. 289-319.

25. Antonio Vallisneri, *Esperienze, ed osservazioni intorno all'origine, sviluppi, e costumi di vari insetti*, Padova, Stamperia del Seminario, appresso Gio. Manfrè, 1713.

azioni della comunità scientifica sperimentalista, a cui faceva diretto riferimento e alla cui appartenenza doveva il suo apprezzamento e la sua notorietà²⁶.

A differenza di quanto accadde alla *Nuova idea* e alla tesi del contagio vivo, l'*Istoria della generazione* e la tesi embriogenetica del preformismo ovistico nella variante della preesistenza e degli involuipi ottennero un'ottima accoglienza dalla comunità scientifica.

Un tale successo indusse Vallisneri a superare le cautele con le quali aveva avanzato queste teorie, rivendicandone quindi la paternità in modo diretto da quel momento in avanti, come apparve sin dalla recensione anonima che stese dell'*Istoria* per il «Giornale de' letterati d'Italia»²⁷. Un comportamento usuale per un soggetto prudente come Vallisneri, che seppe sempre mantenere sul piano privato le convinzioni eterodosse e che evitò anche al possibile di essere invischiato in polemiche nelle quali non era certo che la sua posizione fosse evidentemente sostenibile dal punto di vista sperimentalista, del quale era considerato una bandiera e a cui doveva la sua chiamata a Padova e la sua notorietà.

Nella stessa *Istoria* lo scienziato prese le distanze esplicitamente dall'ipotesi della creazione istantanea e della preesistenza anche delle anime e non solo dei corpi, e, nel complesso, da alcuni aspetti della riflessione leibniziana, verso i quali, invece, in occasione di comunicazioni private, come, per esempio, nel carteggio con Conti e con Bourguet, mostrò interesse e condivisione²⁸, anche qui come accadde in

26. Vd. Dario Generali, *Un fronte della battaglia contro la tesi della generazione spontanea. Gli studi di Antonio Vallisneri sull'origine degli insetti delle galle e di altri parassiti di piante e animali*, in *Ex ovo omnia. Parassitologia e origine delle epidemie nelle ricerche e nell'opera di Antonio Vallisneri*, a cura di Id., Firenze, Olschki, 2019, pp. 1-93: 78-79.

27. [Antonio Vallisneri], *Istoria della generazione dell'uomo e degli animali, se sia da' vermicelli spermatici o dalle uova*, «Giornale de' letterati d'Italia», t. 34, 1721-1722 [ma 1723], art. V, pp. 123-196 e [Id.], *Istoria della generazione dell'uomo e degli animali, se sia da' vermicelli spermatici o dalle uova* [...] *Continuazione dell'articolo IV del tomo precedente XXXIV*, ivi, t. 35, 1723 [ma 1724], art. IV, pp. 136-159.

28. Vd. Dario Generali, *Il «Giornale de' letterati d'Italia» e la cultura veneta del primo Settecento*, «Rivista di storia della filosofia», 2, 1984, pp. 243-281: 250-259; Id., *Repubblica delle lettere fra censura e libero pensiero. La comunicazione epistolare filosofico-scientifica nell'Italia fra Sei e Settecento*, «Intersezioni», 1, 1986, pp. 73-94: 88-90; Id., *Antonio Vallisneri "corrispondente" leibniziano*, in *Rapporti di scienziati europei con lo studio bolognese fra '600 e '700*, a cura di Marta Cavazza, Bologna, Presso l'Istituto per la Storia dell'Università, 1987, pp. 125-140: 139, e Id., *Storia e storiografia della scienza*, in Franco Andrietti, Dario Generali, *Storia e storiografia della scienza. Il caso della sistematica*, Milano, Franco Angeli, 2002, pp. 9-82: 70-80.

altri casi per molte sue congetture e convinzioni che ritenne inopportuno sostenere o, anche più semplicemente, discutere pubblicamente come possibili ipotesi.

L'intreccio tra questi temi, la ricostruzione storica delle concezioni animalculiste e oviste, l'illustrazione delle osservazioni compiute dallo scienziato degli spermatozoi maschili e dell'anatomia degli organi genitali femminili, le critiche che Vallisneri portò alle tesi embriologiche degli autori precedenti, il trattato medico aggiunto sulla sterilità femminile, l'inserimento della *Lezione accademica intorno all'ordine della progressione, e della connessione, che hanno insieme tutte le cose create*²⁹, l'esplosione erudita tipica delle opere mediche vallisneriane, integrata in questo caso dalle esigenze della ricostruzione storica, rendono l'*Istoria* un'opera assai complessa e caratterizzata dalla presenza di diverse forme di scrittura, che sono state definite "storiche", critiche" e "originali"³⁰.

L'*Istoria* presenta infatti una particolarità di struttura e di forma rispetto alle altre opere naturalistiche dell'autore, in quanto fu un trattato rivolto alla ricostruzione storica del dibattito embriogenetico e aperto a suggestioni metafisiche e non un saggio, concentrato su un preciso oggetto di ricerca, fondato sul rilievo empirico dei dati. Le stesse, poche osservazioni riportate nell'opera si presentano diverse dalla usuale scrittura naturalistica vallisneriana. I protocolli davano infatti conto delle osservazioni compiute dall'autore, con tecniche e tempi diversi, sugli organi riproduttivi delle femmine vivipare, soprattutto nel tentativo, andato però frustrato, di rinvenire l'uovo prima della fecondazione. Le osservazioni, spesso datate, ma, nella maggior parte dei casi, senza l'anno, non vennero condotte in serie, ma con una certa rapsodicità, determinata dall'impossibilità per lo scienziato di disporre di femmine vivipare in abbondanza da destinare alla dissezione anatomica, poiché Vallisneri dovette accontentarsi di avere gli organi da studiare da un macellaio, quando questi ne aveva a disposizione³¹. Come nel caso di altre sue opere, ma anche di quelle di altri scienziati, nel passaggio dagli appunti e dai protocolli manoscritti al testo a stampa, Vallisneri uniformò le sue osservazioni, levandogli elementi contraddittori o privi di utilità. Non dissimulò invece il cam-

29. Antonio Vallisneri, *Lezione accademica intorno all'ordine della progressione, e della connessione, che hanno insieme tutte le cose create*, in Id., *Istoria della generazione* (1721), pp. 421-437, e Id., *Istoria della generazione* (2009), pp. 511-527.

30. Monti, *La scrittura e i gesti dell'Istoria*, p. XVI.

31. Ivi, pp. XXIII-XXXIV.

biamento d'opinione che ebbe a proposito dell'esistenza degli spermatozoi, o vermicelli spermatici, ai quali tuttavia, seguendo Lister, non attribuì funzioni nel processo della generazione, riconoscendo di averli negati sin tanto che, in compagnia di Bourguet, riuscì a osservarli utilizzando un microscopio semplice Wilson, ottenuto in prestito a Venezia da un inglese durante le vacanze del Carnevale 1713³².

3. *Strategie di comunicazione nella professione medica*

Vallisneri dedicò una particolare attenzione alle modalità retoriche della comunicazione anche nell'esercizio della professione medica, sia per rendere certi i pazienti che l'arte medica stesse facendo tutto il possibile per loro, sia per convincerli ad accettare con fiducia terapie e farmaci prescritti³³. A questo faceva seguito una strategia di rassicurazione del paziente, condotta con registri linguistici differenti a seconda dell'interlocutore, così da poter operare la persuasione più efficace possibile. Vallisneri era infatti convinto che spesso l'idea della malattia esercitasse, negli effetti patologici, un peso maggiore del male stesso e che la capacità di tranquillizzare il paziente avesse in molti casi un peso notevole. Il tutto veniva realizzato anche grazie a una pertinenza linguistica e a una retorica del convincimento rese possibili dalla sua identità di autore della lingua e dalla sua sensibilità umana, che diventavano, senza distinzioni di sorta, strumenti, insieme alle altre sue competenze scientifiche e professionali, al servizio dell'esercizio della sua medicina pratica, dove le componenti retoriche e della comunicazione non rivestivano certo un ruolo secondario.

Non sempre la pratica della rassicurazione psicologica degli infermi poteva essere realizzata senza problemi, perché si doveva conciliare con l'obbligo deontologico di diagnosi sincere, che non negassero ai pazienti il diritto di conoscere le proprie condizioni e, per

32. Ivi, pp. XLVII-LVIII. Su modalità, caratteristiche ed esiti dell'osservazione di Vallisneri nel 1713 di spermatozoi di coniglio vd. Francesco Luzzini, *Antonio Vallisneri e la questione dei vermicelli spermatici: un'indagine storico naturalistica*, in *From Makers to Users. Microscopes, Markets, and Scientific Practices in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, edited by Dario Generali, Marc J. Ratcliff, Firenze, Olschki, 2007, pp. 73-89, e Generali, *Antonio Vallisneri*, pp. 288-300.

33. Vd. su questo Benedino Gemelli, *Introduzione*, in Antonio Vallisneri, *Consulti medici*, a cura di Benedino Gemelli, I, Firenze, Olschki, 2006, pp. XI-CXXXIII, e Id., *Introduzione*, in Antonio Vallisneri, *Consulti medici*, a cura di Benedino Gemelli, II, Firenze, Olschki, 2011, pp. XIII- LXX.

motivi anche religiosi e giuridici, l'avvicinarsi del termine della loro vita. L'esigenza della tutela della salute anche attraverso sforzi retorici per sostenere il morale dei malati doveva quindi cercare un punto di equilibrio ragionevole, che riuscisse, a seconda dei casi, a scegliere la via più opportuna nelle diverse circostanze, decidendo cosa fosse più consono agli interessi dei pazienti. Un tale giudizio, affidato alla sensibilità, alla personale coscienza e alla deontologia del medico, nel caso di Vallisneri prese forma con grande cautela e ponderatezza, facendo riferimento a molteplici fattori, che si richiamavano alle condizioni dei pazienti, al loro carattere, età, sesso, posizione sociale, vicinanza della morte, influenza della conoscenza del proprio stato sul decorso delle patologie, ecc. Anche in questi casi il comportamento di Antonio fu esemplare, configurando un modello professionale di grande correttezza e di notevole sensibilità, in grado di comprendere i problemi e le esigenze della sua clientela, operando e ponendosi sempre nei modi più opportuni per le circostanze, differenziando la trasparenza delle comunicazioni delle diagnosi in termini talvolta rilevanti. In un consulto steso per una suora di famiglia aristocratica lo si trova a riproporre il classico schema della falsificazione della diagnosi con la malata – donna, ritenuta non in grado di reggere la verità senza danni psicologici –, comunicata invece nei suoi termini corretti a un parente autorevole, in questo caso Mauro Vallisneri³⁴, considerato in grado di gestire razionalmente e nel modo più opportuno la verità.

Nel «consulto» richiestogli da Mauro non faceva «cattivo pronostico, perché» sapeva che la paziente avrebbe voluto leggerlo. Comunicava però al corrispondente «in confidenza, che il male [era] molto e molto difficile da risanarsi, perché vi [era] del vizio organico», cosa che rendeva assai difficoltoso «ritornarlo nel primiero suo stato». Dall'«ostinazione de' mali della Ill.ma S.ra Contessa», «cognata» di Mauro «e sorella dell'inferma», si poteva desumere facilmente la loro familiarità con quelle patologie, «segno che ne' loro sangui vi [era] qualche materia salina molto difficile da raddolcirsi, che» predominava «anche nella monaca». Non mancava comunque anche di ricordare, al di là di quanto chiarito nella diagnosi, che era opportuno che si seguissero le sue prescrizioni, perché se la suora avesse fatto quanto aveva suggerito nel consulto, ne avrebbe sentito «certamente

34. Lettera a Mauro Vallisneri del 16-23 marzo 1725, in Vallisneri, *Epistolario (1714-1729)*, lett. 1151, pp. 1139-1141.

del giovamento grande»³⁵. In un consulto per un giovane, nel quale aveva manifestato il «sospetto di tubercolo ne' polmoni»³⁶, dichiarava di sperare di essersi ingannato, ma chiariva anche che sentiva «l'obbligo», «come di uomo onesto, e sincero», «di esporre con candidezza» ciò che pensava, anche perché non sarebbe stata la prima volta che avesse visto «stare nascosta dolosamente in certi siti del polmone la serpe», facendosi poi «conoscere col tempo, quando non vi [era] più tempo». Alla gravità del rischio e all'«età fresca, e robusta» del «nobilissimo infermo», che doveva indurre a «generosamente combattere», avendo visti molti casi simili «restituiti» alla «salute», si addiceva la massima chiarezza della diagnosi, condizione per un adeguato impegno dei medici e la giusta collaborazione del paziente stesso, al quale prescrive poi una terapia articolata e complessa, tratta dalle farmacopee del tempo³⁷.

Altra situazione ancora era quella descritta nella lettera a Muratori del 15 agosto 1721, nella quale comunicava la morte del «Sig. Conte Giovanni Alvarotto, fratello del già Conte Alfonso, tisico marcio e pieno di morbo gallico». «Questi nel testamento» gli aveva «lasciato 30 oncie d'argento a» sua «requisizione, come ad amico» suo «sincero e svisceratissimo, la quale amorosa espressione» Antonio stimava «più di mille oncie d'argento». Tale manifestazione di stima e d'amicizia proveniva dal fatto che gli aveva «parlato da vero amico», come alla fine aveva «poi conosciuto», rendendolo edotto sulle sue effettive condizioni di salute e sulla sua prossimità alla morte. Il contrario di quello fatto sino ad allora dal suo medico di fiducia, che l'aveva «sempre adulato», tenendogli «occulto il suo male, di modo che, se non» fosse stato per lui, sarebbe morto «senza confessione». Le condizioni del paziente – uomo, aristocratico e con una solida posizione sociale, in grado di prendere atto con dignità della diagnosi infausta e di agire di conseguenza in modo razionale, la sua prossimità alla morte – rendevano doverosa la chiarezza, che era stata apprezzatissima dal malato³⁸.

35. Ivi, p. 1139.

36. Vallisneri, *Consulti medici*, I, p. 311.

37. *Ibid.*

38. Lettera a Muratori del 15 agosto 1721, in Vallisneri, *Epistolario (1714-1729)*, lett. 858, p. 655.

4. *Il genere del consulto*

Nell'attività professionale di Vallisneri e nelle sue modalità di comunicazione ebbero un ruolo fondamentale anche i moltissimi «consulti a cui continuamente» doveva «rispondere»³⁹, le cui richieste gli provenivano da un'area assai simile a quella del suo carteggio, con il quale spesso si intrecciavano e si contaminavano, ma con una maggiore frequenza per l'area veneta, a cui seguiva quella emiliana. Si trattava di una vera e propria funzione di consulenza svolta a distanza, a cui lo scienziato dedicò attenzione e impegno e che configurò una rete di relazioni tutt'altro che trascurabile. Gli interlocutori erano usualmente aristocratici, borghesi benestanti, amici e parenti, che si rivolgevano a Vallisneri direttamente o, più spesso, con una relazione stesa dal loro medico, per avere il suo autorevole parere e per avere conferma di diagnosi e terapie messe in atto dai loro «riveriti medici assistenti»⁴⁰. Un conforto alle cure del «medico assistente», dal quale pure venivano con una certa frequenza le richieste di consulto, che Antonio dava quasi sempre, con soddisfazione del professionista locale, riconosciuto pubblicamente dal noto docente patavino come «prudentissimo»⁴¹, «virtuosissimo»⁴² e «dottissimo»⁴³ e con sollievo degli infermi, ai quali l'approvazione delle terapie e la loro integrazione a opera di un tale luminare davano la convinzione che si stesse operando tutto il possibile a vantaggio della loro salute⁴⁴. Anche quando proponeva integrazioni o correzioni nelle diagnosi e nelle cure lo faceva con grande diplomazia, mai in forme ostili ai medici locali e sempre passando attraverso il loro consenso⁴⁵. Una modalità giustificata sia dall'ovvia ragione professionale di evitare motivi di conflitto con colleghi con i quali era in ottimi rapporti e che non poche volte avevano loro stessi sollecitato il suo intervento, sia però anche da motivazioni tecniche e sostanziali.

39. Lettera a Giovanni Giacinto Vogli del 26 ottobre 1718, ivi, lett. 679, p. 347.

40. Vallisneri, *Consulti medici*, I, p. 83. Sull'abitudine vallisneriana di approvare al possibile l'operato dei medici locali impegnati nell'assistenza degli infermi per cui gli venivano richiesti i consulti vd. Gemelli, *Introduzione*, ivi.

41. Vallisneri, *Consulti medici*, I, pp. 19, 25 e 317.

42. Ivi, pp. 54 e 67.

43. Ivi, pp. 68, 83, 104, 108, 110, 158, 175, 211, 227, 234, 249, 262, 293, 296, 312 e 352.

44. Vd. Benedino Gemelli, *Entre l'artifice et la pertinence. La composition des consultations médicales de Antonio Vallisneri*, «Medicina & Storia», 9, 2005, pp. 35-54: 47.

45. Id., *Introduzione*, in Vallisneri, *Consulti medici*, I, e Generali, *Antonio Vallisneri*, p. 179.

Conosceva infatti benissimo quanto fosse «difficile» «curare per literas»⁴⁶, come ripeteva citando Galeno, e quanto di più e meglio potesse giudicare il collega impegnato nella cura, in grado di cogliere ogni particolare del decorso della patologia e delle reazioni del malato, valutando con occhio clinico, come a lui era invece impossibile per la distanza, di volta in volta l'opportunità o meno dei diversi rimedi.

Non tutti i consulti avevano forma ufficiale, perché, come si è visto, spesso erano intrecciati con il carteggio, rispondendo, all'interno di lettere private, a dei corrispondenti che avevano avanzato delle richieste informali, come sembra abbastanza normale intrattenendo rapporti d'amicizia, o comunque confidenziali, con un medico. Quando invece i consulti erano un atto professionale mostravano le caratteristiche di un vero e proprio genere letterario, seguendo un *iter* prestabilito, sia per le modalità di preparazione, composizione e scrittura, sia per quelle dei tempi di risposta e delle forme di comunicazione⁴⁷. Il primo elemento necessario, per farsi «l'idea del male»⁴⁸ ed elaborare a ragion veduta quella dell'«indicante»⁴⁹, era disporre di una richiesta completa di tutte le informazioni indispensabili, che era quindi fondamentale che fosse stesa da un medico, perché non era sufficiente che ci fosse una descrizione generica dei sintomi senza una definizione tecnica dei medesimi, affinché il consulente remoto fosse in grado di formulare diagnosi e terapie corrette. In presenza di una relazione adeguata di richiesta, soprattutto per i casi di domande inoltrate per conto di malati a cui, per livello sociale, legami personali o per essere pazienti di medici a lui legati, mostrava di tenere maggiormente, realizzava una lettura attenta e particolareggiata, con la sottolineatura e la sintesi dei punti ritenuti di maggior rilievo e con la messa in evidenza dell'esito delle terapie fino a quel momento condotte⁵⁰. Se i dati informativi gli sembravano esaurienti a comprendere il tipo di patologia

46. Lettera a Ubertino Landi del 22 dicembre 1710, in Antonio Vallisneri, *Epistolario (1679-1710)*, a cura di Dario Generali, I, Milano, Franco Angeli, 1991, lett. 267, p. 608.

47. Gemelli, *Introduzione*, in Vallisneri, *Consulti medici*, I.

48. Vallisneri, *Consulti medici*, I, pp. 48, 151, 220, 276, 303 e 326-327. Sul modello di scrittura dei consulti in Vallisneri vd. Gemelli, *Introduzione*, *ivi*.

49. Per il significato del termine, inteso come azione terapeutica da perseguire, cfr. Vallisneri, *Consulti medici*, I, pp. 12, 21, 32, 39, 80, 111-112, 119, 123, 127, 134, 143, 164, 185, 196, 203, 223, 232, 244, 364 e 398, e le lettere ad ignoto e a Jacopo Riccati, rispettivamente del primo ottobre 1718 e del 6 marzo 1722, in Id., *Epistolario (1714-1729)*, lett. 674 e 921, pp. 336 e 777.

50. Gemelli, *Introduzione*, in Vallisneri, *Consulti medici*, I.

descritta, perché, in caso contrario, non esitava a chiedere ragguagli supplementari⁵¹, passava alla composizione, per la quale si avvaleva di citazioni, materiali e strumenti che traeva da raccolte, opere e tesori apprestati di proposito in età giovanile, come mezzi di consultazione a sostegno della pratica medica e della stesura dei consulti⁵². Questi ultimi potevano quindi, nonostante i molti impegni di Antonio e la notevole quantità delle richieste, venir stesi e spediti abbastanza celermente, in linea di massima entro una settimana dall'arrivo della relazione⁵³, come era necessario per non rendere obsoleta la risposta e per dare ai pazienti un segnale di tempestività e di sollecitudine di significativo valore psicologico. Una volta concepita «l'idea del male» Vallisneri poteva, inquadrando diagnosi e terapie nel suo «sistema» teorico⁵⁴, stendere il consulto componendo i diversi materiali in suo possesso, facilmente rintracciabili per la loro indicizzazione, secondo uno schema predefinito, che si prefiggeva di tranquillizzare i pazienti, convincendoli che le cure che erano state loro prestate, integrate con le sue nuove indicazioni, rappresentavano il massimo che la medicina fosse in grado di fare a tutela della loro salute⁵⁵. Lo scopo era realizzato mettendo in campo competenza e deontologia professionale, sensibilità psicologica e abilità letteraria, che gli consentivano di illustrare agli infermi, naturalmente secondo il suo «sistema», cause e caratteristiche delle loro patologie, razionalizzando in questo modo l'origine della loro sofferenza. Così facendo motivava nel contempo le ragioni teoriche delle prescrizioni terapeutiche, spingendo ai punti massimi raggiungibili con lo sforzo retorico la fiducia dei pazienti determinata dalla condivisione dell'intelligibilità del modello interpretativo del fatto medico che li riguardava. Uno straordinario virtuosismo professionale, che conciliava l'esigenza deontologica di perseguire sempre la

51. *Ibid.*

52. Vd. Generali, *Antonio Vallisneri*, p. 180. Sull'abitudine dei medici pratici anche di maggior livello di far riferimento a raccolte di consulti come modelli e fonti per i propri vd. anche Ludovico Pacino Viti et al., *I consulti di Ludovico Pacino Viti (1662-1732) e di altri medici del suo tempo*, a cura di Benedino Gemelli, con la collaborazione di Alessandro Menin, *Premessa* di Dario Generali, Milano, Franco Angeli, 2022.

53. Gemelli, *Entre l'artifice et la pertinence*, p. 47.

54. Lettera a Muratori del 25 aprile 1714, in Vallisneri, *Epistolario (1714-1729)*, lett. 494, p. 50: «E pure io ho sempre tanti infermi, che mi bastano per farmi levare dal tavolino, e in questa settimana ho fatto quattro quattro consulti a bocca e due in carta. Quando abbiamo fatto il nostro sistema e la nostra pratica, si può pensar ad altro benissimo, massime allo studio della natura, che è il padre della medicina».

55. Gemelli, *Entre l'artifice et la pertinence*, p. 47.

tutela della salute dei pazienti con il loro bisogno psicologico di «essere ingannati» con la somministrazione di farmaci finalizzata più che altro a tranquillizzare la loro «opinione»⁵⁶ della malattia; l'obbligo professionale di non mettere mai in cattiva luce i colleghi con la tutela della sua immagine, per la quale era meno rischioso approvare – sempre che non apparisse dannoso per la salute dei pazienti⁵⁷ – quanto operato dai medici locali che criticarlo, con il rischio di essere ritenuto responsabile del fallimento di una cura; la consapevole debolezza della medicina pratica e dei suoi rimedi con uno sforzo retorico di comunicazione sostenuto da pregevole competenza letteraria e da raffinata sensibilità psicologica. Un esercizio della professione che sembra aver fatto ricorso, nella condizione di grave fragilità terapeutica della medicina pratica del tempo, a tutte le risorse allora disponibili, dal massimo impegno di studio e di ricerca sul versante scientifico ai più raffinati stratagemmi retorici e letterari su quello della comunicazione, nello sforzo di dare al proprio operato e alle proprie prescrizioni la massima credibilità ed efficacia possibili.

5. *La difesa della lingua italiana*

Oltre a utilizzare, nella maggior parte dei casi, per le sue opere a stampa, il volgare, Vallisneri svolse una vera e propria militanza intellettuale a sostegno della lingua e della cultura italiana.

Nel 1708 lo troviamo a collaborare con Giovanni Giuseppe Orsi per la stampa delle *Tre Lettere* [...] *all'Eccellentissimo Signor Bernardo Trevisano* [...] *alle quali diede occasione una Scrittura Critica divulgatasi col titolo di Lettera toccante le Considerazioni sopra l'Arte di ben pensare*, Padova, Per Giuseppe Corona, 1707, in realtà stampate nel 1708 e diffuse solo nel 1709⁵⁸. Le *Tre Lettere*, attribuite a Pier Francesco Bottazzoni, ma assai probabilmente stese dallo stesso Orsi⁵⁹, del quale il primo

56. Lettera a ignoto da datare dopo il 1715, in Vallisneri, *Epistolario (1714-1729)*, lett. 600, p. 214.

57. Lettera a Flaminio Corgi del 16 giugno 1708, in Vallisneri, *Epistolario (1679-1710)*, lett. 164, p. 416: «Che dobbiamo fare, o amico? Mundus vult decipi. Decipiamus, quando però non v'entri la coscienza e non veggiamo il precipizio dell'inferno».

58. Per l'assistenza prestata da Vallisneri alla stampa delle *Tre Lettere* cfr. le lettere di Vallisneri a Orsi del 16 febbraio; 9, 16, 23 e 29 marzo; 6, 13, 21 e 27 aprile; 3, 11, 17 e 25 maggio 1708, in Vallisneri, *Epistolario (1679-1710)*, lett. 149-157, 159, 161-163, pp. 394-415.

59. Corrado Viola, *Tradizioni letterarie a confronto. Italia e Francia nella polemica Orsi-Bouhours*, Verona, Fiorini, 2001, p. 311.

era il segretario, rispondevano a Francesco Montani, *Lettera toccante le Considerazioni sopra la maniera di ben pensare scritta da un Accademico *** al Sig. Conte di ****, circolante in forma manoscritta sin dal 1705, ma uscita a stampa solo nel 1709 a Venezia, Appresso Lorenzo Baseggio, anche per le pressioni di Orsi⁶⁰ – rappresentate al Cardinal Giorgio Cornaro da Vallisneri⁶¹ – che voleva che la *Lettera*, a cui aveva risposto, fosse disponibile, in modo che i lettori potessero meglio comprendere l'efficacia della sua replica⁶².

Le prese di posizione di Vallisneri nelle sue opere e nel suo carteggio a sostegno della lingua, della cultura e della scienza italiana sono ricorrenti⁶³. La stessa fondazione, con Apostolo Zeno e Scipione Maffei, del «Giornale de' letterati d'Italia»⁶⁴ ebbe, fra le proprie motivazioni, quella di «far argine all'orgoglioso torrente degli ultramontani, che siccome hanno un fortunato vantaggio coll'armi sopra l'Italia, così credono d'averlo ancor colle lettere, ma s'ingannano»⁶⁵.

60. Ivi, p. XI

61. Cfr. la lettera di Vallisneri a Orsi del 13 aprile 1708, in Vallisneri, *Epistolario (1679-1710)*, lett. 155, p. 402: «La critica montana è ancora in mia casa e, parlando l'altro giorno con un giesuita, mi disse che certamente non si stamperebbe più, poiché l'Eminentissimo Cardinal Cornaro non voleva che nel suo Seminario si stampasse, perché era contro dell'Eccellenza Vostra. Ciò m'arrivò nuovo, ma non mi perdetti d'animo, supponendo che, andando io da Sua Eminenza e rappresentandole il dispiacere che Vostra Eccellenza n'avrebbe se non si stampasse, mentre la di lei virtuosissima risposta era già sotto il torchio, fosse per farmi la grazia di lasciarsi persuadere e lasciar correr la stampa della critica. Andai dunque da Sua Eminenza subito, e si mostrò nuovo di questa proibizione, e capì benissimo la necessità di lasciare stampare la critica, onde a me diede tutta la libertà».

62. La *Lettera* di Montani rispondeva a propria volta a Giovanni Giuseppe Orsi, *Considerazioni sopra un famoso libro francese intitolato La maniere de bien penser dans les ouvrages d'esprit, cioè La maniera di ben pensare ne' componimenti*, Bologna, Costantino Pisarri, 1703, che reagiva alla svalutazione della letteratura italiana compiuta dai francesi e, in particolare, da Dominique Bouhours, *La manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit, dialogues*, Paris, V.ve de S. Mabre-Cramoisy, 1687, poi riedita numerose volte. Su tutta la polemica vd. Viola, *Tradizioni letterarie a confronto*.

63. Vd. Dario Generali, *Introduzione*, in Vallisneri, *Epistolario (1679-1710)*, pp. 9-72: 36-40.

64. Il progetto del periodico, che iniziò le sue pubblicazioni nel 1710, fu concepito nell'estate del 1708 e concretizzato, con il versamento dei fondi necessari a far partire l'iniziativa da parte dei suoi tre fondatori, Antonio Vallisneri, Scipione Maffei e Apostolo Zeno, nell'autunno del 1709, ottenendo subito risultati positivi anche da un punto di vista economico.

65. Lettera a Lodovico Antonio Muratori del 7 aprile 1710, in Vallisneri, *Epistolario (1679-1710)*, lett. 215, p. 518.

A sostegno dell'uso della lingua volgare anche per le opere scientifiche si impegnò poi con il suo noto saggio, *Che ogni italiano debba scrivere in lingua purgata italiana*, uscito sui «Supplementi al Giornale de' letterati d'Italia» nel 1722⁶⁶, nel quale condusse un'appassionata difesa, sostenuta da motivazioni nazionalistiche, letterarie, scientifiche, linguistiche e sociali, dell'opportunità di preferire il volgare al latino e, tanto meno, al francese, come mezzo di comunicazione dotta.

La presa di posizione del professore patavino fu molto determinata, sostenendo che per molti la difesa del latino coincideva con quella dei propri interessi personali. Così accadeva, per esempio, per gli insegnanti delle lingue antiche, che paventavano il diffondersi dell'uso dell'italiano, che, togliendo importanza alle loro conoscenze, li avrebbe privati del prestigio sociale di cui godevano e degli stessi mezzi di sopravvivenza. Considerazioni simili potevano essere fatte per i filosofi scolastici e per i medici tradizionalisti, che, con l'espressione latina e l'utilizzo di termini greci e arabi, nascondevano la loro ignoranza. Il riferimento alla malafede di buona parte della classe medica, che, pur nelle notevoli incertezze diagnostiche e terapeutiche del tempo, affettava false certezze, prescrivendo in latino, con formule incomprensibili al popolo, rimedi polifarmaceutici dagli effetti sconosciuti e dalle conseguenze non infrequentemente esiziali per i pazienti, risultava poi particolarmente sentito da Vallisneri, in quanto si riallacciava all'ippocraticismo farmacologico di marca rediana, puntualmente richiamato anche in questo scritto, di cui fu deciso seguace sul piano teorico, sebbene spesso vi derogasse come medico pratico⁶⁷.

66. La dissertazione uscì la prima volta, anonima, nel 1722 in [Antonio Vallisneri], *Che ogni italiano debba scrivere in lingua purgata italiana, o toscana, per debito, per giustizia, e per decoro della nostra Italia. Lettera del Sig. N. N. *** al Sig. Alessandro Pegolotti*, «Supplementi al Giornale de' letterati d'Italia», 1, 1722, art. IX, pp. 252-330, e una seconda volta, postuma, nel 1733, in Antonio Vallisneri, *Che ogni italiano debba scrivere in lingua purgata italiana, o toscana, per debito, per giustizia, e per decoro della nostra Italia. Lettera del Sig. N. N. *** al Sig. Alessandro Pegolotti*, in Id., *Raccolta di varie osservazioni spettanti all'istoria medica, e naturale [...] pubblicate già nella Galleria di Minerva, nell'Efemeridi dell'Accademia Cesareo-Leopoldina, ne' Giornali d'Italia, ed altri libri, e alcune non più stampate*, § XLVIII, in Id., *Opere fisico-mediche stampate e manoscritte del Cavalier Antonio Vallisneri raccolte da Antonio suo figliuolo...*, Venezia, Appresso Sebastiano Coleti, 1733, vol. III, pp. 254(I)-68(I). L'opera ha avuto anche un'edizione recente in Id., *Che ogni italiano debba scrivere in lingua purgata italiana*, a cura di Dario Generali, Firenze, Olschki, 2013.

67. Il rifiuto di Galeno ed il ritorno ad Ippocrate della farmacologia di marca galileiana, iniziata da Francesco Redi, si basava sulla convinzione dell'inutilità, se non

Richiamando il progetto di rilancio della cultura nazionale perseguito dal «Giornale de' letterati d'Italia» e dal gruppo intellettuale che vi gravitava intorno⁶⁸, Vallisneri ribadiva l'opportunità di valorizzare la lingua italiana, sia promuovendone lo studio e il perfezionamento nella penisola, sia imponendola a livello europeo, grazie a una produzione scientifica, storica ed erudita in grado di destare l'attenzione internazionale, spingendo gli studiosi stranieri a impossessarsi dell'italiano, come da noi si era fatto soprattutto per francese e inglese. A sostegno dell'uso del volgare vi erano anche motivazioni di carattere sociale, di chiara impronta pre-illuministica, poiché, in questo modo, si sarebbero diffuse scienze e arti fra un numero molto maggiore di soggetti, con evidente utilità pubblica.

In sintonia con la polemica arcadico-razionalistica della Repubblica letteraria del tempo contro la pedagogia gesuitica di indirizzo retorico e umanistico, alla quale si voleva sostituire un corso di studi più attento all'acquisizione della lingua italiana e delle scienze, si evidenziava inoltre l'eccessivo investimento di tempo che si rendeva necessario per impadronirsi delle lingue classiche, sottraendo energie preziose dei giovani allievi allo studio delle più solide e utili discipline scientifiche, storiche e filosofiche⁶⁹.

danno, di ogni genere di intervento artificiale e violento sul decorso della malattia e dell'uso di rimedi polifarmaceutici, i cui effetti risultavano in ultima istanza sconosciuti nella loro complessità e non padroneggiabili con certezza, e limitava l'azione a un appoggio, attraverso diete, regimi di vita e rimedi semplici e sicuri, alle forze endogene del corpo del paziente, che per natura tendevano a riportarlo nello stato di salute. Di tale tendenza Vallisneri fu deciso seguace, anche se poi, come medico pratico, fece largo uso di molti preparati tradizionali e appartenenti alle farmacopee ufficiali del tempo e ai preparati legati alla tradizione farmacologica spagirica e chimica. Sulla medicina pratica di Vallisneri vd. Gemelli, *Introduzione*, in Vallisneri, *Consulti medici*, I; Id., *Introduzione*, in Vallisneri, *Consulti medici*, II; Generali, *Antonio Vallisneri*, pp. 65-182; *Antonio Vallisneri. La figura, il contesto, le immagini storiografiche*, a cura di Dario Generali, Firenze, Olschki, 2008.

68. Diverse furono infatti le adesioni degli esponenti di questo gruppo alle tesi sostenute nella dissertazione vallisneriana, come, per esempio, emerge dalle lettere di Apostolo Zeno a Vallisneri del 13 maggio 1721, in Apostolo Zeno, *Lettere*, seconda edizione, Venezia, Francesco Sansoni, 1785, III, lett. 554, pp. 273-275; dalla lettera di Vallisneri a Lodovico Antonio Muratori dell'8 aprile 1722, in Vallisneri, *Epistolario (1714-1729)*, lett. 929, pp. 790-791 e da quella a Ubertino Landi del 23-24 aprile 1722, *ivi*, lett. 931, p. 795.

69. Tema, questo, ampiamente trattato nell'ambiente erudito progressista veneto del tempo e, fra gli altri, sollevato da Lodovico Antonio Muratori, *Riflessioni sopra il buon gusto intorno le scienze e le arti*, di Lamindo Pritanio, Venezia, Luigi Pavino, 1708, pp. 125-126, dove pure, a pp. 123-124, si censurò l'abuso delle lingue antiche, che spesso nascon-

L'aspetto più significativo della dissertazione non può però non apparire quello linguistico, dove Vallisneri mostrò consapevolezza della complessità del dibattito e una concezione lontana da ogni fissismo lessicografico.

Richiamando il *Dialogo delle lingue* di Sperone Speroni⁷⁰, il professore patavino affermò l'eccellenza del volgare, la maggior naturalezza e facilità di espressione nella lingua madre piuttosto che in un idioma straniero, l'inarrestabile evoluzione storica delle lingue, con la conseguente vanità del tentativo di impedire il declino del latino e la sua sostituzione con l'italiano e, in generale, con le lingue nazionali.

L'evoluzione e il perfezionamento delle lingue erano continui e non era neppure accettabile la tesi di Pietro Bembo, uno dei sei interlocutori del *Dialogo* di Speroni, secondo la quale l'età aurea della nostra lingua sarebbe stata il Trecento e la produzione di Petrarca e Boccaccio avrebbe rappresentato un esempio inarrivabile di perfezione, a cui costantemente rifarsi. Per Vallisneri l'italiano a lui contemporaneo era per molti aspetti più evoluto e perfezionato di quello trecentesco, in quanto lentamente miglioratosi nel corso del tempo. Questa concezione storica della lingua, aperta alle sue continue trasformazioni e alle innovazioni che l'evolversi del sapere scientifico e pratico, delle tecniche e delle arti umane continuamente richiedeva, incitava allo sforzo di ricerca lessicografica e ne legittimava i risultati, quando fossero stati in grado di ampliare le capacità espressive del linguaggio.

6. *L'impegno lessicografico ed enciclopedico*

Inevitabile che tale posizione, che valutava «più le dottrine, che le parole, nulla importando, se dette, o non dette da' classici autori di lingua»⁷¹, fosse destinata, nonostante la considerazione di Vallisneri per il *Vocabolario della Crusca*, che lo portava a invitare gli amici a te-

deva solo la volontà di stupire con la propria erudizione, perché appariva «più sicuro mezzo di farsi ammirare e stimare, questo di non lasciarsi intender da molti, essendo inclinato il popolo ad ammirar più ciò, che non intende, che ciò che intende», quando, invece, sarebbe «legge, non dirò del delicato gusto, ma della stessa natura, che chi scrive ad altri, scriva per farsi intendere, e debba ingegnarsi di farsi intender per quanto può».

70. Sperone Speroni, *Dialogo delle lingue*, in Id., *I dialoghi di Messer Speron Sperone*, Venezia, Aldus, 1542, pp. 105-131.

71. Antonio Vallisneri, *Saggio d'istoria medica, e naturale, colla spiegazione de' nomi, alla medesima spettanti, posti per alfabeto*, in Id., *Opere fisico-mediche*, III, pp. 341-481: 365, ora in edizione critica in Id., *Saggio d'istoria medica, e naturale, colla spiegazione de' nomi, alla medesima spettanti, posti per alfabeto*, a cura di Massimo Rinaldi, Firenze, Olschki, 2012, p. 7.

nera «sempre appresso il tavolino una Crusca»⁷², a rilevare le carenze terminologiche e, a volte, la mistificante toscanizzazione dei lemmi presenti nel *Vocabolario* in ambito scientifico. In tal senso aveva infatti osservato, «se discendiamo al particolare, e nel nostro caso alla naturale, e medica storia, quante parole ci mancano, delle quali né le Crusce, né i vocabolari, né i Calepini più doviziosi menzione fanno»⁷³ e «quante scempiaggini sono in quella mal setacciata Crusca»⁷⁴. Non mancò quindi di provare, come aveva stimolato anche altri a fare, ad arricchire «con sicurezza, e senza scrupolo» il vocabolario italiano con «i termini dell'arte propria, anche se fosser nuovi, né mai più detti, non essendo già un peccato, ma merito nella lingua, l'arricchirla di parole nuove, l'ampliarla, e l'illustrarla, come fece, e si dichiarò di farlo il sapientissimo Cicerone nella latina»⁷⁵.

Lungo questa direzione s'impegnò, nell'ultimo periodo della sua vita, nella stesura del *Saggio alfabetico d'istoria medica e naturale*⁷⁶, che costituisce la principale testimonianza dell'interesse di Vallisneri per l'ambito enciclopedico, letterario e lessicografico, che si era manifestato in varie forme sin dalle sue opere giovanili e si era progressivamente articolato in molteplici aspetti e prese di posizione della sua attività scientifica e culturale.

Il *Saggio* fu pubblicato nell'edizione postuma del 1733 delle *Opere fisico-mediche*, ufficialmente curata dal figlio Antonio jr, ma assai probabilmente da ascrivere, come sostenuto da alcune fonti storiografiche, a Francesco Saverio Quadrio⁷⁷.

72. Lettera ad Angelo Calogerà del 20 ottobre 1728, in Vallisneri, *Epistolario (1714-1729)*, lett. 1422, p. 1616.

73. Vallisneri, *Saggio d'istoria medica, e naturale* (2012), p. 4.

74. Lettera a Pier Caterino Zeno del 25 novembre 1724, in Id., *Epistolario (1714-1729)*, lett. 1126, p. 1101.

75. Vallisneri, *Che ogni italiano debba scrivere in lingua purgata italiana* (2013), pp. 56-57.

76. Su caratteristiche, contenuti e modalità della scrittura del *Saggio alfabetico* vd. Silvia Scotti Morgana, *Esordi della lessicografia scientifica italiana*, in Ead., *Esordi della lessicografia scientifica italiana. Il «Saggio alfabetico d'istoria medica e naturale» di Antonio Vallisneri*, Firenze, La Nuova Italia, 1983, pp. 1-46, a cui segue, pp. 47-169, l'edizione anastatica del *Saggio alfabetico*; Dario Generali, recensione a Scotti Morgana, *Esordi della lessicografia*, «Società e storia», 25, 1984, pp. 733-736; Id., *Note sull'epistolario di Antonio Vallisneri (1661-1730)*, in *Scienza e letteratura nella cultura italiana del Settecento*, a cura di Renzo Cremante, Walter Tega, Bologna, il Mulino, 1984, pp. 487-510: 504-505, e Massimo Rinaldi, *Introduzione*, in Vallisneri, *Saggio d'istoria medica, e naturale* (2012), pp. XI-LX.

77. Antonio Vallisneri jr., nato nel 1708, al momento della morte del padre era ancora troppo giovane e non adeguatamente formato per realizzare, con i buoni ri-

La stesura del *Saggio* ebbe inizio almeno a partire dal 1726, anche se in modo discontinuo a causa dei molteplici impegni dello scienziato. Dal suo carteggio appaiono le difficoltà incontrate, che lo spinsero a rinunciare subito alla realizzazione di un'impossibile opera sistematica e a optare per la definizione di un nucleo indicativo di voci che fossero esemplari della direzione da seguire. Nei fatti il *Saggio* si configurò subito, nella sua dimensione lessicografica ed enciclopedica, come una sorta di glossario delle ricerche e degli studi di Vallisneri, con l'esplicito intento di accreditare i suoi punti di vista in ambito medico e naturalistico, di rafforzare il suo disegno culturale egemonico e di fornire uno strumento didattico e divulgativo di sostegno alla comprensione delle sue opere.

L'obiettivo esplicito dell'opera era di correggere e integrare i dizionari precedenti, fra i quali, in primo luogo, la *Crusca* ritenuta del tutto inadeguata a dar conto dei termini scientifici. L'alto potenziale critico dell'operazione era perfettamente noto a Vallisneri, che inizialmente, come era sua abitudine in questi casi, pensò per prudenza di attribuire l'opera a un suo allievo destinato alla professione medica e quindi indifferente a eventuali polemiche letterarie. Il *Saggio* assunse però ben presto il significato di una sintesi, sul terreno lessicografico, degli studi e delle ricerche di Vallisneri e il valore di un suo testamento intellettuale, di modo che lo scienziato finì per assumersi, rinunciando alle iniziali riserve, la piena paternità di un'opera che gli appariva ormai strettamente connessa con il suo progetto scientifico e culturale.

Uno dei principali obiettivi polemici dell'opera erano le scelte strettamente classicheggianti e toscanizzanti della *Crusca*, che portavano all'esclusione di una quantità notevole di voci di altra tradizione linguistica e della terminologia scientifica che ad esse faceva riferimento⁷⁸. Pure era ripreso il tema dell'efficacia comunicativa e dell'opportunità dell'uso del volgare da parte degli italiani⁷⁹ e la necessità di

sultati ottenuti, un progetto scientifico ed editoriale così impegnativo come fu quello dell'edizione postuma delle *Opere fisico-mediche* del padre. A voler dar credito alla tesi di Paolo Sangiorgio, *Elogio di Diacinto Cestoni*, Milano, Giovanni Pirota, 1812, pp. 21-24, il curatore sarebbe stato il gesuita Francesco Saverio Quadrio. Quantunque, però, questa ipotesi appaia sicuramente più verosimile rispetto alla tradizionale, gli elementi apportati da Sangiorgio non sono risolutivi e necessiteranno di ulteriori approfondimenti e ricerche per meglio chiarire la questione.

78. Cfr. su questo le lettere a Gastone Giuseppe Giorgi del 24 marzo 1724 e a Pier Caterino Zeno del 25 novembre 1724, in Vallisneri, *Epistolario (1714-1729)*, rispettivamente lett. 1084, p. 1038, e lett. 1126, p. 1101.

79. Rinaldi, *Introduzione*, pp. XXII-XXV.

concentrarsi sullo sviluppo della lingua viva della nazione, adattando alle sue esigenze anche termini considerati barbari dai puristi. Lontano quindi da visioni statiche e cristallizzate della lingua, Vallisneri ne sosteneva al contrario la funzionalità alle esigenze comunicative e lessicografiche di ogni ambito dell'attività umana, compresa quella fondamentale della scienza.

Il fine del *Saggio* è però anche enciclopedico⁸⁰. A Vallisneri importano senz'altro più le cose delle parole e l'antichità di un termine non è mai un titolo preferenziale, se rischia di confondere invece che di chiarificare⁸¹. La pura definizione è spesso sterile e vuota se a essa non si accompagna anche la descrizione degli oggetti, in linea con la prospettiva vallisneriana, di chiara ascendenza baconiana, di realizzare una storia naturale completa e sistematica e di riportare, attraverso lo strumento lessicografico ed enciclopedico, l'enorme congerie del reale a una dimensione di semplicità razionale. Il prevalere della dimensione enciclopedica e scientifica porta molte voci a espandersi oltre le aspettative iniziali e ad assumere la forma di sintesi monografiche, che riprendono una quantità notevole di fonti, ma che soprattutto richiamano gli studi e le ricerche del professore patavino, ponendosi come una sorta d'introduzione e di promozione delle sue opere.

Le voci del *Saggio* vengono composte da Vallisneri facendo per lo più riferimento ad altri testi lessicografici ed enciclopedici, evitando così di ripetere un lavoro già fatto e di andare a individuare nuovamente le molteplici fonti in una quantità vastissima e ingestibile di opere. Lessici ed enciclopedie accreditano autori e tradizioni attraverso la loro riproposizione e diffusione, ma anche perpetuano e diffondono errori, che il *Saggio* si pone il compito di individuare e correggere attraverso il riferimento alle opere del professore patavino, ai principi della nuova scienza e ai suoi autori.

Testi insistentemente utilizzati e criticati sono le crusche e i calepini. Le prime lo sono per il modo scorretto e incompleto di registrare e di citare le definizioni, che trascurano la fondamentale letteratura scientifica. Per le voci dei calepini le critiche si appuntano invece sulla riproposizione di tesi e autori antichi, ai quali vengono contrapposti punti di vista e interpreti della scienza sperimentale moderna⁸².

80. Generali, *Introduzione*, in Vallisneri, *Epistolario (1679-1710)*, pp. 9-72: 43, e Rinaldi, *Introduzione*, pp. XXVI-XXXIV.

81. Antonio Vallisneri, *All'amico lettore*, in Id., *Saggio d'istoria medica, e naturale* (1733), pp. 364-366: 365, e in Id., *Saggio d'istoria medica, e naturale* (2012), pp. 3-8: 6-7.

82. Lettera a Muratori del 21 marzo 1726, in Vallisneri, *Epistolario (1714-1729)*, lett.

Un rammarico più volte ribadito da Vallisneri fu quello di essersi dedicato troppo tardi alla stesura del *Saggio*. Se avesse infatti sviluppato il progetto in età giovanile avrebbe potuto sostituire il predominio della scrittura storica e critica con quello della scrittura creativa, descrivendo gli oggetti naturalistici sulla base delle proprie osservazioni di prima mano ed evitando di stendere un'opera tratta fondamentalmente da altre opere⁸³.

Le voci, ricavate dallo spoglio della propria produzione e da quello della letteratura saggistica, lessicografica ed enciclopedica, venivano inserite in un quadro teorico caratterizzato non solo dal principio di uniformità e di analogia della natura, ma anche dal modello della grande catena degli esseri. Questo concetto presupponeva uno sforzo imponente per il naturalista, che avrebbe dovuto colmare, con i suoi studi e le sue ricerche, le molte e diffuse lacune e i salti apparenti fra i diversi livelli di organizzazione degli esseri, riconoscendo e delineando quel modello interpretativo nell'enorme congerie di dati e di individui, che vengono ordinati e catalogati dai lemmi del dizionario. I filoni trattati seguono la prospettiva della progressione degli esseri, con particolare attenzione per gli enti che si configurano come punti di passaggio fra livelli differenti. Pure sono ampiamente trattate specie – come il corallo e altre considerate intermedie, quali i “piantanimali” – di difficile o ambigua classificazione, per la necessità di ricondurle all'interno del paradigma meccanicistico e del modello della grande catena degli esseri, al quale non sfugge neppure l'uomo, che è sottoposto alle stesse leggi che regolano l'esistenza di tutti gli altri viventi.

Sul terreno lessicografico ed enciclopedico si trovano quindi ricondotti molti temi fondamentali della prospettiva medica e naturalistica di Vallisneri: dalla tradizione sperimentalista galileiana al modello baconiano della storia naturale, dal principio di uniformità della natura ai criteri museografici e di classificazione, dai temi linguistici a quelli di comunicazione retorica della scienza, evidenziando così la centralità rivestita dagli aspetti linguistici nell'elaborazione e nella comunicazione della scienza del professore patavino.

1236, pp. 1304-1305; Id., *All'amico lettore* (1733), p. 364; Id., *All'amico lettore* (2012), p. 4. Sulla questione vd. anche Rinaldi, *Introduzione*, pp. XX-XXI.

83. Antonio Vallisneri jr., *Prefazione*, in Vallisneri, *Saggio d'istoria medica, e naturale* (1733), pp. 343-363; p. 343; Id., *Saggio d'istoria medica, e naturale* (2012), pp. 411-445; 411.

DANIELA GOLDIN FOLENA

L'Arcadia simbolo della civiltà musicale italiana?

Il mio contributo nasce dalla suggestione di una gradevole lettura, il Debussy da cui partirò; una lettura non recentissima ma che ho avuto casualmente in mano qualche mese fa, riscoprendone tutti i motivi di interesse che si possono immaginare.

Devo qui premettere che rispetto alle vere autorità di quest'ambito di studi, personalmente mi sono occupata di Arcadia sostanzialmente solo nei limiti dei miei studi sul melodramma e sulla librettistica, magari con predilezione per tre grandi Arcadi, Metastasio, Goldoni e pure il mio Lorenzo Da Ponte. Non ho avuto insomma una frequentazione molto assidua di un settore dove invece la produzione critica è amplissima e che, forse colpevolmente, non ho letto come meriterebbe, anche solo per questa occasione.

Devo anche premettere che, scegliendo come ambito quello sostanzialmente musicale, devo scontrarmi con un primo scoglio, quello della definizione stessa di Arcadia e del suo eventuale rilievo in campo musicale; problema che mi ero posta nel mio intervento in un recente convegno della gloriosa Accademia Filarmonica di Bologna¹, dove dovevo parlare di neoclassicismo musicale nel Settecento, con punto interrogativo finale, come in questo stesso contributo, perché lì vedevo nel titolo assegnatomi quasi una tautologia o una ridondanza, essendo quel secolo per definizione neoclassico.

In questa occasione devo quindi precisare che allargherò il concetto di Arcadia sia in senso culturale, come fenomeno ampiamente coincidente col neoclassicismo, sia in senso storico, come fenomeno che ha la sua collocazione privilegiata nel Settecento.

Lo spunto per il mio contributo viene dall'agile libretto *Il signor*

1. Vd. ora *Del Neoclassicismo fra Canova e Stravinskij*, Atti della giornata di studi. Bologna, 21 e 22 maggio 2022, a cura di Piero Mioli, Bologna, Accademia Filarmonica, 2023.

Croche antidilettante di Claude Debussy, uscito per Adelphi nel 2003 a cura di Valerio Magrelli che credo sia anche l'ottimo, benché non dichiarato, traduttore²; libretto che è la riduzione dell'originale *Monsieur Croche antidilettante* (termine italiano, ma francese a pieno titolo) uscito in un volume postumo nel 1921, ripreso nel 1927 nella forma più ampia *Monsieur Croche et autres écrits*, volume che a sua volta riunisce la produzione critica del compositore francese, svoltasi in modo relativamente continuo dal 1897, e che vide le stampe in varie riviste, compresa la «Revue blanche», dove nel 1901 nacque quel personaggio, e poi in «Mercure de France», «Gil Blas», «Figaro» ecc. Quel Monsieur Croche è come il portavoce o l'*alter ego* di Debussy, che così parla in prima persona con uno pseudonimo ben significativo, perché *croche* è termine tecnico musicale che significa 'croma', cioè il valore e la durata di un suono; ma a questo aggiungerei, nonostante i commentatori non ne facciano verbo, la polisemia di quella parola che i dizionari non sanno classificare grammaticalmente qual è ora sostantivo, ora aggettivo, ora elemento di un composto. Una polisemia decifrabile a seconda dei vari contesti, dai quali comunque emerge sempre il senso di qualcosa che colpisce, che aggancia, che interferisce, che punge, come risulta per esempio nel lemma *croche-pied*, lo sgambetto; ma c'è chi segnala la locuzione *avoir les mains croches* che significa 'essere avaro'. Quello pseudonimo ben si adatta a un personaggio che quasi si diverte a mostrare tutte le proprie facce.

Perché di fatto Debussy fa parlare questo tale signor Croche con un tono ironico, talvolta molto più satirico-polemico, fino allo sberleffo qualche volta; tono che sembrerebbe mal conciliarsi con l'eleganza e la visionarietà delle composizioni di Debussy, anche se qua e là nelle parole di Croche è difficile individuare il vero idolo polemico dell'occasione e le riserve più profonde nei confronti dei colleghi protagonisti dei singoli articoli debussiani.

Resta il fatto che Croche nella critica musicale moderna diventa quasi secondo nome del compositore: ricordo solo la bella serie di trasmissioni su Radio 3, per i 150 anni della nascita di Debussy, di Mario Bortolotto³, intitolata *Debussy o Monsieur Croche*.

2. Cfr. Claude Debussy, *Il signor Croche antidilettante*, a cura di Valerio Magrelli, Milano, Adelphi, 2003, da cui citerò; Valerio Magrelli, *Croche & C.*, ivi, pp. 135-136, ripercorre anche la storia di questa piccola raccolta critica debussiana, oltre a fornire l'essenziale bibliografia relativa.

3. Vd. tra l'altro Mario Bortolotto, *Dopo una battaglia. Origini francesi del Novecento musicale*, Milano, Adelphi, 1992, importante per il rapporto Debussy-Wagner, oggetto

Ma veniamo alle pagine che mi hanno indotto a intervenire in questo volume. Uno degli ultimi articoli pubblicati in *Monsieur Croche antidilettante* è intitolato *Lettera aperta al cavalier Willibald Gluck (Lettre ouverte à Monsieur le Chevalier W. Gluck)*. Quel nome ci immerge totalmente nell'Arcadia, se non altro per il librettista più noto e produttivo legato a Gluck, cioè Ranieri di Calzabigi. Ma l'articolo è una critica molto severa ed articolata a quel compositore che non esiterei a definire italo-franco-tedesco, anche se Debussy prende in considerazione solo le versioni francesi delle sue opere (in particolare *Orphée et Euridice* e le due *Iphigénie*); ed è una critica che va proprio al cuore dell'Arcadia perché Debussy rimprovera al musicista il suo preteso e presunto classicismo. Scrive Croche-Debussy:

Si deve a lei anche il predominio dell'azione drammatica sulla musica [...] Per esercitare questo predominio, lei [ma noi conosciamo bene la corresponsabilità se non la responsabilità primaria in questo del librettista Calzabigi] ha scelto dei soggetti greci; il che ha consentito di dire le più solenni sciocchezze sui pretesi rapporti tra la sua musica e l'arte greca⁴.

Il che ci trova lì per lì d'accordo, perché certo Gluck non conosceva la musica greca, come non la conosceva Calzabigi che però, da vero classicista, sapeva benissimo che trattati come la *Poetica* di Aristotele (liberamente tradotta anche da Metastasio, si ricorderà) avevano come oggetto la poesia sì, ma intesa rigorosamente come poesia o arte drammatica; che, date pure le caratteristiche della lingua greca, comportava anche una particolare intonazione. Sono però le pagine precedenti che ci riguardano più da vicino, dove leggiamo:

Lei – apostrofa, sempre il nostro polemicissimo Croche, il povero Gluck – fu, in definitiva, un musicista di corte. Mani regali girarono le pagine dei suoi manoscritti, volgendo su di lei l'approvazione di un sorriso imbellettato. Ha avuto un bel po' di seccature da un certo Piccini, che scrisse più di sessanta opere. Dovette così subire una legge comune, dalla quale è prescritto che la quantità sostituisca la qualità, e che

quest'ultimo di un capitolo-saggio di Croche (Debussy, *Il signor Croche*, pp. 87-92) che all'epoca rivelava la propria (cioè di Debussy) «iconoclastia wagneriana», dopo un iniziale entusiasmo per il compositore tedesco.

4. Ivi, pp. 128-129.

gli italiani ingombrino in tutti i tempi il mercato musicale. Il suddetto Piccini oggi è talmente dimenticato che ha dovuto prendere il nome di Puccini per arrivare ad essere eseguito all'Opéra-Comique. D'altronde queste discussioni tra abati elegantemente eruditi ed enciclopedisti dogmatici a lei dovevano importare ben poco: gli uni e gli altri parlavano di musica con la stessa incompetenza che ritroverebbe altrettanto viva nel nostro mondo⁵.

Sono pagine con infinite implicazioni, che sottendono, al di là di giudizi molto negativi, anche fatti di notevole significato. A partire dalla definizione di Gluck come musicista di corte, che ci fa ricordare come all'inizio dell'Ottocento, nelle sue feroci (nei confronti del teatro italiano) *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, August Wilhelm Schlegel attribuisse la totale mancanza di una vera tradizione drammatica in Italia all'esistenza di un teatro musicale italiano che era per lui fenomeno sostanzialmente di corte; il che significava, per Schlegel, mancanza di libertà inventiva in tutti i sensi. La battuta scherzosa sulle "seccature" provocate a Gluck da Piccinni allude alla famosa *querelle des bouffons*⁶, che nel secondo Settecento vide affrontarsi a Parigi come due partiti incompatibili gluckisti e piccinnisti; ma nelle pagine di Debussy la grafia errata «Piccini» anziché la giusta «Piccinni» credo abbia il doppio scopo di sminuire la figura del compositore italiano di cui non si ricorda (o piuttosto finge di non ricordare) nemmeno il nome corretto, e insieme di anticipare il nome del contemporaneo di Debussy, Puccini, in grado di far riemergere dall'oblio il compositore settecentesco proprio per solo effetto di consonanza onomastica.

Sottolineare la relativa irrilevanza di Piccinni non comporta di per sé una critica negativa sulla sua creatività, così come, pur citandolo, sul nome del suo quasi coetaneo Puccini Debussy sostanzialmente glissa, non potendo certo dare un giudizio negativo su un compositore che aveva palesemente punti di contatto artistici con lui. Ma è indubbio che quello di Debussy sia un giudizio pesante sulla musica del Settecento italiano in genere, rappresentata però in quelle pagine solo da Piccinni, per l'eccessiva prolificità di quest'ultimo, che com-

5. Ivi, pp. 126-127.

6. Mi limito a rinviare, anche per le osservazioni linguistiche che qui hanno rilievo, a Gianfranco Folena, *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, seconda edizione riveduta e corretta da Daniela Goldin Folena, Firenze, Cesati, 2020, [I ed. Torino, Einaudi, 1983], pp. 225-227.

porta necessariamente, dice Debussy, scarsa qualità di quella produzione, mirata com'è solo a una sua diffusione "commerciale" (il mercato musicale).

Piccinni era nome utile ed opportuno nelle pagine polemiche su Gluck, perché protagonista di una particolare stagione – il Settecento – dell'opera in quel di Parigi, quando era evidente lo stradominio della musica italiana sulle scene musicali. Ma a noi oggi quello di Piccinni resta impresso come unico nome italiano (salvo Puccini, ma per altri motivi) citato in quell'articolo del *pamphlet* debussiano, scelto però forse anche come campione di un eccesso di creatività complessivamente arcadica. Le opere di Piccinni non furono 60 come dice Debussy⁷, furono invece 80, ben distribuite tra genere buffo e serio. Vero che la sua notorietà anche postuma è legata soprattutto alla sua *Cecchina ovvero la buona figliola*, su libretto di un arcade come Goldoni, nuovo esempio di *comédie larmoyante* trasportata forse per la prima volta sulla scena operistica, lontana dalla tradizione comica più sguaiaata. Ma anche per la sua produzione buffa Piccinni fu legato prevalentemente a Goldoni, cioè a un "misurato" librettista arcade. E per la sua folta produzione seria attinse a piene mani di preferenza al grande repertorio arcadico-neoclassico di Metastasio.

C'è però un altro passo in quel medesimo articolo del nostro *Signor Croche antidilettante* su cui val la pena di riflettere ancora nella prospettiva della considerazione debussiana dell'opera italiana del Settecento.

Proseguendo nella sua critica a Gluck, Monsieur Croche così lo apostrofa:

[...] la sua arte ha avuto una grande influenza nella musica francese. Lei è presente innanzitutto in Spontini [francese a pieno diritto dunque per Debussy], Lesueur, Méhul, eccetera; inoltre in lei si racchiude l'infanzia delle formule wagneriane, e questo è insopportabile (tra poco vedrà perché). Detto tra noi, la sua prosodia è pessima; lei fa del francese una lingua di accentuazione mentre al contrario è una lingua di sfumatura (lo so... lei è tedesco). In Rameau che contribuì a formare il suo genio, vi erano esempi di declamazione fine e vigorosa di cui avrebbe potuto valersi meglio; non le parlo del Rameau musicista per non darle un dispiacere [...]⁸.

7. Cfr. *ivi*, p. 126: «[...] un certo Piccini, che scrisse più di sessanta opere».

8. *Ivi*, p. 128.

Qui oltre alle imperdonabili (dal punto di vista di Debussy) responsabilità di Gluck nell'aver seminato i germi di cattiva musica in Francia e oltre, cioè fino al discutibilissimo Wagner, il nostro musicista-critico gli imputa la non conoscenza della struttura fonoritmica dei suoi libretti. «Pessima prosodia», dice la traduzione italiana. Ma nell'originale si legge «Vous prosodiez fort mal»⁹, e mi pare che quel verbo abbia sfumature ancor più parodiche: il raro *prosodier* di Debussy parrebbe richiamare lo *psalmodier*, come pratica insieme noiosa e scolastica, basata soprattutto sul computo delle sillabe, sull'insistenza sugli accenti, che poco hanno a che fare con la melodia, o comunque con una *langue nuancée* quale il francese¹⁰, capace di esprimere, soprattutto se intona un testo, tutte le sfumature emotive e sentimentali. Debussy ammira la «déclamation fort fine et vigoureuse» di Rameau¹¹, citato anche in molte altre pagine del libello come modello ideale, si direbbe, di Debussy.

E allora andiamo a fondo di questo atteggiamento per vedere se le riserve debussiane su Piccinni, nate dalla stessa insofferenza verso le smancerie e le ripetitive e noiose «simmetrie rococò» della produzione di Gluck, siano complessivamente riserve sull'Arcadia in cui a buon titolo possiamo inscrivere il compositore italiano. Perché di fatto la vera accusa di Debussy verso Gluck è di essere antifrancese, con l'argomento che la sua musica è antifrancese (ricordo però che si parla lì di versioni francesi dei libretti di Calzabigi per Gluck). Ma nelle stesse righe Debussy fa un elogio del vero classicismo quale, sempre per lui Debussy, ha saputo interpretare solo Rameau. Certo non si può paragonare l'opera di Piccinni a quella di Debussy — non voglio mettere sullo stesso piano i due compositori —; e non dico che la musica italiana del periodo arcadico-neoclassico sia caratterizzata dalla declamazione (tanto elogiata da Debussy e di cui era capace come pochi il maestro di Gluck, Rameau)¹²; ma non c'è dubbio che i recitativi predisposti da Metastasio nei suoi libretti, e adottati anche da Piccinni, non sono molto lontani dalle intonazioni elogiata dal compositore francese. Tanto più che il vero modello di Metastasio è il teatro classi-

9. Cfr. Claude Debussy, *Monsieur Croche Antidilettante*, Paris, Librairie Dorbon-Ainé - Nouvelle Revue Française, 1921, p. 141.

10. *Ibid.*: «vous faites de la langue française une langue d'accentuation quand elle est au contraire une langue nuancée».

11. *Ibid.*

12. *Ibid.*: «Rameau, qui aida à former votre [di Gluck] génie, contenait des exemples de déclamation fine et vigoureuse qui auraient dû mieux vous servir».

co francese, Racine e ancor più Corneille in testa: modelli drammatici, non concepiti per la musica, ma che ispiravano in Metastasio una creatività melodrammatica dotata di una prosodia quanto mai mobile, non scolastica o soggetta a regole incompatibili con la sensibilità lirica tanto elogiata da Debussy. E il “drammatico” di Metastasio si identificava con la “declamazione” teatrale molto più che con l’azione. Ho sempre pensato che la “presunta” superiorità dell’italiano come lingua per musica non dipenda dalla sua ipotetica “sonorità”, cioè dalle sue caratteristiche fonetiche, ma da quella che chiamo in senso esteso la sua “mobilità” o ricchezza prosodica. Una caratteristica che si nota ancor più nella catena parlata, con il rilievo della fonetica sintattica in grado di dislocare persino la posizione degli accenti delle singole parole, compromessa qua e là, come mi risulta non avvenga in altre lingue, dai valori faticosi dell’espressione.

Si pensi anche alla prefazione di Goldoni al suo *Campielo*:

I versi di questa commedia [...] non sono i soliti Martelliani, ma versi liberi di sette e undici piedi, rimati e non rimati a piacere, secondo l’uso dei drammi che si chiamano musicali. Una tal maniera di scrivere, pare che non convenga all’uso delle commedie, ma il linguaggio Veneziano ha tali grazie in se stesso, che comparisce in qualunque metro, ed in questo particolarmente mi riuscì bene¹³.

Dunque anche Goldoni ribadisce che la scelta metrica del *Campielo* non era programmatica, cioè legata ad una convenzione, ma una conseguenza diretta della stessa struttura ritmico-sintattica del veneziano, che «comparisce», cioè fa bella figura sempre, per la variabilità degli intervalli, potremmo dire, cioè per la sequenza naturale e costituzionalmente musicale degli accenti delle parole veneziane o italiane, tanto più variamente distanziati tra loro nel parlato.

A conferma del fatto che l’idea di “classico” era in Debussy fortemente mediata dalla sua sensibilità drammatica e musicale, che era anche quella dei suoi contemporanei, mi pare possiamo rileggere le sue considerazioni nella parte finale della *Lettre ouverte au Chevalier W. Gluck*, dove diventa protagonista una delle interpreti più acclamate delle scene non solo parigine, cioè Rose Caron:

13. Carlo Goldoni, *L'autore a chi legge*, in Id., *Opere complete*, 39 tt., Venezia, Istituto Veneto d’Arti Grafiche, 1911, XIII, p. 263.

[La Caron] ha fatto della sua [di Gluck] Ifigenia una figura dalla purezza infinitamente più greca di come lei l'aveva immaginata. Non un atteggiamento, non un gesto che non fossero di una perfetta bellezza. Bellezza interiore che lei non ha messo in questo ruolo, la Caron ha saputo ritrovarla. Ogni suo passo sembrava contenere della musica. [...] E quando, alla fine di *Iphigénie*, lei unisce con i legami dell'imeneo la tenera Ifigenia al fedele Pilade, la Caron sapeva illuminare il suo viso di un tale splendore che si finiva col dimenticare la banalità quotidiana di quella conclusione per ammirare soltanto il color viola dei suoi occhi, particolarmente caro, come lei sa, a chi sogna indefinitamente la bellezza greca. Con questa donna la sua musica si smaterializza, e non la si può più etichettare come appartenente a un'epoca precisa, poiché, per un dono che fa credere alla sopravvivenza degli antichi dèi, la Caron possiede un'anima tragica che solleva il nero velo del Passato e fa rivivere quelle città morte in cui il culto della Bellezza si univa armoniosamente a quello dell'arte¹⁴.

Leggiamo quelle righe e pensiamo più che all'*Iphigénie* di Gluck alle interpretazioni di attrici capaci di vestire i panni di *femmes fatales*, con sguardi e movimenti che raggiungono gli spettatori di tutto il teatro, fino agli *enfants du Paradis*, i frequentatori dell'economicissimo loggione. In realtà, se guardiamo al repertorio di cui era capace Rose Caron vediamo che quello straordinario soprano passava con agilità dalla Leonore del *Fidelio* alla Sieglinde del *Siegfried*, alla Rachel della *Juive*, ma anche all'*Ifigenia* e persino all'*Orfeo* di Gluck, mostrando così che il pubblico, ma certo anche la critica del tempo, erano sensibili ad un repertorio operistico che non si limitava al lirismo neoclassico, quale invece Debussy mostrava di preferire in assoluto. Insomma il lirismo a cui ambiva Debussy e che lo stesso compositore rimproverava a Gluck di avere sacrificato in modo imperdonabile alla drammaticità andava ben al di là o non era evidentemente più quello che aveva caratterizzato il Settecento neoclassico e arcadico di Piccinni, per esempio.

C'è da dire poi che l'insofferenza di Debussy per Gluck e di conseguenza per Piccinni e simili si spiega anche con ragioni storico-culturali o storico-letterarie precise. Ai tempi di Debussy, fuori d'Italia soprattutto, i libretti non erano più in versi. Perfino in Italia, se pensiamo allo stesso Verdi e al suo miracoloso *Falstaff*, le forme chiuse e in genere la struttura metrico-ritmica dei testi per le scene musicali erano

14. Cfr. Debussy, *Il signor Croche*, pp. 129-130.

ampiamente superate a favore di una forma più distesa dell'espressione, quasi *oratio soluta*. Non dico che si fosse arrivati direttamente da Piccinni, o meglio Goldoni, Foppa, Metastasio stesso, a Puccini o meglio ai librettisti della *Turandot*, che usavano ancora la rima ma come ricordo della scapigliatura più che come ingrediente necessario di una struttura ritmica rigorosamente codificata, per fare solo qualche esempio. Ma era pur facile elogiare la "declamazione" come nuova forma di intonazione da parte del compositore che intonava il *Pelléas et Mélisande* di Maeterlink, così come sarebbe stato per lo Strauss che musicava i libretti di Hoffmanstahl. Lì nessuna griglia metrico-ritmico-rimica si traduceva in una canonica isoritmia che comportava la ripetitività di motivi o la schematicità di tempi sempre uguali: nei nuovi testi per musica il canto si avvicinava naturalmente al parlato, o, nel caso opportuno, alla declamazione, alla resa chiara e perfettamente percepibile del testo. Insomma, più che un giudizio tecnico-critico, quello di Debussy nei confronti di Gluck o di Piccinni sembra l'espressione di un gusto personale condizionato storicamente e culturalmente. Ma in quello settecentesco c'era già una fondamentale componente di razionalità e misura — sia pure unite all'elegia e al sentimentalismo — non talmente lontana dalla misura, al limite della ieraticità, di tanto neoclassicismo novecentesco.

Ma voglio chiudere con un'altra considerazione che riguarda il rapporto tra Debussy e l'Arcadia italiana. Che, come dice la parola stessa, è prima di tutto "natura", l'evocazione e l'elegia di un certo paesaggio. Nel Settecento l'Arcadia è il luogo per elezione dell'immersione nella natura, della pacifica convivenza tra l'uomo e il resto del mondo, che comportava in fondo l'evocazione dell'età dell'oro. Il tutto di preta origine classica, con *Georgiche* e ancor più *Bucoliche* del passato lontano all'orizzonte o meglio sullo sfondo. Debussy non potrebbe negare che la *Weltanschauung* che fa da sfondo al suo *Prélude à l'après-midi d'un faune* o alla sua *Syrinx* non sia immersa nello stesso mondo pastorale, materializzato anche acusticamente dalla presenza del flauto, sempre protagonista in quelle composizioni, come attributo di fauni e ninfe, ecc., proprio come nell'Arcadia del Settecento. Ma l'Arcadia debussiana non è più luogo-orizzonte della serenità e dell'armonia: il suo mondo bucolico è quello del sogno, della visionarietà, dell'invenzione di episodi che appartengono solo all'immaginazione e al desiderio dei personaggi in scena. In questa direzione andava certamente già la *Pastorale* (nell'originale *Scène aux champs*, dove il poeta-musicista «entend au loin deux pâtres qui dialoguent»), movimento della *Sin-*

fonia Fantastica del Berlioz allora – 1830, vale a dire quasi un secolo prima della raccolta critica di Monsieur Croche – ancora ventisette: l’episodio di quella nuovissima *Sinfonia* è tutto vissuto nel sogno dal poeta-protagonista, puntualmente reso col corno inglese (ancor più elegiaco del flauto, se possibile). Episodio musicalmente ripreso dall’esordio del terzo atto del *Tristan un Isolde* wagneriano (1888): anche lì il suono del lungo assolo del pastore in lontananza sembra interpretare, cioè tradurre, il delirio amoroso di Tristano ferito a morte, forse il suo ricordo e il desiderio di rivedere la sua Isotta, unica capace di salvarlo.

Mentre Croche-Debussy tuonava contro Gluck e il Settecento musicale italiano, i compositori italiani ai limiti della sua generazione riprendevano temi classici (penso alla quasi sconosciuta ma straordinaria *Ecuba* di Malipiero), e soprattutto andavano alla scoperta e alla riproposizione proprio del Settecento italiano: si riascolti Casella, la sua *Scarlattiana*, o lo stesso Malipiero che rimette in repertorio Vivaldi e prima pubblica tutto Monteverdi, che è prima del Settecento e fa certo declamare i suoi personaggi pur dentro un orizzonte “cortigiano”.

Debussy lamentava: «Rameau era lirico, e questo a noi conveniva sotto tutti i punti di vista; saremmo dovuti rimanere lirici senza aspettare un secolo per ritornare tali». ¹⁵ Qui Debussy per così dire si tradisce: quel *redevenir*, «ritornare tali», svela una distanza cronologica che non permette non solo di “copiare” uno stile o un atteggiamento, ma nemmeno di coglierne la vera essenza e di percepirla nella sua vera peculiarità.

Un atteggiamento ben diverso dunque da quello dei nostri compositori italiani a lui contemporanei che sono ben coscienti di potere e dovere solo rivisitare e reinventare il passato, senza sottolinearne eventuali “debolezze” da imputare invece semplicemente alla diversa percezione e alla diversa sensibilità moderna. Eppure quei nostri compositori apparentemente intenti a far riemergere le radici della nostra tradizione musicale, hanno anche un orecchio attentissimo alle novità europee, senza complessi di inferiorità verso i colleghi di altre tradizioni musicali, ma obbligando insieme anche i colleghi europei ad una riconsiderazione della nostra Arcadia.

15. Ivi, p. 129.

RICCARDO GUALDO

Europa ed europei in Arcadia.
Un itinerario

1. *Premessa*

L'idea del convegno *L'Arcadia in Europa. Correnti e scambi linguistici e culturali nel Settecento*, ospitato nelle rinnovate sale della biblioteca Angelica a quarant'anni dall'uscita dell'*Italiano in Europa* di Gianfranco Folena, fu approvata e sostenuta da Luca Serianni; nel suo nome, unito idealmente e vividamente a quello di Folena¹, il convegno si è aperto, e non posso fare a meno di cominciare ricordando ancora, con grande affetto e rimpianto, il mio maestro.

C'è però bisogno ancora di un richiamo a Gianfranco Folena. Tra la fine del 2022 e i primi mesi del 2023 ho lavorato sulle prime mosse del carteggio che coinvolse Folena, Vito Laterza e Donato Barbone tra la fine del 1958 e il 1959, quando Folena prese la direzione degli *Scrittori d'Italia*, la collana fondata da Croce, nella quale sarebbero stati pubblicati negli anni seguenti molti importanti testi del Settecento italiano. In particolare, nel 1966 Laterza diede alle stampe le *Versioni poetiche* di Antonio Conti, curate da Giovanna Gronda che le corredò di un corposo commento filologico. Folena voleva pubblicare anche le prose di Conti e soprattutto il suo vastissimo epistolario, e coltivava l'idea anche di suggerire a Laterza di raccogliere in un'edizione moderna le opere – non solo di traduttore, ma anche di poeta – di Tommaso Crudeli, come ricordava nel 1989:

[...] mi pare interessante notare che i due centri di diffusione della massoneria – la Toscana e il Veneto – sono anche i due centri in cui si

1. Gianfranco Folena, *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, seconda edizione riveduta e corretta a cura di Daniela Goldin Folena, Firenze, Franco Cesati, 2020 [I ed. Torino, Einaudi, 1983]. La presenza e l'intervento di Daniela Goldin Folena, che colgo l'occasione per ringraziare, hanno consentito un più stretto legame con quest'opera e col suo autore.

propagherà il rinnovamento della nostra letteratura a contatto con la letteratura europea, attraverso geniali traduzioni; e il Crudeli e il Conti ne sono i due esponenti forse più interessanti².

La Toscana e il Veneto, Crudeli e Conti: non c'è l'Arcadia e non c'è Roma; ma chi abbia anche solo scorso le pagine dell'*Italiano in Europa* incontra più volte l'accademia del Bosco Parrasio, al centro dei tanti percorsi culturali che Folena segue nel tracciare il profilo delle vicende dell'italiano in Europa; percorsi non solo linguistici, ma musicali, artistici, economici. È stata proprio l'idea di riprendere, nel ricordo di quel libro, alcuni tra gli itinerari che portano l'Europa in Arcadia e l'Arcadia in Europa, che ha ispirato le due giornate di lavori raccolte in questi Atti.

Sono un neofita degli studi sul Settecento, e le prime letture che ho potuto fare mi hanno solo dato più acuta consapevolezza delle mie lacune; credo però di non sbagliare troppo osservando che gli incroci tra gli studi di storia culturale e letteraria del Settecento e quelli di storia linguistica, così brillantemente sollecitati dagli scritti di Folena, meritino di essere ravvivati. E anche questo, in misura parziale, era tra i miei intenti quando avevo progettato il convegno del giugno 2023; infatti, a parte gli studi magistrali di Luca Serianni, su cui tornerò tra poco, e quelli di altri raffinati linguisti, tra i quali Erasmo Leso e Andrea Dardi, alcuni di quei temi non sono stati ripresi da ricerche specifiche³.

2. Gianfranco Folena, *Un piccolo poeta grande traduttore*, in *Tommaso Crudeli nel 250 anniversario della prigionia*. Atti del Convegno. Poppi, 28 ottobre 1989, Udine-Firenze, Istituto di studi storici Tommaso Crudeli, 1998, pp. 23-36: 26; nello stesso volume vd. anche Gabriella Milan, *Aspetti della poesia di Tommaso Crudeli*, pp. 37-46. Proprio nel 1989 uscivano le *Opere*, a cura di Marco Catucci, Roma, Bulzoni, e le *Poesie, con un'appendice di prose e lettere*, edizione e commento di Gabriella Milan, Poppi, Comune di Poppi. Su Conti, vd. Renzo Rabboni, *Antonio Conti traduttore. Con una lettera inedita a Scipione Maffei*, «Atti e memorie dell'Accademia galileiana di scienze, lettere ed arti. Memorie della classe di scienze morali, lettere ed arti», 115, 2002, pp. 217-242, e soprattutto *Antonio Conti: uno scienziato nella République des Lettres*, a cura di Guido Baldassarri, Silvia Contarini, Francesca Fedi, Padova, Il Poligrafo, 2009, in particolare i saggi di John Lindon, *La 'denonzia' di Antonio Conti per ateismo*, pp. 45-70 (da cui traggio, a p. 45 nota 1, la notizia sull'intenzione di Folena), e quelli di Ivano Dal Prete, *I carteggi Conti-Vallisneri*, pp. 97-112, e di Duccio Tongiorgi, *La migliore armonia. Dialoghi e interlocutori per il Globo di Venere*, pp. 189-208.

3. Anche Andrea Dardi ed Erasmo Leso, il quale era stato tra i primi scolari padovani di Folena, sono mancati nei mesi estivi del 2022, davvero funesti per la linguistica italiana e in particolare per gli studi sul Settecento.

A Serianni, com'è noto, si deve la più organica definizione linguistica dei tratti formali della poesia arcadica e neoclassica⁴. Non c'è dubbio che le *Rime degli Arcadi*, anche nella più trita ripetitività celebrativa e occasionale e nell'oggettiva «esiguità tematica», rappresentarono per l'Italia colta del Settecento e ancora per molto Ottocento la fonte di una «educazione letteraria di base che contribuì all'unificazione della retorica», sebbene questa educazione e questa ideale istanza unitaria siano tutte rivolte «all'amministrazione del patrimonio tradizionale»⁵. Nonostante gli sforzi encomiabili di numerosi studiosi e studiosi, tra i quali svettano i nomi di Maria Luisa Doglio e Manlio Pastore Stocchi, è altrettanto indubbio che la maggiore, e forse la miglior parte della poesia raccolta nei 14 tomi usciti tra il 1717 e il 1781 non è propriamente il contenitore ideale per «trattare e divulgare argomenti di attualità di carattere scientifico e filosofico»⁶. Questo si deve, com'è noto, a una scelta originaria del Crescimbeni, che neutralizza e addirittura censura – dopo il trauma della secessione del 1711 – il filone filosofico-erudito ben vivo nelle accademie romane di fine Seicento e coltivato dalla stessa basilissa Cristina; esercitazioni didascalico-scientifiche entreranno tuttavia negli *Arcadum carmina* e anche nelle *Rime degli Arcadi*, soprattutto nei volumi XIII e XIV, pubblicati nel 1780 e nel 1781⁷. Tuttavia, la predominante selezione del materiale poetabile in

4. Ricordo i tre principali studi di Serianni sul Settecento: *La lingua italiana dal cosmopolitismo alla coscienza nazionale*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, VI. *Il Settecento*, Roma, Salerno Editrice, 1998, pp. 187-237; *Profilo linguistico della poesia neoclassica*, in Id., *Viaggiatori, musicisti, poeti. Saggi di storia della lingua italiana*, Milano, Garzanti, 2002, pp. 212-263 (con il titolo *Per una caratterizzazione linguistica della poesia neoclassica*, in *Neoclassicismo linguistico*, a cura di Roberto Cardini, Mariangela Regoliosi, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 27-64); *Sulla fisionomia stilistica della poesia arcadica*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 5, 2016, pp. 195-208. Per un profilo più nitido degli studi di Serianni su questi temi rinvio al contributo di Giuseppe Patota, *supra*, pp. 9-15.

5. «[...] la linea più continua è quella celebrativa»: Maria Luisa Doglio, Manlio Pastore Stocchi, *Rime degli Arcadi I-XIV (1716-1781). Un repertorio*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013, p. XIII; le altre citazioni a testo sono tratte, rispettivamente, da *Poeti del Settecento*, a cura di Raffaella Solmi, Torino, Utet, 1989, I, p. 13; da Carlo Muscetta, *Introduzione*, in *Poesia del Settecento*, a cura di Carlo Muscetta, Maria Rosa Massei, 2 tt., Torino, Einaudi, 1967, I, pp. VII-XLI: XVII; e infine da Serianni, *La lingua italiana dal cosmopolitismo alla coscienza nazionale*, p. 201. S'intende che d'ora in avanti, salvo altra indicazione, eventuali corsivi enfatici nelle citazioni da testi antichi o moderni sono miei.

6. Doglio, Pastore Stocchi, *Rime degli Arcadi*, p. XII.

7. Vd. *Scienza e poesia scientifica in Arcadia (1690-1870)*, a cura di Elisabetta Appetecchi, Maurizio Campanelli, Alessandro Ottaviani, Pietro Petteruti Pellegrino, Roma,

direzione amorosa riduceva gli spazi per il dialogo con l'Europa, sebbene l'Arcadia sia stata fin dalla nascita una *conventio ad includendum*⁸, proponendosi come spazio d'incontro e di confronto tra conoscenze e sensibilità diverse, luogo di raccolta di reti lanciate per coinvolgere artisti e intellettuali di tutta Italia. Beatrice Alfonzetti e Salvatore Canneto hanno visualizzato graficamente su più grafici e cartine questo ruolo di promozione culturale, e utili rappresentazioni cartografiche sono state realizzate anche per altri dati sulla circolazione del sapere o sulla "sociabilità" di antico regime, assecondando forme di visualizzazione oggi più diffuse che in passato, che una traduzione dinamica con gli strumenti digitali potrebbe ulteriormente potenziare⁹.

Verso la metà del secolo XVIII l'annoverazione in Arcadia aveva già acquisito il valore di uno *status symbol* anche per i non italiani che s'incamminavano nel *Grand Tour*¹⁰; tuttavia il custodito di Michele Giuseppe Morei accentuò l'apertura internazionale con un deciso incremento di francesi, tedeschi e spagnoli e con l'infittirsi di celebrazioni dedicate ai regnanti delle principali dinastie europee, da Giovanni V di Portogallo (in Arcadia dal 1721) nel 1744 fino a Giuseppe II nel 1764¹¹.

Accademia dell'Arcadia, 2022, e in particolare i saggi di Elisabetta Appetecchi, «*Ad templa Mathesis*». *La poesia di argomento scientifico negli Arcadum* Carmina, ivi, pp. 109-124 e di Massimiliano Malavasi, *La «sobria e magistrale allusione alle scienze»: temi scientifici nella prima stagione delle Rime degli Arcadi*, ivi, pp. 75-108; vd. anche Elisabetta Appetecchi, *Observationes in versi. La poesia scientifica in Arcadia*, Roma, Accademia dell'Arcadia, 2023.

8. Vd. Maurizio Campanelli, «*Eja age dic satyram*». *La musa pedestre nel Bosco Parrasio*, Roma, Accademia dell'Arcadia, 2021, p. 77. Di seguito, darò anche il riscontro con l'edizione antica delle *Rime degli Arcadi*, 14 tt., Roma, Antonio de' Rossi, poi Niccolò e Marco Pagliarini, poi Paolo Giunchi, 1716-1781.

9. Vd. Beatrice Alfonzetti, Salvatore Canneto, *L'Accademia dell'Arcadia*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di Sergio Luzzatto, Gabriele Pedullà, II. *Dalla Controriforma alla Restaurazione*, a cura di Erminia Irace, Torino, Einaudi, 2011, pp. 591-596; un altro esempio efficace sono le numerose cartine a colori che accompagnano gli studi raccolti in *La communication en Europe, de l'âge classique au siècle des Lumières*, sous la direction de Pierre-Yves Beaurepaire, Paris, Belin, 2014, uno dei volumi del più ampio progetto di ricerca *CITÈRE – Circulations, territoires et réseaux en Europe de l'âge classique aux lumières*, per il quale rinvio all'indirizzo <https://www.openedition.org/7816>.

10. Beatrice Alfonzetti ha scritto che «le assenze si contano, quasi, sulla punta delle dita»: Beatrice Alfonzetti, *Italiani e stranieri nelle adunanze arcadiche, in Settecento romano. Reti del classicismo arcadico*, a cura di Ead., Roma, Viella, 2017, pp. 419-438: 421.

11. Stefania Baragetti, *I poeti e l'Accademia. Le «Rime degli Arcadi» (1716-1781)*, Milano, LED, 2012, p. 71 e nota 190, cita i *Giuochi olimpici* del 1726; gli eventi di richiamo internazionale proseguono almeno fino alla celebrazione dell'elezione di Giuseppe II

2. *Una vena sottile, ma pulsante: la poesia encomiastica e occasionale*

Presente fin dagli esordi, il filone celebrativo è quello che offre più spazio all'ingresso della contemporaneità, affiancandosi, seppure in posizione più appartata, a quello amoroso e lirico. Come sono rappresentati gli stranieri nella poesia arcadica? Nelle *Rime degli Arcadi* si conferma la specificazione semantica di *barbaro* nel senso di 'non europeo', sancita dal Tasso e poi rilanciata dall'epopea della guerra contro il Turco, soprattutto negli anni cruciali che vanno dal 1682 al 1720. *Barbaro* però resta disponibile nel senso generico e meno connotato negativamente di 'esotico': nell'egloga amebea *Corinnio Nitilo* di Leone Strozzi, il pastore Corinnio dice a Nitilo (alter ego di Strozzi): «intento ad osservar sassi e conchiglie / odi ciò che non ha barbaro nome»¹². Diversamente da *barbaro*, *straniero* serve a segnare una distinzione netta tra l'Altro e il Commune arcadico; una distinzione che assume a simbolo della nuova solidarietà letteraria nazionale nella quale si possono ospitare graziosamente – non più stranieri – i sovrani illuminati e gli spiriti eletti degli altri paesi.

Gli stranieri compaiono nella canonica lamentazione della debolezza italiana in contesti bellici; così il pre-arcade Filicaia, nel celebre sonetto all'Italia, scrive che la patria deve «pugnar col braccio di straniere genti / per servir sempre vincitrice o vinta»¹³, avviando la fortuna della combinazione *straniere genti* che arriverà fino a Foscolo¹⁴. Guerra a parte, anche le pastorelle arcadi rifuggono dalle mode d'Oltralpe; ancora nel 1756 la quindicenne Giacinta Orsini lamenta che «le mode» costringano le donne a restare chiuse nei palazzi, quando erano libere – nella finzione pastorale – di godere l'aria dolce e temperata e di nutrirsi di fragole (*fraghe*) e ghiande:

nel 1764, ivi, p. 89 nota 295; vd. anche Valentina Gallo, *La Basilissa: Caterina di Svezia in Arcadia*, in *Settecento romano*, pp. 75-96: 92-93.

12. Vd. Campanelli, «*Eja age dic satyram*», p. 35 e nota 13; l'egloga è tra le *Rime degli Arcadi* conservate nel ms. Roma, Biblioteca Angelica, Archivio dell'*Arcadia*, II, alle cc. 121r-125v, ma non è facilmente databile perché non vi si trova indicazione della stagione e delle Ragunanze; il testo è stato pubblicato da Marco Guardo, Enrico Gullo, *Il museo di Leone Strozzi: le fonti letterarie e archivistiche*, in *Scienza e poesia scientifica in Arcadia*, pp. 3-41: 32-37: scheda del manoscritto in *Manus Online*: https://manus.iccu.sbn.it/cerca-biblioteche/-/bib/cnmf/fund/*0001946?

13. *Italia, Italia, o tu cui feo la sorte*, *Rime degli Arcadi*, III, p. 55.

14. Vd. Beatrice Alfonzetti, *Dell'Italia o la doppia nazione. Prospettive politico-letterarie negli anni 1700-1748*, in *L'idea di nazione nel Settecento*, a cura di Beatrice Alfonzetti, Marina Formica, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013, pp. 31-49: 35.

Dobbiam, del fasto e de le mode ancelle
 seguir le leggi di stranier confine
 [...]

 Non già fra doppi muri si chiudea
 la nostra libertà, ma a cielo aperto
 l'aer dolce e temprato si godea¹⁵.

Restringendo l'obiettivo su parole più specifiche di *barbaro* e *straniero* sono senz'altro europei, genericamente settentrionali o più spesso francesi, gli *oltramontani*; l'aggettivo era stato adoperato soprattutto dalla storiografia, ma è usatissimo anche dal Boccalini nei *Ragguagli di Parnaso*. In Arcadia caratterizza il ditirambo, con i «vini oltramontani» nel *Baccanale in Gioveca* (1710) di Gerolamo Baruffaldi (Cluento Nettunio); e piace alla musa pedestre di Ludovico Sergardi (Quinto Settano), che rinviando all'alimentazione e alla moda straniera scrive di «carote oltramontane», di «cappel di pelo oltramontano» e di un «fastoso / strascico oltramontano»¹⁶.

3. *Vero, verosimile e tempo arcadico*

Costeggiare, pur brevemente, la poesia realistica, controcanto al sogno mitologico in «un avvicinarsi di eroico sublime e quotidiano di routine»¹⁷, significa evocare la questione del verosimile poetico, ma anche osservare l'intersecarsi di tre diversi orizzonti temporali: il tempo mitico della comunità arcadica, un riconquistato “tempo della memoria”, che permette di reinventare il passato come strumento educativo, e il tempo della contemporaneità europea¹⁸.

15. Giacinta Orsini, *Vorrei poter nell'erudite scuole...* terzine recitate dalla medesima in Arcadia l'anno 1756, *Rime degli Arcadi*, XII, pp. 77-86: 79 (cfr. Doglio, Pastore Stocchi, *Rime degli Arcadi*, pp. 239-241: 240).

16. Qui e altrove ho usato per un primo confronto lessicale i dati della *Letteratura italiana Zanichelli* in cd-rom, a cura di Pasquale Stoppelli, Bologna, Zanichelli, 2000, che accoglie le *Satire* di Sergardi nell'edizione curata da Amedeo Quondam (Ravenna, Longo, 1976); le tre occorrenze provengono, rispettivamente, dalle satire XII, *Montecitorio* (inc. *Già fatta è quasi un edificio solo*, ivi, pp. 286-309: 293, v.139); IV, *La conversione* (inc. *Su la prima alba, allor che Labeone*, ivi, pp. 131-142: 140, v. 212; Quondam annota che *carote* sta per 'menzogne'), e XIV, *Il lusso* (inc. *Filodemo, Bion, ch'io non saprei*, ivi, pp. 339-371: 353, vv. 319-320).

17. Doglio, Pastore Stocchi, *Rime degli Arcadi*, p. XV.

18. Propone una lettura dell'*Arcadia* di Sannazaro come prima originale reinvenzione del passato Francesco Erspamer, *La scelta di Opico. Sannazaro e l'invenzione del*

La questione della verisimiglianza era già stata posta da Crescimbeni, ben consapevole della dura critica di Gravina all'*Aminta* e al *Pastor fido*, rei di avere attribuito alle ninfe e ai pastori abitudini e comportamenti dei moderni, tanto «ch'anche le ninfe fanno da teologo», come si legge nel prologo dell'*Andromeda*¹⁹. Nel dialogo V della *Bellezza della volgar poesia*, trattando della favola pastorale che «non si discosta molto dalla commedia», Crescimbeni giudica «molto lodevole il trattarvi in forma eroica [...] quegli argomenti che ad essa non disconvengono»; e pur ammettendo che «tra i pastori è inverisimile la favella sublime» aggiunge: «non sono però inverisimili i buoni costumi e i buoni abiti»²⁰. Così, un po' alla volta anche le ninfe di Arcadia si trasformano da personaggi del mito classico in trasfigurazioni di donne reali e regali: la basilissa Cristina di Svezia è l'ovidiana Iale nell'egloga *Dolce è il sentir di placid'aura il fremito* di Malatesta Strinati (Licida Orcomenio): «*Lic*. Questo ad Iale real crescente corilo, / quando null'altro può, consacra Olenio [...] / Lungi, ah lungi, o profani: è sacra ad Iale / questa d'almo terren parte più florida» (*Rime degli Arcadi*, IV, pp. 212-218: 212)²¹; e Crescimbeni l'accoglie tra le ninfe poetesse nell'*Arcadia* e le fa recitare un madrigale dopo la visita alla capanna di Disfilo Coriteo, che rappresentava l'atelier del pittore Carlo Maratti²².

passato, in *Per civile conversazione. Con Amedeo Quondam*, a cura di Beatrice Alfonzetti, 2 tt., Roma, Bulzoni, 2014, I, pp. 545-557; per la definizione di una “contemporaneità europea” nell'età di Antico regime vd. Nicolas Detering, Clementina Marsico, Isabella Walser-Bürgler, *An Introduction*, in *Contesting Europe. Comparative Perspectives on Early Modern Discourses on Europe (Fifteenth-Eighteenth Century)*, edited by N. Detering, C. Marsico, I. Walser-Bürgler, Leiden-Boston, Brill, 2020, pp. 1-11: 8.

19. Vd. Amedeo Quondam, *Addenda graviniana. I prologhi inediti alle Tragedie con alcune osservazioni sulla «visione tragica» delle stesse*, «Filologia e Letteratura», 16, 1970, pp. 265-320: 280-281.

20. Giovanni Mario Crescimbeni, *La bellezza della volgar poesia, con le postille inedite dell'autore e di Anton Maria Salvini*, edizione a cura di Enrico Zucchi, Bologna, I libri di Emil, 2019, p. 189.

21. Iale è tra le ninfe al seguito di Diana in Ovidio, *Met.*, 3 171 (il nome è probabilmente un'invenzione del poeta latino); Olenio Liceate è Michele Cappellari; sui latinismi rari nei componimenti di Strinati 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: 308-309.

22. Giovan Mario Crescimbeni, *L'Arcadia*, Roma, Antonio de' Rossi, 1711², Libro IV, Prosa VII, p. 173.

Dopo la morte – già celebrata tra i tanti dal Filicaia²³ – dal ruolo di ninfa Cristina assurge a quello di dea: è divinizzata già nell’orazione funebre latina di Antonio Amadori Malegonnelle (Sireno Pentelio): «*visus sum concilio numinum insedissem*» e lo stesso Malegonnelle la chiamerà in italiano «alma divina» nella festa arcadica del 27 marzo 1691, un’occasione nella quale un sonetto di Crescimbeni (*Volea poc’anzi in quella scorza elcina*)²⁴ si chiude con le parole di Cristina: «Poi voce udii che sonò forte intorno: / “Lascia, lascia, pastor, la folle cura, / che la dea delle ninfe ha qui soggiorno”»; e come dea la celebra Giovan Battista Felice Zappi (Tirsi Leucasio): «[...] sappi, che qui vivea / Illustre Donna eccelsa, anzi pur Dea, / poiché Donna simile il Sol non vede» (*O pellegrin, che in questa selva il piede, Rime degli Arcadi*, I, p. 286)²⁵.

Sul modello di Cristina, Maria Casimira di Polonia sarà «ninfa reale augusta» nella canzone a selva *Verde parrasia selva*, recitata nel 1699 da Francesco Del Teglia (Elenco Bocalide; cfr. *Rime degli Arcadi*, VI, pp. 157-160; Doglio, Pastore Stocchi, *Rime degli Arcadi*, pp. 104-106: 105); alla stessa regina – diventata però «Donna real» – è dedicata l’ode di Scipione Maffei *O dell’oblio nemiche* (*Rime degli Arcadi*, VII, pp. 317-319; Doglio, Pastore Stocchi, *Rime degli Arcadi*, pp. 182-184). Più tardi – ma oltre il dolce Parrasio – saranno ammesse variazioni più colloquiali, come quella di Conti traduttore di Pope, che descrive le ninfe intente a bere il «tè / elementare» in un moderno salotto, o come quella di Tommaso Crudeli, che nella *Ricamatrice* mette in scena – in contesto pastorale – una «bella ninfa ingegnosa», tra l’altro assegnandole un aggettivo che è spesso attribuito all’abborrita poesia barocca²⁶.

23. Nel sonetto *Questa, che scosse di sue regie fronde*, *Rime degli Arcadi*, III, p. 244.

24. Vd. Gallo, *La Basilissa*, p. 88; il sonetto, non pubblicato nelle *Rime degli Arcadi*, è nel ms. Roma, Biblioteca Angelica, Archivio dell’Arcadia, 5, alla c. 267v; scheda del manoscritto in *Manus Online*: https://manus.iccu.sbn.it/cerca-biblioteche/-/bib/cnmf/fund/*0001946?. Sia l’aggettivo *elcino* (‘di leccio’, dal latino tardo), sia già il precedente *corilo* (‘nocciolo’), sono tessere da Sannazaro.

25. Sulla divinizzazione vd. anche Carla De Bellis, “*Il Dio guerriero e l’erudita Dea*”. *Arti e carmi nella Roma arcadica di primo Settecento: dagli Atti dei concorsi clementini, in Cum fide amicitia. Per Rosanna Alahique Pettinelli*, a cura di Stefano Benedetti, Francesco Lucio, Pietro Petteruti Pellegrino, Roma, Bulzoni, 2015, pp. 181-196; per Malegonnelle vd. ancora Gallo, *La Basilissa*, pp. 80, 88; il sonetto di Zappi è ricordato da Alfonzetti, *Italiani e stranieri nelle adunanze arcadiche*, p. 425.

26. Vd. Corrado Viola, *Canonici d’Arcadia. Muratori Maffei Lemene Ceva Quadrio*, Pisa, ETS, 2009, p. 127; per le citazioni di Conti e Crudeli vd. *Poesia del Settecento*, rispettivamente p. 790 (vv. 83-84) e p. 538 (la poesia occupa le pp. 536-538, il v. è il 56).

A proposito del tempo mitologico, potrebbe sfuggire alla lettrice o al lettore moderni – non, naturalmente, a chi ha familiarità con l’Arcadia – quanto la finzione pastorale «in voga in tutt’Europa» significhi «uno dei modi del ritorno al mito antico»²⁷; e questo è senz’altro tra i lasciti più importanti dell’esperienza arcadica per la cultura sette-ottocentesca. D’altra parte, il tempo arcadico e il tempo europeo non sono inconciliabili; lo suggerisce forse la visione – senz’altro superata negli studi, ma viva ancora nella *communis opinio* – di un’Arcadia attardata e isolata nelle sue pastorellerie, nostalgica di un tempo onirico. Ma tanto i paesi mediterranei (Italia e Portogallo), quanto quelli orientali (Boemia, Polonia, Russia, Ungheria, come mostra con ricchezza di dati Péter Pál Sárközy, *infra*, pp. 201-217), avevano dato un importante contributo alla costruzione del discorso sull’Europa già tra Cinquecento e Seicento²⁸. Inoltre, l’aumentata conoscenza delle reti dei periodici delinea con chiarezza il formarsi di una “contemporaneità europea”, che si traduce – favorita dalla circolazione delle notizie – in nuova terminologia internazionale e nazionale²⁹. Tra i molti esempi possibili, menziono due parole che occupano posizioni estreme per il diversissimo peso specifico che hanno nella cultura settecentesca: *enciclopedia* e *frasario*. Folena segnalava la precoce presenza di *enciclopedia* nel senso di ‘insieme di conoscenze’ nella prefazione (1685) di Benedetto Bacchini al primo fascicolo del parmense «Giornale de’ Letterati»; Cesarotti usò *frasario* in modo originale per intendere un ‘repertorio orale e poi scritto dei vocaboli di una disciplina’, e la stessa parola sarà recuperata da Ascoli nel *Proemio* quasi un secolo più tardi³⁰. Anche attraverso i termini, un filo ideale lega il metodo scientifico sperimentale di Galileo alla conversazione erudita di Vallisneri e Maffei, fino alla sua maturazione teorica che a fine Settecento vedrà coinvolti Cesarotti e Monti³¹.

27. Doglio, Pastore Stocchi, *Rime degli Arcadi*, p. XIII.

28. Vd. Detering, Marsico, Walser-Bürgler, *An Introduction*, pp. 2, 3 nota 72, dove si rinvia agli studi di Olaf Asbach sulla “continentalizzazione” dell’Europa.

29. Basti qui rinviare ai materiali raccolti nel sito del progetto internazionale *Research Network for the History of European Periodicals* (<https://r-nhep.com>); vd. anche *News Networks in Early Modern Europe*, edited by Joad Raymond, Noah Moxham, Leiden-Boston, Brill, 2016.

30. Vd. Folena, *L’italiano in Europa*, p. 37; per *frasario* in Cesarotti, vd. Luca Nobile, *De Brosse e Cesarotti: origine delle lingue e origini della linguistica nell’età della Rivoluzione politica*, in *Studi in onore di Luca Serianni*, a cura di Valeria Della Valle, Pietro Trifone, Roma, Salerno Editrice, 2007, pp. 507-521: 519-520.

31. Su questi temi rimando ai numerosi studi di Dario Generali, tra i quali in particolare *Periodici eruditi, carteggi e progetto egemonico della scienza vallisneriana nel ‘Giornale*

La finzione cronologica e la sospensione dei bozzetti arcadici in un tempo idealizzato non sono un problema; lo è, semmai, il conflitto tra le diverse inclinazioni al cosmopolitismo e all'universalismo e i nascenti nazionalismi, ben rappresentati dal caso britannico: nel corso del Settecento i tratti iconografici attribuiti tradizionalmente all'Europa saranno ricalcati nella rappresentazione simbolica dell'Inghilterra³². Nella dialettica tra l'aspirazione cosmopolita e poliglotta sovranazionale e l'affermarsi del nazionalismo culturale i periodici avranno una funzione centrale: le due maggiori riviste erudite di Francia e Inghilterra del secondo Seicento nascono sotto il rigido controllo del monarca, per dare ai lettori «de quoy ils peuvent estre utiles» (*L'imprimeur aux lecteur*, «Journal des sçavans», 1, 1665, p. n.n. [3v]) e «[...] to gratify those, whose engagement in such Studies and delight in the advancement of Learning and profitable Discoveries, doth entitle them to the knowledge [...]» (*The Introduction*, «Philosophical Transactions», 1, 1665, p. 1)³³.

In Italia, invece, è acutamente avvertita lungo tutto il Settecento l'assenza di una capitale culturale e di una *curia*, per dirla con Dante; uno dei primi a sollevare la questione è il Muratori, che in mancanza di un Re Sole suggerisce forme di mecenatismo privato e si rivolge a papa Clemente XI come possibile patrono superiore alle frantumazioni degli stati e staterelli italiani; l'avverte, con parole famosissime,

de' Letterati d'Italia, in *Il 'Giornale de' letterati d'Italia' trecento anni dopo: scienza, storia, arte, identità (1710-2010)*. Atti del convegno. Padova, Venezia, Verona, 17-19 novembre 2010, a cura di Enza Del Tedesco, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2012, pp. 29-48, e naturalmente al suo contributo, *supra*, pp. 121-145.

32. Vd. Michael Wintle, *Visual Representations of European Values in the Eighteenth Century*, in *Europa und die Moderne im langen 18. Jahrhundert*, herausgegeben von Olaf Asbach, Hannover, Werhahn, 2014, pp. 245-270: 248; utile è anche Vittorio H. Benonio-Brocchieri, *Inventio et adventus Saxonum: l'affermazione di un mito delle origini nazionale nell'Inghilterra del Settecento*, in *L'invenzione del passato nel Settecento*, a cura di Marina Formica, Anna Maria Rao, Silvia Tatti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2022, pp. 115-127.

33. Per la storia delle riviste francesi vd. Claudio Grimaldi, *Discours et terminologie dans la presse scientifique française (1699-1740). La construction des lexiques de la botanique et de la chimie*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2017; sulle *Philosophical Transactions* vd. Lucia Berti, *Scientific Crosscurrents between Italy and England. Italian Contributions to the Philosophical Transactions of the Royal Society, Seventeenth to Nineteenth Centuries*, Berlin etc., Peter Lang, 2023; per le due citazioni cfr. anche Enrico Zucchi, *The European Network and National Identity: Italian Journalism in the Early Eighteenth Century from Il Giornale de' letterati d'Italia to Il gran giornale d'Europa*, in *Contesting Europe*, pp. 347-363: 349 e 352.

Algarotti quando scrive a Voltaire che «la vera accademia è una capitale»³⁴. Più completa e matura sarà la riflessione di Cesarotti nel lucido progetto proposto a Leopoldo di Lorena nel 1785 di istituire un «Consiglio italico per la lingua italiana» nel quale i consigli provinciali sarebbero stati «mallevadori all'Italia»³⁵.

Paradossale nei suoi effetti, un ostacolo al rafforzarsi delle reti di scambio sovrallocali è dato proprio dall'insorgere (o dal risorgere?) dell'orgoglio municipale. È stato suggerito che il cosmopolitismo favorisse il regionalismo a scapito del primato nazionale propugnato da Muratori prima e poi da Crescimbeni e Maffei, e ancora ribadito da Giovanni Artico di Porcia nell'introduzione alla vita di Vico pubblicata dal Calogerà nella sua «Raccolta di opuscoli»³⁶. Di certo, in un'Italia frammentata, il confronto con le altre nazioni alimentava la fustigazione dei difetti nazionali, precocemente inaugurata da Pietro Calepio nella *Descrizione de' costumi italiani* del 1727 e ripresa poi (dopo il fondamentale *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* di Voltaire), con schiocchi ben più sonori, da Baretti³⁷. L'Arcadia, in queste dinamiche, costituiva una felice eccezione: l'accademia era sovramunicipale fin dalla nascita, nel nome e nel ricordo di Cristina di Svezia, e sempre accogliente per le esperienze italiane più varie; inoltre la prospettiva del classicismo antiquario additava nel modello giuridico di Roma antica, che garantiva autonomia alle province, un ideale capace di saldare l'esperienza arcadica con il nazionalismo italiano romantico, come ha scritto e detto in più occasioni Manlio Pastore Stocchi³⁸.

34. Per il riferimento al Muratori, vd. Viola, *Canoni d'Arcadia*, p. 39; la lettera a Voltaire del 10 dicembre 1746 si legge in Francesco Algarotti, *Opere*, 10 tt., Cremona, Lorenzo Marini, 1778-1884, IX, p. 62.

35. La citazione di Cesarotti è in Claudio Marazzini, *Cesarotti attuale e inattuale*, in *Melchiorre Cesarotti. Linguistica e antropologia nell'età dei Lumi*, a cura di Carlo Enrico Roggia, Roma, Carocci, 2020, pp. 38-50: 48; tutto il volume curato da Roggia è prezioso per apprezzare l'originalità del pensiero di Cesarotti.

36. Vd. Antonio Fallico, *Angelo Calogerà giornalista, scrittore ed editore, protagonista della repubblica letteraria della prima metà del Settecento*, in *Le lettere di Scipione Maffei ad Angelo Calogerà*, a cura di Corrado Viola, Fabio Forner, Verona-San Pietroburgo, Associazione Conoscere Eurasia-Biblioteca Nazionale Russa, pp. XIII-CCXXXIX: XXXVIII.

37. Su Calepio vd. Zucchi, *The European Network and National Identity*, p. 354; sugli stereotipi negativi dell'Italia nel Settecento, con riferimento anche a Baretti, vd. Matteo Di Gesù, *Una nazione di carta. Tradizione letteraria e identità italiana*, Roma, Carocci, 2013, pp. 104-122.

38. Vd. Manlio Pastore Stocchi, *Appunti per un'apologia dell'Arcadia*, in *La Repubblica delle lettere. Il Settecento italiano e la scuola del secolo XXI*. Atti del Congresso internazio-

4. *La Roma dei papi*

Nel mobile quadro del nuovo commercio europeo delle idee, la Roma papalina è spesso rappresentata come una città sprofondata nel provincialismo e lontana dal progresso dei Lumi; gli scavi degli ultimi decenni hanno in parte corretto questa immagine, valorizzando l'azione di Innocenzo XI Odescalchi e soprattutto l'energia pragmatica di Clemente XI Albani, già inserito nel circuito culturale delle accademie romane e nel salotto di Cristina di Svezia quando era ancora cardinale³⁹. È stata soprattutto Beatrice Alfonzetti ad aver sollecitato un cambio di prospettiva, assumendo la formula di "moderna classicità", o la sua variante "modernità classicistica", proposta da Amedeo Quondam. Recuperando il «primato dell'Arte sulla Natura, esito dell'illuminazione della mente che concepisce l'idea fondata sull'imitazione del verosimile», l'*Arcadia* dialoga con la pittura del tempo, i cui «rinnovati indirizzi» sono elaborati nella cosmopolita Roma pontificia dell'ultimo quarto del Seicento; e il classicismo può funzionare da categoria interpretativa anche per l'architettura e la musica, fino a estendersi alla scienza nel progetto di Clemente XI⁴⁰. Gli studi di Alfonzetti hanno

nale. Udine, 8-10 aprile 2010, a cura di Andrea Battistini, Claudio Griggio, Renzo Rabboni, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2011, pp. 19-26, e Id., *Patria e nazione nella letteratura italiana*, in *Cum fide amicitia*, pp. 373-382; vd. anche Gian Paolo Romagnani, *Scipione Maffei e l'invenzione del passato*, in *L'invenzione del passato nel Settecento*, pp. 361-370 e i sermoni di Casti sulle città di provincia ricordati da Campanelli, «*Eja age dic satyram*», p. 23.

39. Per Innocenzo XI, vd. *Innocenzo XI Odescalchi. Papa, politico, committente*, a cura di Richard Bösel, Antonio Menniti Ippolito, Andrea Spiriti, Claudio Strinati, Maria Antonietta Visceglia, Roma, Viella, 2014; Claudia Tarallo, *Discutere di poesia nella Roma tardo barocca. I letterati dell'Accademia Reale di Cristina di Svezia*, Torino, Fondazione 1563, 2017; per i rapporti tra l'Accademia Reale e l'*Arcadia* rinvio a Maurizio Campanelli, *Vincenzo Leonio, padre d'Arcadia*, in *Le Accademie a Roma nel Seicento*, a cura di Maurizio Campanelli, Emilio Russo, Pietro Petteruti Pellegrino, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2020, pp. 259-282. Su Clemente XI la bibliografia è ormai vastissima; mi limito a citare Silvia Tatti, *Gli Stuart nel sistema culturale romano di primo Settecento*, in *Diplomazia e comunicazione letteraria nel secolo XVIII: Gran Bretagna e Italia*, a cura di Francesca Fedi, Duccio Tongiorgi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 2017, pp. 129-150: 140, e i saggi di Simone Caputo, *Il "teatro della festa" nella Roma di Clemente XI*, pp. 139-166 e di Marina Formica, *Dominare il tempo. Clemente XI e i tentativi di riforma del calendario*, pp. 123-138, entrambi nel volume *Settecento romano*, utile nella sua interezza su questi temi.

40. Le due citazioni sono tratte da Beatrice Alfonzetti *Introduzione. Settecento romano e Classicismo arcadico*, in *Settecento romano*, pp. 9-19: 10-11; spunti utili già in Ead., *La felicità delle lettere*, in *Felicità pubblica e felicità privata*, a cura di Anna Maria Rao, Roma,

ben mostrato quali ripercussioni culturali abbia avuto la presenza a Roma di corti di sovrani stranieri, in grado di orientare scelte tematiche e codici espressivi, prima negli anni di esilio degli Stuart, e più tardi durante la guerra di successione austriaca, quando si costituisce in Arcadia un filone favorevole agli austriaci⁴¹.

Nel 1738 il custode Francesco Lorenzini apre il teatro latino ricordato da Maurizio Campanelli (*supra*, pp. 64-65), una novità che attira la curiosità degli ambasciatori stranieri, tra i quali Federico Cristiano di Sassonia, che accompagnava la sorella Maria Amalia a sposarsi con Carlo di Borbone e l'anno seguente sarà annoverato in accademia come Lusazio Argireo⁴². Non molto tempo dopo (1747), con Morei, anche Maria Antonia di Baviera, sposa di Federico Cristiano, sarebbe stata acclamata come pastorella col nome di Ermelinda Talea. L'Arcadia appare dunque decisamente al centro delle iniziative diplomatiche con le quali i papi cercano di recuperare un credito e un ruolo nello scacchiere internazionale.

Mentre i confini della *République des Lettres* si allargavano ben oltre la cartografia del cattolicesimo romano, a Roma si cerca di ricomporre l'unità religiosa europea⁴³; ma il peso specifico dello Stato pontificio subirà un crollo tra gli ultimi anni del pontificato di Innocenzo XI e quelli di Benedetto XIII Orsini⁴⁴, e nel quadro politico che viene delineando negli anni Venti del secolo, dopo Utrecht e Rastatt e soprattutto dopo

Edizioni di Storia e Letteratura, 2012, pp. 3-30; per la musica e l'architettura romane degli anni di Cristina e in particolare sull'azione del cardinale e mecenate Pietro Ottoboni e di Ludovico Sergardi, vd. Franco Piperno, *Musica e architettura nella Roma del Classicismo arcadico*, in *Settecento romano*, pp. 167-178; per le generazioni successive vd. Beatrice Alfonzetti, *Le committenze del console Smith e il sapere architettonico* (Algarotti, Arrighi-Landini, Conti, Poleni), in *Diplomazia e comunicazione letteraria nel secolo XVIII: Gran Bretagna e Italia / Diplomacy and Literary Exchange: Great Britain and Italy in the Long 18th Century*, a cura di Francesca Fedi, Duccio Tongiorgi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017, pp. 203-220.

41. Vd. Tatti, *Gli Stuart nel sistema culturale romano di primo Settecento*, pp. 129-130.

42. Su questo viaggio vd. Wiebke Fastenrath Vinattieri, *Die Katholische Hofkirche in Dresden: der Bau, die Ausstattung und die Reise des Kurprinzen Friedrich Christian von Sachsen nach Rom (1738-40)*, «Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft», 54, 2000, pp. 238-309.

43. Vd. Viola, *Canoni d'Arcadia*, p. 77; aggiorni i suoi opportuni rinvii agli studi di Françoise Waquet e Marc Fumaroli con il saggio della prima «*Per gloria e onore dell'Italia*». *Sur le contexte idéologique du 'Giornale'*, in *Il 'Giornale' letterati d'Italia' trecento anni dopo*, pp. 13-20, e con la raccolta di studi del secondo, *La Repubblica delle lettere*, Milano, Adelphi 2018 (*La République des lettres*, Paris, Gallimard, 2015).

44. Sul quale vd. Orietta Filippini, *Benedetto XIII*, Stuttgart, Hiersemann, 2012.

l'alleanza anglofrancese del 1726, il pontificato occupa una posizione marginale e le velleità universalistiche dei papi si avviano al crepuscolo.

La critica è unanime nel considerare questi anni come il quarantennio più felice della storia arcadica; ciò nonostante, anche più tardi non mancheranno all'Accademia opportunità per confermare il proprio ruolo nel panorama culturale europeo; ricordo due momenti ben noti e giustamente valorizzati dagli studi recenti. Il primo è la rilettura pacificatrice delle *Memorie storiche* di Morei, pubblicate a Roma nel 1761 e dedicate a Clemente XIII della Torre di Rezzonico, con il recupero – già avviato da Lorenzini con l'auspicio di Clemente XII Corsini – di alcune delle istanze di Gravina e dei Quirini⁴⁵. Tra queste ultime – insieme alla canonizzazione del vocabolario istituzionale arcadico (*accademia, adunanza e radunanza, serbatoio*) – spicca soprattutto quel «carattere sovranazionale e universalistico che la differenziava da tutte le altre accademie» e per il quale «non solo da Roma, e dall'Italia, ma dall'Europa tutta viene in ogn'incontro riconosciuta»⁴⁶. Il secondo è il ravvivarsi di iniziative dagli anni Settanta, nella cosiddetta “seconda Arcadia” di Gioacchino Pizzi (Nivildo Amarinzio), protetta – nel suo pur breve pontificato – da Clemente XIV Ganganelli⁴⁷, e culminata nel custodiato di Luigi Godard. Nessuno di questi episodi riesce però a cancellare il *cliché* di una Roma oziosa e vacua, efficacemente rappresentata dal Casti il 29 agosto 1763 nel *Sermo de pace inter Europaeos principes constituta*: il popolino chiede informazioni sulle guerre (degli altri), e intanto ammazza il tempo nei caffè discutendo animatamente degli inglesi, di Luigi XV, di Maria Teresa d'Austria⁴⁸.

Il lessico poetico degli Arcadi, è stato scritto di recente, appare meno monolitico, più vario di quanto le storie letterarie l'abbiano descritto⁴⁹; e tuttavia, un marchio evidente del congelamento apatico

45. Michele Giuseppe Morei, *Memorie storiche dell'adunanza degli Arcadi*, Roma, Antonio de' Rossi, 1761.

46. Alfonzetti, *Italiani e stranieri nelle adunanze arcadiche*, pp. 420-421; cfr. anche Ead., *La ricomposizione dell'Arcadia nelle Memorie storiche di Michele Giuseppe Morei*, in *Cum fide amicitia*, pp. 27-38.

47. Sul Pizzi è d'obbligo il rinvio al volume di Annalisa Nacinovich, *“Il sogno incantatore della filosofia”. L'Arcadia di Gioacchino Pizzi 1772-1790*, Firenze, Olschki, 2003; della stessa studiosa cfr. Pizzi, *Gioacchino*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXXIV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2015, pp. 357a-359a, [https://www.treccani.it/enciclopedia/gioacchino-pizzi_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/gioacchino-pizzi_(Dizionario-Biografico)/).

48. Vd. Campanelli, «*Eja age dic satyram*», p. 347.

49. Vd. Emiliano Picchiorri, *Costanti lessicali e sintattiche nella poesia della prima Arcadia*, in *Canoni d'Arcadia. Il custodiato di Crecimbeni*, pp. 299-312: 300; vd. anche

sui moduli del nascente neoclassicismo si può ritrovare nella persistenza di alcuni stereotipi: la «realtà contingente sterilizzata»⁵⁰ attraverso argute perifrasi; la latinizzazione o l'italianizzazione onomastica (s'intende nobilitante, per la mentalità oggettivamente provinciale dei nostri poeti), che sia originale o basata su modelli preesistenti⁵¹: *Leibnizio*, *Neutono* e *Volfio* (ma nei suoi versi Algarotti usa *Newton*); l'antichizzazione straniante dei nomi geografici e storici, per cui gli innominabili Turchi sono Traci o peggio ancora Odrisi, i deserti della Macedonia sono i deserti strimonii, il Danubio è romanamente l'Istro, Venezia è Adria, e «messenie sponde» sono le più casalinghe rive dell'Adriatico.

5. *L'Arcadia in Europa: una rete culturale transnazionale?*

Negli studi sul Settecento romano ricorre il motivo di una Roma sempre attrattiva per gli stranieri lungo tutto il corso del secolo, ma questo riconoscimento rischia di essere un truismo; si pensi alla Roma dell'arte e dell'architettura rinascimentale e barocca, alla Roma delle grandi scuole musicali secentesche e del duello tra Händel e Domenico Scarlatti ospiti di Pietro Ottoboni al palazzo della Cancelleria (1708); e si pensi soprattutto alla Roma dei Cesari mitizzata nell'iconografia, compendiata, tra i mille esempi possibili, nell'uso persistente, da Cesare Ripa fino a tutto il Settecento, dell'immagine del tempio del Bramante a San Pietro in Montorio come simbolo della vera Chiesa⁵². Questa Roma dalle molte vite non poteva non attrarre gli artisti e gli intellettuali di tutta Europa, tutto sommato indifferenti all'oggettivo declino politico della città eterna. Sarei cauto anche rispetto alla persistenza di altri fattori che davano lustro internazionale all'Arcadia delle origini: la fondazione da parte di una regina straniera; l'attività del primo «Giornale de' Letterati», fondato nel 1668 da Francesco Nazzari⁵³, e infine il trovarsi nella città dei papi.

Id., *Arcaismi fonomorfolo­gici nella poesia dell'Arcadia alla metà del Settecento*, in *Canoni d'Arcadia. I custodiati di Lorenzini, Morei e Brogi*, a cura di Maurizio Campanelli, Pietro Petteruti Pellegrino, Paolo Procaccioli, Emilio Russo, Corrado Viola, Roma, Accademia dell'Arcadia, 2023, pp. 299-316.

50. Serianni, *La lingua italiana dal cosmopolitismo alla coscienza nazionale*, p. 189.

51. Vd. Serianni, *Profilo linguistico della poesia neoclassica*, p. 222.

52. Vd. Wintle, *Visual Representations of European Values*, p. 251 (e *passim*).

53. La cui dimensione internazionale è ridimensionata da Zucchi, *The European Network and National Identity*, pp. 356-359.

Altra cosa, meno ovvia, è ricondurre l'attività delle Arcadi e degli Arcadi nella più articolata "rete culturale" dell'Italia e dell'Europa dei loro tempi, in una mappa d'Europa più mossa, o se si preferisce più mobile. L'architettura reticolare delle colonie costruita da Crescimbeni «assicurò [certamente] all'Accademia una diffusione e una penetrazione capillari»⁵⁴; ma alcune sue debolezze apparivano evidenti al Maffei già poco tempo dopo la deduzione della colonia di Verona⁵⁵, e cominciò a mostrare strappi vistosi già nel quarto decennio del secolo, quando la colonia milanese si sciolse dando vita ai Trasformati (1743). A illuminare la Roma arcadica contribuirono senz'altro i riflessi dei focolai intellettuali che si accesero numerosi nell'Italia delle riviste erudite e poi scientifiche: e tuttavia il «Giornale de' letterati d'Italia» di Zeno, Maffei e Vallisneri – anche accreditando con forza la formula *Nazione italiana*⁵⁶ – puntava soprattutto a riscattare la cultura della penisola dalla marginalità e a risarcirla dell'approssimazione con cui la si osservava all'estero, piuttosto che ad assorbire le nuove idee dell'Europa dei Lumi. Pur riconoscendo all'Arcadia un ruolo propulsivo in entrambe queste direzioni, saranno le iniziative di Calogerà e le «Novelle letterarie» di Lami a proporre un'immagine sovranazionale della cultura italiana in dialogo attento e aggiornato con l'Europa⁵⁷.

In ogni caso, l'Arcadia resta coinvolta per tutto il secolo nelle reti che tengono assieme i centri culturali, col sostegno di una fitta e intensissima conversazione epistolare e di un'evoluta stampa periodica, che trova linfa nelle pratiche traduttive e nella rivoluzione delle pratiche di lettura e scrittura. Questi percorsi di ricerca, che coinvolgono oggi

54. Alfonzetti, *Italiani e stranieri nelle adunanze arcadiche*, pp. 422-423.

55. Vd. Viola, *Canoni d'Arcadia*, pp. 102-103.

56. Alfonzetti, *Dell'Italia o la doppia nazione*, p. 46.

57. Vd. *Il 'Giornale de' letterati d'Italia' trecento anni dopo*, in cui soprattutto il saggio di Dario Generali, *Periodici eruditi, carteggi e progetto egemonico della scienza vallisneriana nel 'Giornale de' Letterati d'Italia'*, pp. 29-48 e quello, già ricordato, di Waquet, «*Per gloria e onore dell'Italia*»; sulla dialettica tra il «Giornale de' letterati d'Italia» e le riviste di Calogerà e Lami, vd. Fabio Forner, *Traduzioni e giornali stranieri nel carteggio Lami-Calogerà*, in *I periodici settecenteschi come luogo di comunicazione dei saperi: prospettive storiche, letterarie e linguistiche*, a cura di Fabio Forner, Franz Meier, Sabine Schwarze, Berlin etc., Peter Lang, 2022, pp. 237-268; cfr. anche Enrico Zucchi, *Angelo Calogerà e il progetto di "compendiare i giornali oltramontani più rinomati" (1725-1727)*, ivi, pp. 195-214, e le note linguistiche di Raphael Merida, *Politica linguistica e azione educatrice nella stampa periodica del Triennio repubblicano (1796-1799)*, ivi, pp. 447-566, che si estendono anche a fasi che precedono quella indicata nel titolo.

studiose e studiosi italiani ed europei, hanno già dato frutti significativi, e tanto altro promettono di dare in futuro, anche per riscrivere la storia linguistica del Settecento.

Vorrei però suggerire altri due temi, collegati alla storia dell'Arcadia, che meritano forse ulteriori indagini linguistiche, oggi rese più semplici dalla gran mole di dati a nostra disposizione, purché se ne sappia fare un uso accorto. Nelle pagine centrali del suo saggio sul *Rinnovamento linguistico del Settecento italiano*⁵⁸, Gianfranco Folena accosta un passo delle *Riflessioni sopra i doveri accademici* (1780) di Cesarotti a un altro passo, ben più celebre, dei *Primi disegni della Repubblica letteraria d'Italia*, nel quale il Muratori, infastidito dalle «bagattelle canore», auspicava che le adunanze accademiche fossero «più utili e sode», trattassero «materie più luminose» e vi si facesse «*traffico* ancor delle scienze e dell'arti erudite»; oltre settant'anni dopo, Cesarotti esortava l'Accademia di Padova a «comunicar all'altre le *utili* ed interessanti cose viste» e ad aprire «un *trattato di commercio* reciproco di lumi e di riflessioni» (enfasi mia in entrambe le citazioni)⁵⁹. Sebbene tra l'uno e l'altro il *traffico* fosse diventato *commercio*⁶⁰, in entrambi i passi Folena notava la medesima associazione di due metafore «tipiche, quella luminosa e quella economica applicate alla cultura: una congiunzione nettamente illuministica, anche se di ascendenza secentesca». Non molto tempo prima che Muratori pubblicasse i *Primi disegni* Joseph Addison, il futuro fondatore dello «Spectator», era partito dall'Inghilterra per un *tour* di oltre tre anni nel continente; dopo un lungo soggiorno in Francia, arriva in Liguria negli ultimi mesi del 1700, e nei suoi *Remarks on Several Parts of Italy* dedica varie pagine di un accurato *account* a descrivere il banco di Genova, ravvisandovi il modello della Bank of England. Qualche anno più tardi, nello «Spectator», avrebbe ripreso quegli appunti per tracciare un elogio del mercante, simbolo dell'attiva e «useful» borghesia imprenditoriale

58. Folena, *L'italiano in Europa*, pp. 27-83; ricordo che lo studio era nato per un convegno svoltosi nel 1962, e fu pubblicato nel 1965 (ivi, p. 41).

59. Rispettivamente, Lodovico Antonio Muratori, *I primi disegni della repubblica letteraria d'Italia, esposti al pubblico da Lamindo Pritanio*, Napoli, [s.e.], 1703, in *Dal Muratori al Cesarotti*, 5 tt., Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, tt. 1-2, *Opere di Lodovico Antonio Muratori*, a cura di Giorgio Falco e Fiorenzo Forti, I, pp. 178-179; t. 4, *Critici e storici della poesia e delle arti nel secondo Settecento*, a cura di Emilio Bigi, p. 286.

60. Dopo le prime indicazioni di Folena, vd. Andrea Dardi, *Dalla provincia all'Europa. L'influsso del francese sull'italiano tra il 1650 e il 1715*, Firenze, Le Lettere, p. 59.

inglese, e del libero mercato⁶¹. Nelle pagine di Addison pullula quella terminologia commerciale che stava innervando le nuove società europee, in uno scambio internazionale di concetti, parole e cose che coinvolge anche l'Italia e l'italiano; concetti, parole e cose che – come le «lettere» nei *Primi disegni* di Muratori – stanno “transmigando” da una nazione all'altra⁶².

Dopo gli studi di Folena e Dardi c'è ancora da fare per illuminare meglio la circolazione europea del lessico intellettuale settecentesco, ispezionando i testi con più larghezza e soprattutto con strumenti più potenti di quelli di cui si disponeva nel secolo scorso, a cavaliere degli anni Cinquanta e Sessanta (appare ancor oggi eccezionale la profondità dell'analisi di Folena, che non aveva nemmeno il *Grande dizionario* del Battaglia), ma anche tra gli anni Ottanta e i primi anni Novanta, periodo a cui risalgono le ricerche di Dardi.

Un altro obiettivo al quale i linguisti italiani ed europei potrebbero utilmente mirare è una migliore definizione, anche sulla scorta di indagini semantiche, del pubblico a cui si rivolgevano le poesie e le prose degli Arcadi, ma anche le pagine delle riviste e gli altri testi prodotti in seno all'Accademia o ai suoi margini. Era senz'altro in prima istanza un pubblico di letterati abituati a muoversi tra latino e italiano, ma anche era un pubblico che stava rapidamente cambiando e ampliandosi, e che ben più profondamente di quanto possiamo immaginare oggi era intriso di poesia e di mitologia classica.

Luca Serianni, a proposito delle perifrasi di Parini e Monti cita gli *Elementi di poesia ad uso delle scuole*, scritti nel 1820 da Giovanni Gherardini⁶³, che riporto: «il popolo, cioè quella parte più scelta della nazione, che si coltiva ne' buoni studj [...] intende ottimamente» le favole mitologiche; «il resto è vulgo: il poeta non canta né per quell'umile vulgo chiamato alla gleba o allo spago, né per quel vulgo fastoso che porta in cocchio la sua ignoranza»⁶⁴. Il popolo a cui ancora nel 1820 pensava Gherardini era capace di comprendere i testi poetici anche nelle loro allusioni classiche; già all'inizio del Settecento aspirava a essere coinvolto nella fruizione della poesia drammatica e pastorale,

61. Vd. Cristina Carosi, *Joseph Addison e la nascita di una identità nazionale dalle pagine di quotidiani e periodici nell'Inghilterra di inizio Settecento*, in *L'idea di nazione nel Settecento*, pp. 148-158: 152-153.

62. Per l'uso di *transmigrazione* in Muratori, vd. Viola, *Canoni d'Arcadia*, p. 33.

63. Vd. Serianni, *Profilo linguistico della poesia neoclassica*, p. 212 nota 1.

64. Giovanni Gherardini, *Elementi di poesia ad uso delle scuole*, Milano, Paolo Emilio Giusti, 1820, p. 41.

e i governi municipali dovevano aprirgli nuovi spazi: teatri pubblici, musei e biblioteche per la tutela del patrimonio culturale. Spazi architettonici nel cui allestimento furono coinvolti Arcadi illustri, come Francesco Bianchini nella Roma di Clemente XI e come Scipione Maffei a Verona tra il 1715 e il 1724.

Il teatro veronese della Filarmonica, costruito da Francesco Galli da Bibbiena e fortemente promosso da Maffei, si inaugura il 6 gennaio 1732 con *La fida ninfa* musicata da Vivaldi, *drama pastorale* che l'arcade Orildo Berenteatico aveva scritto ai tempi della prima Arcadia, forse tra il 1693 e il 1694⁶⁵. Ne riporto i versi finali:

Giunone, a Eolo:

Molto ti debbo, o re;
 ma nuova grazia io bramo ancor da te.
 Volgendo gli anni, nell'Italia bella
 sappi che fian di questi miei pastori
 su nobil scena armonica e novella
 favoleggiati un giorno i casti amori.
 Per udir sì bei casi
 in via porransi a stuolo
 l'alme d'amor devote.
 Non osino in que' di spiegare il volo
 maligno Austro piovoso,
 o Borea impetuoso;
 ma Zeffiro d'amore anch'ei ripieno
 l'aria renda soave e 'l ciel sereno.

Eolo:

Non temer che splenderà
 sovra l'uso in cielo il sol,
 e per tutto riderà
 d'erbe e fiori adorno il suol.

65. Folena, *L'italiano in Europa*, p. 246; l'intero saggio «Prima le parole, poi la musica»: Scipione Maffei poeta per musica e *La fida ninfa* (ivi, pp. 243-268) indica in modo esemplare il nesso tra le nuove istanze della drammaturgia arcadica e lo sviluppo del melodramma; per la data, vd. Enrico Zucchi, *Il dramma pastorale in Arcadia. Dibattiti teorici e prove teatrali*, in *Testi, tradizioni, attraversamenti. Prospettive comparatistiche sulla drammaturgia europea tra Cinque e Settecento*, Atti del seminario per il Dottorato in Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie, Padova, 17-18 dicembre 2015, a cura di Alessandra Munari, Elisabetta Selmi, Enrico Zucchi, Padova, Padova University Press, 2019, pp. 167-178: 173 nota 19.

(*si ripete dal coro*)

Giunone:

Ma giovar ciò non potrà
al meschin servo d'Amor,
perch'ei seco porterà
le procelle dentro il cor⁶⁶.

Gli amori pastorali, predice Giunone, saranno cantati sulle scene della bella Italia, in teatri gremiti da un pubblico italiano ed europeo. Nelle stagioni successive, e in particolare in quella della divulgazione, l'arcade Francesco Algarotti (Polianzo Dorico) sarà coinvolto nella progettazione della galleria di Dresda; e poi ancora sul finire del secolo, le menti più eccelse della cultura italiana collaboreranno con i governi illuminati, sforzandosi di migliorare e diffondere gli strumenti per comunicare a quel pubblico più vasti sistemi di conoscenze. Anche questo, credo, era il senso dell'esortazione di Cesarotti a stipulare un «trattato di commercio» tra le accademie italiane.

6. «*Sono stelle d'Arcadia, e non comete*». *Il firmamento e le stelle di Ascoli*

Il verso che apre quest'ultimo paragrafo proviene dal sonetto *Ninfe e pastor che melodie funeste*, scritto da Antonio Ottoboni (Eneto Ereo), «per li Giuochi Olimpici celebrati dagli Arcadi nel 1705, nell'Olimpiade DCXXII, in lode degli Arcadi defunti»: «Sono stelle d'Arcadia, e non comete, / né mertan lodi addolorate o meste. / [...] ma se coll'opre lor parlan tra noi / è ingiusto il duol, perché son vivi ancora» (vv. 7-8 e 13-14)⁶⁷.

Lo spunto celebrativo è banale, ma proverò a dargli più sostanza. Più di centocinquant'anni dopo, tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta dell'Ottocento, Graziadio Isaia Ascoli tracciava un celebre profilo della cultura italiana preunitaria:

Nessun paese, e in nessun tempo, supera o raggiunge la gloria civile dell'Italia, se badiamo al contingente che spetta a ciascun popolo nella

66. Scipione Maffei, *Opere drammatiche e poesie varie*, a cura di Antonio Avena, Bari, Laterza, 1928, pp. 267-268.

67. Il componimento è pubblicato in Doglio, Pastore Stocchi, *Rime degli Arcadi*, p. 244, dalle *Rime degli Arcadi*, IV, p. 55; è il tomo che ospita la raccolta più ricca di poesie dell'Ottoboni.

sacra falange degli uomini grandi. Ma la proporzione fra il numero di questi e gli stuoli dei minori che li secondino *con l'opera assidua e diffusa*, è smisuratamente diversa fra l'Italia ed altri paesi civili, e in ispezie fra l'Italia e la Germania, e sempre in danno dell'Italia. Ora vi furono e vi sono, per tutte quante le discipline, *dei veri maestri*: ma la greggia dei veri discepoli è sempre mancata; e il mancare la scuola doveva naturalmente stremare, per buona parte, anche l'importanza assoluta dei maestri, questi così non formando una serie continua o sistemata, *ma si dei punti luminosi, che brillano isolati e spesso fuori di riga [...]*⁶⁸.

Una metafora astronomica era stata usata nel 1763 dall'arcade Alcisto Solajdio, cioè il marchese Francesco Eugenio Guasco di Alessandria, che in un *Ragionamento* premesso a una nuova edizione delle *Satire* di Benedetto Menzini descriveva la Repubblica delle Lettere – e in filigrana l'Arcadia – traducendo quasi alla lettera dal *Triomphe de l'Evidence* (1756) di Johann Heinrich Samuel Formey:

La Repubblica letteraria è come il Firmamento, nel quale veggiamo una moltitudine infinita di stelle e d'astri di maggiore e di minor grandezza, fra i quali alcuni veramente tramandano una luce vivissima e purissima. Ma che? Non si scopre d'intorno a questi un numero innumerabile di altre minutissime stelle e di corpi opachi, che tramandano una luce stanca, incerta e straniera? Tutti coloro che si fanno Cittadini di questa Repubblica non son tutti abili a sostenerne il decoro.

[... Mais, en fixant ses regards sur cette vaste région lumineuse, on aperçoit d'abord une chose qui en ternit presque tout l'éclat. C'est que le nombre des *Etoiles nébuleuses*, ou même des *corps opaques*, qui brillent simplement de *quelques rayons empruntés*, y est presque infini]⁶⁹.

68. Graziadio Isaia Ascoli, *Scritti sulla questione della lingua*, a cura di Corrado Grassi, con un saggio di Guido Lucchini, Torino, Einaudi, 2008, pp. 29-30; torna con riflessioni e dati nuovi sul *Proemio* Silvia Morgana, *Ascoli e il "Proemio"*. *Nuovi documenti*, in *Graziadio Isaia Ascoli 'milanese'*. Atti delle Giornate di studio. Milano, 28 febbraio-1 marzo 2007, a cura di Silvia Morgana, Adele Bianchi Robbiati, Milano, LED, 2009, pp. 297-322, e ancora Ead., «Anche il principiante vede la potenza della linguistica». *Qualche altra nota su Ascoli 'milanese' e 'ambrosiano'*, in *Milano dall'Unità alla fine del secolo: letteratura, storia, editoria*, a cura di Stefania Baragetti, Milano, Biblioteca Ambrosiana, 2019, pp. 215-238.

69. Traggo lo spunto e le citazioni da Campanelli, «*Eja age dic satyram*», pp. 24-26: 24; su Guasco e su Formey (anche Jean-Henri-Samuel nella forma francese del

Michele Morei avrebbe senz'altro sottoscritto quelle parole, coerenti con il suo progetto di sprovvincializzazione e internazionalizzazione della rete dei rapporti arcadici e, tra l'altro, di recupero del genere satirico non come strumento per attacchi personali ma come «spazio offerto» alla «grande conversazione letteraria e civile che la sua Arcadia voleva rappresentare»⁷⁰. Di Guasco colpiscono le ultime parole: il testo francese, dove i *corpi opachi* prendevano dalle stelle *rayons empruntés*, è un po' adattato per spostare l'attenzione sull'inadeguatezza dei discepoli, forse con una punta critica nei confronti di certa eccessiva esterofilia (*luci straniere*); ma è particolarmente significativa, a mio modo di vedere, la difficoltà tutta italiana di creare, attorno a quelle che oggi chiameremmo *eccellenze*, una rete robusta, «continua e sistemata» per usare le parole di Ascoli, di operosità culturale; la mancanza di una *scuola* – non arrivo al punto di pensare che con *greggia* Ascoli volesse alludere all'Arcadia – di «veri discepoli», capace di far progredire la nazione. I maestri dell'Arcadia, che spesso sono anche maestri della cultura non solo poetica e letteraria del Settecento, si cimentarono nella costruzione, se non di una vera e propria scuola, di cenacoli accomunati da idee e progetti comuni. Un esempio di magistero fecondo, pur con le cautele che impongono il suo temperamento inquieto e sanguigno, fu senz'altro Maffei a Verona.

Con Verona, la città con cui ho aperto questo intervento, concludo, non senza un grato e commosso ricordo per il veronese Rino Avesani: un vero maestro, ma anche un amico, comprensivo e dolce quando ricordava, negli incontri arcadici alla biblioteca Angelica, gli anni in cui frequentavo i suoi corsi alla Sapienza.

È l'estate del 1739, e il sessantacinquenne Scipione Maffei «pronuncia un discorso erudito sul Palazzo dei Cesari e su altri luoghi pubblici dell'antica Roma, presenti l'elettore di Polonia e Sassonia e molte principesse romane»⁷¹. Scrive Viola: Maffei «ha coscienza [...] che l'Arcadia ha da tempo assolto al proprio ruolo storico, e che tale ruolo – di diffusione del buon gusto nello “scrivere” e nel “comporre”

prenome) cfr. Alessandra Di Ricco, *L'amaro ghigno di Talia. Saggi sulla poesia satirica*, Lucca, Pacini Fazzi, 2009, rispettivamente pp. 34-37 e 94-96.

70. Campanelli, «*Eja age dic satyram*», p. 26.

71. Viola, *Canoni d'Arcadia*, p. 107; a p. 108 si ricorda che nel 1738 era uscito postumo *Del Palazzo de' Cesari* del veronese Bianchini, su cui vd. *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.

– è legato a un'età ormai conclusa»⁷². Nei versi che chiudono il suo *Discorso* si mescolano nostalgia dell'«Arcadia bambina» e autoironia:

Ma dove son coloro
che sedean meco qui? Com'esser puote
l'istesso il canto, e sì diverso il coro?
Alfesibeo dov'è? Dove l'amico
Licida, e Tirsi, e quel che tanto intese
26 Opico, e il saggio Egon, e Uranio antico?
[...]
Oimè spariti sono: io sol rimango;
ma che dich'io? ah né pur questo è vero.
Quello io non son: colui
ch'era allor qui, d'altro sen giva altero.
Agil piè, braccio forte, occhio cerviero,
38 fiorita scorza, lieti ognor pensieri
quanto, o quanto diverso!
[...]
Or se la Diva
così cortese un tempo, di leggiadre
rime e pensier oggi m'è avara e schiva,
che potev'io così cangiato e oppresso,
se non farmi argomento
di prische meraviglie e d'opre antiche,
49 poichè son fatto un'anticaglia io stesso?⁷³

Scrivendo in quegli stessi giorni a un compastore veronese, il cugino Bertoldo Pellegrini (Flamio Alisiano, poi Brauronio), Maffei confessa: «Non ho mai creduto che il mio paese sia Roma [...]. Trovo Indie in materie di antichità. Roma è ancora l'antica Roma!» (lettera del 24 luglio 1739)⁷⁴.

Nel Maffei che rivendica il proprio legame con Verona non sfuggirà la sottolineatura del ruolo centrale attribuito non certo alla Roma del

72. Viola, *Canoni d'Arcadia*, pp. 107-110.

73. *Ma che fo io? laceri avanzi, e mura*, vv. 21-26, 32-38 e 43-49, in Scipione Maffei, *Opere*, a cura di Andrea Rubbi, Venezia, presso Antonio Curti q. Giacomo, 21 tt., 1790, XIX, pp. 163-165.

74. Scipione Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, a cura di Cesare Garibotto, 2 tt., Milano, Giuffrè, 1955, II, p. 885.

1739, bensì alla Roma del passato, faro per la cultura italiana ed europea. A tenere acceso quel faro l'Arcadia, anche con la sua poesia, ha certamente contribuito per tutto il Settecento.

CARLO ENRICO ROGGIA

Quando, come e perché Cesarotti ha scritto
il *Saggio sulla lingua italiana* (1785)

1. *Introduzione: Cesarotti in Arcadia*

La presenza di un intervento su Cesarotti in un convegno dedicato all'*Arcadia* in Europa può suscitare qualche più che legittima alzata di sopracciglio. Non che si possa negare l'affiliazione arcadica di Cesarotti, e nemmeno che il suo *Saggio sulla filosofia delle lingue* sia senza contestazioni uno dei libri più europei del nostro Settecento: e tuttavia, da un lato Cesarotti fu indubbiamente un arcade periferico, se non renitente; dall'altro quella del *Saggio* è un'Europa più recepita che cercata, nel senso che con tutta la sua apertura di orizzonti il capolavoro di Cesarotti resta comunque un libro scritto essenzialmente in funzione di un dibattito interno, e tutto sommato con scarsa eco fuori dai confini nazionali. Eppure andrà anche rilevato che la stesura del *Saggio* arriva proprio a ridosso del momento di massimo coinvolgimento arcadico di Cesarotti, e che non è a ben vedere priva di relazioni con l'opera che ha sigillato questo coinvolgimento, ovvero il *Saggio sulla filosofia del gusto*. Ci sono insomma alcune ragioni non meramente opportunistiche per legare all'*Arcadia* il capolavoro della nostra linguistica illuminista: per coglierle è necessario analizzare da vicino un preciso passaggio della vita di Cesarotti, situabile tra le estati del 1783 e del 1785, in cui l'acme dell'impegno arcadico e la stesura del *Saggio* si succedono a breve distanza.

La storia dei rapporti di Cesarotti con l'*Arcadia* è stata tracciata vent'anni fa da Annalisa Nacinovich in un saggio accurato e tutt'ora pienamente valido¹. Secondo la sua ricostruzione, la storia di questi rapporti si situa tutta dentro il custodiato di Gioacchino Pizzi e si

1. Annalisa Nacinovich, *Cesarotti e l'Arcadia. Il Saggio sulla filosofia del gusto*, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, a cura di Gennaro Barbarisi, Giulio Carnazzi, Milano, Cisalpino, 2002, II, pp. 497-517.

articola sostanzialmente in tre fasi. La prima si ha quando Cesarotti resiste al tentativo di coinvolgimento da parte di Giovanni Cristofano Amaduzzi all'epoca dell'incoronazione in Campidoglio di Corilla Olimpica (la poetessa improvvisatrice Maddalena Morelli), avvenuta il 31 agosto 1776. Invitato a partecipare alle lodi in versi della poetessa, Cesarotti declina con due lettere di poco successive, tanto cerimoniose quanto ferme, la seconda non esente da ironia:

Ella ben sa che non v'è cosa più capricciosa dell'estro, né che rispetti meno le leggi del Galateo. Questo Farfarello mi onora assai di rado delle sue visite, ma se talor mi si approssima, è certo ch'ei fugge più che di fretta da me alla prima idea d'impegno, dovere, solennità, aspettazione, e di tutto ciò che negli altri suole allettarlo. [...] La vezzosa ed ammirabile Corilla entri pure in Campidoglio tra gli evviva di tutto il Parnaso in mezzo d'Erato e Clio, scortata dal suo Emireno, e traendosi del capo il ben meritato alloro, goda di cingerne la fronte del suo Mecenate Pastore (30 agosto 1776)².

Amaduzzi tuttavia non si dà per vinto, e poco meno di un anno dopo invia a Cesarotti un suo discorso *Sull'utilità delle Accademie* pronunciato in Arcadia il 23 settembre 1776. Nella sua replica, Cesarotti non fa questa volta molto per nascondere la sua distanza:

Felice l'Italia se tutte le sue Accademie tendessero agli oggetti importanti ch'ella rappresenta così bene con un'animata ed energica rapidità. Felice, il dirò pure, l'Arcadia stessa, se volesse profittar daddovero de' suoi utilissimi consigli. Il primo uso che ne farebbe la sua Pastorale Adunanza sarebbe quello di ribattezzarsi, cangiando un nome eruditamente capriccioso con uno più naturale e più conveniente. L'Aven-

2. Melchiorre Cesarotti, *Epistolario*, a cura di Claudio Chiancone, Michela Fanto, 2 tt., Milano, Franco Angeli, 2022, I, pp. 295-296. La recente edizione dell'epistolario permette anche una piccola integrazione alla ricostruzione di Nacinovich, nel senso che le repliche ad Amaduzzi sono appunto due, la prima del 9 agosto con cui Cesarotti respinge la richiesta di cui Amaduzzi si era fatto latore per conto del principe Luigi Gonzaga di Castiglione, mecenate e amante di Corilla; la seconda, quella citata, reagisce a un ulteriore sollecito di Amaduzzi datato addirittura 24 agosto, ed è comprensibilmente più spazientita. Com'è noto l'episodio dell'incoronazione produrrà una scissione in Arcadia, con la nascita tra l'altro di un'Accademia dei Forti, a cui Cesarotti verrà ascritto col nome di Muzio Scevola, a suo dire senza essere stato preventivamente consultato (ivi, pp. 302-303).

tino e 'l Gianicolo, s'io non m'inganno vagliono il Liceo e il Parrasio. Questo solo cangiamento di nome porrebbe gli Accademici nella felice libertà di trattar in modo vario e corrispondente alla cosa qualunque soggetto senza costringerli o a travestirlo pastoralmente, o a trasformare i Pastori in raffinati Filosofi (4 aprile 1777)³.

Sommando le due lettere si misura abbastanza bene la diffidenza di fondo nei confronti di un'istituzione guardata col sospetto del *philosophe* impegnato a promuovere un'idea di poesia che poco ha a che vedere coi rituali arcadici⁴.

La seconda delle tre fasi in cui si scandisce l'esperienza arcadica di Cesarotti è quella dell'ingresso in Arcadia. È un'ironia della sorte quella che fa sì che lo stesso uomo che aveva scritto le righe sopra citate si vedesse nel giro di pochi mesi cooptato in Arcadia col nome di Meronte Larisseo, come gli comunica lo stesso Custode Gioacchino Pizzi in data 12 giugno 1777. Ma si tratta a ben vedere di un onore che Cesarotti si limita in pratica a non rifiutare, secondo la ricostruzione di Nacinovich, accogliendolo con le consuete formule di iperbolica cortesia a cui si guarda bene dal far seguire qualsiasi impegno concreto nella vita dell'Accademia, anzi chiamandosi apertamente fuori. Decisiva è invece la terza fase, con protagonista il Vicecustode e futuro successore di Pizzi, Luigi Godard, un uomo con cui Cesarotti riesce a trovare maggiore sintonia in tema di letteratura e di critica letteraria. La vicenda è nota: Godard invita a Roma Cesarotti, che vi si reca nell'ottobre 1783, trattenendosi una ventina di giorni; pochi mesi dopo l'abate invia a Roma un suo ritratto perché venga esposto in Arcadia, e per accompagnarlo redige uno dei suoi scritti teorici più importanti, quello che poi verrà intitolato *Saggio sulla filosofia del gusto*, che viene letto nel corso di una festa in suo onore il 3 giugno 1784. Nel frattempo, e anche a seguito del successo che le sue letture avevano riscosso a Roma, Cesarotti si trova immerso nella nuova impresa di una traduzione in versi dell'*Iliade*⁵.

La stesura del *Saggio sopra la lingua italiana* inizia subito dopo questi eventi, ovvero nel febbraio 1785, e si conclude circa quattro mesi dopo, interrompendo il lavoro omerico: i due saggi verranno poi stampati a

3. Ivi, p. 301.

4. Per questa lettura mi permetto di rinviare al mio volume *La lingua della poesia nell'età dell'illuminismo*, Roma, Carocci, 2013, pp. 19-48.

5. Cfr. Nacinovich, *Cesarotti e l'Arcadia*; informazioni più dettagliate in Claudio Chiancone, *La scuola di Cesarotti e gli esordi del giovane Foscolo*, Pisa, ETS, 2012, pp. 104-106.

breve distanza, uno a Roma a cura dell'Arcadia, l'altro a Padova, per essere poi riuniti in un unico volume a partire dall'edizione vicentina del 1788. L'abbinamento si perfeziona poi nel primo volume delle *Opere* (1800) con l'assimilazione anche dei titoli: il *Ragionamento inviato all'Arcadia di Roma* diventa *Saggio sulla filosofia del gusto*; il *Saggio sopra la lingua italiana* diventa *Saggio sulla filosofia delle lingue applicato alla lingua italiana*, con perfetto parallelismo⁶.

Sulle ragioni di questo abbinamento bisognerà tornare. Intanto è necessario occuparsi della stesura del trattato, che alla luce della ricostruzione appena abbozzata fa sorgere alcune domande. Innanzitutto: perché Cesarotti, che all'inizio del 1785 è interamente proteso alla preparazione del primo tomo della traduzione omerica, molla tutto per dedicarsi a un saggio sulla lingua italiana? In secondo luogo: come ha fatto, in così poco tempo (quattro mesi), a mettere insieme un testo tanto solido e sostanzioso da essere unanimemente considerato il suo capolavoro? E infine: che rapporto c'è tra questa fase di stesura dell'opera linguistica e quella immediatamente precedente, di più diretta tangenza romana e arcadica?

2. *Il Saggio sulla lingua italiana: quando*

Vediamo intanto di chiarire la questione dei tempi di composizione. Su questo siamo ben informati dallo stesso Cesarotti, che nell'introduzione al *Saggio* del 1785 spiega come da tempo meditasse intorno ai temi della lingua, e come in alcuni momenti di ozio avesse messo su carta «alcune idee che formavano lo sbozzo d'un'opera, e n'erano come il sommario»⁷. Privo di tempo per dar corpo al libro, si era però

6. Il *Saggio sulla filosofia del gusto* vede la luce come *Ragionamento dell'abate Cesarotti spedito all'Arcadia di Roma* (Roma, Luigi Vescovi e Filippo Neri, 1785), entro un opuscolo non sorvegliato dall'autore e alquanto scorretto, che raccoglieva anche i componimenti recitati dagli Arcadi in occasione della festa in onore di Cesarotti. Il *Saggio sulla lingua italiana* esce a Padova nella stamperia Penada nel dicembre dello stesso anno (vd. *infra*). I testi sono riuniti nell'edizione uscita a Vicenza presso lo stampatore Turra nel 1788 (Melchiorre Cesarotti, *Saggio sopra la lingua italiana* [...]. *Seconda edizione, accresciuta di un ragionamento dell'autore spedito all'Arcadia sopra la filosofia del gusto*. Il titolo del testo in appendice è ancora *Ragionamento dell'abate Cesarotti spedito all'Arcadia di Roma*). Il primo volume delle *Opere dell'abate Melchior Cesarotti* reca il frontespizio *Saggi sulla filosofia delle lingue e del gusto* (Pisa, Tipografia della Società Letteraria, 1800).

7. Melchiorre Cesarotti, *Saggio sulla filosofia delle lingue applicato alla lingua italiana*, in *Dal Muratori al Cesarotti, IV. Critici e storici della poesia e delle arti nel secondo Settecento*, a cura di Emilio Bigi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, pp. 304-468: 304-305.

limitato a parlarne con alcuni amici, tra cui i due accademici di Padova Clemente Sibiliato e Francesco Colle:

Accadde che il secondo di essi, avendo tessuto una serie di lezioni accademiche sull'influenza del costume nello stile, condotto dal filo del suo ragionamento esprimesse un voto sopra la formazione d'un nuovo vocabolario, e nell'accennare il metodo d' eseguirlo facesse onorifica menzione delle viste e dell'abbozzo della presente opera. Essendosi l'Accademia mostrata desiderosa d'esserne più ampiamente istruita dall'autore stesso, egli si accinse a ordinar meglio i suoi pensieri, e a dar a ciascheduno quel tanto di diffusione che potesse bastare a far concepir esattamente l'intero piano e la connessione dell'idee. La buona accoglienza fatta alla prima parte lo invitò a proseguir il lavoro, dilatando l'altre alquanto di più⁸.

Antonio Daniele ha potuto ricostruire che la presentazione dei contenuti di quello che si chiamava ancora *Ragionamento sopra le lingue* avvenne nel corso di cinque letture all'Accademia di Padova: la prima avvenne il 24 febbraio, l'ultima il 9 giugno: poco dopo l'opera risulta completata⁹.

Così dunque Cesarotti: ma vale la pena di andare un po' più a fondo, ripartendo proprio dalla visita a Roma dell'ottobre 1783, e dall'avvio della sfida omerica, le cui radici affondano in quella che era pur sempre l'attività principale dell'abate, ovvero quella di professore di Lingue antiche allo Studio di Padova¹⁰. A dispetto dell'intitolazione della sua cattedra, Cesarotti insegnava da anni solamente il greco, e le traduzioni dal greco erano uno dei compiti associati alla sua posizione fin dall'entrata in ruolo: di qui erano nati i sei volumi della traduzione di Demostene (1774-1778), e poi il *Corso ragionato di letteratura greca*, il cui primo tomo era uscito nel 1781, e il secondo era in lavorazione proprio al momento della partenza per Roma. A Omero Cesarotti aveva tuttavia già iniziato a mettere mano qualche mese prima, con un saggio di traduzione dato in lettura a pochi amici fidati¹¹: con il viaggio a

8. Ivi, p. 305.

9. Antonio Daniele, *Qualche appunto sul pensiero linguistico del Cesarotti*, in *Melchiorre Cesarotti*, a cura di Antonio Daniele, Padova, Esedra, 2011, pp. 29-41.

10. Sull'insegnamento universitario, mi permetto di rinviare al mio *Cesarotti professore: le lezioni universitarie sulle lingue antiche e il linguaggio*, «Lingua Nostra», 75/3-4, 2014, pp. 65-92.

11. Ad esempio ad Angelo Mazza, che rende il suo parere in una lettera datata 19 agosto 1783. Ma già il 29 marzo, Giuseppe Antonio Taruffi, nel lodare da Roma il primo tomo del *Corso ragionato*, chiede quando uscirà il seguito, e aggiunge: «Est-il

Roma il progetto esce allo scoperto, e Cesarotti si trova a leggere i suoi esperimenti di traduzione verosimilmente in più occasioni, certamente con pieno successo. A partire dai mesi seguenti, e per tutto l'anno successivo, l'epistolario non fa che registrare riferimenti alla traduzione omerica: sono sollecitazioni a intraprenderla (varie da Roma), e di rimando promesse sempre più convinte di mettersi all'opera non appena terminata la pubblicazione del *Corso ragionato*. Così ad esempio scrive all'amica udinese Lavinia Florio Dragoni il 23 dicembre 1783: «È già sotto torchio il 2^o Volume della mia Opera ch'io mi lusingo debba riuscir interessante [...]. Terminata l'edizione di questo Volume, è probabile ch'io mi applichi seriamente alla traduzione d'Omero. I letterati di Roma a cui io ne lessi un saggio mi confortarono altamente a questo lavoro»¹². Finalmente, nell'autunno dell'anno successivo rompe gli indugi, come annuncia alla stessa Florio Dragoni l'8 ottobre 1784:

Mi sono finalmente determinato a lavorar di proposito sopra Omero. Ma non mi basta tradurlo: mi prefiggo inoltre d'illustrarlo per modo che anche i meno eruditi possano conoscerlo ed apprezzarlo esattamente, e che s'è mai possibile metta un fine alle tante accanite dispute su questo Poeta, il di cui merito sembra ormai non un affare di gusto, ma un mistero semiteologico. Quest'oggetto esige un lavoro lungo e vasto, ma ch'io mi propongo seriamente di condurre al suo termine¹³.

A questa altezza la notizia doveva del resto già circolare, se pochi giorni dopo un corrispondente periferico come Ignazio Martignoni

aussi permis d'espérer que vous nous donnerez tôt ou tard une traduction italienne de l'*Iliade*?» (Cesarotti, *Epistolario*, rispettivamente pp. 442 e 430-431).

12. Ivi, p. 460: l'Opera è appunto il *Corso ragionato*. Per le lettere che fanno riferimento alla traduzione, cfr. ivi, pp. 455-498, a partire dalla prima lettera di Godard successiva al rientro a Padova del 29 novembre («La Signora Contessa d'Albany [...] è ancora elettrizzata di quella Omerica notturna Lettura»; «La scongiuro di donare all'Italia rivestito dello splendore de' sonori puri numeri *Troiani belli scriptorem*... ecc.», p. 455), per poi proseguire con quelle del 23 dicembre 1783 (a Lavinia Florio Dragoni citata); del 10 febbraio 1784 (della stessa: «Mille applausi ai Letterati di Roma per aver saputo determinarla a continuare la Traduzione d'Omero», ivi, p. 469); del 20 febbraio 1784 (alla stessa, ivi, p. 471); del 5 giugno 1784 (di Luigi Godard, ivi, p. 486); del 31 luglio 1784 (a Giambattista Giovio, ivi, p. 492); del 14 agosto 1784 (di Vincenzo Monti: «Ma perché non veggio ancora tra queste [*scil.* sue belle traduzioni dal greco] l'Evangelio d'Apollò, voglio dire l'*Iliade*?», ivi, p. 496); del 21 agosto 1784 (di Giuseppe Antonio Taruffi, ivi, p. 498).

13. Ivi, p. 500.

poteva congratularsene da Varese («Io benedico il punto, e l'ora, in cui vi si decise», 15 ottobre) e Angelo Mazza fare lo stesso da Parma («L'Omero da voi tradotto sarà il solo, che si farà leggere con ammirazione e diletto dall'Alfa all'Omega», 21 ottobre)¹⁴. La tecnica della traduzione con illustrazione critica affidata a un apparato di note e paratesti è la stessa del *Demostene* e del *Corso ragionato*, il che sottolinea l'appartenenza della nuova impresa alla medesima *filière*, ma è di fatto la stessa anche dei due *Ossian*. Comunque sia, da questo momento in poi Cesarotti si dice nelle lettere «tutto occupato in Omero»¹⁵: il primo tomo della traduzione uscirà un anno e mezzo dopo, nel giugno 1786. Alla luce di tutto questo, appare anche più sorprendente che il nostro abbia interrotto, subito dopo averlo avviato con tante esitazioni, un lavoro di tale impegno per mettersi a scrivere un'opera su un soggetto che non potrebbe essere più distante.

Nell'introduzione al *Saggio*, come si è visto, Cesarotti cita come causa scatenante una relazione accademica dell'amico Francesco Colle sull'influenza del costume nello stile. Si tratta di un tema che Colle aveva iniziato a trattare di fronte all'Accademia fin dal maggio 1782, con una nutrita serie di relazioni che, come ha osservato Antonio Daniele, configura un filone di ricerca autonomo, che precede e in parte segue la stesura del *Saggio*¹⁶. Può tuttavia essere utile segnalare che questo filone trae origine da un episodio che ebbe una certa importanza nel definire l'evoluzione del gusto nell'ultimo scorcio del Secolo dei Lumi, e che se non coinvolse direttamente Cesarotti lo riguardò comunque da vicino: mi riferisco al concorso bandito dall'Accademia di Mantova nel 1781 (e poi di nuovo nel 1783) intorno al quesito *Qual sia presentemente il gusto delle belle lettere in Italia, e come possa restituirsi, se in parte depravato*. Tra i partecipanti al concorso c'era appunto Colle, che aveva depositato una memoria manoscritta da cui trasse la prima delle sue relazioni padovane¹⁷: ma vi partecipò anche un cesarottiano

14. Ivi, pp. 501-502.

15. A Giuseppe Pagani Cesa, 13 dicembre 1784: «Io sono tutto occupato in Omero, ma l'ufficio di commentatore e di Critico mi occupa assai più che quel di Poeta» (ivi, p. 504).

16. Cfr. Daniele, *Qualche appunto sul pensiero linguistico di Cesarotti*, p. 33: sulla base del diario di Giuseppe Gennari (vd. *infra*), Daniele identifica cinque relazioni tra il 2 maggio 1782 e il 20 gennaio 1785, più un'appendice il 23 dicembre 1790.

17. Lo desumiamo dal confronto tra il manoscritto conservato nell'Archivio storico dell'Accademia di Mantova (suddiviso in due parti nei mss. 48/18 e 48/29) e la memoria *Sopra l'influenza del costume nello stile letterario* pubblicata da Colle in *Saggi*

come Ippolito Pindemonte, senza contare che la dissertazione vincitrice, quella del bettinelliano Matteo Borsa intitolata *Del gusto presente in letteratura italiana*, venne pubblicata nel febbraio 1785 da un altro ammiratore di Cesarotti, l'ex gesuita spagnolo Esteban Arteaga, con un'appendice di note critiche dal sapore a sua volta fortemente cesarottiano¹⁸. Vale la pena di aggiungere che tanto l'edizione di Arteaga quanto la memoria di Pindemonte saranno citate con lode nel *Saggio*¹⁹, e del resto basta una scorsa alle memorie presentate al concorso per rendersi conto di quanto nella discussione fossero implicati i temi che sarebbero presto diventati quelli centrali del trattato cesarottiano: dall'utilità o danno delle traduzioni, al giudizio sui forestierismi, al pericolo di un possibile pervertimento del genio della lingua e dei suoi effetti sul genio della nazione, alla natura dei traslati, al ruolo delle accademie, alla necessità di rinnovare gli strumenti lessicografici, e via dicendo²⁰.

Nella seduta dell'Accademia di Padova del 20 gennaio 1785, appunto, seguendo questo filo mantovano (cito da una cronaca del tempo)

scientifici e letterari dell'Accademia di Padova, II, Padova, a spese dell'Accademia, 1789, pp. 363-403: come ha accertato Corrado Viola, le due memorie si corrispondono nel testo, e quella pubblicata reca l'indicazione «letta il dì 2 maggio 1782», è dunque la prima della serie identificata da Daniele. Cfr. Corrado Viola, «*Quel fatal contagio*»: la traduzione moderna nel dibattito sul "gusto presente", in *Traduzioni letterarie e rinnovamento del gusto: dal Neoclassicismo al primo Romanticismo*. Atti del convegno internazionale. Lecce-Castro, 15-18 giugno 2005, a cura di Giuseppe Coluccia, Beatrice Stasi, 2 tt., Galatina, Congedo, 2006, II, pp. 225-250: 246.

18. La memoria di Pindemonte fu pubblicata come *Dissertazione del sig. Marchese Ippolito Pindemonte [...] sul quesito Qual sia presentemente il gusto delle belle Lettere in Italia, e come possa restituirsi, se in parte depravato*, in *Opuscoli scelti sulle scienze e sulle arti*, VI, Milano, Giuseppe Marelli, 1783, pp. 169-193; per l'edizione di Arteaga, cfr. Matteo Borsa, *Del gusto presente in letteratura italiana. Dissertazione [...] data in luce e accompagnata da copiose osservazioni relative al medesimo argomento da Stefano Arteaga*, Venezia, Antonio Zatta, 1785. I contatti con Arteaga sono documentati da numerose lettere a partire dal 27 aprile 1784 (ma la corrispondenza vi appare già avviata): cfr. Cesarotti, *Epistolario*, p. 481.

19. Cfr. Cesarotti, *Saggio sulla filosofia delle lingue*, pp. 394 nota 4 e p. 423 nota 2.

20. Ringrazio Corrado Viola per avere richiamato la mia attenzione sull'importanza di questo episodio nell'ottica della genesi del *Saggio sulla filosofia delle lingue*: le informazioni a testo sono tratte dal suo articolo già citato «*Quel fatal contagio*», a cui in generale rinvio per un'ottima ricostruzione del concorso e delle sue implicazioni. Il legame con Cesarotti è peraltro accennato (ma in modo riduttivo) da Mario Puppo *Introduzione*, in *Discussioni linguistiche del Settecento*, Torino, UTET, 1966, pp. 9-100: 63-64, nonché (con maggiore attenzione) da Antonio Daniele, *Qualche appunto sul pensiero linguistico del Cesarotti*, p. 41.

«il signor Francesco Colle espose un piano per fare un dizionario ragionato di lingua italiana. Di poi l'abate Cesarotti lesse un pezzo della sua traduzione di Omero in versi italiani»²¹. È questo episodio a dare a Cesarotti la decisa spinta che lo porta fuori dai binari omerici.

3. *Il Saggio sulla lingua italiana: perché*

Stando sempre all'*Avvertimento* premesso al trattato, Cesarotti aveva nel tempo buttato su carta alcune idee, appunti per un'opera da scrivere intorno alla lingua: non dice di più, e in particolare non dice da dove fosse scaturita l'idea di questi appunti, né perché ci si fosse dedicato. Decisiva in questo senso è però una lettera conservata con altre tre alla Biblioteca Universitaria di Pisa, che Cesarotti indirizza nell'aprile 1785 a Giulio Perini, segretario dell'Accademia Fiorentina: la stessa in cui il Granduca Pietro Leopoldo aveva voluto fondere la Crusca e l'Accademia degli Apatisti col famoso *motu proprio* del 7 luglio 1783. Era stato Perini, che Cesarotti aveva frequentato vent'anni prima a Venezia, ad avviare la corrispondenza a inizio aprile nella nuova veste di segretario, per provare a coinvolgere Cesarotti nel progetto di una Crusca "riformata". Vale la pena di citare la lettera per esteso:

Oggi appunto come Segretario dell'Accademia partecipo a quaranta Deputati le Sovrane disposizioni intorno alla Correzione, e all'Aggiunta del Vocabolario della Crusca; prescrivo i modi con cui devono operare, e già so che molti materiali son pronti. Il piano è bello, e disteso da uno de' nostri migliori Letterati. [...] Io ben mi ricordo de' nostri amichevoli colloquj; e ben rammento quanto Voi ragionavate sulla lingua, sui vocaboli, e su certe intenzioni intorno allo estendere i di lei confini, onde il pregarvi anche a nome dell'Accademia nostra sarebbe forse un tempo perduto. Vorreste forse negare di contribuire con i vostri sommi lumi al decoro maggiore dell'Italiana nazione? Il vostro nome avvalorar potrebbe i nostri esercizj. Un letterato, come siete, si naturalizza col mondo tutto, e per impegnarvi anche più a chiamarvi congiunto

21. Giuseppe Gennari, *Notizie giornaliere di quanto avvenne specialmente in Padova dall'anno 1739 all'anno 1800*, a cura di Loredana Olivato, Padova, Rebellato, 1982, I, p. 363. La relazione fu pubblicata anni dopo col titolo *Dell'influenza del costume nella collocazione dei vocaboli, e nell'armonia*, in *Saggi scientifici e letterari dell'Accademia di Padova*, III, Padova, a spese dell'Accademia, p. II, 1794, pp. 134-168, con l'indicazione appunto «letta il dì 20 gennaio 1785».

colla nostra nazione, quando il vogliate, io mi farò pregio di proporvi per Accademico, assicurandovi che *Cesarotti* non con i suffragj ma con solenne acclamazione, sarà Accademico Fiorentino²².

Un po' come per l'*Arcadia*, un'istituzione gloriosa in una fase delicata di riforma interna cercava dall'affabile prestigio di *Cesarotti* una sorta di avallo: una patente "filosofica" al proprio tentativo di modernizzazione. Va ricordato del resto che un tentativo in questo senso era già stato fatto tre anni prima, quando tra *Cesarotti*, il suo collega *Sibilito* e l'allora Accademia della Crusca erano intercorsi contatti in vista di un progetto di riforma del *Vocabolario*, estremo tentativo di salvare l'istituzione vacillante alla vigilia della sua soppressione²³. Tornando alla lettera di *Perini*, è interessante ad ogni modo quanto vi si dice degli «amichevoli colloquj» intorno alla lingua, al lessico e alla necessità di ampliare i loro confini intercorsi già ai tempi degli incontri veneziani, segno che la riflessione che proprio in quel frangente stava giungendo a maturazione partiva in effetti da molto lontano.

La coincidenza, ad ogni modo, non poteva essere più fausta: nella risposta scritta a strettissimo giro, *Cesarotti* può infatti segnalare di avere proprio allora in corso la stesura di un trattato sul tema che sta a cuore al suo interlocutore, e svela anche ciò che ometterà di dire nell'introduzione al *Saggio*, ovvero quale ne fosse la prima origine:

Fino da quando intesi essersi soppressa l'Accademia della Crusca, pensai tosto alla necessità di erigger una nuova Magistratura relativa alla lingua regolata con principj alquanto diversi, e credei che l'Accademia Fiorentina potesse e dovesse prenderne il governo con auspicj migliori, e conservarselo stabilmente e senza contrasto. A tal fine mi sembrava necessario di produrre un'Opera preliminare che stabilisse i principj filosofici in queste materie, troncasse le vane questioni, ed inalzasse l'edifizio della lingua sopra fondamenti più solidi. Con questo pensiero gittai sulla carta alcune riflessioni, e feci un breve Sommario dell'opera stessa: ma le altre mie occupazioni, e segnatamente la traduzione ed illustrazione d'*Omero* alla quale sto al presente lavorando, mi fecero abbandonare l'esecuzione dell'altro progetto coll'idea di ripigliarlo in

22. *Cesarotti*, *Epistolario*, p. 527. Su *Perini* e *Cesarotti*, vd. *Mirella Sessa*, *La Crusca e le Crusche. Il Vocabolario e la lessicografia italiana del Sette-Ottocento*, Firenze, Accademia della Crusca, 1991, pp. 108-119.

23. Ne dà conto la stessa *Sessa*, *ivi*, pp. 88 e 109-110.

tempo più libero. Avendo però l'Accademia nostra avuto sentore del mio abbozzo mi stimolò a presentargliene almeno il prospetto. Ciò fece ch'io mi posi ad ordinare, e dilatar le mie idee, e a poco a poco senza volerlo mi trovai d'aver fatto un'opera, ch'è poco lungi dal termine. Io ne lessi successivamente varie parti all'Accademia, e queste a dir vero furono accolte con tal favore che si determinò di publicar la detta opera con l'approvazione del Corpo [...] Quando vi sembri che ciò possa essere gradito, io mi lusingherei di poter indurre l'Accademia di Padova a indirizzar l'opera colla stampa a quella di Firenze²⁴.

La prima idea del *Saggio*, la sua origine, va dunque ricondotta al fermento suscitato dall'iniziativa del granduca di sopprimere la Crusca: il vuoto aperto da questa decisione sembrava offrire l'occasione propizia per proporre una istituzione finalmente nuova, razionalmente fondata e davvero nazionale. È precisamente questo, in effetti, il progetto avanzato negli ultimi capitoli del *Saggio sopra la lingua italiana*, con la nota proposta di un «Consiglio italico per la lingua» su base territoriale e con centro a Firenze²⁵. Sennonché, ottemperando a una *forma mentis* tipica del riformismo settecentesco, Cesarotti sente il bisogno di edificare il proprio progetto pratico sulle solide fondamenta teoriche di una riflessione filosofico-storica sul linguaggio e sulla lingua italiana: sono queste fondamenta, che occupano più o meno i quattro quinti del libro, a fornire il nerbo argomentativo all'opera.

A partire da un importante saggio di Giovanni Nencioni, siamo abituati a guardare a questa parte teorica come al contributo autentico e storicamente propulsivo dato da Cesarotti alla linguistica italiana, anche a costo di staccare il suo autore dall'orizzonte della questione della lingua per farne (così Nencioni) il «vero e grande iniziatore del nostro moderno pensiero linguistico»²⁶. Ora, è un dato di fatto che se ci sono ragioni per leggere ancora il *Saggio* sono tutte dentro questa dimensione teorica, mirabile per originalità e apertura di orizzonti: e tuttavia non andrebbe mai dimenticato che si tratta in fondo di una

24. Cesarotti, *Epistolario*, p. 528.

25. Sono i capitoli XIV-XVI della parte IV del trattato: cfr. Cesarotti, *Saggio sulla filosofia delle lingue*, pp. 419-426.

26. Giovanni Nencioni, *Quicquid nostri praedecessores: per una più piena valutazione della linguistica preascoliana*, «Arcadia. Accademia letteraria italiana. Atti e Memorie», s. III, 2, 1950, pp. 3-36: 7); cfr. Claudio Marazzini, *Cesarotti attuale e inattuale*, in *Melchiorre Cesarotti, Linguistica e antropologia nell'età dei Lumi*, a cura di Carlo Enrico Roggia, Roma, Carocci, 2020, pp. 38-50.

componente strumentale, nel senso che il vero obiettivo del trattato, ciò che ne orienta argomentativamente i contenuti, come la topica calamita fa con la limatura di ferro, è piuttosto l'ultimissima parte, quella sul Consiglio italoico e sul vocabolario (anzi i vocabolari) che questo avrebbe dovuto incaricarsi di redigere. Ne viene una conclusione paradossale, ovvero che il contributo più originale e moderno dato dall'Italia al dibattito europeo sul linguaggio nasce per rispondere a un problema in ultima analisi strettamente operativo e politico-linguistico tutto interno ai confini della penisola.

Così, dopo il *quando*, si chiarisce anche il *perché* della stesura del *Saggio*: ma prima di abbandonare questo punto, vale ancora la pena di seguire per un attimo il filo delle relazioni con l'Accademia Fiorentina. Nella stessa lettera del 15 aprile, glissando sulla proposta di una propria affiliazione a Firenze, Cesarotti avanzava come si è letto la controproposta di far indirizzare l'opera dall'Accademia di Padova all'Accademia Fiorentina, in vista di una collaborazione tra le due istituzioni che aggregasse quella padovana all'impresa lessicografica di Firenze: quasi una cellula minima di quell'ideale federazione delle accademie che Cesarotti aveva accarezzato fin dalle sue programmatiche *Riflessioni sui doveri degli Accademici* del 1780²⁷. La replica di Perini è positiva («i vostri principj mi sono andati all'anima») ma cauta: «Qua vi sono ancora i pertinaci pontefici che fulminano le voci, e le frasi tolte dallo spirito delle lingue straniere», ancora vivono, col «decrepito Mani», i vecchi legislatori della Crusca²⁸. Dopo qualche trattativa, con un gesto di fiducia che dà l'idea di quanto tenesse a mandare a buon fine l'operazione, Cesarotti invia al suo corrispondente il manoscritto in bella copia del *Saggio*, che rischia addirittura di andare perduto per l'inavvedutezza di un servitore. Perini naturalmente apprezza, ma chiede di smussare alcuni spigoli che potrebbero offendere la suscetti-

27. «L'Italia ha finalmente nel suo seno varie Accademie fornite d'illustri soggetti: perché non tentare di riunirle tutte insieme e formare una specie di repubblica federativa, che a guisa delle repubbliche civili di questo genere abbia un piano di regolamenti comune, e in cui ciascheduna provincia prenda in comune le sue deliberazioni e cospiri al maggior bene di tutte? Osi l'Accademia di Padova afferrar quest'idea sublime, osi comunicar all'altre le utili ed interessanti sue viste [...], ed inviti le altre Accademie a collegarsi con lei per lavorar di concerto alla perfezione del sistema universal delle conoscenze, ch'è quanto dire alla massima gloria dello spirito umano, e al massimo vantaggio dell'umanità», Melchiorre Cesarotti, *Opere*, vol. XVII, *Relazioni accademiche*, I, Pisa, dalla tipografia della Società Letteraria, 1803, p. 21. L'associazione è proposta da Sessa, *La Crusca e le Crusche*, p. 109.

28. Lettera del 30 aprile 1785 in Cesarotti, *Epistolario*, pp. 530-531.

bilità toscana: «potrebbe, amico, l'agile vostra mano [...] modificare qualche espressione, e sacrificare la verità di qualche passo un poco troppo vivace alla mia amicizia, e a quei riguardi che mi convengono, come segretario di questa Accademia?»²⁹. Ma alla fine desiste, di fronte allo scetticismo del suo interlocutore: «Vi dirò peraltro che ciò che sta attualmente lavorando questa Accademia è affatto diverso da quanto voi proponete; poiché altro non si fa che un'addizione di voci, e di quei termini che mancano al Vocabolario»³⁰. A quest'ora del resto Cesarotti è ormai rientrato in possesso del suo manoscritto, che manda ormai in stampa senza riferimenti all'Accademia, e anzi omettendo (tranne una piccola nota nell'ultimo capitolo) qualsiasi riferimento al *motu proprio* di Pietro Leopoldo e alla nuova Accademia Fiorentina³¹.

Il progetto, quindi, non va in porto, e però nell'idea stessa dell'invio non è troppo difficile vedere un parallelismo con quanto accaduto solo un anno prima con l'*Arcadia* e il *Saggio sulla filosofia del gusto*. In entrambi i casi, Cesarotti redige un trattato teorico con l'idea di indirizzarlo a un'importante Accademia per influenzarne gli orientamenti da una posizione di indipendente autorevolezza: visto in questa luce, anche l'accorpamento *ex post* dei due testi nel 1788-1800 si tinge di colori diversi, appare più significativo, al limite emblematico.

4. *Il Saggio sulla lingua italiana: come*

Come si diceva all'inizio, un punto essenziale da chiarire nella genesi del trattato riguarda il *come*, e in particolare la sproporzione tra la ricchezza e ponderatezza dei contenuti da un lato e i soli quattro mesi impiegati per scriverlo. Certo nel febbraio 1785 Cesarotti non partiva da zero, aveva come minimo sotto mano le note e gli appunti di cui parla nell'introduzione, buttati giù a tempo perso nell'arco di un anno

29. Lettera 6 agosto 1785, *ivi*, pp. 537-538. La ricezione del volume era accusata nelle precedenti lettere del 2 luglio.

30. Lettera del 27 agosto 1785, *ivi*, p. 539.

31. Cesarotti, *Saggio sulla filosofia delle lingue*, p. 423, nota 2: «Il voto per una nuova compilazione del *Vocabolario* fu concepito ed espresso quasi nel medesimo tempo da molti uomini di lettere, e specialmente da' due miei ingegnosi e dotti amici sig. cav. Pindemonte e ab. Arteaga. Sentiamo ora con vera compiacenza che l'Accademia di Firenze abbia determinato di appagare il desiderio del pubblico. Se questa notizia non mi fosse giunta un po' tardi, e a cosa già fatta, avrei risparmiata questa fatica. L'erudizione e 'l buon gusto di chi presiede a questa compilazione non lasciano dubitar del suo successo; ed io sarò contentissimo che questa illustre Accademia faccia sentir col fatto che questi avvertimenti erano superflui».

e mezzo: ma questo materiale si è interamente perduto e ad ogni modo una serie di appunti estemporanei non risolve il problema di un'opera apparentemente uscita dalla testa del suo autore armata come Minerva dalla testa di Giove. Il lavoro di commento al testo recentemente intrapreso per un'edizione del *Saggio* mi ha tuttavia permesso di misurare quanto sia ampia la quantità di spunti che si ritrovano praticamente già pronti in altri scritti degli anni precedenti, pubblici e privati³². L'illustrazione di un tale assunto va molto oltre la portata di questo saggio, per cui non posso che rinviare al lavoro appena citato: mi limiterò qui a tre esempi rappresentativi.

Il primo e principale, oltre che più ovvio, riguarda la ripresa nel testo di spunti e argomentazioni prelevati dai corsi universitari che Cesarotti tenne in modo continuativo all'Università a partire dal febbraio 1769. Queste lezioni, in parte inedite in parte semplicemente trascurate e riportate alla luce recentemente da chi scrive³³, trattano una materia che si estende ben al di là dei limiti del *Saggio* del 1785: e tuttavia la materia del *Saggio* vi è largamente ricompresa, in particolare nelle sue parti più "filosofiche", o come diremmo oggi teoriche e generali. Il caso caso più esplicito è quello in cui è Cesarotti stesso a citare estesamente una delle sue lezioni in latino nella seconda parte del *Saggio*:

E poiché mi trovo d'aver ciò spiegato altre volte latinamente, prenderò la libertà di ripeterlo così come sta. «Nimirum inter litteras et certas rerum proprietates, eas praecipue quae ad auditum ratione aliqua referuntur, arcanam analogiam natura statuit, quam sagax animus arriperet, eaque ductus ad res ipsas exprimendas quamproxime accederet ecc.»³⁴.

Ma è la classica punta dell'iceberg: è tutto intero il ciclo di tre lezioni da cui è tratta questa citazione, risalente al 1770 circa e intitolato *De naturali linguarum explicatione*, a essere trasfuso in modo spesso letterale nella seconda sezione del trattato. Poiché ho già affrontato altrove l'argomento, segnalando anche l'importanza di questo nucleo teorico

32. Rinvio appunto a Melchiorre Cesarotti, *Saggio sulla lingua italiana* [edizione del 1785], a cura di Carlo Enrico Roggia, in *La questione della lingua. I testi fondamentali da Dante alla sentenza della Corte Costituzionale (2017)*, a cura di Claudio Marazzini, Milano, Bompiani, i.c.s.

33. Cfr. Melchiorre Cesarotti, *Lezioni sulle lingue antiche e sul linguaggio*, a cura di Carlo Enrico Roggia, Firenze, Accademia della Crusca, 2021, e Roggia, *Cesarotti professore*.

34. Cesarotti, *Saggio sulla filosofia delle lingue*, pp. 320-321. Per la fonte della citazione, cfr. Cesarotti, *Lezioni sulle lingue antiche e sul linguaggio*, pp. 202-303.

per l'argomentazione del *Saggio*, mi limiterò qui a un unico esempio, che può dare l'idea della modalità di questi trapianti³⁵:

Sed (fatendum est enim) ut ut pretendatur latissime isthaec nominadorum corporum ratio, angustissimis semper finibus circumscribitur. Infinita sunt, quae cum auditu adeoque cum vocis sono nulla neque proxima neque remota affinitate junguntur. Quid ergo? Hic nimirum est ubi instinctus industria iuvatur et regitur [...] Quae omnia in hac aspectabili universitate oculis nostris sese offerunt ea reciprocis implicata nexibus totum quoddam unumque conficiunt. Jam scientia nihil est aliud quam vivida et distincta rerum nexuumque perceptio. Ad eam igitur ingenerandam necesse est ut ideae rebus quam exactissime fieri potest respondeant, eademque secum rationem habeant, quam servant res ipsae inter se. [...] Signa ergo et cum ideis et cum se ipsis eodem nexu jungenda, quo et cum se ipsis et cum rebus ideae junguntur³⁶.

Non era difficile l'afferrar questi due rapporti intrinseci e diretti fra il suono e le cose: ma come denominar gli oggetti visibili che non hanno veruna specie d'analogia colla voce? Qui fu dove l'industria aiutò la natura. Tutto è legato nell'universo, e tutto lo è bene o male nel nostro spirito. L'esatta corrispondenza fra l'idea e l'oggetto costituisce la verità, la corrispondenza esatta fra il legame dell'idee nostre col legame naturale degli esseri forma la scienza. Ma perchè queste due serie si corrispondano esattamente, abbisognano d'una terza che ne stabilisca il commercio, e le annodi reciprocamente. I vocaboli sono come la catena trasversale che riunisce quella degli oggetti con quella dell'idee³⁷.

Il riuso è evidente: in generale, l'influsso delle lezioni è esteso e contenutisticamente decisivo soprattutto nelle prime due parti del *Saggio*, quelle più propriamente "filosofiche" in cui sono trattati i tipici temi settecenteschi dell'origine del linguaggio, delle differenze tra lingue, della compresenza nelle lingue di arbitrarietà e motivazione, e che garantiscono la base teorica a tutta la trattazione successiva.

Un secondo serbatoio di riprese è garantito dall'ampia opera di commento ai testi classici tradotti, nonché, in misura minore, dal com-

35. Cfr. Carlo Enrico Roggia, «*De naturali linguarum explicatione*»: sulla preistoria del «*Saggio sulla filosofia delle lingue*», in Melchiorre Cesarotti, pp. 43-66.

36. Cesarotti, *Lezioni sulle lingue antiche e il linguaggio*, pp. 206-208.

37. Cesarotti, *Saggio sulla filosofia delle lingue*, p. 321.

mento ossianico. Mi limito di nuovo a un solo esempio, che riguarda però uno dei punti teoricamente più penetranti del trattato, in cui Cesarotti argomenta la natura costitutivamente traslata del linguaggio:

I vocaboli soggiacciono ad una successiva e perpetua metamorfosi di propri in traslati, di traslati in propri; nella qual trasmigrazione so d'aver mostrato in altro luogo che passano per tre stati: d'immagine, d'indizio, e di segno; secondo che la metafora o conserva la sua freschezza e vivacità, o sfiorisce a poco a poco, o viene in tutto a logorarsi ed a spegnersi. Così nella lingua tutto è alternamente figura e cifra³⁸.

Intuizione notevole, che molto modernamente viene ad asserire la natura globalmente metaforica del linguaggio e insieme la costitutiva reversibilità nelle lingue di componente propria e componente traslata. Ora, se il primo nucleo di questa intuizione risale di nuovo alle lezioni degli anni Settanta³⁹, nella versione fornita nel trattato riprende scorciandola (come Cesarotti non manca di segnalare) una lunga *Osservazione* alla prima *Filippica* di Demostene (1778), che qui sintetizzo:

Tutte le parole sono soggette a una doppia e successiva metamorfosi; colla prima di proprie fansi traslate, coll'altra di traslate tornano proprie. [...] Ora venendo allo stile, e prendendo le parole dal punto in cui cominciano a farsi traslate sino a quello in cui ripigliano l'antica forma di proprie, dirò che ogni metafora passa successivamente per tre stati: d'*immagine*, d'*indizio*, di *segno*. Nel primo stato il traslato, pregno, per dir così, dell'oggetto da cui è preso, lo trasporta vivo e figurato sull'altro, e colpisce l'animo di chi ascolta colla forza della novità, e colla sorpresa di scorgere il medesimo nel diverso [...]. Nello stato d'*indizj* le metafore non rappresentano più l'oggetto primitivo pieno e distinto, ma l'accennano soltanto, o lo mostrano di lontano e in iscorcio con tracce meno sensibili. [...] Giunte finalmente le metafore allo stato di *segno*, diventano come cifre indifferenti e arbitrarie, destinate a ricordar un'idea convenzionale⁴⁰.

38. Ivi, pp. 335-336. Sull'interesse teorico di questo passo cfr. Stefano Gensini, *L'identità dell'italiano: genesi di una semiotica sociale in Italia fra Sei e Ottocento*, Genova, Marietti, 1987, p. 70; Carlo Enrico Roggia, *Spunti per una teoria del mutamento linguistico*, in Melchiorre Cesarotti, *Linguistica e antropologia*, pp. 185-204: 197-200.

39. Cfr. Cesarotti, *Lezioni sulle lingue antiche e il linguaggio*, pp. 220-221 e 454-455.

40. Melchiorre Cesarotti, *Opere*, vol. XXVIII, *Le opere di Demostene tradotte e illustrate dall'abate Melchior Cesarotti*, t. VI, pp. 152-156 (corsivi originali).

Ma talvolta (terzo esempio) è anche l'epistolario a dar conto di idee, riflessioni, spunti ripresi ed elaborati nell'opera maggiore. Un caso notevole riguarda quella che è forse una delle formule più conosciute del trattato, ovvero la distinzione tra genio grammaticale e genio retorico delle lingue, che collega la seconda e la terza parte del trattato:

Noi abbiamo già mostrato sin dal principio che le parti della lingua sono di due classi, rettoriche, e logiche, o vogliam dire grammaticali. Quindi ne fluisce necessariamente che il genio della lingua, secondo il cenno da noi fatto nel fine della seconda parte, è anch'esso di due specie, vale a dire grammaticale, e rettorico. [...]. Il genio della lingua, che dee risguardarsi come propriamente inalterabile, è il grammaticale [...]. Ma il genio rettorico, derivando da principii diversi, non può aver come l'altro una rigidezza immutabile⁴¹.

Un'idea che si trova già compiutamente formulata in una importante lettera a Clementino Vannetti del luglio 1780, piena peraltro di spunti interessanti per la protostoria del trattato:

Parmi ch'ella tema un po' troppo di veder la Poesia Italiana colorita di tinte straniere. [...] parmi eziandio che comunemente si confonda il genio grammaticale d'una lingua col genio rettorico. Quello è sempre stabile: questo si modifica tante volte quanti sono gli scrittori originali che vi fioriscono. Quante espressioni non ha Dante che dovrebbero dirsi audaci e repugnanti al genio Italiano, se si volesse prender norma dai susseguenti poeti?⁴²

Insomma, la rapidità della stesura del *Saggio* si spiega in gran parte proprio con il fatto che Cesarotti poteva contare sì su una lunga dimestichezza di riflessione, ma anche e soprattutto su molti materiali per così

41. Cesarotti, *Saggio sulla filosofia delle lingue*, p. 393; ma la distinzione era appunto già stata introdotta alla fine della seconda parte, pp. 355-356.

42. Cfr. Cesarotti, *Epistolario*, p. 369 (lettera non datata, ma ascrivibile alla fine di luglio 1780): la discussione intorno al tema del doppio genio prosegue poi nello scambio successivo, da entrambe le parti (ivi, pp. 372, 373, 374-376). Il giudizio su Dante anticipa quelli più netti e famosi del *Saggio sulla filosofia delle lingue*: «Il suo frasario spirava talora la felice arditezza d'un uomo di genio: ma molte delle sue locuzioni non dovrebbero renderlo degno d'esser alla testa dei secentisti?» (ivi, p. 385); «Dante, come ognun sa, ebbe più genio che gusto: tratto dal bisogno e dall'arditezza, tentò più di quel che perfezionò, ed afferrò spesso in luogo di scegliere» (ivi, p. 409).

dire semilavorati: spesso, come nel caso delle lezioni, si trattava di vere e proprie messe a punto teoriche, anche complesse, già pronte all'uso. Non restava in un certo senso che mettere insieme questi pezzi in un tutto coerente e sistematico, orientandoli verso l'esito operativo cui tende l'opera, insomma, un lavoro di sistematizzazione: non un lavoro da poco, naturalmente, ma certo più compatibile di un'elaborazione *ex nihilo* con quanto sappiamo sui tempi di composizione del trattato.

5. *Conclusioni: della lingua e del gusto*

Per chiudere, sarà opportuno tornare brevemente sul Cesarotti arcaico e sul rapporto fra i due trattati sul gusto e sulla lingua. In base a quanto argomentato finora non è soltanto la contiguità cronologica a suggerire un legame fra questi testi diversamente portanti e complementari per il pensiero cesarottiano, è questione anche di analogia tra le situazioni che li hanno visti nascere, e di quello che si potrebbe definire una sorta di parallelismo funzionale. In entrambi i casi la «filosofia» nell'accezione francese e settecentesca di «spirito filosofico», è convocata a dare un ordine razionalmente fondato ai campi rispettivamente delle lettere e della lingua, ciascuno dei quali presidiato da una prestigiosa Accademia rispetto alla quale Cesarotti si pone in una posizione di suggeritore autorevole e autonomo.

Entrambe le accademie per ragioni diverse erano nel mirino della cultura riformista secondosettecentesca, talvolta anche abbinata come nella caustica legge VII del *Codice nuovo del Parnaso italiano* che chiudeva le *Lettere virgiliane* di Bettinelli: «L'Arcadia stia chiusa ad ognuno per cinquant'anni, e non mandi colonie, o diplomi per altri cinquanta. Colleghisi intanto colla Crusca in un riposo ad ambedue necessario per ripigliar fama e vigore»⁴³. Ma l'abbinamento poteva essere anche più costruttivo. La già citata dissertazione con cui Ippolito Pindemonte aveva partecipato al concorso mantovano del 1781-1783 contiene ad esempio l'idea di una nuova accademia nazionale che assommi in sé le funzioni della Crusca e dell'Arcadia:

L'Accademia di Firenze [scil. la Crusca] non versò mai che sopra la lingua, e qualche altra, come l'Arcadia di Roma, attese a ciò propria-

43. Saverio Bettinelli, *Dieci lettere di Publio Virgilio Marone scritte dagli Elisi all'Arcadia di Roma sopra gli abusi introdotti nella poesia italiana*, in *Opere di Francesco Algarotti e di Saverio Bettinelli*, a cura di Ettore Bonora, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, p. 682.

mente, che non s'appartiene che al gusto: io vorrei che questa nuova Accademia desse opera all'una e all'altro diligentissima. Congiunti son, direi quasi, di maritaggio concorde, e quindi nè deggiono nè possono venir divisi; perciocchè come la lingua pochissimo può senza il gusto, non bastando una inelegante esattezza, così pochissimo può il gusto senza la lingua, non bastando una eleganza inesatta. Riguardo al gusto [...]. Quanto poi alla lingua, apparecchierebbe subito l'Accademia una edizione nuova del nostro vocabolario, edizione che non fu mai così necessaria come ora, per tranquillare le menti degli Scrittori in tanto uopo di novelle voci⁴⁴.

Lingua e gusto appaiono indissolubilmente legati in questo scritto che esce dalla cerchia di Cesarotti, al pari delle due Accademie che nel tempo si sono attribuite il ruolo di guardiane di ciascuno dei due ambiti. Del resto, nel *Saggio* cesarottiano sulla lingua la parola *gusto* ricorre ben 32 volte, e la seconda sezione dell'opera si apre sul noto assioma per cui «la giurisdizione sopra la lingua scritta appartiene indivisa a tre facoltà riunite, la filosofia, l'erudizione, ed il gusto»⁴⁵: il gusto, appunto.

L'abbinamento dei due *Saggi* sul gusto e sulla lingua, complementari e fondamentali per la teoria cesarottiana, allacciati in un legame via via più stretto nel corso del tempo, poggia insomma su solide basi contestuali, intellettuali e culturali: e riconoscere un ruolo in qualche misura modellizzante dell'esperienza arcadica degli anni 1783-1784 significa proiettare l'ombra dell'accademia romana su quello che in effetti resta davvero il più europeo dei libri italiani del Settecento.

44. *Dissertazione del Signor Marchese Ippolito Pindemonte*, p. 190.

45. Cesarotti, *Saggio sulla filosofia delle lingue*, p. 319.

PÉTER PÁL SÁRKÖZY

Arcadia latina e Arcadia italiana nella cultura ungherese
del Settecento e il loro contributo al rinnovamento
della poesia ungherese

1. *Premessa*

Trentadue anni fa ebbi l'onore di presentare al Convegno di studi organizzato per il III centenario dell'Arcadia una relazione sugli Arcadi ungheresi, che venne pubblicata nella rivista «Atti e Memorie»¹. In tale occasione, attraverso la presentazione di dodici arcadi ungheresi, quella relazione mi offrì la possibilità di trattare il tema della diffusione della cultura arcadica in Ungheria nella seconda metà del Settecento, fornendomi l'opportunità di richiamare l'attenzione degli studiosi italiani sul fatto che tale fenomeno di circolazione della cultura arcadica nella cultura ungherese fu assai più vasto e di gran lunga più importante del numero stesso degli Arcadi magiari. Il motivo per cui il numero di Arcadi ungheresi risulta inferiore rispetto non soltanto ai francesi, agli inglesi o ai tedeschi ma anche ai polacchi o agli italiani delle città dalmate della Croazia va ricercato negli eventi che avevano caratterizzato la storia dell'Europa centrale nei due secoli precedenti, quando dal 1526 al 1686 sul territorio ungherese si erano svolte incessanti le vicende del conflitto tra il Turco e i cristiani ungheresi.

Il Regno d'Ungheria, fondato nel Mille da santo Stefano, nel corso dei secoli XIV-XV – all'epoca dei re angioini, Carlo Roberto e Luigi il Grande e successivamente, nel Quattrocento, sotto l'imperatore Sigismondo e il re Mattia Corvino – rivestì un ruolo di primo piano nella storia e nella cultura europee. Nel Cinquecento, invece, dopo la sconfitta di Mohács (un anno prima del Sacco di Roma), i Turchi riuscirono a occupare la capitale del regno, Buda, e il territorio centrale del bacino dei Carpazi subì per 160 anni l'occupazione ottomana, con la

1. Cfr. Péter Sárközy, *Ungheresi nell'Arcadia romana*, in *III Centenario dell'Arcadia. Convegno di studi (15-18 maggio 1991)*, «Arcadia. Accademia letteraria italiana. Atti e Memorie», s. III, 9/2-4, 1991-1994, pp. 317-330.

conseguenza che il paese divenne teatro delle ininterrotte guerre contro il Turco, fino al 1686, quando Buda fu espugnata dalla Lega santa di papa Innocenzo XI.

Soltanto nella prima metà del Settecento, dopo la vittoria definitiva di Eugenio di Savoia a Belgrado nel 1717, poté avere inizio la ricostruzione materiale e culturale dell'Ungheria, che dal 1541 al 1918 fu un regno autonomo dell'Impero degli Asburgo. Vennero materialmente riedificate le città che avevano subito la distruzione (e castelli, chiese, scuole, accademie, biblioteche), mentre la ricostruzione morale e culturale fu affidata alla Chiesa cattolica ungherese della Controriforma. I protagonisti di questa ripresa culturale furono quei vescovi e arcivescovi, professori delle accademie, i quali in gioventù si erano formati nei famosi collegi della Controriforma romana (Collegio Romano, Collegio Germanico-Ungarico, Collegio Nazareno dei Padri scolopi).

Tornati in patria, questi giovani (in gran parte discendenti delle più importanti famiglie aristocratiche) ricoprirono i più alti incarichi della Chiesa cattolica ungherese o divennero professori e direttori delle varie accademie del paese. L'istruzione fu affidata ai diversi ordini religiosi (prima di tutto Gesuiti e Scolopi), i cui migliori professori avevano compiuto i loro studi nei più famosi collegi romani o presso le celebri università di Padova e Bologna, dove nel 1553 era stato fondato un Collegio Ungaro-Illirico per i giovani religiosi dei due regni associati, l'Ungheria e la Croazia.

Verso la metà del secolo, all'epoca del regno di Maria Teresa d'Asburgo (1740-1780), la vita culturale in Ungheria cominciò a riprendere il suo perduto splendore. I giovani aristocratici, tra i quali figuravano tutti i futuri arcivescovi d'Ungheria insieme ai migliori professori delle accademie ungheresi e ai Padri penitenzieri della Basilica di San Pietro, durante il loro settennale soggiorno romano prendevano parte alla vita culturale romana. Partecipavano alle feste nei palazzi, frequentavano gli spettacoli dei teatri e, grazie alla loro attività scientifica e letteraria, molti di loro divenivano anche membri di varie accademie italiane. Una volta tornati in patria, desideravano trapiantarvi la stessa vita culturale che avevano tanto apprezzato nella città eterna. Per questo possiamo affermare che la cultura romana tardo-barocca e arcadica ebbe un'influenza decisiva sulla cultura ungherese della seconda metà del secolo XVIII². Nel campo letterario fu molto importante la

2. La fondazione Giorgio Cini di Venezia e l'Accademia Ungherese delle Scienze (MTA), su iniziativa di Vittore Branca e Tibor Klaniczay, in occasione del VI Congres-

diffusione della poesia arcadica italiana, che in Ungheria era articolata in tre lingue: prima in latino e in italiano e infine, nella seconda metà del secolo, in ungherese.

2. *L'Arcadia neolatina ungherese*

Il primo incontro tra la cultura ungherese e l'Arcadia romana avvenne nel mondo della letteratura neolatina ungherese del Settecento. Poiché anche in Ungheria in tutte le scuole, nei licei e nelle accademie l'insegnamento si svolgeva in lingua latina, era abituale tra i professori l'uso di pubblicare in latino anche le proprie opere letterarie moralistiche, le predicazioni, i poemi didattici e i drammi scolastici. Le stesse rappresentazioni scolastiche si svolgevano prima in latino, per passare all'ungherese soltanto nella seconda metà del secolo. Verso la metà del Settecento, accanto alle opere tradizionali di argomento biblico e di storia antica, vennero rappresentati sempre più spesso i drammi degli autori contemporanei italiani, molti di loro membri dell'Arcadia, proposti prima in traduzione latina, poi anche in traduzione ungherese. Il dramma scolastico intitolato *Cesare in Egitto* di Giulio Cesare Cordara (in Arcadia Panemo Cisseo), professore del Collegio Romano e del Collegio Germanico-Ungarico, rappresentato a Roma nel 1745, fu tradotto dall'italiano all'ungherese dal padre penitenziere ungherese della Basilica di San Pietro, Ferenc Faludi (in Arcadia Carpató Dindimeio), e presentato nel 1749 in lingua ungherese dagli studenti dell'Università di Nagyszombat (Tirnavia, oggi Trnava in Slovacchia), sede arcivescovile del Regno d'Ungheria³.

so dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura italiana (AISLLI), svoltosi a Budapest nel 1967, firmarono un accordo di collaborazione scientifica per lo studio dei millenari rapporti culturali tra l'Italia e l'Ungheria. Tra il 1970 e il 2013 sono stati organizzati ben 12 convegni, i cui 13 volumi di Atti sono stati pubblicati in lingua italiana presso la casa editrice Olschki e presso quella dell'Accademia Ungherese di Budapest (tra i curatori dei tredici volumi figurano i nomi di Vittore Branca, Sante Graciotti, Cesare Vasoli, Tibor Klaniczay, Béla Köpeczi e Péter Sárközy). Nell'ambito di questa collaborazione italo-ungherese sono stati organizzati due convegni a Budapest sulla diffusione della cultura e della letteratura italiana in Ungheria nel Settecento: vd. *Venezia, Italia, Ungheria fra Arcadia e Illuminismo. Rapporti italo-ungheresi dalla presa di Buda alla rivoluzione francese*, a cura di Bela Köpeczi, Péter Sárközy, Budapest, Akadémiai, 1982, e *L'eredità classica in Italia e in Ungheria dal Rinascimento al Neoclassicismo*, a cura di Péter Sárközy, Vanessa Martore, Budapest, Universitas, 2004.

3. Cfr. Cecilia Pilo Boyl di Putifigari, *L'eredità classica nei drammi scolastici tradotti da Ferenc Faludi*, in *L'eredità classica in Italia e in Ungheria*, pp. 411-422.

I melodrammi storici e le azioni sacre di Metastasio furono a loro volta rappresentati nei teatri scolastici ungheresi nella seconda metà del secolo; anche in questo caso i testi italiani furono prima resi in latino e in seguito anche in ungherese⁴. *L'Isacco* di Metastasio fu tradotto in latino dal vescovo di Nagyvárad, Ádám Patachich, ex alunno del Collegio Germanico-Ungarico di Roma (eletto Arcade nel 1738 con il nome di Sirasio). L'opera fu rappresentata nel 1769 al teatro del suo castello vescovile in traduzione latina con la musica di Carl Ditters von Dittersdorf, e anche in lingua ungherese nella traduzione del suo canonico Antal Gánóczy, a sua volta eletto tra gli Arcadi romani nel 1780 (Florideno Meonio). Ádám Patachich, nominato arcivescovo di Kalocsa e governatore dell'Università di Buda, nella sua corte aveva organizzato un salotto per i poeti neolatini ungheresi, una specie di "arcadia latina"⁵. Le poesie latine scritte dallo stesso Patachich e dai suoi amici vennero raccolte in un volume di *Analecta poetica*, a cura del suo bibliotecario italiano Giacomo Mariosa, conservato in alcune copie manoscritte⁶.

Tra i poeti neolatini ungheresi troviamo lo scolio Johannes Chrysostom Hannulik (1745-1816), che ebbe grande successo in tutta l'Europa con i suoi versi in latino, divenne membro dell'Accademia di San Pietroburgo e venne eletto Arcade nel 1782 con il nome di Seralbo Erimantico⁷.

Dopo la morte dell'arcivescovo Patachich, Hannulik e Gánóczy tentarono (senza successo) di fondare un'accademia arcadica neolati-

4. Cfr. József Szauder, *Metastasio in Ungheria*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, a cura di Walter Binni, Roma, Bulzoni, 1974, t. III, pp. 309-334; Amedeo Di Francesco, *Le traduzioni dei drammi eroici del Metastasio nel Settecento letterario ungherese*, in *Venezia, Italia e Ungheria*, pp. 313-338; Péter Sárközy, *Tra classicismo e rococò, traduzioni delle opere del Metastasio in Ungheria*, in *L'eredità classica in Italia e in Ungheria*, pp. 423-437.

5. Cfr. Tamás Tóth, «*Si nullus incipiat, nullus finiet*». *La rinascita della Chiesa d'Ungheria dopo la conquista turca nell'attività di Gábor Patachich e di Ádám Patachich, Arcivescovi di Kalocsa-Bács (1733-1784)*, Budapest-Roma-Szeged, Gondolat, 2011; Péter Sárközy, *L'Isacco, figura del Redentore del Metastasio nel teatro vescovile di Nagyvárad*, in Id., *La beata Ungheria. Saggi sulla cultura ungherese*, Roma, Lithos, 2009, pp. 78-92.

6. Cfr. László Szörényi, *L'Arcadia latina nell'Ungheria del diciottesimo secolo*, in *Venezia, Italia, Ungheria*, pp. 293-305; Id., *Poesie latine entre 1770 et 1820*, «Neohelicon», 4/1-2, 1976, pp. 271-302.

7. Cfr. János Krizosztom Hannulik, *Lycorum libri*, Magno Karolini [Nagykároly/Carei], Typis excellentissimi comitis Antonii Károly, per Francisci Antonii Eitzenberger, 1780 (I-II) - 1781 (III-IV). Cfr. László Szörényi, *L'Arcadia latina*, pp. 303-304.

na con i poeti neolatini degli *Analecta poetica* (una dozzina di professori dell'Università di Buda, tra i quali István Ágyich, Norbert Conradi, Elek Horányi, György Pray, Révai Miklós e altri)⁸. Lo stesso Ferenc Kazinczy, precursore della nuova letteratura europea in lingua ungherese, nel 1791 operò il tentativo di formare un'associazione dei poeti ungheresi, chiamati i "Pastori dell'amenissimo giardino magiaro", riallacciandosi all'Accademia dell'Arcadia⁹. Il suo progetto fallì a causa della sua condanna seguita alla cospirazione giacobina ungherese del 1794.

3. *La fortuna dei melodrammi di Metastasio rappresentati in lingua italiana nei teatri di castello*

Nella diffusione della cultura arcadica in Ungheria svolse un ruolo di rilievo il culto del poeta cesareo Pietro Metastasio. I suoi melodrammi vennero presentati a Vienna con la musica dei più famosi compositori dell'epoca, da Haydn a Salieri, e non soltanto al teatro della corte ma anche nei teatri pubblici, frequentati dai magnati aristocratici ungheresi, i quali possedevano (quasi tutti) sontuosi palazzi vicino alla Hofburg, la residenza imperiale. Verso la metà del secolo questi nobili fecero realizzare teatri nei propri castelli anche in Ungheria e si diedero a organizzare grandi feste teatrali, alle quali invitavano compagnie italiane da Vienna e da Milano per intere stagioni. In queste feste teatrali cantanti italiani, e molte volte intere compagnie teatrali italiane, presentavano i drammi musicali in lingua italiana, ivi inclusi anche i melodrammi di Metastasio. Tra questi teatri, i più famosi erano quelli dei principi Esterházy nei loro castelli in Ungheria occidentale, a Eszterháza e a Kismarton (oggi Eisenstadt, in Austria), vicini a Vienna. Il direttore musicale dei teatri dei principi Esterházy fu per trent'anni Joseph Haydn e quasi tutti i cantanti e i professori d'orchestra del teatro d'opera erano italiani¹⁰. I programmi e i testi dei melo-

8. Cfr. Sándor Attila Tóth, *Rómából a Pannon Árkádiába. Patachich Ádám-fiók Árkádiája [Da Roma nell'Arcadia pannonica. La colonia poetica arcadica dell'arcivescovo Patachich]*, Budapest, METEM, 2004.

9. Cfr. la lettera di Ferenc Kazinczy al principe Lajos Strattmann-Batthyány del 7 gennaio 1791, in Ferenc Kazinczy, *Levelek [Lettere]*, a cura di Maria Szauder, Budapest, Szépirodalmi, 1979.

10. Cfr. Mátyás Horányi, *La vita teatrale nella corte degli Esterházy e la cultura italiana*, in *Venezia, Italia e Ungheria*, pp. 235-241; Id., *The Magnificence of Eszterháza*, Budapest, Akadémiai, 1962; Erzsébet Király, *Il melodramma italiano e la sua influenza sulla cultura ungherese del Settecento*, in *Venezia, Italia, Ungheria*, pp. 305-313.

drammi venivano stampati in italiano e distribuiti tra gli invitati agli spettacoli¹¹. Le compagnie italiane del teatro di castello presentavano i melodrammi italiani anche nella vicina capitale ungherese, durante le sedute della dieta di Pozsony (Posonio, oggi Bratislava, capitale della Slovacchia) e in occasione delle feste di incoronazione dei re “ungheresi” della casa degli Asburgo (Maria Teresa, Pier Leopoldo di Toscana e Francesco II).

Grazie alla fama del poeta cesareo e al grande sfarzo di questi spettacoli, alla fine del secolo Metastasio divenne il poeta italiano più tradotto in lingua ungherese. I suoi melodrammi vennero tradotti dai migliori scrittori del tempo, la *Galatea* e il *Re pastore* da Mihály Vitéz Csokonai, il *Temistocle* e la *Clemenza di Tito* da Ferenc Kazinczy; tali opere venivano inoltre rappresentate anche in prosa nelle città ungheresi dell’odierna Slovacchia e in Transilvania (oggi in Romania). Tutti i drammi sacri e i drammi storici del poeta cesareo vennero pubblicati dal reverendo Károly Döme, canonico di Pozsony, in due volumi nel 1802 e nel 1810¹². Possiamo affermare che la poesia melodiosa di Metastasio alla fine del Settecento ebbe profonda influenza sulla versificazione ungherese e, per questo tramite, sulla formazione della moderna poesia d’amore ungherese dell’inizio dell’Ottocento, basti pensare ai due grandi autori di fine secolo: Mihály Csokonai Vitéz e Sándor Kisfaludy.

4. *La poesia arcadica in lingua ungherese*

I primi poeti ungheresi che scrissero le proprie opere alla maniera del rococò arcadico furono il padre penitenziere della Basilica di San Pietro Ferenc Faludi (1704-1779), eletto Arcade durante il suo soggiorno romano nel 1743, eccellente poeta in latino e in ungherese, autore di opere moralistiche, e Mihály Vitéz Csokonai, giovane professore del Collegio Protestante di Debrecen, il quale formò il proprio linguaggio poetico con la traduzione dei versi e delle cantate degli autori dell’Arcadia (Lemene, Magalotti, Rolli, Savioli) e delle numerose cantate e dei melodrammi di Metastasio. Si deve a queste due figure l’inizio del rinnovamento del linguaggio poetico moderno ungherese sotto l’influenza della poesia italiana.

11. Vd. Veronika Vavrincez, *Opere di compositori italiani del Settecento nella Biblioteca Nazionale Ungherese*, ivi, pp. 241-265.

12. Cfr. Emerico Várady, *La letteratura italiana e la sua influenza in Ungheria*, 2 tt., Roma, Istituto per l’Europa orientale, 1933-1934, II, pp. 480-500.

4.1. *La poesia arcadica di Ferenc Faludi*

Ferenc Faludi, professore ungherese della Compagnia di Gesù di Graz e poi del Theresianum di Vienna, nel 1741 ricevette l'incarico di recarsi a Roma nel ruolo di padre penitenziere della Basilica di San Pietro al servizio dei pellegrini ungheresi. Visse per quattro anni nel Palazzo dei Penitenzieri (Palazzo della Rovere in piazza Scossacavalli) e durante il suo soggiorno prese parte alla vita sociale di Roma, ebbe contatti con i professori ungheresi del Collegio Romano e del Collegio Germanico-Ungarico e con i professori scolopi ungheresi del Collegio Nazareno. Divenne amico del famoso professore arcade Ruggero Giuseppe Boscovich, frequentò gli spettacoli teatrali, non solo scolastici, ma anche quelli delle opere di Metastasio e di Goldoni ai teatri Valle e Argentina. Dato che il numero dei pellegrini ungheresi non era ingente, disponeva di molto tempo libero e cominciò pertanto a tradurre nella propria lingua le opere moralistiche più famose e lette del tempo, da quelle di Baltasar Gracián ai testi di William Dorrel, gesuita inglese attivo in Francia, che vennero in seguito pubblicate, dopo il suo rientro in Ungheria, presso la tipografia dell'Università dei Gesuiti a Nagyszombat, mentre i due drammi scolastici da lui tradotti venivano rappresentati dagli studenti delle Accademie nelle quali insegnava. Durante i quattro anni del suo soggiorno a Roma anche Faludi si diede a scrivere poesie in latino. Il suo diario, scritto in latino (*Omniarium*), è conservato nella Biblioteca Nazionale di Budapest¹³ e in questo volume manoscritto troviamo le sue poesie latine, nonché alcune citazioni italiane dalle commedie di Goldoni e di Metastasio¹⁴.

Faludi insegnò in varie accademie, fu direttore per alcuni anni della tipografia universitaria e per vent'anni revisore dei libri stranieri presso il Consiglio del Governatore nella capitale del Regno d'Ungheria, a Pozsony. Dopo il decreto di Giuseppe II, che nel 1783 decretò lo scioglimento dell'Ordine dei Gesuiti in tutto l'Impero asburgico, Faludi visse in un ospizio per sacerdoti a Rohonc (oggi Rechnitz in Austria), dove morì nel 1779. Per tutta la sua vita, accanto ai suoi impegni come professore e ispettore di libri stranieri dell'Ordine, egli non cessò di scrivere e dare alle stampe le proprie opere moralistiche, costituite da

13. Cfr. Országos Széchényi Könyvtár, Quart. Lat. 69.

14. Il testo latino dell'*Omniarium* fu pubblicato nel 1998 nell'edizione critica delle opere di in prosa di Ferenc Faludi: *Faludi Ferenc prózai művei* [*Le opere in prosa di Ferenc Faludi*], a cura di Imre Vörös, Piroska Uray, 2 tt., Budapest, Akadémiai, 1991.

traduzioni, o per meglio dire “mediazioni” dai testi italiani, alla maniera del suo secolo. Vennero così pubblicati i tre volumi delle sue “guide alla vita cristiana”¹⁵ – compilati in base alla traduzione italiana di un’opera di William Dorrel – che riscossero vasto successo tra il pubblico dei nobili ungheresi, tanto da essere ristampate in diverse edizioni nel corso della vita di Faludi. Similmente ebbe grande successo il suo libro sull’uomo di corte (*Az Udvari ember*), versione libera del famoso *El Oraculo de Manual* dello scrittore Baltasar Gracián, una specie di *Cortegiano*, scritto da Faludi a Roma ispirandosi alla traduzione italiana del manuale di comportamento degli uomini di corte. Dopo il successo di questi testi pubblicati in ungherese, Faludi scrisse altre due opere moralistiche proprie: *Szent ember* (*L’uomo santo*, 1773) e *Bölcs ember* (*L’uomo saggio*, 1778), oltre a un romanzo, *Téli éjszakák* (*Le notti invernali*), basato su novelle spagnole, da leggere durante le notti invernali, pubblicato postumo¹⁶. Prima di morire egli raccolse in un volume compilato a mano i suoi pochi versi in ungherese, in tre belle copie, come fossero libri manoscritti, inviandoli al suo protettore, il conte Batthyány, e a due suoi amici dell’Ordine. Le poesie e il romanzo furono curati e fatti stampare dal suo allievo, poi confratello e poeta, Miklós Révai, il quale pubblicò anche i testi dei suoi due drammi scolastici¹⁷.

Miklós Révai, suo ex alunno, professore dell’Università di Buda, fu il primo a dimostrare in un saggio che quel centinaio di poesie, quei canti, quei sonetti e quelle ecloghe rappresentavano una grande novità nella letteratura ungherese, poiché seguivano gli esempi della contemporanea poesia europea, che Faludi aveva conosciuto durante il suo soggiorno romano. Verseggiava dunque sulla scia della poesia italiana del Settecento, tanto che talune composizioni presentano titoli italiani (*Addio*) e, per alcune, l’autore stesso inserì sotto al titolo la dicitura che la poesia fu scritta nella forma di un sonetto italiano (per esempio nel caso del sonetto sulla pipa, *A pipáru!*).

15. Cfr. Ferenc Faludi, *Istenes jószágra és szerencsés boldog életre oktatótt nemes ember* [*L’uomo nobile istruito alla bontà cristiana*], Nagyszombat, 1748, Buda, 1749, Nagyszombat, 1771; *Istenes jószágra és szerencsés boldog életre oktatótt nemes asszony* [*La donna nobile istruita alla bontà cristiana*], Nagyszombat, 1748, Buda, 1749, Nagyszombat, 1771, Pozsony e Kassa, 1787; *Nemes úrfi* [*Il giovane nobile*], Nagyszombat, 1771.

16. Cfr. *Téli éjszakák* [*Le notti invernali*], Pozsony, Landerer, 1787.

17. Cfr. *Faludi Ferencz költeményes maradványai* [*Le opere poetiche di Ferenc Faludi*], a cura di Miklós Révai, 2 tt., Győr, Strajbig, 1786-1787. La seconda pubblicazione delle poesie si deve al suo amico János Batsányi, poeta e traduttore di *Ossian: Faludi Ferencz Versei*, a cura di János Batsányi, Pest, Trattner, 1824.

Le opere in prosa di Faludi, pur essendo traduzioni di testi della moralistica barocca conosciuta a Roma, risultarono molto importanti per la formazione di un nuovo concetto e di un nuovo stile della narrazione nella letteratura ungherese, perché la lingua da lui utilizzata era una prosa viva, parlata, necessaria ai primi romanzieri ungheresi a cavallo del XVIII e XIX secolo. I suoi versi, composti sulla scia della poesia arcadica italiana, erano anch'essi scarni e sottili, seguendo il modello della versificazione galante dei poeti italiani del Settecento. Il grande successo della sua poesia in Ungheria si deve al fatto che Faludi riuscì a innestare sulla disciplina artistica arcadica i ritmi tradizionali della versificazione popolare ungherese, conciliando gli accentuati ritmi ungheresi con la metrica occidentale. Questo consentì alle sue opere poetiche di acquistare grande popolarità, dopo la vecchia poesia barocca esuberante del Sei e Settecento, poiché i canti rococò, eleganti e musicali, di Faludi apparivano come una forma nuova dei canti popolari ungheresi. Come affermato dal professor József Szauder, studioso delle relazioni letterarie italo-ungheresi: «Il Faludi poté innestare organicamente nel Lied e nella canzone verseggiata ungherese tutte le forme e melodie della poesia italiana della prima metà del Settecento»¹⁸. Faludi seppe rinnovare il vecchio classicismo ungherese e, introducendo una nuova metrica e uno stile nuovo, immettere nella poesia magiara una nuova coscienza estetica delle forme. Il suo linguaggio innovativo costituì per i poeti del neoclassicismo e del primo Romanticismo un modello da seguire. Non a caso János Horváth (il Mario Fubini ungherese) poté affermare che la grande stagione della nuova letteratura moderna inizia proprio con la poesia arcadica-popolare di Faludi, destinata a raggiungere il suo successo definitivo con la poesia romantica di Sándor Petőfi¹⁹.

4.2. *Il rococò all'italiana di Mihály Csokonai Vitéz*

Il gesuita Ferenc Faludi, scrittore e poeta arcadico, si era formato nell'ambiente dei salotti arcadici ed ecclesiastici della Roma negli anni

18. József Szauder, *Settecento italiano - Settecento ungherese*, in *Problemi di lingua e letteratura italiana del Settecento*. Atti del quarto Congresso dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana (AISLLI). Magonza-Colonia, 28 aprile-1 maggio 1962, a cura di Wilhelm Theodor Elwert, Wiesbaden, Steiner, 1965, pp. 188-192: 190.

19. Cfr. János Horváth, *A magyar népies költészet Faluditol Petőfig* [*La nuova poesia popolare ungherese da Faludi a Petőfi*], Budapest, Akadémiai Kiadó, 1928.

Quaranta del Settecento. L'altro importante poeta ungherese italia-neggiante e arcadico, Mihály Csokonai Vitéz (1773-1805), divenne il primo, vero seguace della poesia rococò-arcadica nell'ultimo decennio del XVIII secolo nel severo Gran Collegio Protestante di Debrecen, centro commerciale dell'Ungheria orientale tra il Danubio e i Carpazi, oggi vicino alla zona ultramontana dell'Ucraina ciscarpatica, situato nel mezzo della grande pianura ungherese, abitato da contadini, artigiani e commercianti²⁰.

Mihály Csokonai Vitéz era figlio di un modesto chirurgo di Debrecen, città fulcro del protestanesimo calvinista ungherese. Secondo il viaggiatore inglese Robert Townson, in questa città polverosa e provinciale, chiusa in sé stessa, dominata dalla morale del più severo puritanesimo, esisteva ciononostante una delle accademie più famose dell'Europa centro-orientale, il Grande Collegio Protestante. I duemila studenti e professori che vivevano nel Collegio di Debrecen studiavano in latino, ma parlavano anche le lingue straniere perché molti avevano trascorso qualche anno presso le più note università del mondo protestante, in Germania, in Olanda, in Svizzera o in Inghilterra, arrivando a conoscere bene la cultura europea, ed erano tutti grandi patrioti e difensori della lingua e dell'autonomia ungherese nella monarchia asburgica.

Alla fine degli anni Ottanta, il giovane Csokonai e i suoi amici, dopo gli studi nella classe poetica e dopo le esercitazioni di traduzione dal greco e dal latino, decisero di tradurre anche poeti stranieri contemporanei. I membri di questo circolo poetico suddivisero tra di loro le diverse lingue e ognuno doveva presentare e leggere le sue traduzioni. Al Csokonai toccò la poesia italiana. Conoscendo a fondo il latino, egli non ebbe molti problemi e fece ben presto notevoli progressi nella lingua assegnatagli, grazie al volume di "poesia italiana" dell'antologia di Joachim Johann Eschenburg²¹. Lo studio approfondito e la traduzione di un gran numero di versi di Rolli, Maratti Zappi, Lemene, Savioli, dell'*Aminta* di Tasso e di arie, cantate, canzonette e melodrammi di Metastasio gli servirono non soltanto come esercizio di stile per

20. Cfr. Péter Sárközy, *Il Collegio protestante di Debrecen e la formazione "all'italiana" della poesia di Mihály Csokonai Vitéz*, in *Roma e l'Italia nel contesto della storia delle università ungheresi*. Atti del Seminario italo-ungherese di Storia delle Università. Roma, 10-12 novembre 1981, a cura di Girolamo Arnaldi, Carla Frova, Péter Sárközy, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985, pp. 127-155.

21. Cfr. Joachim Johann Eschenburg, *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaft*, Berlin, Stettin, Friedrich Nicolai, 1783.

il proprio linguaggio poetico ungherese, ma rappresentarono anche un sostrato spirituale e artistico su cui poté levare alta la propria voce poetica. Un centinaio di traduzioni dall'italiano rimase manoscritto²²; furono pubblicate soltanto l'*Aminta* di Tasso, la *Galatea* e il *Re pastore* di Metastasio, sebbene anche queste postume, un anno dopo la precoce scomparsa del poeta nel 1806. Nel periodo 1790-1796, come giovane professore, dedicandosi alla traduzione di componimenti italiani da Tasso a Metastasio, riuscì a creare per sé stesso un mondo poetico compatto, ossia quello della lirica amorosa rococò dei poeti arcadi. In seguito, in questo linguaggio elegante riuscì a dare voce alla propria visione del mondo dell'Illuminismo, derivato dai filosofi francesi del Settecento. In questo modo la poesia matura di Csokonai non sfociò in una versificazione frivola, bensì in una poesia illuministica; per dirla con József Szauder: «Rousseau si innestò organicamente sulla poesia arcadica di Csokonai»²³. In seguito al suo licenziamento dal Collegio a causa delle sue idee illuministiche, dopo il ciclo di poesie d'amore *Canti per Lilla* (1797, pubblicato dopo la sua morte nel 1805), egli visse da poeta girovago, scrivendo per lo più odi e poesie filosofiche con un linguaggio oramai melodico ed elegante, molto simile a quello delle odi illuministiche di Giuseppe Parini. Nelle sue grandi canzoni (*Alla solitudine*, *All'eco di Tihany*, ecc.) esprime – con una eleganza formale perfetta – la sua delusione e la sua denuncia contro una società in cui gli uomini non possono raggiungere la felicità naturale. Il poeta si rifugia nella solitudine della Natura seguendo l'esempio di vita rousseauiano:

in una grotta spazio troverò
in un angolo di quest'isola
come Rousseau in Ermenonville
Uomo e cittadino libero sarò.

Csokonai trascorse gli ultimi anni della sua vita in estrema povertà, scrivendo i primi capolavori della poesia filosofica ungherese *Új*

22. L'edizione critica (con i testi originali delle poesie italiane) delle traduzioni di Csokonai da vari autori, anche arcadi, si trova in due volumi contenenti tutte le opere del poeta: Csokonai Vitéz Mihály, *Összes művei - Kötlemények*, a cura di Ferenc Szilágyi, 2 tt., Budapest, Akadémiai, 1988-1992.

23. József Szauder, *Ispirazioni italiane nella cultura ungherese del Settecento*, in *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, a cura di Vittore Branca, Firenze, Sansoni, 1967, I, pp. 215-225: 224.

esztendei gondolatok (Pensieri di capodanno), Az ember a poézis első tárgya (L'uomo, primo oggetto della poesia), A lélek halhatatlansága (L'immortalità dell'anima).

L'originalità e la novità della poesia arcadico-illuminista di Csokonai furono scoperte solo successivamente alla pubblicazione postuma dei suoi versi e dopo la vasta discussione dei letterati ungheresi suscitata intorno al monumento funebre da innalzare sopra il sepolcro del giovane poeta scomparso. Il grande letterato dell'epoca, il poeta neoclassicista Ferenc Kazinczy²⁴, propose che sulla stele sopra la tomba di Csokonai fosse incisa in lingua ungherese, come iscrizione, la nota frase che compare nei dipinti di Guercino e di Poussin, tanto citata da Goethe: «Vissi anch'io nell'Arcadia». I professori e i pastori protestanti del collegio puritano di Debrecen non vollero tollerare l'allusione arcadica alla loro cultura e alla loro città. Invece di essere fieri di questo felice incontro della cultura ungherese con quella europea nell'opera di Csokonai, si indignarono, perché credettero di individuare nell'iscrizione una malevola allusione al clima spirituale incolto della città agricolo-commerciale della pianura dell'Ungheria e pensarono che Kazinczy avesse voluto intendere che la loro “cultura arcadica” consistesse in un provincialismo senza cultura, come l'Arcadia greca antica descritta da Jean-Jacques Barthélemy nel suo libro sull'Arcadia dell'antica Grecia, *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce*: «les pâturages y sont excellents, surtout pour les ânes». L'aperto conflitto tra Kazinczy e i letterati della città di Debrecen, chiamato in ungherese “il processo dell'Arcadia”²⁵, durò per due interi anni (1806-1807), perché in difesa della propria posizione Kazinczy richiamava l'attenzione sulle

24. Cfr. Péter Sárközy, *Il Neoclassicismo di Ferenc Kazinczy*, in *Storia della letteratura ungherese*, a cura di Bruno Ventavoli, Torino, Lindau, 2005, pp. 221-224; József Pál, *La poesia italiana nella rivista Orpheus di Ferenc Kazinczy*, in *L'eredità classica in Italia e in Ungheria*, pp. 459-469; Id., *Il neoclassicismo ungherese tra il finito e il nonfinito*, in *L'eredità classica nella cultura italiana e ungherese nell'Ottocento*. Atti dell'XI Convegno italo-ungherese promosso dall'Accademia Nazionale dei Lincei e dall'Accademia Ungherese delle Scienze. Roma, 23-26 settembre 2009, a cura di Beatrice Alfonzetti, Péter Sárközy, Roma, Università La Sapienza, 2011, pp. 227-239.

25. Cfr. József Pál, *Il Neoclassicismo e il rinnovamento della letteratura ungherese*, in *Popolo, nazione e storia nella cultura italiana e ungherese dal 1789 al 1850*. Atti del convegno-seminario di studi promosso e organizzato dalla fondazione Giorgio Cini e dall'Accademia ungherese delle scienze. Venezia, 4-6 novembre 1982, a cura di Vittore Branca, Sante Gracioti, Firenze, Olschki, 1985, pp. 129-139; Ferenc Bíró, *A legnagyobb penna háború. Kazinczy Ferenc és a nyelv kérdése [La grande battaglia di Ferenc Kazinczy sulla lingua poetica ungherese]*, Budapest, Argumentum, 2010.

traduzioni dei versi dei poeti arcadici, da Rolli a Metastasio, cui si era dedicato il giovane Csokonai, ossia sull'europeismo moderno del suo linguaggio poetico. A questo si devono la scoperta dell'importanza della sua poesia e la vasta fortuna in Ungheria di Csokonai, il quale divenne in questo modo il precursore della nuova poesia moderna ungherese, modello di autori straordinari del calibro di Sándor Petőfi (1823-1849), negli anni Quaranta dell'Ottocento, e di Endre Ady (1877-1919), all'inizio del Novecento.

4.3. *L'ultimo rappresentante della "poesia all'italiana" della letteratura ungherese: Sándor Kisfaludy*

Con la poesia arcadica di Ferenc Faludi e di Mihály Csokonai Vitéz, rafforzata dal neoclassicismo di Ferenc Kazinczy²⁶, la poesia ungherese riuscì a liberarsi dalla erudizione barocca e religiosa della letteratura del Seicento e del primo Settecento. L'adesione alla poesia pastorale e arcadica italiana e al neoclassicismo della poesia contemporanea dell'Europa liberava la letteratura ungherese, tanto dalle norme rigide della didattica moraleggiante, quanto dalla dottrina scolastica della tradizione poetica seicentesca. Sulla scia della produzione di questi tre autori si formò la nuova poesia ungherese a cavallo dei secoli XVIII-XIX.

All'inizio dell'Ottocento riscosse grandissimo successo tra il pubblico (specie femminile) il volume di un nuovo poeta ungherese: *Himfy, Kesergő szerelem (Amore doloroso di Himfy, 1801)* racconta in 200 sonetti e 27 canzoni la storia d'amore di Himfy, *alter ego* del poeta ancora sconosciuto, con una struttura modellata sul *Canzoniere* di Petrarca. L'autore era un giovane tenente della Guardia Nobile Ungherese della corte di Vienna, Sándor Kisfaludy (1772-1844), l'ultimo rappresentante del cosiddetto "indirizzo italiano" della poesia ungherese, che aveva avuto inizio con il poeta del Rinascimento Bálint Balassi (1554-1594)²⁷.

Sándor Kisfaludy, di origini nobili, apparteneva al gruppo dei cosiddetti scrittori della "Guardia Ungherese" della corte imperiale di

26. Ferenc Kazinczy, poeta e narratore, traduttore della letteratura contemporanea, fu il personaggio centrale della riorganizzazione della cultura moderna ed europea in Ungheria. Vd. Paolo Ruzicska, *Storia della letteratura ungherese*, Milano, Nuova Accademia, 1963, pp. 515-526.

27. Vd. Amedeo Di Francesco, *Bálint Balassi*, in *Storia della letteratura ungherese*, pp. 101-119; Bálint Balassi, *Canzoni per Julia*, a cura di Armando Nuzzo, traduzione di Carlo Camilli, Armando Nuzzo, Milano, Crocetti, 1994.

Vienna, i quali, oltre a svolgere servizio a corte, studiavano le lingue, leggevano la letteratura moderna tedesca, francese e italiana e frequentavano gli spettacoli dei teatri viennesi, dove venivano rappresentate opere di svariati autori, da Lessing a Schiller e da Molière a Goldoni, e anche loro cominciarono a scrivere le loro opere seguendo i modelli stranieri. Sándor Kisfaludy, un bel giovane ventenne colto e con ambizioni letterarie, che godeva anche del favore delle donne, visse a Vienna nel sontuoso palazzo della Guardia Nobile Ungherese vicino alla Hofburg dal 1793 al 1796. Grazie ai tre anni passati a Vienna, oltre a svolgere il suo servizio presso la corte imperiale, ebbe modo di conoscere a fondo la letteratura tedesca e francese contemporanea e, grazie alla sua amante Maria Medina Viganò, la più bella e famosa ballerina del tempo, ebbe occasione non soltanto di conoscere i più noti musicisti e scrittori teatrali, ma anche di approfondire le sue conoscenze nel campo della poesia italiana, da Tasso a Metastasio.

Quando nella primavera del 1796 i francesi avviarono la campagna bellica nell'Italia settentrionale, Kisfaludy venne trasferito in un reggimento regolare in partenza per rinfiancare la fortezza di Milano sotto assedio. Sulle sue esperienze italiane, sulle bellezze delle città visitate (Verona, Mantova, Milano), sui suoi incontri durante il viaggio con nobili e aristocratici italiani, sugli spettacoli visti alla Scala di Milano, egli scrisse un *Diario di viaggio in Italia*, in cui inserì anche le prime poesie sulle bellezze viste, nonché sui suoi amori con diverse marchese e contesse. Dopo l'assedio della fortezza di Milano, fatto prigioniero, fu portato in Provenza (presso Valchiusa), dove cominciò a leggere il *Canzoniere* di Petrarca, nonché i poeti erotici francesi Parny, de Bernis e la *La nouvelle Héloïse* di Rousseau. Spinto dal ricordo della lettura di Petrarca, Kisfaludy si propose di comporre il primo canzoniere d'amore ungherese seguendo il modello petrarchesco e, sotto l'influenza del poeta italiano e dei poeti erotici francesi, decise di diventare il primo autore ungherese che sarebbe riuscito a trapiantare la poesia d'amore in Ungheria, e cominciò pertanto a raccogliere e sistemare i versi che aveva scritto per Maria Medina e per diverse altre donne, in Italia e in Francia. Nel corso degli altri tre anni del suo servizio militare nel ducato di Württemberg, vicino a Stoccarda, ebbe l'idea di scrivere un ciclo di poesie d'amore alla maniera del *Canzoniere*, con il quale intendeva conquistare Róza Szegedy, una bella ragazza (e la sua ricca dote) conosciuta durante una vendemmia in Ungheria, prima delle guerre napoleoniche. Alla fine del suo servizio militare, Kisfaludy ottenne il permesso di congedarsi e tornò in patria, sposò l'amata e vissero per

quarant'anni nelle loro residenze di campagna sul lago Balaton, in una zona meravigliosa dell'Ungheria occidentale, somigliante alle colline della Provenza e della Toscana, con i vini di Badacsony e di Somló che gareggiano con i migliori vini francesi e italiani.

Nel 1801 fu pubblicato il suo ciclo di poesie (200 sonetti e 7 canzoni) in cui racconta l'amore del giovane Himfy per una donna lontana e le sue avventure durante le guerre contro i francesi, fino al rientro in patria. I suoi versi non sono veri e propri sonetti, perché vennero scritti alla maniera della tradizione della poesia popolare ungherese, pertanto non presentano la maestria formale delle canzoni e dei madrigali di Petrarca. Tuttavia derivano palesemente dal *Canzoniere* il tema e la struttura del volume e la forma visibile dei versi, dunque risulta evidente che il nostro trasse ispirazione dai sentimenti e dalle formule poetiche petrarchesche. Si diffuse così tra i lettori ungheresi l'idea che Himfy fosse il "Petrarca ungherese", colui che introdusse nella letteratura ungherese la poesia d'amore del sentimentalismo europeo.

Sulla scia del successo del volume *Himfy, Kesergő szerelem (Amore doloroso di Himfy)*, il poeta compose un secondo ciclo di 200 canti, *Himfy II, Boldog szerelem (Amore felice di Himfy)*, 1807). Alla dieta Ungherese del 1807, Sándor Kisfaludy venne incoronato come poeta laureato dell'amore. Quando nel 1808 le truppe francesi occuparono Vienna e attaccarono anche l'Ungheria, Kisfaludy divenne aiutante in campo dell'arciduca Giuseppe d'Asburgo-Lorena e partecipò alla battaglia di Győr. Dopo l'armistizio tornò nella sua residenza a Badacsony e per tre decenni visse da nobile benestante con la passione per la letteratura, desideroso di partecipare al profondo rinnovamento della letteratura ungherese. Scrisse romanzi in versi (*Regék*) e drammi storici, fondò e diresse il primo teatro nazionale di Balatonfüred (1831), partecipò alla fondazione dell'Accademia nazionale ungherese e, quando morì all'età di 72 anni, venne sepolto come "poeta nazionale"²⁸.

Allorquando, trent'anni dopo la morte di Kisfaludy, i suoi manoscritti e le sue lettere divennero accessibili agli studiosi, i filologi scoprirono che, nel manoscritto del primo volume delle poesie di *Himfy*, nella grande maggioranza dei casi i versi ungheresi erano introdotti da alcune righe in lingua originale tratte da poeti latini, poeti contemporanei francesi e tedeschi. Settantadue di queste poesie presentavano in esordio motti italiani. Questi suoi versi erano stati composti imi-

28. Cfr. Péter Sárközy, *Az utolsó magyar petrarchista: Kisfaludy Sándor [L'ultimo petrarchista ungherese: S. Kisfaludy]*, Budapest, Magyar Napló, 2022.

tando i sonetti petrarcheschi e la maggioranza degli altri era ispirata a citazioni e formule poetiche italiane di Petrarca e di poeti dell'Arcadia (Savioli, Lemene e Metastasio), liberamente adattate da Kisfaludy nei propri componimenti. Questa scoperta dimostrava con assoluta evidenza che i veri ispiratori del suo ciclo d'amore non erano soltanto le donne da lui amate, bensì *in primis* le poesie del *Canzoniere* e dei poeti arcadici italiani, da Savioli al Metastasio.

Per illustrare il metodo poetico di Kisfaludy presenterò due esempi. Al posto dei testi in lingua originale cito la traduzione italiana dei versi inserita nell'antologia *Petrarca in Europa*²⁹, mentre in posizione introduttiva ai canti ho inserito in corsivo i motti di Petrarca che si leggono, in italiano, in tutti i manoscritti.

Canto 29

Intendami chi può, che m'intend'io....

(Petrarca, *RVF*, CV, *Mai non vo' più cantar com'io soleva*)

Se uno non comprende i sentimenti
 Profondi del mio cuore
 Sbaglia se irride i gemiti
 Del mio triste liuto,
 Non rida, – ma ringrazi
 Se i miei tormenti igniara,
 Non rida, – ma compiangi,
 Se non prova il mio amore,
 Sia generoso, quando dà, l'Amore,
 Grandi sorsi di bene e di male.
 Comprendi, tu che puoi, le mie parole, –
 Me stesso io ben comprendo.

Canto 90

*ed era il cielo a l'armonia sì intento / che non se vedea in ramo mo-
 ver foglia, / tanta dolcezza avea pien l'aere e 'l vento*

(Petrarca, *RVF*, CLVI, *I' vidi in terra angelici costumi*)

Della sua bella voce ho udito l'eco
 Risuonare argentino,

29. Sándor Kisfaludy, *L'Amore amaro*, in *Petrarca in Europa*, a cura di Armando Nuzzo, Gianni Scalia, «In forma di parole», s. IV, 24/4 (2 tt.), 2004, II, pp. 716-723.

E più divinamente
 Non piange Filomela.
All'erta stava la natura,
 E struggersi sembrava:
 L'acqua frenò al ruscello,
 E ogni fronda tacque,
Zitti il canto agli uccelli
 Zefiri tesero l'orecchio,
 E si fermò ogni refolo, –
 E il mio dolor sorrise.

Grazie all'ispirazione di Petrarca e dei poeti moderni della letteratura europea contemporanea – da Metastasio ai poeti erotici francesi fino a Schiller – Kisfaludy era riuscito a trasformare i motti di due-tre versi petrarcheschi in intere poesie, garantendo modernità e successo ai propri componimenti, con i quali introdusse nella letteratura preromantica ungherese il tema dell'amore sentimentale. Con le sue poesie d'amore, Kisfaludy esercitò profonda influenza sulla formazione della poesia romantica del Risorgimento, i cui primi personaggi importanti furono Mihály Vörösmarty (1880-1855)³⁰ e il già ricordato Sándor Petőfi, famoso come poeta “della libertà e dell'amore”.

Possiamo pertanto affermare che l'influenza della poesia italiana in Ungheria fu continuativa, da Petrarca in poi, e che venne rinnovata proprio grazie all'irradiazione della poesia arcadica nella seconda metà del Settecento. Per il tramite della poesia d'amore di Csokonai Vitéz e di Kisfaludy, l'influsso italiano sulla poesia ungherese sarà presente fino al Romanticismo, fino all'opera del massimo poeta del nostro Risorgimento: Sándor Petőfi.

30. Cfr. József Szauder, *La poesia romantica di Mihály Vörösmarty*, in *Storia della letteratura ungherese*, pp. 271-287. Il dramma in versi sull'amore del poeta fu tradotto anche in italiano: Mihály Vörösmarty, *Csongor e Tünde*, a cura di Edoarda Dala Kisfaludy, Bologna, Battana, 1993.

L'ordre naturel nel dibattito settecentesco intorno alla lingua:
una categoria fra retorica, logica e scienza

1. *Introduzione*

Con *ordre naturel* ('ordine naturale') s'intende un concetto chiave con cui gli intellettuali europei si confrontano per tutto il XVIII secolo e la cui interpretazione viene fagocitata (a seconda delle esigenze) dalla retorica, dalla logica e/o dalla scienza. Mi concentrerò in questa sede sul rispettivo dibattito che mette a confronto la lingua italiana e il francese con l'obiettivo di proporre un taglio per alcuni aspetti innovativo agli studi ormai esistenti¹.

Fino al secolo XVII la teoria storica del linguaggio si avvale, prevalentemente in riferimento a Platone, del concetto di "naturalzza"

1. Sono piuttosto scarsi gli studi che fissano il ruolo del concetto di "ordine naturale" come *topos* nel dibattito settecentesco in una prospettiva europea. Vanno ricordati: Ulrich Ricken, *Grammaire et philosophie au siècle des Lumières: controverses sur l'ordre naturel et la clarté du français*, Villeneuve-d'Ascq, Publications de l'université de Lille III, 1978; Gerda Haßler, *Wortstellung / ordo naturalis / Inversion*, in *Lexikon sprachtheoretischer Grundbegriffe des 17. und 18. Jahrhunderts*, herausgegeben von Gerda Haßler, Cordula Neis, Berlin, de Gruyter, 2009, pp. 114-1149; Ead., *Natürlichkeit*, ivi, pp. 230-247; in ambito italiano: Antonio Viscardi, *Il problema della costruzione nelle polemiche linguistiche del Settecento*, «Paideia. Rivista letteraria di informazione e orientamento», 2/4-5, 1947, pp. 193-214; Tina Matarrese, *La lingua e gli scrittori*, in Ead., *Storia della lingua italiana. Il Settecento*, Bologna, il Mulino, 1993, pp. 119-152: 120-122; Sabine Schwarze, *Il genio della lingua nella teoria settecentesca della traduzione*, in *Traduzioni letterarie e rinnovamento del gusto: dal Neoclassicismo al primo Romanticismo*, a cura di Giuseppe Coluccia, Beatrice Stasi, 2 tt., Galatina, Congedo, 2006, II, pp. 167-182; Luca Serianni, *La sintassi franceseggiante*, in Id., *Italiano in prosa*, Firenze, Franco Cesati, 2012, pp. 107-129. Andrebbero anche menzionati gli studi di carattere empirico sull'*ordo verborum* nella prosa del secondo Settecento, per cui vd. Giuseppe Patota, *L'Ortis e la prosa del secondo Settecento*, «Studi di grammatica italiana», 13, 1987, pp. 97-248, oppure sulla sintassi di Alessandro Verri in testi diafasicamente distanti, per cui vd. Leonardo Bellomo, *Dalla «Rinunzia» alla Crusca al romanzo neoclassico. La lingua di Alessandro Verri in «Caffè» e «Notti Romane»*, Firenze, Franco Cesati, 2013.

per la definizione del segno linguistico, in particolare del rapporto fra una parola e il suo significato. Sull'esistenza di una disposizione naturale delle parole nella frase s'interrogano già i retori latini tramite termini come *rectus ordo* e *naturalis ordo* (Quintiliano, Cicerone), *ordo naturalis* e *ordo artificialis* (retorica del IV secolo d.C.). Tra la fine del Sei e l'inizio del Settecento la nozione di naturalezza si estende sempre più spesso alla sequenza soggetto-verbo-oggetto postulata come "ordine naturale"². Durante l'Illuminismo, nell'accettazione o nel rifiuto dell'ordine diretto come tratto universale di massimo pregio, si esprimono ideologie linguistiche contrastanti. L'ordine delle parole rappresenta addirittura uno degli argomenti più discussi dai teorici del linguaggio e dai grammatici e acquisisce, grazie alla partecipazione al dibattito di importanti esponenti dell'Illuminismo francese come César Chesneau Du Marsais, Charles Batteux, Denis Diderot ed Étienne Bonnot de Condillac, una dimensione filosofica.

Si tratta inizialmente di un fenomeno che riguarda la Francia e i presunti vantaggi del francese rispetto al latino in una prospettiva razionalistica che definisce l'ordine delle parole³ in conformità con una sequenza delle idee nel pensiero postulata come universale: la costruzione diretta, tipica del francese, come *ordre naturel* e l'inversione, tipica del latino, come *construction renversée*. Una valutazione positiva dell'inversione oppure della *construction figurée* si fa strada solo in seguito alla valorizzazione della conoscenza attraverso forme di percezione sensoriale⁴.

2. In termini moderni possiamo certo notare che la sequenza S(soggetto) + V(verbo) + C(complementi) rappresenta l'ordine sintattico non marcato oppure basico, tanto per l'italiano moderno che per l'italiano antico, con la possibilità di fare ricorso a ordini sintatticamente marcati in cui la prima posizione nella frase sia occupata da elementi diversi dal soggetto. Ricordiamo a questo punto che in Italia prima del Settecento la costruzione nella prosa era segnata da «scelte stilistiche [...] più marcat[e] in senso aulico» (Raphael Merida, *La lingua della prosa sacra del Seicento*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2018, pp. 55-71: 55). Solo nel Settecento i procedimenti sintattici abituali nella tradizione letteraria italiana verranno sostituiti da alcuni autori, inclini ai postulati della nuova filosofia proveniente da Francia e Inghilterra, dall'ordine diretto con l'obiettivo di una maggiore chiarezza; vd. ad es. Bellomo, *Dalla «Rinunzia» alla Crusca*.

3. L'emergere di una nozione positiva di ordine fisso in termini di qualità della lingua è attribuito al grammatico francese Louis Meigret; vd. Louis Meigret, *Le tretté de la grammaire françoise*, Paris, Chrestien Wechel, 1550, pp. 142-143. La normalizzazione seicentesca del francese si basa già sul postulato che l'*ordre naturel* costituisca la base della particolare chiarezza di questa lingua, vd. Haßler, *Wortstellung*, p. 1135.

4. Vd. *ivi*, pp. 1114-1115.

Il seguente contributo si dedicherà, dopo alcuni preliminari metodologici, al ruolo del concetto di “ordine naturale” nel dibattito sulla costruzione della frase in età arcadica, per illustrare in seguito quali difetti e quali pregi vengono attribuiti all'ordine diretto nel dibattito del secondo Settecento.

2. *Preliminari metodologici*

Le mie riflessioni preliminari di carattere metodologico riguardano la ricostruzione della tradizionalità del discorso sulla lingua, in altre parole il metadiscorso linguistico⁵. Partendo dalla nozione foucaultiana⁶ intendiamo il discorso come una struttura transtestuale che si realizza essenzialmente attraverso i riferimenti intertestuali e la coerenza in termini di contenuto e di funzionalità. Dato che il discorso inteso in questo modo non è mai reperibile per lo studioso nella sua totalità possiamo, però, da un punto di vista pratico operativo, equiparare *discorso a corpus testuale* la cui composizione è determinata, in senso lato, da criteri legati al contenuto⁷.

Il discorso pubblico sulla lingua può quindi essere inteso come una serie di documenti dedicati al tema della riflessione linguistica (un *corpus* testuale) che tiene conto dei diversi ambiti testuali, dei formati mediatici e delle sfere discorsive. Un tale approccio permette inoltre di tenere insieme documenti pubblicati con obiettivi vari che vanno dall'apologia di una lingua come pari o superiore ad un'altra (difesa e/o legittimazione) alla codificazione di un modello normativo e alla

5. Alla tradizionalità del discorso sulla lingua nei vari formati storici e attuali del giornalismo italiano è dedicato il volume *Tradizioni del discorso sulla lingua nella stampa periodica italiana dal Settecento a oggi*, a cura di Raphael Merida, Fabio Ruggiano, Sabine Schwarze, Berlin etc., Peter Lang, 2024.

6. Cito la definizione dall'originale francese: «On appellera discours un ensemble d'énoncés en tant qu'ils relèvent de la même formation discursive; il ne forme pas une entité rhétorique ou formelle, indéfiniment répétable et dont on pourrait signaler (et expliquer le cas échéant) l'apparition ou l'utilisation dans l'histoire. [...] C'est un ensemble de règles anonymes, historiques, toujours déterminées dans le temps et l'espace qui ont défini à une époque donnée, et pour une aire sociale, économique, géographique ou linguistique donnée, les conditions d'exercice de la fonction énonciative» (Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 153-154).

7. Per la definizione di discorso che si applica anche in seguito rinvio in particolare al mio articolo *Il commento linguistico come tradizione discorsiva fra Settecento ed era digitale*, in *Tradizioni del discorso sulla lingua*, pp. 13-30: 16-18.

valutazione critica degli usi linguistici (prescrizione, critica degli errori), all'interpretazione scientifica (descrizione, esplicazione) e infine alla divulgazione del sapere linguistico (descrizione).

Per l'interpretazione dei concetti-chiave cui fa richiamo il metadiscorso storico sulla lingua, si presta in particolare la categoria di intertestualità intesa come «l'insieme di tutti i fenomeni del riferimento esplicito e/o implicito fra i testi»⁸. A parte i riferimenti espliciti (citazione dei nomi degli autori e delle istituzioni fino alla citazione integrale o parziale dei titoli delle opere), rappresenta un fenomeno intertestuale anche il ricorso a concetti, termini, parole-chiave oppure formule; quindi, ad elementi rappresentativi di determinate idee e posizioni ideologiche in relazione all'interpretazione e all'uso della lingua. Attraverso la loro ripetizione in determinati contesti pubblici acquisiscono un significato e una funzione discorsivi particolari per radicarsi in seguito nella memoria collettiva come correlati verbali di topoi (tali ad es. “genio della lingua”, “ordine naturale”, “abuso delle parole”, “italiano figlia della madre latina”, “italiano lingua armoniosa e flessibile” ecc.)⁹.

Nel metadiscorso sulla lingua, il tema della costruzione (diretta o indiretta) diventa un elemento stabile almeno sin dal Cinquecento, quando nel processo di emancipazione dal latino (non solo in Italia) con la consapevolezza del carattere singolare delle varie lingue cresce il desiderio di definire alcune categorie interpretative per tale diversità. Si moltiplicano quindi i discorsi “apologetici”, dedicati a un confronto valutativo delle lingue in cui queste venivano lodate o criticate per le loro proprietà, cioè per la loro energia, armonia, chiarezza, semplicità o ricchezza. La costruzione, che era strettamente collegata con il concetto di “genio della lingua”, termine che inizialmente poteva essere usato abbastanza comodamente per tutto ciò che non poteva essere spiegato attraverso la grammatica, si concretizza e conosce un'applicazione empirica nel corso del Settecento. Il dibattito attorno ai pregi e difetti della costruzione diretta e inversa diventa, infatti, uno degli argomenti più virulenti dell'intero Settecento coinvolgendo molteplici letterati, filosofi e scienziati fino al primo Ottocento.

8. Cfr. Jürgen Spitzmüller, Ingo H. Warnke, *Diskurslinguistik. Eine Einführung in Theorien und Methoden der transtextuellen Sprachanalyse*, Berlin, de Gruyter, 2011, p. 188.

9. Cfr. Sabine Schwarze, *Abuso delle parole. La ripresa della topica settecentesca nella critica (mass)mediatica della lingua*, in *Il linguaggio formulare in italiano tra sintassi, testualità e discorso*. Atti delle giornate internazionali di studio. Roma, 19-20 gennaio 2012, a cura di Claudio Giovanardi, Elisa De Roberto, Roma, Loffredo Editore, 2014, pp. 99-115.

Di conseguenza l'*ordre naturel* (oppure l'“ordine naturale”) assume il carattere di una formula discorsiva che entra nelle polemiche settecentesche sulla qualità della lingua francese e di quella italiana, dove acquisisce un carico ideologico¹⁰.

3. *Il problema della costruzione nelle dispute su problemi di lingua nell'età arcadica*

In uno dei suoi capolavori per l'interpretazione complessiva del Settecento italiano Gianfranco Folena riassume l'età arcadica come segue:

La stessa Arcadia nel suo significato storico più serio [...] rappresenta una risposta della cultura italiana alla compagine unitaria, centralizzata della cultura francese; e contribuisce a formare un nuovo pubblico, oltre che per il “buon gusto”, anche per la lingua [...] per la prima volta si può parlar in Italia del problema della lingua come problema di cultura nazionale, e si verifica così una situazione favorevole a un confronto e a un incontro con la lingua e la cultura francese. [...] Il grande merito del Muratori e dei suoi amici è stato, per quanto riguarda il problema della lingua, di averlo posto come un problema di cultura inserendolo da un lato nel dibattito fra antichi e moderni [...], dall'altro nel dibattito con la cultura francese, soprattutto attraverso la polemica Orsi-Bouhours (che riguardava il posto della cultura italiana nel nuovo concerto culturale europeo)¹¹.

Le dispute menzionate da Folena si inseriscono in una tradizione plurisecolare di dibattiti su questioni linguistiche tra Italia e Francia,¹²

10. Riporto la definizione del concetto *formule discursive* (“formula discorsiva”) coniato nell'ambito dell'analisi del discorso polemico da Alice Krieg-Planque nel 2003: «[...] une unité lexicale (mot, expression, petite phrase) acquiert une charge idéologique ou socio-politique et devient un référent social. Centrale à la notion de formule est la controverse par rapport à son existence, à son usage ou par rapport à ce qu'elle représente. Le dissensus qui entoure la formule témoigne des tensions sociales importantes au sein d'un groupe ou d'une communauté» (Alice Krieg-Planque, *La notion de «formule» en analyse du discours. Cadre théorique et méthodologique*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2009, p. 14).

11. Gianfranco Folena, *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 26-28.

12. L'unico studio sistematico su questa *querelle linguistique* che si nutre in varie epoche di polemiche intorno a problemi più particolari è stato proposto da Mario Mormile che in un fascicolo del 1986, che purtroppo non ebbe una grande diffusione,

che nel Settecento acquisirono dapprima una dimensione culturale e in seguito anche una sociale. La disputa fra antichi e moderni (nota come *Querelle des anciens et des modernes*), così come la *Querelle d'Homère* (1715-1716), mettono in rilievo la comparazione delle lingue e delle letterature moderne con quelle antiche per accendere un dibattito sulle qualità intrinseche, o meglio sui caratteri distintivi delle varie lingue.

Tra il Sei e il Settecento, il dibattito si trasforma in una vera e propria polemica¹³ sulla superiorità della lingua, della letteratura e in genere della civiltà dell'uno o dell'altro paese, battezzata con i nomi dei due protagonisti iniziali "Polemica Orsi-Bouhours"¹⁴. Causa scatenante fu la pubblicazione nel 1687 della *Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* di Dominique Bouhours¹⁵, che contiene una critica particolarmente virulenta contro la lingua letteraria italiana del XVI e del XVII secolo. Dal canto suo, Bouhours aveva già, sedici anni prima, pubblicato uno scritto di carattere apologetico per propagare la supremazia del francese come *langue universelle* dell'Europa, *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène*¹⁶. La particolare chiarezza e la precisione di stile di cui si vanta sono caratteristiche attribuite essenzialmente alla costruzione diretta (all'*ordre naturel*) percepita come qualità inerente della lingua francese e ritenuta fondamentale per seguire fedelmente la disposizione dei pensieri:

Les Grecs & les Latins ont vn tour fort irregulier; pour trouver le nombre & la cadence, [...], ils renversent l'ordre dans lequel nous imaginons les

distingue almeno 18 fasi di questa *querelle* fra il Trecento e l'Ottocento; vd. Mario Mirmile, *Storia polemica tra italiano e francese 1200-1800*, Roma, Il Bagatto, 1986.

13. Per la definizione di *querelle* come termine e la sua distinzione dal concetto di *polemica* rinvio al mio articolo *Polémique et querelle: éléments d'un historique de deux concepts associés aux conflits linguistiques et à leur négociation publique*, in *Conflits sur/dans la langue. Perspectives linguistiques, argumentatives et discursives*, a cura di Geneviève Bernard Barbeau, Franz Meier, Sabine Schwarze, Berlin etc., Peter Lang, 2021, pp. 15-35. L'espressione francese *querelle* si è cristallizzata come termine generale nell'ambito della storia culturale letteraria, così anche in italiano, in riferimento ad alcune famose dispute europee che si erano scatenate prima in Francia, tali la *Querelle des sexes* oppure la *Querelle des anciens et des modernes* (in Italia anche «disputa degli antichi e dei moderni»).

14. Sulla polemica Orsi-Bouhours vd. soprattutto Corrado Viola, *Tradizioni letterarie a confronto: Italia e Francia nella polemica Orsi-Bouhours*, Verona, Fiorini, 2001.

15. Dominique Bouhours, *La Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit. Dialogues*, Paris, Chez la Veuve de Sébastien Mabre-Cramoisy, 1687.

16. Dominique Bouhours, *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène*, Paris, Sébastien Mabre-Cramoisy, 1671.

choses: ils finissent le plus souvent leurs périodes, par où la raison veut qu'on les commence. Le nominatif qui doit estre à la teste du discours selon la regle du bon sens, se trouve presque toûjours au milieu ou à la fin. [...] Les Italiens & les Espagnols font à peu près le mesme: l'elegance de ces langues consiste en partie dans cét arrangement bizarre; ou plutôt, dans ce desordre, & cette transposition étrange de mots.

Il n'y a que la langue Française qui suive exactement l'ordre naturel, & qui exprime les pensées en la manière qu'elles naissent dans l'esprit¹⁷.

Seguendo la regola del buon senso secondo cui il nominativo dovrebbe essere a capo del discorso, Bouhours afferma che i francesi evitano il "disordine" che caratterizza l'italiano, lo spagnolo, ma in fin dei conti anche lo stesso greco e il latino.

Poco prima, l'*ordre naturel* aveva già rappresentato un argomento chiave della *Grammaire générale et raisonnée* di Antoine Arnauld e Claude Lancelot che definisce il rapporto tra lingua e pensiero come base della grammatica di qualsiasi lingua e così della sintassi. Lancelot distingue due tipi di costruzione, quella semplice e regolare e quella figurata e irregolare, di cui la prima è definita "naturale":

La Construction que les Grecs appellent Syntaxe, n'est autre chose que la juste composition, & l'arrangement des parties de l'oraison. Elle se deuse en Simple ou Reguliere, & en Figure ou Irreguliere. La Reguliere est celle qui suit l'ordre naturel & qui approche beaucoup de la façon de parler des langues vulgaires. L'Irreguliere ou Figurée, est celle qui s'éloigne de cet usage plus commun, pour suivre certaines façons de parler, ou plus courtes ou plus élégantes¹⁸.

Nella *Grammaire* gli autori sottolineano la conformità di tale disposizione delle parole all'espressione naturale dei nostri pensieri:

Des figures de construction. Ce que nous avons dit ci-dessus de la syntaxe, suffit pour en comprendre l'ordre naturel, lorsque toutes les parties du discours sont simplement exprimées, qu'il n'y a aucun mot de trop ni de trop peu, & qu'il est conforme à l'expression naturelle de nos pensées.

17. Ivi, pp. 57-58.

18. Claude Lancelot, *Abrégé de la nouvelle méthode pour apprendre facilement & en peu de temps la langue latine, contenant les rudiments, réduits en un nouvel ordre*, Cinquième édition, Paris, de l'Imprimerie d'Antoine Vitré, 1656, p. 141.

Mais parce que les hommes suivent souvent plus le sens de leurs pensées, que les mots dont ils se servent pour les exprimer, & que souvent, pour abrégé, ils retranchent quelque chose du discours, ou bien renversent l'ordre naturel; de-là est venu qu'ils ont introduit quatre façons de parler, qu'on nomme figurées, & qui sont comme autant d'irrégularités dans la Grammaire, quoiqu'elles soient quelquefois des perfections & et des beautés dans la Langue. [...] Et celle qui renverse l'ordre naturel du discours, s'appelle *Hyperbate*, ou *Renversement*¹⁹.

Nonostante i numerosi trattati che, nel corso del secolo, si oppongono anche in Francia al postulato della “naturalzza” della costruzione diretta, nel 1783, un secolo dopo la polemica Orsi-Bouhours, Antoine de Rivarol proporrà una specie di “bilancio” del dibattito sull'universalità della lingua francese, riproponendo in primo piano l'*ordre naturel* nel contesto di un'apologia della lingua nazionale come particolarmente idonea alla scrittura scientifica:

Ce qui distingue notre langue des langues anciennes et modernes, c'est l'ordre et la construction de la phrase. Cet ordre doit toujours être direct et nécessairement clair. Le Français nomme d'abord le sujet du discours, ensuite le verbe qui est l'action, et enfin l'objet de cette action: voilà la logique naturelle à tous les hommes [...] Le Français, par un privilège unique, est seul resté fidèle à l'ordre direct, comme s'il était tout raison [...] ²⁰.

Mais la langue française, ayant la clarté par excellence, a dû chercher toute son élégance et sa force dans l'ordre direct; l'ordre et la clarté ont dû surtout dominer dans la prose, et la prose a dû lui donner l'empire [...] La prose française se développe en marchant et se déroule avec grâce et noblesse. Toujours sûre de la construction de ses phrases, elle entre avec plus de bonheur dans la discussion des choses abstraites, et la sagesse donne de la confiance à la pensée. Les philosophes l'ont adoptée parce qu'elle sert de flambeau aux sciences qu'elle traite, et

19. Antoine Arnauld, Claude Lancelot, *Grammaire générale et raisonnée: contenant les fondemens de l'art de parler; expliquez d'une manière claire & naturelle*, Nouvelle Edition revue & augmentée de nouveau, Bruxelles, Eug. Henry Fricx, 1676 [I ed.: Paris, Pierre Le Petit, 1660], pp. 234-236.

20. Antoine de Rivarol, *De l'universalité de la langue française, discours qui a remporté le prix de l'Académie de Berlin*, chez Bailly, Dessenne, à Berlin & se trouve à Paris 1784, in Id., *Nouveau dictionnaire de la langue française d'après l'Académie*, Paris, Pourrat Frères, 1836, pp. I-XXIV: XX.

qu'elle s'accommode également et de la frugalité didactique et de la magnificence qui convient à l'histoire de la nature²¹.

È tuttavia il frutto di politiche culturali, oltre che di discussioni linguistiche, che porta la lingua francese a diventare la “koiné intellettuale” europea, in quanto «strumento espressivo duttile e veloce, impostato sull'economia delle scelte lessicali, sulla brevità dei periodi e sull'ordine rigorosamente lineare degli stessi, lungo la canonica sequenza soggetto-predicato-complemento oggetto»²². Nel corso del XVIII secolo, il dibattito italiano sul ruolo del francese si sviluppa tra due poli. La lingua francese viene percepita da un lato come minaccia per l'integrità della lingua italiana, dall'altro come indicatore di modernità e strumento di comprensione del nuovo spirito europeo.

Ad aprire la polemica contro Bouhours fu nel 1703 il già menzionato Giovanni Giuseppe Orsi con le sue *Considerazioni sulla Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*²³. L'autore dedicò il suo scritto ad Anne Dacier la cui traduzione di Omero differiva dal gusto traduttivo francese e presentava chiari parallelismi con la strategia traduttiva dominante in Italia. Per questo motivo Orsi cominciò la sua confutazione di Bouhours con alcune riflessioni sulla traduzione dei classici che riguardavano anche la costruzione della frase; si tratterebbe, infatti, di tradurre i pensieri ingegnosi del poeta che risultano dall'unità in-scindibile di sentenza, parola e stile:

Non può negarsi la necessità di grandi avvertenze, ove si tratti massimamente di tradurre alcun Passo d'Autore, o per dar saggio della qualità del suo gusto in comporre, o per dare un esemplare di qualche artificio rettorico. In tai casi si ricerca più ch'altrove un'esquisita esattezza nel rappresentare, non solo la forza delle sentenze, e delle parole, ma quello ancora, che chiamano proprio, e particolar colore d'uno stile²⁴.

21. Ivi, p. XXV.

22. Stefano Gensini, *Traduzioni, genio delle lingue, realtà sociale nel dibattito linguistico italo-francese (1671-1823)*, in *Il Genio delle lingue*. Atti del I Colloquio italo-francese. Torino, 28-30 ottobre 1985, a cura di Alberto Postigliola, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1989, pp. 9-36: 10.

23. Giovanni Giuseppe Orsi, *Considerazioni sopra un famoso libro francese intitolato La maniere de bien penser dans les ouvrages d'esprit, cioè La maniera di ben pensare ne' componimenti*, Bologna, Costantino Pisarri, 1703.

24. Ivi, pp. 12-13.

Un filone argomentativo si costruisce intorno alla flessibilità oppure alla pieghevolezza della lingua italiana. Ebbe proprio in questo contesto fortuna la metafora della lingua italiana come “cera”, inserita nel dibattito settecentesco sulla traduzione dal fiorentino Anton Maria Salvini, massimo fautore della purezza dell’italiano e famoso traduttore di autori greci, impegnato nella legittimazione del metodo fedele nella traduzione dei classici. La sua traduzione di Omero fu pubblicata nel 1723, pochi anni dopo quella francese di Anne Dacier, la quale si era presa alcune libertà nel trasferire l’originale nella sua lingua per rispondere al gusto del pubblico francese. Salvini se ne serve per dimostrare che le scelte metodologiche hanno comunque un carattere «oggettivo» in quanto determinate dal rispettivo genio della lingua. Sarebbe quest’ultimo a determinare il grado di avvicinamento possibile all’originale. Su questa base, Salvini costruisce una gerarchia delle lingue nella quale l’italiano precede non solo il francese ma anche la lingua latina:

[...] la lingua francese – per la sua delicatezza e precisità e per alcune sue frasi, per dir così, consacrate, non può gran fatto tenere il filo delle parole dell’originale; e la latina lingua, della stessa maniera, – per essere lingua fraseggiante [...] e per avere [...] un turno particolare, è necessitata a dilungarsi non poco dalla semplicità e dalla naturalezza dell’originale medesimo. Ma la nostra Italiana, e Toscana, e volgar lingua, comunque uno ami di nominarla, è come cera, cedente ad ogni figura, che in lei si piaccia d’imprimere²⁵.

Un’argomentazione analoga si trova nei testi di Scipione Maffei, il quale sostiene che l’ordine naturale (nella sua terminologia anche «ordine familiare») si scontrerebbe con le esigenze estetiche della poesia, e quando rappresenti, come avviene in francese, l’ordine esclusivo diventerebbe perfino un ostacolo nella scrittura letteraria anziché un pregio. Nella prefazione alla sua traduzione del primo canto dell’*Iliade* (1736), Maffei utilizza l’argomento della costruzione per stabilire una gerarchia delle lingue su tre livelli: secondo lui le lingue moderne si distinguono per la possibilità di alterare la costruzione diretta («la natural costruzione») e l’inversione («le trasposizioni»):

25. Anton Maria Salvini, *Il traduttore a’ Lettori*, in *Opere d’Omero tradotte dall’original greco* [1723], Padova, Giovanni Manfrè, 1742, I, c. 5v.

Che diverrebbero i versi di Vergilio e di Omero se tessuti fossero con la natural costruzione e con quella giacitura di parole secondo cui si parla ordinariamente? Delle moderne lingue alcune così procedono sempre, e non possono alterare in verun modo cotal testura; altre hanno più trasposizioni ordinarie e fisse, dalle quali non si possono dipartire mai: l'italiana all'incontro e può trasporre e non trasporre, e parlar naturalmente quando fa al caso, e allontanarsi dall'ordine famigliare e comune delle parole quando le torna bene²⁶.

La flessibilità sintattica attribuita da lui alla sua lingua la renderebbe superiore alle altre lingue moderne e pari alle lingue dell'antichità. L'applicazione al campo della traduzione permette a Maffei di sviluppare un metodo di notevole successo durante il Settecento, la cosiddetta «traduzione inerente», e cioè «rappresentar fedelmente i concetti, ma le parole ancora, e la misura, e l'aria del dire, e l'indole del suo Autore»²⁷.

L'argomentazione intorno alla costruzione applicata alla traduzione dei classici antichi si avverte quindi nel primo Settecento come un terreno di riconquista del prestigio linguistico e letterario che la crescente reputazione della lingua francese aveva offuscato.

4. *La costruzione diretta nel dibattito del secondo Settecento*

Nel secondo Settecento le strategie argomentative cambiano, aumentano le voci critiche nei confronti della costruzione sintattica tradizionale di tipo latineggiante (oppure boccaccesco). Quello che riunisce i critici è la richiesta (o meglio il desiderio) di un rinnovamento linguistico: «in tutti è presente l'urgenza di uno stile rinnovato e l'insofferenza del classicismo retorico che imponeva la pedissequa imitazione dello stile e del periodo complesso degli scrittori antichi»²⁸. Uno dei tratti più paradigmatici della cultura illuministica europea, la teoria sensistica della conoscenza, si afferma in Italia con la diffusione della filosofia inglese, in particolare del famoso *Essay Concerning Human Understanding* di John Locke (pubblicato nella versione inglese originale nel 1690, tradotto in francese nel 1700 e in italiano, da Francesco

26. Scipione Maffei, *Delle traduzioni italiane, lettera*, in *Raccolta di operette filosofiche e filologiche scritte nel secolo XVIII*, a cura di Franjo V. Barković, Milano, Tipografia de' Classici italiani, 1832, pp. 16-28: 23.

27. Scipione Maffei, *Traduttori italiani o sia notizia de' volgarizzamenti d'antichi scrittori Latini e Greci che sono in luce*, Venezia, Sebastian Coleti, 1720, p. 14.

28. Maurizio Vitale, *La questione della lingua*, Palermo, Palumbo, 1984, p. 218.

Soave, nel 1775²⁹), e con l'influsso esercitato dall'*Essai sur l'origine des connaissances humaines* di Condillac³⁰. È questo filone che contraddistingue la seconda metà del Settecento portando a una «liberalizzazione epistemologica»³¹ (nei termini di Sergio Moravia) e «permettendo nello stesso momento una gamma di posizioni assai modulate e in alcuni casi contraddittorie, per quanto le coordinate generali restino comuni»³².

Anche in questo caso il dibattito italiano accoglie numerosi riferimenti alle discussioni controverse che contemporaneamente si sviluppavano in Francia. Da parte dei razionalisti si sostiene che la costruzione diretta della frase (SVC) rappresenterebbe l'ordine naturale perché logica nelle lingue non flessive come il francese; i filosofi più inclini a posizioni sensistiche danno, invece, un'interpretazione basata sul riconoscimento del carattere storico delle singole lingue da un lato, e della variazione stilistica conveniente a vari tipi della prosa dall'altro. Così Charles Batteux³³ distingue tre possibili tipi di costruzione in dipendenza dalla funzione discorsiva, quella puramente grammaticale, quella metafisica e quella oratoria:

Si tout renversement suppose un ordre contraire à celui qui est renversé, & qu'on puisse distinguer plusieurs de ces ordres dans ce qu'on appelle langue; il doit y avoir aussi plusieurs espèces de renversemens. Or il y a 1., l'ordre des pensées; 2., l'ordre des expressions; 3., l'ordre d'une langue particulière, soit par opposition à quelque autre langue [...] soit en la comparant avec elle-même, dans les deux genres de langage qu'elle contient, qui sont la Prose & la Poësie³⁴.

29. John Locke, *Saggio filosofico su l'umano intelletto*, compendiato dal Dott. Winne e commentato da Francesco Soave, Milano, Motta, 1775.

30. Étienne Bonnot de Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, ouvrage où l'on réduit à un seul principe tout ce qui concerne l'entendement humain, Paris, INALF, 1961, pp. 164-166.

31. Sergio Moravia, *Filosofia e scienze umane nell'età dei lumi*, Milano, Sansoni, 2000, p. 5.

32. Franco Brioschi, *Cesarotti e il sensismo*, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, a cura di Gennaro Barbarisi, Giulio Carnazzi, Milano, Cisalpino, 2002, II, p. 541.

33. Per una rassegna più complessiva si rinvia ancora a Haßler, *Wortstellung*, che riporta gli estratti più rappresentativi del dibattito francese compresi i rispettivi articoli dell'*Encyclopédie* che non abbiamo preso in considerazione in questa sede.

34. Charles Batteux, *De la Construction oratoire*, Paris, Desaint & Saillant, 1763, p. 8.

L'ordre ou l'arrangement des mots dans le discours peut être considéré sous trois aspects: 1., Relativement aux rapports réciproques des mots pris comme régis ou régissants, c'est l'ordre grammatical. 2., relativement aux rapports réciproques des idées, c'est l'ordre métaphysique, 3., relativement au but de celui qui parle, c'est l'ordre oratoire³⁵.

Il postulato della diversità tipologica delle lingue come causa di preferenze nella disposizione delle parole nella frase era già stato avanzato qualche anno prima da Condillac, il quale nel capitolo sulle inversioni del suo trattato sull'origine delle conoscenze umane sottolinea che l'ordine delle parole non rifletta in alcun modo una diversa capacità intellettuale dei parlanti:

Des inversions. [Nous] nous flattons que le françois a, sur les langues anciennes, l'avantage d'arranger les mots dans le discours, comme les idées s'arrangent d'elles-mêmes dans l'esprit; parce que nous nous imaginons que l'ordre le plus naturel demande qu'on fasse connoître le sujet dont on parle, avant d'indiquer ce qu'on en affirme; c'est-à-dire, que le verbe soit précédé de son nominatif et suivi de son régime. [...] Ce qu'on appelle ici naturel varie nécessairement selon le génie des langues, et se trouve dans quelques-unes plus étendu que dans d'autres³⁶.

La “nuova filosofia” e in particolare la filosofia francese e sensistica viene percepita da numerosi intellettuali e letterati italiani come un influsso troppo massiccio e devastante per la propria tradizione. Insieme ai gallicismi, anche la sintassi gallicizzante è raccolta sotto l'etichetta di “stile filosofico”³⁷. Così Saverio Bettinelli avversa «la corrività dei letterati moderni ai gusti e ai modi stranieri»³⁸, individuando nello scrivere filosofico l'assenza di gusto e di stile, nonché lo scadimento della “natura dell'italiano”:

35. Ivi, p. 13.

36. Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, p. 164.

37. Per la disputa intorno allo spirito filosofico nel secondo Settecento vd. anche Sabine Schwarze, *La querelle intorno allo «spirito filosofico» e la questione della lingua. Il pensiero sensistico nella cultura intellettuale veneta del secondo Settecento*, in *Conflitti culturali a Venezia dalla prima età moderna a oggi*, a cura di Daria Perocco, Rotraud von Kulesa, Sabine Meine, Firenze, Franco Cesati, 2014, pp. 259-281.

38. Cfr. Vitale, *La questione della lingua*, p. 271.

Or non è questa verissima corruzione di gusto, e di stile italiano? Dicono molti, che questo è scrivere filosofico [...] ed è vero, che alcuni termini sono scientifici, che hanno un colore di metafisica, che son tolti dalla geometria, e che alcune metafore, ed espressioni suppongono ingegno, e cognizioni in chi scrive, ma il buon gusto di lingua, e di stile ov'è? [...] Chi può obbligarne ad ignorare la costruzione, e correzione grammaticale, la purità, la chiarezza, e l'ordine naturale al nostro linguaggio, ch'è fissato in quanto alla sostanza, e natura sua da tanto tempo, e non può cambiarla senza degenerare?³⁹

Anche Matteo Borsa, amico e seguace di Bettinelli, si scaglia contro lo «stile fortemente gallicizzante» e prende di mira il «neologismo straniero» e il «filosofismo enciclopedico», che ha prodotto, secondo lui, una «confusione dei generi»⁴⁰.

D'altro canto, l'ordine delle parole diventa anche un argomento per scatenare polemiche contro lo stile trecentesco come ostacolo allo sviluppo di una scrittura scientifica efficiente; oppure vengono sviluppati, partendo dalla ricezione dei filosofi francesi, approcci teorici nuovi da applicare con l'obiettivo di rendere l'italiano una lingua capace di affrontare le esigenze delle varie sfere comunicative. Riportiamo alcuni esempi rappresentativi.

Nella «Frusta letteraria», periodico di carattere unico per la sua impronta critica polemica, Giuseppe Baretto si scaglia più volte contro l'influsso della tradizione boccaccesca sulla scrittura dei suoi contemporanei. Così una sedicente "recensione" al trattato *Delle viziose maniere del difendere le cause nel Foro* di Giuseppe Aurelio di Gennaro⁴¹ si trasforma in una polemica sul valore di Boccaccio e di altri «scrittori de' buoni secoli» come modelli per la scrittura e lo stile dei letterati contemporanei. Baretto vi oppone «uno stile naturale» per esprimere con la dovuta chiarezza e naturalezza le idee. Cito a mo' d'esempio alcuni brani dalla parte introduttiva:

39. Saverio Bettinelli, *Sopra lo studio delle belle lettere*, in Id., *Opere edite e inedite in prosa ed in versi*, I, Venezia, Adolfo Cesare, 1799, pp. 58-59.

40. Matteo Borsa, *Del gusto presente in letteratura italiana. Dissertazione [...] data in luce e accompagnata da copiose osservazioni relative al medesimo argomento da Stefano Arteaga*, Venezia, Carlo Palese, 1784.

41. Giuseppe Baretto, *La Frusta Letteraria*, a cura di Luigi Piccioni, 2 tt., Bari, Gius. Laterza & figli, 1932, I, pp. 86-103.

Una delle cose che sovente mi desta meraviglia non meno che stizza nel legger l'opere de' tanti nostri moderni scrittori in prosa, è il vedere come non pochi d'essi sanno talvolta profondamente pensare, ma quasi nessuno sa esprimere i suoi pensieri con uno stile naturale e piano e corrente. [...] Volete una prova, leggitori, che la cosa sarebbe appunto come io la dico? Confrontate soltanto lo stile del già nominato Benvenuto Cellini, che era un uomo ignorantissimo, con lo stile dell'abate Antonio Genovesi, che è uomo sopra molti milioni d'uomini scienziato. Voi troverete che quello del Cellini è semplice, chiaro, veloce e animatissimo; e quello del Genovesi intralciato, languido, stiracchiato e scuro. E perché questo? Perché il Cellini pensava unicamente a dire le cose che aveva in mente, e il Genovesi non solo pensa a dir le cose che ha in mente, ma pensa anche a dirle piuttosto in questo che in quel modo. [...] La natura fu che al Cellini insegnò a mettere il nominativo innanzi al verbo, e dietro al verbo l'accusativo, o qualunque altro caso gli occorreva per rendere il suo discorso grammaticale e secondo l'indole del parlar fiorentino; [...] stando fermi sulla quistione dell'imitare quell'ordine non naturale e quelle trasposizioni usate dal Boccaccio, dal Casa, dal Firenzuola e da alcuni altri de' nostri buoni scrittori, le signorie degli accademici e il Genovesi mi daranno per concesso che il Boccaccio, il quale dagli altri fu considerato come capo della brigata, ha studiato di esprimersi secondo i suggerimenti che gli venivan fatti dalla natura e dall'indole, della lingua toscana⁴².

La critica linguistica è basata sulla convinzione che una mente filosofica si debba anche esprimere in uno stile appropriato e possibilmente chiaro e comprensibile (si consideri anche la battuta, programmatica per lo spirito illuministico dell'autore: «Ma perché non ha mai a venire un Cartesio in filologia, come n'è venuto uno in filosofia?»⁴³). Tale critica è regolarmente accompagnata da consigli di carattere prescrittivo per l'uso corretto della lingua che insistono, come nell'estratto seguente, sull'uso dell'ordine diretto (“naturale”) delle parole:

Eh, Genovesi mio [...] quando scrivi le tue sublimi Meditazioni, lascia scorrere velocemente la penna: lascia che al nominativo vada dietro il suo bel verbo, e dietro al verbo l'accusativo senz'altri rabeschi; e lascia

42. Ivi, I, pp. 85-88.

43. Ivi, II, p. 65.

[...] i tuoi tanti “conciossiacosachè”, e i “perocchè” e gl’“imperciocchè”, e i verbi in ultimo, e l’“e” tra un addiettivo e l’altro [...] e tutte quell’altre cacherie e smorfie di lingua, che tanti nostri muffati grammaticuzzi vorrebbero tuttavia far credere il *non plus ultra* dello scrivere⁴⁴.

Il *Saggio sopra la lingua italiana*⁴⁵ di Melchiorre Cesarotti può essere, invece, letto come l’interpretazione più matura di quei «veloci cambiamenti» nella lingua che sarebbero, secondo un altro protagonista dell’Illuminismo italiano, Cesare Beccaria, «un indizio certo di una rivoluzione nelle idee della nazione che la parla»⁴⁶, idee che stavano mutando la fisionomia dell’italiano, ma anche le esigenze letterarie⁴⁷. Riporto uno degli estratti più significativi del *Saggio* cesarottiano, in cui l’autore fornisce una spiegazione tipologica per il diverso grado di flessibilità sintattica delle lingue. Riferendosi al Batteux, vede nella «costruzione diretta» una struttura necessaria alle lingue non-flessive. Su questa base definisce anche la differenza sostanziale tra latino e italiano come fenomeno tipologico e quindi oggettivo:

Cerchiamo prima di farci un’idea esatta della cosa di cui si parla. Il genio della lingua non può essere che il risultato del genio particolare di tutte le sue parti, ossia la somma dei caratteri che l’uso della nazione impresse in ciascheduna di esse e nel loro scambievol rapporto. Ora noi abbiamo già mostrato sin dal principio che le parti della lingua sono di due classi, rettoriche e logiche, o vogliam dire grammaticali. Quindi ne fluisce necessariamente che il genio della lingua, secondo il cenno da noi fatto nel fine della seconda parte, è anch’esso di due specie, vale al dire grammaticale e rettorico.

Per mancanza di questa distinzione e di qualche altra, parmi che il Condillac, trattando lo stesso argomento, non abbia fatto spiccare in tutto il suo lume la sua solita aggiustatezza e sagacità. Il genio della lingua, che dee riguardarsi come propriamente inalterabile, è il

44. Ivi, I, p. 40.

45. Melchiorre Cesarotti accetta l’iscrizione all’Arcadia nel 1777, ma vi si avvicina veramente solo sei anni più tardi, nel 1783, quando i suoi rapporti passano per il Vicecustode Godard. Dedicò agli Arcadi il suo *Saggio sulla filosofia del gusto*, pubblicato come *Ragionamento dell’abate Cesarotti spedito all’Arcadia di Roma*, in Roma, per Luigi Vescovi e Filippo Neri, 1785 (cfr. il contributo di Roggia, *supra*, p. 181-199).

46. Cesare Beccaria, *Frammento sullo stile*, «Il Caffè», 1, 1766, p. 349.

47. Alcuni brani rilevanti per il nostro tema sono stati discussi da Viscardi, *Il problema della costruzione*. Rinvio anche a Schwarze, *Il genio della lingua*.

grammaticale, poiché questo è annesso alla natura intrinseca de'suoi elementi. L'essenza material d'una lingua dipende delle desinenze e dalla sintassi, come l'essenza dei corpi dipende dalla figura degli atomi elementari, e dalle loro primitive combinazioni. La sola mancanza dei casi declinabili e dei participi rende essenzialmente diversi ed inconciliabili il genio della lingua italiana, e quello della latina. Ma il genio rettorico, derivando da principi diversi, non può aver come l'altro una rigidità immutabile. Esso è, non v'ha dubbio, il risultato del modo generale di concepire, di giudicar, di sentire che domina presso i vari popoli, quindi il genio della lingua è propriamente l'espressione del genio nazionale⁴⁸.

Alle soglie dell'Ottocento, la distinzione tra letteratura (lettere) e scienza comporta anche una riflessione più spiccata sulla necessità dell'applicazione di stili diversi, adeguati ai soggetti e ai lettori, come anche di diverse strategie di traduzione. Così Giovanni Carmignani⁴⁹, anche lui sulle orme di Condillac con un approccio sensistico depurato dall'innatismo, distingue i discorsi «che al gusto appartengono» dai «componenti scientifici» e dichiara che l'ordine diretto delle parole («l'autentica costruzione») è una struttura fondamentale se non l'unica possibile per la scrittura scientifica:

Cose che al gusto appartengono: [...] comechè l'ufficio delle parole e della loro disposizione sia quello di eccitare sensazioni piacevoli, la forma del discorso diviene di una essenziale importanza [...].

Componenti scientifici: [...] non presenta[no] altra armonia d'idee, che la loro filiazione analitica a seconda delle regole della universale grammatica. [...] L'autentica costruzione, che serve di base a qualun-

48. Melchiorre Cesarotti, *Saggio sulla filosofia delle lingue applicato alla lingua italiana*, in Id., *Opere scelte*, a cura di Giuseppe Ortolani, I, *Operette estetiche e politiche*, Firenze, Le Monnier, 1945, pp. 109-110.

49. La memoria presentata da Carmignani al concorso letterario dell'Accademia Napoleone di Lucca sull'argomento *Assegnare i danni, ed i vantaggi arrecati alla letteratura dalle traduzioni delle antiche lingue e moderne; e determinare se le traduzioni giammai possono trasportare da una in un'altra lingua esattamente le idee, e gli affetti* viene premiata il 18 maggio del 1808. Il testo andrà in stampa lo stesso anno col titolo *Dissertazione critica sulle traduzioni* (Firenze, Molini/Landi, 1808); vd. Sabine Schwarze, *Giovanni Carmignani e la riflessione teorica sulla traduzione nel primo Ottocento italiano*, in *Giovanni Carmignani (1768-1847). Maestro di scienze criminali e pratico del foro, sulle soglie del Diritto Penale contemporaneo*, a cura di Mario Montorzi, Pisa, ETS, 2003, pp. 439-462.

que complicata sintassi, non solo è il tuono fondamentale di questi quadri, anzi ne è l'unico tuono, e qualunque sia pur l'indole della lingua, in cui un componimento è scritto, tutte le alterazioni della costruzione analitica non saranno che qualità accidentali e poco curabili del discorso; l'ufficio precipuo del quadro della parola sarà quello di presentar le idee tali, quali l'intendimento può concepirle ne' loro rapporti necessarj di connessione⁵⁰.

Carmignani si allontana decisamente dai criteri estetici e retorici tradizionali e dimostra di essere consapevole del cambiamento normativo che, nel corso del secolo, ha segnato in modo evidente la prosa scientifica.

Porto come ultimo esempio Giovanni Romani, contemporaneo di Carmignani e figura finora poco studiata⁵¹, con le sue osservazioni sul linguaggio intellettuale. Nella sua teoria, la scienza grammaticale sarebbe in grado di elaborare un modello universale dedotto dall'ordine naturale delle cose sul quale misurare la perfezione del linguaggio scientifico. Nel catalogo delle "imperfezioni" denunciate per il linguaggio scientifico italiano notiamo anche i "difetti della costruzione":

Le fonti naturali del linguaggio intellettuale sono la Ontologia e la Logica, ossia ciò che chiamasi Scienza grammaticale. Chi perverti quest'ordine, segue una strada fallace, da cui sorsero tante questioni in fatto di lingua, e tante deviazioni dalla sua vera perfezione⁵².

Tali difetti sono principalmente: la confusione delle formole essenziali originariamente apposte ai nomi, agli aggettivi, ai verbi, ec. per la distinta rappresentazione delle nozioni obbiettive; l'inesatta applicazione dei valori formali destinati alla determinazione, modificazione, intensione ed estensione dei valori obbiettivi; la mal digerita classificazione degli elementi essenziali e sussidiarj del discorso; il riprovevole abuso dei sinonimi e degli omonimi; lo sregolato accoppiamento delle particelle copulative; l'arbitraria economia delle parole composte; il

50. Carmignani, *Dissertazione critica sulle traduzioni*, pp. 41-43.

51. Fra i rari studi vd. Edeltraud Werner, *Linguaggio scientifico tra retorica e poesia. La teorizzazione di un linguaggio scientifico in Giovanni Romani*, in "Le style c'est l'homme?" *Unité et diversité du discours scientifique dans les langues romanes*, édité par Ursula Reutner, Sabine Schwarze, Frankfurt am Main etc., Peter Lang, 2008, pp. 43-65.

52. Giovanni Romani, *Della perfettibilità della lingua italiana*, in Id., *Opere*, Milano, Silvestri, 1827, VIII, pp. 342-389: 374.

capriccioso stravolgimento delle costruzioni; e tant'altre aberrazioni, a cui sonosi gratuitamente abbandonati i nostri moderni scrittori.

In forza appunto di questi vizj relevantissimi il discorso intellettuale riuscendo oscuro, intralciato, equivoco, e sovente copioso ed erroneo, non può presentare quella perfettibilità di linguaggio, di cui abbisognano le scienze e le arti, per la manifestazione delle loro teorie, e delle regole loro⁵³.

5. *Considerazioni conclusive*

Gli esempi riportati illustrano la natura ambigua di una categoria, utilizzata sin dall'antichità dalla retorica e dalla grammatica latina in termini neutri di "costruzione diretta", "trasposizione", "inversione" ecc., che si trasforma nel corso del XVII (secolo intriso di polemiche ideologiche circa l'universalità della lingua francese e la disputa filosofica tra razionalisti e sensualisti) in una categoria-chiave per la grammatica e la filosofia del linguaggio, finanche per il dibattito sull'egemonia linguistica nella Repubblica delle Lettere. Si è potuto notare che le teorie intorno alla naturalezza dell'ordine diretto come particolare pregio di una lingua prendono l'avvio in Francia, per poi diffondersi in tutta Europa durante il secolo dei Lumi.

Alle soglie del Settecento, tale naturalezza viene ancora interpretata in modo controverso in Francia e in Italia. In Francia la costruzione diretta è piuttosto generalizzata come *ordre naturel*, una proprietà che renderebbe il francese superiore alle altre lingue, comprese quelle antiche come il greco e il latino, e quelle moderne come l'italiano. In Italia l'inversione è ritenuta un particolare pregio dello stile sintattico trecentesco, quindi da intendersi come costruzione "naturale" per la scrittura letteraria, e viene percepita come segno di supremazia dell'italiano sul francese specialmente nell'ambito della poesia.

Nel secondo Settecento, in ambedue i paesi si fa strada l'idea di una variazione stilistica necessaria e appropriata alle varie sfere discorsive, cioè nella prosa romanzesca (discorsi poetici e letterari segnati prevalentemente dall'immaginazione) e nella saggistica (discorsi scientifici segnati dalla ragione che riguarda anche decisamente l'*ordo verborum*). Sulla base della prospettiva discorsiva degli autori varia quindi anche la scelta terminologica. L'*ordre naturel* è sostituito con *ordre d'institution*, *ordre scientifique*, *grammatical* oppure *didactique*. Nella polemica

53. Ivi, pp. 345-346.

italiana ordine naturale si oppone a tutta una serie di formule negative come “trasposizioncella”, “artifici che snaturano”, “innaturale collocazione del verbo alla fine del periodo”. L’obiettivo di miglioramento dello stile scientifico è sottolineato invece con l’uso di locuzioni come “autentica costruzione” oppure “filiazione analitica”.

Lascio l’ultima parola all’autore che ha chiuso la nostra rassegna, Giovanni Romani, con una domanda retorica che illustra l’allargamento della prospettiva sulle esigenze della comunicazione alla fine dell’età dei Lumi: «Come mai difatti la Chimica, la Botanica, la Storia Naturale, l’Astronomia, la Fisica, ec. potrebbero esattamente descrivere e spiegare le proprie osservazioni e teorie col linguaggio affettivo dei Boccacci e dei Passavanti?»⁵⁴. Per l’autore il problema risiede nella capacità e nella volontà di seguire, nella prosa scientifica, le regole della logica e dell’ontologia, considerate le fonti naturali del linguaggio intellettuale.

54. Ivi, p. 374.

STEFANO TELVE

Itinerari linguistici arcadici nei libretti d'opera
tra fine Seicento e primo Settecento
verso il modello metastasiano

1. *Un lungo itinerario*

È ormai acquisito da tempo il dato che la cosiddetta “riforma” settecentesca del teatro per musica sia stato un processo lungo, complesso, non lineare, non riducibile né a pochi autori di testi, per quanto abili o persino vocati alla poesia per musica, né a pochi intellettuali e alle loro istanze di rinnovamento¹. È un dato che d'altra parte discende dalla presa d'atto della natura “plurale” del dramma, che rimane tale anche escludendo le numerose componenti non verbali e limitandosi al solo testo in versi: il testo per musica nasce con più camicie (il testo-evento, il testo in partitura, il testo-*post factum* curato per la stampa) e vivrà con necessari cambi d'abito, e anzi spesso *dei* necessari cambi d'abito, essendo la fortuna di un libretto (e più ampiamente di un'opera) accompagnata e forse determinata, come ha osservato Giovanna Gronda, da un consistente «processo metamorfico»². Essendo un testo per sua natura *ut varietur*, sappiamo peraltro le difficoltà che esso pone oggi in ambito filologico³.

1. Vd. Anna Laura Bellina, Carlo Caruso, *Oltre il Barocco: la fondazione dell'Arcadia. Zeno e Metastasio: la riforma del melodramma*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, VI. *Il Settecento*, Roma, Salerno Editrice, 1998, pp. 239-312: 280, e Francesco Cotticelli, Paologiovanni Maione, *Metastasio: the Dramaturgy of Eighteenth-Century Heroic Opera*, in *The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera*, edited by Anthony R. DelDonna, Pierpaolo Polzonetti, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 66-84: 77.

2. Giovanna Gronda, *Libretti settecenteschi: un apparato esecutivo?*, in *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario*. Atti del Convegno internazionale. Cremona, 4-8 ottobre 1992, a cura di Renato Borghi, Pietro Zappalà, Lucca, Libreria musicale italiana, 1995, pp. 327-340: 327.

3. Vd. Francesco Cotticelli, *Librettistica e scritture per la scena: qualche riflessione*, in *Intorno a Silvio Stampiglia. Librettisti, compositori e interpreti nell'età premetastasiana*. Atti del Convegno internazionale di studi. Reggio Calabria, 5-6 ottobre 2007, a cura

È un itinerario riformistico frutto della sostanziale convergenza di più itinerari che si sono sviluppati attraverso il tempo (che si estende dentro il Settecento almeno dagli ultimi decenni del secolo precedente) e lo spazio (i tanti centri produttivi, sotto l'egida di un mecenate o per impulso dell'imprenditoria locale) e che hanno riguardato sia singoli autori, peraltro di diversa formazione, sia, soprattutto, singole opere: tutte vite, le une e le altre, appunto incessantemente itineranti.

Tuttavia, se è vero che in Europa i canoni arcadici del dramma riformato sono stati imposti in via definitiva da Pietro Metastasio, ai fini del tentativo, che qui si farà, di sbizzare un profilo linguistico del dramma "arcadicamente" riformato, il nostro campo d'azione potrà essere delimitato in virtù di due assunti.

Il primo è che la dizione "metastasiana", in riferimento all'opera, non equivalga solo a dire "di Metastasio", ma più estensivamente "alla Metastasio" e rappresenti l'apice della riforma d'ispirazione arcadica, vale a dire degli itinerari riformistici appena ricordati.

Il secondo è che per Metastasio può essere invocato il paradosso medievale, ricordato da Daniela Goldin, del *puer senex*, sulla base della considerazione che «*das Metastasianische* [come la studiosa chiama l'insieme delle "peculiarità formali e tematiche che contraddistinguono il nostro librettista"] risulta individuabile fin dall'inizio; come a dire che la giovinezza creativa del nostro autore ha i caratteri insieme della precocità e della maturità»⁴. Detto questo, il nostro campo d'azione rimane inevitabilmente parziale, e non esaurisce l'opera seria del Settecento, essendo peraltro in questo secolo la «linea extrametastasia» [...] persistente e vivace», come ha ricordato Andrea Chegai⁵. Il nostro sguardo, dunque, affonderà nel tardo Seicento e giungerà ai primi decenni del secolo successivo, poco oltre la soglia del felice esordio di Metastasio come scrittore di drammi per musica.

di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Laruffa, 2010, pp. 1-15; vd. anche Alessandro Roccatagliati, *Edizioni critiche d'opera e libretti: un punto di metodo*, in *La librettologia, crocevia interdisciplinare. Problemi e prospettive*, a cura di Ilaria Bonomi, Edoardo Buroini, Emilio Sala, Milano, Ledizioni, 2019, pp. 15-37.

4. Daniela Goldin Folena, *Esiste un primo Metastasio?*, in *Il giovane Metastasio. Der junge Metastasio*, a cura di Francesco Cotticelli, Reinhard Eisendle, Wien, Hollitzer, 2021, pp. 3-19: 4.

5. Cfr. Andrea Chegai, *Muovere l'aria. Jommelli e l'azione interiore («Il Vologeso», Ludwigsburg 1766)*, in *Niccolò Jommelli. L'esperienza europea di un musicista 'filosofo'*. Atti del Convegno internazionale di studi. Reggio Calabria, 7-8 ottobre 2011, a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di Musica "F. Cilea", 2014, pp. 291-354: 302.

2. *Letterati e poeti per musica in Arcadia*

Le molte voci di letterati autorevoli levatesi sullo scorcio del secolo contro la poesia melodrammatica si soffermano sul versante retorico-stilistico complessivo e in parte sui contenuti e sulle relative implicazioni civili e morali, ma non investono apertamente anche la lingua.

Di là dalla lamentata subordinazione delle parole alla musica, la versificazione è giudicata secondo criteri d'ordine innanzitutto morale, perlopiù concretizzati nelle categorie antonimiche dell'*onestà* e della *lascivia*. Come osservava Muratori, il canto ispira presso chi ascolta «troppa tenerezza, e languidezza», «proceda essa dall'uso delle Ariette [...] o da i versi, che contengono sovente poca onestà, per non dir molta lascivia»⁶; termini che ritroviamo anche nella lode di Gravina all'*Endimione* di Guidi (1692)⁷ e in Giovan Mario Crescimbeni, che li usa a proposito del *Canzoniere* di Petrarca:

io arderei dire, che spirito divino egli fosse stato colui [*scil.* Petrarca], che gliele dettò [in riferimento al *Canzoniere*], dapoichè alle amoroze grazie e' seppe aggiunger la quarta, cioè l'Onestà, a dispetto di molti, che non seppero, e non sanno poetar d'Amore, se non lasciva, e disonestamente.⁸

Parole dietro le quali pare celarsi ancora la voce di Gravina: «Verrà poscia il prencipe de' lirici toscani, Francesco Petrarca, poeta gentile

6. Cfr. Lodovico Antonio Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, edizione a cura di Ada Ruschioni, Marzorati, Milano 1971, Torino, Einaudi, 2000 (e-book), p. 687.

7. «E questo affetto sì possente è trattato dal Poeta con maniere molto diverse da' sentimenti del volgo, il quale sommergendo lo spirito nel fango, si aggira solamente intorno all'umile, e caduco: altro non abbracciando con la speranza, e co' l pensiero, che il corporeo, e il mortale; onde si sparge negra macchia d'infamia a quest'affetto, che comunemente (per colpa del volgo, che 'l torce a mal uso) si stima principio di cose *lascive*: quasi che ad altro segno non possa essere indirizzato, che alla compiacenza d'impura voglia. Onde si ha tolto il Poeta ad esprimere i sentimenti di coloro che anno affinato l'affetto amoroso al raggio dell'*onestà*, svellendo fin dalle radici le oscene voglie, che fanno siepe, e tessono intoppi al fervore del nobile desiderio, che dalle pure fiamme d'Amore incitato e scorto dal vivo lume della bellezza vola rapidamente alla contemplazione del bello eterno e del perfetto»: Gianvincenzo Gravina, *Discorso sopra l'Endimione*, in Id., *Scritti critici e teorici*, a cura di Amedeo Quondam, Roma, Laterza, 1973, pp. 49-74: 65-66 (corsivi miei).

8. Giovan Mario Crescimbeni, *L'istoria della volgar poesia*, Roma, Chracas, 1698, pp. 88-89.

ugualmente e sublime, il quale ha portato nella poesia un affetto novello, il quale è l'amore *onesto*, separato dal senso e dalla materia»⁹.

Si tratta di parole-chiave che s'inscrivono nel quadro dello spirito edificante proprio dell'ambiente arcadico, presenti già nel *Ragionamento per difesa d'alcune costumanze della moderna Arcadia* recitato nel Bosco Parrasio nel 1698 da Vincenzo Leonio, secondo il quale è ragionevole biasimare «gli argomenti tolti da' lascivi, e sensuali amori», ma non «i soggetti d'onesti amori, onestamente trattati, come è costume degli Arcadi», che «non corrompono ma istruiscono i costumi, [...] sollevando la nostra mente dalla caduca bellezza del corpo all'immortale dell'anima, e da questa alla suprema, ed infinita dell'Altissimo Iddio», come fece Francesco Petrarca¹⁰. E come invece non facevano, all'epoca, i comici, il cui diritto di cittadinanza nella letteratura era messo in discussione *ab imis*, per via, come osservava Muratori, della «disonestà de' lor motti»¹¹. È un peccato non avere traccia del dramma *Il principe lascivo* che il cardinale Pietro Ottoboni manifestò l'intenzione di comporre¹².

È noto che, nella pratica della scrittura teatrale per musica, l'osservanza dei precetti nati in ambito intellettuale finiva perlopiù col soggiacere alle esigenze sceniche, e in particolare alla ricerca del compiacimento e del diletto del pubblico. È quanto confessava al medesimo Muratori Apostolo Zeno, con toni di condanna diremmo simpatetici a quelli del suo interlocutore:

9. Gianvincenzo Gravina, *Regolamento degli studi di nobile e valorosa donna*, in Id., *Scritti critici e teorici*, pp. 177-194: 191 (corsivi miei).

10. *Prosa XXI. Ragionamento del suddetto Uranio Tegeo per difesa d'alcune costumanze della moderna Arcadia, fatto in Ragunanza nel Bosco Parrasio l'anno 1698*, in *Prose degli Arcadi*, Roma, Antonio de' Rossi, 3 tt., 1718, I, pp. 317-334: 326-327. Vd. il commento di Enrico Zucchi in Giovan Mario Crescimbeni, *La bellezza della volgar poesia*, edizione a cura di Enrico Zucchi, Bologna, I libri di Emil, 2019, pp. 16-17.

11. «Mille difetti pur si truovano fra costoro; e il principale fra essi è la disonestà de' lor motti, non sapendo l'ignoranza di cotal gente svegliare il riso per l'ordinario, che con freddi Equivochi, con riflessioni, ed arguzie lorde, indegne d'essere udite da civile persona, e che non fanno ridere bene spesso se non la gente sciocca»: Muratori, *Della perfetta poesia*, p. 703. Andrà ricordata tuttavia l'esistenza di un «comico onesto», il cui maestro, secondo Goldoni, era Scipione Maffei: vd. Beatrice Alfonzetti, *Paradossi del comico. Da Riccoboni a Goldoni e oltre*, in *Il Comico nella letteratura italiana. Teorie e poetiche*, a cura di Silvana Cirillo, Roma, Donzelli, 2005, pp. 135-168: 157.

12. Vd. Teresa Chirico, «*Che nel cielo d'Arcadia spunti il mio sol*». *Giovanni Bononcini e L'Amor eroico frà pastori (1696)*, in *I Bononcini. Da Modena all'Europa (1666-1747)*, a cura di Marc Vanscheeuwijck, Lucca, Libreria musicale italiana, 2020, pp. 127-166: 127-128.

Circa ai drammi, per dir sinceramente il mio sentimento, tuttoché ne abbia molti composti, sono il primo a darne il voto della condanna. Il lungo esercizio m'ha fatto conoscere che, dove non si dà in molti abusi, perdesi il primo fine di tali componimenti ch'è il diletto. Più che si vuole star sulle regole più si dispiace; e se il libretto ha qualche lodatore, la scena ha poco concorso¹³.

Senza tuttavia svelare al mondo alcunché di nuovo: dichiarazioni di questo tenore erano infatti del tutto comuni nei paratesti dei libretti dei decenni precedenti¹⁴:

Già tu sai, che compono per mero capriccio, e non per ambizione d'acquistarmi titolo di Poeta. Sò anch'io le regole d'Aristotile, ma studio quelle d'aggradire al Veneto genio, e di compiacere à chi spende. Compatisci le debolezze di questo mio quarto scenico abozzo, tanto più, che non ha avuto l'industrie man de gli Apelli, che lo ritocchi per rendertelo sotto de gli occhi perfetto; Io però desidero, che tu 'l guardi al lume della Scena e non a quello del giorno, per veder quali effetti possono partorir le sue ombre¹⁵.

È stato infatti sul terreno della scrittura e della pratica teatrale di abili e spesso operosissimi artigiani del testo per musica e uomini di teatro come Aureli, Zeno ed altri (Matteo Noris, Niccolò Minato, Silvio Stampiglia, solo per fare alcuni nomi)¹⁶, che si realizza concretamente la soddisfazione del pubblico, italiano e poi europeo, che anticipa e al tempo stesso segue l'ineludibile processo di *riforma*, anche del

13. Apostolo Zeno, *Poesie drammatiche*, Parte prima. *Venezia e oltre*, I. *Da Gl'Inganzi felici (1696) a Temistocle (1701)*, edizione critica a cura di Adriana De Feo, Alfred Noe, Wien-Köln-Weimar, Böhlau Verlag, 2021, p. 58.

14. Per una panoramica ragionata delle dichiarazioni di poetica nei libretti vd. la raccolta di Alessandra Chiarelli, Angelo Pompilio, *“Or vaghi, or fieri”: cenni di poetica nei libretti veneziani (circa 1640-1740)*, Bologna, Clueb, 2004.

15. Aurelio Aureli, *Il Medoro*, Venezia, Francesco Nicolini, 1658, cit. in Paolo Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Bologna, il Mulino, 1990, pp. 211-212.

16. Vd. Cotticelli, Maione, *Metastasio*, p. 77. Su Stampiglia «riformatore in senso arcadico» vd. Ilaria Bonomi, *Xerse da Venezia 1655 a Roma 1694: un esempio di riscrittura dal Barocco all'Arcadia*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 7, 2018, pp. 87-105: 104. Vd. anche Gloria Staffieri, *L'opera italiana*, I. *Dalle origini alle riforme del secolo dei Lumi (1590-1790)*, Roma, Carocci, 2022, p. 256, e Harold S. Powers, *Il Xerse Trasformato*. I. «The Musical Quarterly», 47/4, 1961, pp. 481-492: 485-486.

libretto, che altro non è se non l'incessante e inesausta ricerca della realizzazione delle sue potenzialità espressive e culturali, perlopiù in conformità con il gusto del tempo e con le aspirazioni artistiche e culturali dei suoi autori (leggerei così, spero senza tradirne troppo lo spirito, il termine «rigenerazione» usato da Lorenzo Bianconi). Cosa che in ultima istanza, afferma con forza, anche nel dramma, la centralità della musica nella cultura coeva, a dispetto, sì, della diffidenza manifestata verso la musica stessa da tanti intellettuali nonché dalla maggior parte dei fondatori dell'Arcadia, ma in rispetto dell'originaria volontà di Cristina di Svezia, che significativamente a suo tempo – lei, non l'autore Alessandro Guidi – volle concepire l'*Endimione* come dramma appunto per musica, sulla scia di altri drammi per musica connotati “pastoralmente” e per lei composti, come l'*Amor per vendetta*, ovvero *l'Alcasta* (1673) di Giovanni Filippo Apolloni e *L'honestà negli amori* (1680) di Felice Parnasso (Giovanni Filippo Bernini), intonato da Alessandro Scarlatti, maestro di cappella della regina, la quale, apprezzando l'opera, ne postillò una copia¹⁷.

L'*Endimione* è un momento centrale nell'itinerario riformistico in quanto «prototipo della “pastorale eroica”» ispirata appunto da Cristina di Svezia, rilanciata poi con forza dal custode Giovan Mario Crescimbeni¹⁸ e realizzata come melodramma pochi anni dopo dal cardinal Pietro Ottoboni, Arcade dal 1695, «uno degli “eroi” del nuovo mecenatismo musicale (oltre che letterario e artistico) tra i due secoli»¹⁹.

È questo del dramma pastorale un importante terreno di sperimentazione, se non anche, come è stato detto, «l'effettiva incubatrice del

17. Cfr. Saverio Franchi, *Mecenatismo musicale e poesia per musica a Roma nei primi decenni dell'Arcadia*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 1, 2012, pp. 81-116: 82-86. Della copia dell'opera di Parnasso postillata da Cristina di Svezia si dà notizia in Giovan Mario Crescimbeni, *Comentarj intorno alla sua Istoria della volgar poesia*, IV, Antonio de' Rossi, Roma, 1711, pp. 155-156.

18. Cfr. Enrico Zucchi, *Il dramma pastorale in Arcadia. Dibattiti teorici e prove teatrali*, in *Testi, tradizioni, attraversamenti: prospettive comparatistiche sulla drammaturgia europea tra Cinque e Settecento*, a cura di Alessandra Munari, Elisabetta Selmi, Enrico Zucchi, Padova, Padova University Press, 2019, pp. 167-178: 169-172.

19. Franchi, *Mecenatismo musicale*, pp. 82-83. Vd. Gloria Staffieri, *Pietro Ottoboni, il mecenate-drammaturgo: strategie della committenza e scelte compositive*, in *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica. Nuove prospettive d'indagine musicologica e interdisciplinare nel 350° anniversario della nascita*. Atti del Congresso internazionale di studi. Fusignano, 11-14 settembre 2003, a cura di Gregory Barnett, Stefano La Via, Antonella D'Ovidio, Firenze, Olschki, 2007, pp. 139-168: 142, e Gloria Staffieri, *I Drammi per musica di Pietro Ottoboni: il Grand Siècle del cardinale*, «Studi Musicali», 35/1, 2006, pp. 129-192: 129 e 182.

melodramma metastasiano»²⁰, che sul finire del secolo si arricchisce di molti e interessanti episodi: l'*Endimione* di Francesco de Lemene (1692), *La fida ninfa* di Scipione Maffei (scritta nel 1694), il *Dafni* di Eustachio Manfredi (1696), *Il pastor d'Anfriso* di Girolamo Frigimelica Roberti (1695), *Il Narciso* di Apostolo Zeno (1697), oltre ai vari melodrammi pastorali di Pier Iacopo Martello²¹.

Le figure del pastore e della pastorella, immersi in un contesto amoroso "eroico" e investiti di valore allegorico, assurgono a «modello di virtù persino per i sovrani»²². La nobilitazione morale implica anche un adeguato decoro espressivo, poiché, come ebbe a dire Reinhard Strohm, «la dignità umana non si palesa negli attributi materiali (per esempio, la corona e la spada, oppure anche il ventaglio e lo strascico), bensì nel volto e nel linguaggio»²³.

Secondo Crescimbeni, «gli amori sparsi» nel dramma *L'amore eroico fra' pastori* (1696) di Pietro Ottoboni sarebbero «di tal maniera eroici che né meno ammettono la tenerezza ed effeminatezza d'alcune parole che si sogliono usare comunemente in questi poemi, anche da' più guardinghi, per maggiormente esprimer l'affetto e la passione amorosa»²⁴. Si direbbe un richiamo a una maggiore compostezza classica, anche nella scelta lessicale: non c'è dubbio che in Metastasio sarà così, e che il vocabolario dei suoi melodrammi è il risultato di una drastica selezione, come sarà notato già da Baretti e poi da Foscolo²⁵.

20. Si cita da Zucchi, *Il dramma pastorale in Arcadia*, p. 175. Cfr. anche Adriana De Feo, *Apostolo Zeno poeta per musica. I drammi del periodo veneziano*, in Zeno, *Poesie drammatiche*, pp. 15-35: 15-16.

21. Vd. Maria Grazia Accorsi, *Il melodramma*, in *La grande storia della civiltà europea. Settecento*, a cura di Umberto Eco, Anna Ottani Cavina, Pietro Corsi, Roberto Leydi, Ezio Raimondi, Aldo Schiavone, Milano, Rizzoli - Encyclomedia Publishers, 2010, pp. 666-671: 667 (disponibile in rete: https://www.treccani.it/enciclopedia/il-melodramma_%28Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco%29/).

22. Si cita da Liana Püschel, «*Fa di me ciò che ti piace*», ossia come A. Zeno adattò la storia di *Griselda* in un libretto, in «*In qualunque lingua sia scritta*». *Miscellanea di studi sulla fortuna della novella nell'Europa del Rinascimento e del Barocco*, a cura di Guillermo Carrascón, Torino, Accademia University Press, 2015, pp. 182-204: 194; vd. anche Zucchi, *Il dramma pastorale in Arcadia*, p. 172.

23. Reinhard Strohm, *L'opera italiana nel Settecento*, Venezia, Marsilio, 1991, p. 47.

24. Crescimbeni, *La bellezza della volgar poesia*, pp. 189-190.

25. Mi permetto di rinviare a Stefano Telve, *Prassi, regole, deviazioni, stili: lingua dei libretti d'opera e lingua della poesia tra Sette e Ottocento*, in *Libretti d'opera fra Italia e Polonia*, a cura di Federico Della Corte, Leonardo Masi, Elisabetta Tonello, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe UKSW, 2022, pp. 81-99: 90-97.

Ma un accoglimento accorto e selettivo, rivolto alla ricerca di un equilibrio armonico, si ha anche verso altri meccanismi linguistici. Mi riferisco alla strutturazione del dialogo, che sarà uno dei tratti caratterizzanti dello stile di Metastasio e del dramma riformato, e ad alcuni aspetti della compagine grammaticale, fonomorfológica e morfosintattica.

3. *Il dialogato prima di Metastasio*

A proposito dei recitativi di Metastasio, si è spesso richiamata la loro sostanziale dialogicità. Direi che la prova della veridicità di questa fama si ha, emblematicamente, nel primo verso del primo dramma per musica di Metastasio, la *Didone abbandonata*. Con la parola con cui Enea, rivolgendosi a Selene e Osmida, esordisce:

No, principessa, amico,
 sdegno non è, non è timor che muove
 le frigie vele e mi trasporta altrove.
 So che m'ama Didone,
 purtroppo il so, né di sua fé pavento.
 L'adoro e mi rammento
 quanto fece per me, non sono ingrato.
 Ma ch'io di nuovo esponga [...].²⁶

È un *incipit* insolito, altamente dialogico: non tanto per l'allocuzione ai suoi interlocutori («principessa», «amico»), più che canonica, quanto per il «no» d'apertura, che risponde a quanto appena detto, fuori scena o meglio prima dell'avvio della scena, da Osmida e Selene. Siamo evidentemente lontani dai modelli secenteschi e più vicini semmai a quelli goldoniani: si vedano ad esempio gli *incipit* della commedia *La donna di garbo* («Sì, Brighella, voglio appagarvi», I 1) e della tragicommedia *Griselda* («E tanto piace alla Tessaglia tutta / la caduta fatal d'una regina?», I 1, dove conta non solo la congiunzione d'apertura ma il *tanto* che subito segue, pienamente anaforico, che ad esempio ritroviamo anche, ad apertura di scena in *Didone abbandonata*, II

26. Nella documentazione allegata ai fenomeni che verranno illustrati nel corso del lavoro, e dove non diversamente segnalato, si attingeranno esempi e brani alla *Biblioteca italiana Zanichelli*, Bologna, Zanichelli, 2014 (da ora *BIZ*) e alla *Biblioteca italiana* (www.bibliotecaitaliana.it), oltre che alla librettistica sei-settecentesca.

8: «Tanto ardir nella reggia?» esordisce Selene). Contributi linguistici, potremmo dire, a uno dei capisaldi riformistici, la *liaison des scènes*²⁷.

Non è questa la sede per una panoramica sulle differenti modalità d'interazione dialogica, o più in generale, del cambio di turno, attivi nella librettistica, nel nostro caso secentesca; un tema che meriterebbe un approfondimento a sé. Basti dunque una rapida esemplificazione di alcuni tipi più marcati.

Nel corso del Seicento il cambio di turno tra i personaggi in scena non sempre si concretizza in un dialogo vero e proprio. Nelle opere di Ottavio Rinuccini (*Dafne*, *Euridice*, *Arianna*, nei primi anni del secolo), Alessandro Striggio (*La favola d'Orfeo*, 1607), Giulio Rospigliosi (*Il sant'Alessio*, 1631), Giulio Strozzi (*La finta pazza*, 1641), ogni turno di parola tende ad assumere una struttura sostanzialmente strofica, formata da gruppi di versi anch'essi lunghi (di sette o più sillabe) rimati tra loro, contenenti uno o due periodi di estensione medio-lunga. La costruzione di senso non emerge dal dinamismo comunicativo proprio dei meccanismi della conversazione ma dalla giustapposizione di una sequenza di battute (versi frasali) dal contenuto perlopiù assertivo-descrittivo.

Nelle opere coeve o successive di altri autori, come *Il pastor regio* di Benedetto Ferrari (1640) e *L'incoronazione di Poppea* di Giovan Francesco Busenello (1643), il cambio di turno può invece arrivare a contrarsi fino a occupare un singolo verso in sequenze anche prolungate di scambi. Conta tuttavia la natura dello scambio. Nella scena 5 dell'atto I del *Pastor regio* non si ha a che fare con un'interazione dialogica vera e propria ma con una sequenza alternata di interrogative egocentriche speculari tra Laurina e Clitio, marcate da una minima *variatio* fonetica, che ricorda le figure retoriche del *bischizzo* o *bisticcio* ovvero dell'*annominatio* o, più in generale, della paronomasia. È dunque un gioco retorico, che può ricordare i contrasti medievali:

Laurina: Ch'io più ami costui?
 Clitio: Ch'io più brami costei?
 Laurina: Ch'io più l'adori?

27. Altri *incipit* simili nelle opere di Metastasio (fino a *La clemenza di Tito*): «Addio» esclama Arbace nell'*Artaserse*, in atto di partire, prima che venga trattenuto da Mandane, replicando poi il tentativo e il saluto («voglio morire o meritarti. Addio», I 1) e riuscendo infine a partire alla fine della scena («Mia principessa addio», I 1); «Basta, Olinto, non più» (*Demetrio*); «Ho risoluto, Aminta, / più consiglio non vo'» (*L'olimpiade*); «Ma che! Sempre l'istesso / Sesto, a dir mi verrai?» (*La clemenza di Tito*).

Clitio: Ch'io più l'onori?
 Tutt'e due: No, no.
 Laurina: Ma che io non degni?
 Clitio: Ma ch'io non disdegni?
 Laurina: Il perfido?
 Clitio: La rigida?
 Tutt'e due: Sì, sì.

Nell'*Incoronazione di Poppea* (I 3) l'interazione può articolarsi in un dialogo collaborativo, in cui la ripetizione innesca la prosecuzione dell'enunciato interrotto:

Nerone: La nobiltà de' nascimenti tuoi
 non permette che Roma
 sappia che siamo uniti,
 in sin ch'Ottavia...
 Poppea: In sin che...
 Nerone: In sin ch'Ottavia non rimane esclusa...
 Poppea: Non rimane...
 Nerone: In sin ch'Ottavia non rimane esclusa
 col ripudio da me.

oppure in scambi di misura breve, in cui la risposta è una replica confermativa (ivi):

Poppea: Tornerai?
 Nerone: Tornerò.
 Poppea: Quando?
 Nerone: Ben tosto.
 Poppea: Me 'l prometti?
 Nerone: Te 'l giuro.

Oppure in uno scambio oppositivo (I 9), con un'accumulazione seriale di battute assertivo-sentenziose formate da endecasillabi liberi da servitù rimiche:

Seneca: Non irritare il popolo e il Senato.
 Nerone: Del Senato e del popolo non cura.
 Seneca: Cura almeno te stesso e la tua fama.
 Nerone: Trarrò loro la lingua a chi vorrà biasimarmi.

- Seneca: Più muti che farai, più parleranno.
 Nerone: Ottavia è infrigidata et infeconda.
 Seneca: Chi ragione non ha, cerca pretesti.
 Nerone: A chi può ciò che vuol, ragion non manca.
 Seneca: Manca la sicurezza all'opre ingiuste.
 Nerone: Sarà sempre più giusto il più potente.
 Seneca: Ma chi non sa regnar, sempre può meno.

Il dialogo complessivamente più serrato dell'*Incoronazione* (anche rispetto agli altri libretti di Busenello) comporta una contrazione della lunghezza dei periodi (tendenzialmente monoproposizionali) e il ricorso frequente alla sticomitia²⁸, dunque una maggiore frammentazione del dettato dei personaggi in scena. Non diversamente, sticomitia e interazioni rapide caratterizzeranno anche il dialogato di passaggi concitati e altamente drammatici, come ad esempio nel *Tirsi* (IV 3-5), dramma pastorale per musica (1696) di Apostolo Zeno, vivacemente animato dalle vicende passionali del pastore-seduttore protagonista del dramma. Quanto dirà il suo autore è indice di un mutamento di stile: «Lo stile con cui faccio parlarvi gli attori ho studiato che fosse il più facile, non il più ornato»²⁹. Non siamo ancora, tuttavia, vicini alla ricca modulazione del dialogato metastasiano.

Una maggiore approssimazione a questo modello presentano invece i due drammi pastorali di Pietro Ottoboni (Crateo Ericinio): *Amore e gratitudine* (1690), dramma inaugurato nel settembre, un mese prima della nascita ufficiale dell'*Arcadia*³⁰, che introduce la dimensione eroica nel mondo pastorale («Vedrà V. E. cinque Pastori armati d'un sentimento Naturale, che è l'AMORE; e d'una Virtù Eroica, che è la GRATITUDINE» si legge nella dedica a Marco Ottoboni); e, soprattutto, *L'amore eroico fra' pastori* (1696), dramma, lodato dal Crescimbeni³¹, che nobilita la favola pastorale e i suoi protagonisti, "eroici" e

28. Vd. Ilaria Bonomi, *Il codice innovativo dei libretti di Busenello*, in Ilaria Bonomi, Edoardo Buroni, *Il magnifico parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana*, Milano, Franco Angeli, 2010, pp. 13-46: 30.

29. Cfr. per le scene 3-5 Zeno, *Poesie drammatiche*, pp. 171-178. Si cita da ivi, p. 723. Cfr. anche, in Metastasio, il dialogato a contrasto della scena 5 dell'atto I della *Didone abbandonata*: vd. Arianna Frattali, *Se a innamorarsi è la regina: la Didone abbandonata di Pietro Metastasio*, «Il castello di Elsinore», 72, 2015, pp. 59-73: 65.

30. Vd. Chirico, «*Che nel cielo d'Arcadia spunti il mio sol*», p. 133.

31. Vd. Enrico Zucchi, *Eroi pastori: forme e storia della pastorale eroica da Crescimbeni a Metastasio*, in *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*. Atti del XIX Congresso dell'ADI -

di buoni costumi, elevandola al rango del genere drammatico. È notevole l'agilità e la mobilità del dialogato, i cui momenti di riflessione sono resi in un'ipotassi "raziocinante", snellita dagli *enjambements* e dalla costante polimetria, e vivacizzata da moduli propri del parlato della conversazione. Può essere significativo il fatto che l'opera, di cui non si hanno edizioni a stampa ma solo due versioni manoscritte (del 1696 e del 1711), fosse nota fuori Roma come la «Serpetta», nome della pastorella serva della protagonista Eurilla³².

Accanto a queste opere, e al dramma per musica *La Statira* (1690) dello stesso Ottoboni, che verrà richiamato occasionalmente, rappresenta un buon modello di dialogo anche l'*Astianatte* di Antonio Salvi (1701), il primo di una serie di libretti da lui scritti per Firenze che testimoniano di un cambiamento di gusto in senso "riformato" a cui anche Metastasio sarà sensibile³³.

Proviamo dunque ad osservare entro questi tre libretti alcuni meccanismi linguistici del dialogo, in particolar modo certi moduli fraseologici propri della pragmatica della conversazione, e alcuni tratti grammaticali specifici (popolari, arcaizzanti, aulici), evidenziando ciò che sarà anche metastasiano e ciò che non lo sarà³⁴.

4. *Moduli fraseologici*

Di particolare interesse sono le interrogative non canoniche, che non corrispondono a una richiesta di informazione ma hanno valore

Associazione degli Italianisti. Roma, 9-12 settembre 2015, a cura di Beatrice Alfonzetti, Teresa Cancro, Valeria Di Iasio, Esther Pietrobon, Roma, Adi editore, 2017, pp. 1-9: 3.

32. Vd. Chirico, «*Che nel cielo d'Arcadia spunti il mio sol*», pp. 137, 145. Si ricordi che Serpetta è anche il nome della serva del Podestà in *La finta giardiniera* di Giuseppe Petrosellini e Wolfgang Amadeus Mozart, 1775.

33. Questi i tratti salienti: «una trama più semplice, una maggiore verosimiglianza nel contenuto, un maggiore rispetto delle unità drammatiche (anche il luogo dell'azione non supera i dintorni di una città), una riduzione dei cambiamenti di scena, regolarmente distribuiti tra gli atti, un'ordinata *liaison des scènes*»: Francesco Giuntini, *Modelli teatrali francesi nei drammi per musica di Antonio Salvi*, «*Revista de Musicología*», 16/1, 1993, pp. 335-347: 345.

34. Per il testo dei tre libretti, eventualmente richiamati in forma abbreviata (*Amore e gratitudine* = AG; *Amore eroico* = AE; *Astianatte* = AST), cfr.: *Amore e gratitudine*, dramma pastorale posto in musica da Flavio Carlo Lanciani, Roma, Gio. Francesco Buagni, 1690; *L'amore eroico fra' pastori* è pubblicato in Chirico, «*Che nel cielo d'Arcadia spunti il mio sol*», pp. 147-166; *Astianatte* è in Francesco Giuntini, *I drammi per musica di Antonio Salvi. Aspetti della "riforma" del libretto nel primo Settecento*, Bologna, il Mulino, 1994, pp. 127-183; infine, *La Statira*, Roma, Gio. Francesco Buagni, 1690 [ma 1690].

pragmatico e conversazionale, di coinvolgimento dell'interlocutore³⁵. Questo tipo di interrogative (una famiglia ulteriormente analizzabile in sottotipi) si presenta nei nostri testi attraverso alcuni tipi fraseologici che Metastasio manterrà, all'occorrenza, nei suoi melodrammi. Ne segnaliamo due:

E ti par poco?: «E ti par poco, ò Arconte?», AG, II 2.

È un modulo della commedia cinquecentesca che giungerà fino a Goldoni³⁶.

Esempi da altri libretti secenteschi: Isifile: «Non hai di più da dirmi?» / Oreste: «E ti par poco?», Cicognini-Cavalli, *Giasone*, II 2 (1649); Alindo: «E ciò t'affligge?», Oronta: «E vi par poco?», Minato-Cavalli, *Artemisia*, I 12 (1656); «Un lustro di costanza? e ti par poco?», Frigimellica Roberti-Pollarolo, *Il pastore d'Anfriso*, I 3 (1695)³⁷.

Come vuoi che...?: «Come vuoi ch'io non pianga», AST, I 5; «Come vuoi che or lagrimosi / non vi destino pietà?», ivi, II 5; «Come vuoi, ch'io t'adori, / se mostri con la figlia / haver l'alma composta / di violenze, e rigori?», AG, II 5³⁸.

Modulo più raro del precedente, di circolazione soprattutto teatrale tragica, fino al primo Ottocento³⁹.

Esempi da altri libretti secenteschi: «Come vuoi, che la luce / gl'uffici delle tenebre essequisca?», Busenello-Cavalli, *Gli amori di Apollo e*

35. Vd. Marta D'Amico, *Le interrogative dirette non canoniche nei discorsi dei personaggi della Commedia: pragmatica e testualità*, in *Sintassi dell'italiano antico e sintassi di Dante*. Atti del Seminario, Pisa, 15-16 ottobre 2011, a cura di Ead., Pisa, Felici, 2015, pp. 125-187.

36. Il modulo ricorre, con alcune variazioni, in diversi autori (dati: *BLZ*): Boiardo, *Orlando innamorato*, II 6; Ariosto, *La Lena*, II 1; Betussi, *Il Raverta*; Grazzini, *La strega*, IV 3; Grazzini, *La pinzochera*, V 10; Della Porta, *La fantesca*, V 7; Marino, *Adone*, XII; de Lemene, *Cantate a voce sola, L'amante timido*; Martello, *Rime per la morte del figlio, S'è ver di Niobe, che qual marmo in riva* (1710); Metastasio, *Demofonte*, I 1; Metastasio, *Temistocle*, II 2; Metastasio, *Antigono*, II 2. Numerosi esempi in Goldoni.

37. Si cita dalle seguenti edizioni (prime rappresentazioni): *Giasone*, Venezia, Giacomo Batti, 1649, p. 60; *Artemisia*, Venezia, Andrea Giuliani, 1656, p. 17; *Il pastore d'Anfriso*, Venezia, Nicolini, 1695, p. 17. Qui e in seguito si premette al titolo del libretto il cognome del librettista seguito dal cognome del compositore.

38. Cfr. Giuntini, *I drammi per musica di Antonio Salvi*, p. 132.

39. *Come vuoi che / ch'io*: Sannazaro, *Arcadia*, 1; Bibbiena, *La Calandra*, IV 4; Piccolomini, *L'amor costante*, V 4; Castelletti, *Stravaganze d'amore*, V 7; Marino, *La Galeria, Ecco viva e spirante*; Metastasio, *Ciro riconosciuto*, II 8; Metastasio, *L'olimpiade*, II 9; Goldoni, *Gli amanti timidi*, I 2; Foscolo, *Tieste*, II 4.

di *Dafne*, III 5 (1640); «Come vuoi, ch'io rinunci / valorosa Clorinda / gl'obligi di mia spada / al braccio tuo?», Corradi-Pollarolo, *Gli avvenimenti d'Erminia e di Clorinda*, I 13 (1693)⁴⁰.

Non meno interessanti un modulo introduttivo di gentile richiesta:

«Permetti almeno»: «Permetti almen ch'io possa / veder la piaga tua», AG, III 6; «Almen permetti / che possa unir anch'io / al tuo dolce cantar, il canto mio», AE, I 14⁴¹.

Esempi da altri libretti secenteschi-primosettecenteschi: «Permetti almeno / ch'un altro bacio ancora / sul freddo marmo imprima», Corradi-Pollarolo, *Gli avvenimenti d'Erminia e di Clorinda*, III 7 (1693); «poiché di me pietà / la tua figlia non ha: permetti almeno, / ch'io la trovi fra poco / nel tuo profondo seno», Sbarra-Cesti, *Il pomo d'oro*, III 4 (1667); «Permetti almen ch'io la discuopra infida, / ch'io la miri incostante», Ottoboni-Amadei, *Teodosio il Giovane*, II 5 (1711)⁴².

e i moduli olofrastici in risposta a interrogative canoniche: «Pur troppo», AG, III 5 (avverbio rafforzativo, tipicamente metastasiano)⁴³, «Appunto» (olofrastico, 'sì'), AST, I 7⁴⁴, e poi *sì* e *no*, con diversi usi:

Sì rafforzativo di frase (postverbale, interfrasale): «Son queste, sì, del mio destin le tempre», AST, I 13; «Teme la Grecia, sì, teme che in lui / Troia risorga», AST, I 15; «L'armasti, sì, l'armasti / per aver teco, oh

40. Si cita da Giovan Francesco Busenello, *Gli amori d'Apollo e di Dafne*, Venezia, Andrea Giuliani, Giacomo Batti, 1656, p. 58; Giulio Cesare Corradi, *Gli avvenimenti d'Erminia e di Clorinda sopra il Tasso*, Venezia, Nicolini, 1693, p. 23.

41. Altri esempi di *Permetti* + (*almen(o)*) + *che*: Maffei, *Merope*, V 8; Metastasio, *Demetrio*, II 12, III 4, III 8; *Siroe*, II 5; *Ipermestra*, I 8; *Romolo ed Ersilia*, I 9; Goldoni, *Artemisia*, I 5, IV 5; *Belisario* V 5, V 7; *Griselda*, I 5, III 2; *Giustino*, III 5, IV 9; *Terenzio*, II 8; *La dalmatina*, II 1, II 14; *Zoroastro*, II 7.

42. Si cita da Corradi, *Gli avvenimenti d'Erminia*, p. 57; Francesco Sbarra, *Il pomo d'oro*, Vienna, Matteo Cosmerovio, 1667, p. 82; il testo di *Teodosio il giovane* è pubblicato in Nicola Badolato, «All'occhio, all'udito ed al pensiero». *Gli allestimenti operistici romani di Filippo Juvarra per Pietro Ottoboni e Maria Casimira di Polonia*, Torino, Fondazione 1563, 2016, pp. 108-158: 131.

43. Vd. Telve, *Prassi, regole, deviazioni, stili*, p. 94.

44. L'avverbio con valore olofrastico è attestato anche in *Statira*, I 5. Cfr. Metastasio, *Catone in Utica*, II 2; *Ezio*, I 9; *Alessandro nell'Indie*, I 4; *Semiramide*, I 3; *Demetrio*, I 12, e *passim*.

dio, / un nuovo congiurato al morir mio», AST, II 7; «Lo segui, sì, ma col trionfo a lato», AST, III 17⁴⁵.

No rafforzativo di frase (postverbale, interfrasale): «Il cielo / nol serba, no, per vendicar suo padre», AST, I 15; «non è la Grecia, no, che ti vuol morto», AST, I 15; «non è per tal pietà, no, questo core» AST, III 1⁴⁶.

No prolettico (preverbale, interfrasale): «Quanto io ti deggia / dolce mio nume / no, no, quest'anima / dirlo non sa», AST, III 19⁴⁷.

È altrimenti possibile la risposta con clitico profrase: «Lo so», AE, II 12; «Io non lo so», AE, II 12, anche *metastasiana*⁴⁸.

Andrà notato che il referente frasale del pronome, quando non appartiene alla battuta di un altro interlocutore, può comparire insieme a *lo so* nella stessa battuta in un costrutto dislocato, a sinistra: «E quanto duro sia / il vagheggiar con pena chi s'adora / lo dica questo cor prima che mora», AG, I 4; «Speranza, e timore / a chi ceda il core / ancor non lo so», AG, III 7; «Ma quanto duro sia / fuggir Daliso, il Cor lo sa», AG, III 11; oppure a destra: «Già lo so che non porto nel viso», AE, II 2; «Amor lo sa se Eurilla / oprò con fede», AE, II 3⁴⁹.

Non meno importante, ai fini del lavoro di sagomatura, se così si può dire, del dramma rigenerato, è tuttavia anche ciò che Metastasio non accoglierà.

Rimanendo nell'ambito appena accennato (le interrogative non canoniche), noteremo due tipi di interrogativa retorica/esclamativa assenti in Metastasio:

Che favelli?, con uso transitivo del verbo (analogamente a *parlare*), che diverrà tipicamente melodrammatica (ottocentesca): «Che favelli? Che parli?», AG, III 6.

45. Cfr. Metastasio, *Didone abbandonata*, III 2; *Catone in Utica*, III 2, III 13; *Ezio*, I 4, II 13 e *passim*.

46. Cfr. Id., *Didone abbandonata*, II 4, III 3; *Siroe*, II 2; *Ezio*, III 10 e *passim*.

47. Cfr. Id., *Didone abbandonata*, I 1, II 8, II 11, III 8; *Catone in Utica*, I 10; *Ezio*, I 3, I 9, I 11 e *passim*.

48. Cfr. Id.: *Lo so*, *Didone abbandonata*, III 10, III 12, III 17; *Siroe*, I 4, II 11 bis (antepono e pospono); *Ezio*, I 4, III 5; *Semiramide*, III 2; *Demetrio*, I 1; *Adriano in Siria*, I 12 (pospono); *Issipile*, III 7; *Demofonte*, I 3 (pospono), I 7, II 2, III 3; *L'olimpiade*, I 8, I 10 e *passim*.

49. Su *Lo so (che)* in Metastasio vd. Luca Serianni, *Libretti verdiani. Quel che resta di Metastasio*, in Id., *Per l'italiano di ieri e di oggi*, Bologna, il Mulino, 2017, pp. 293-309: 302-303.

Esempi da altri libretti secenteschi-primosettecenteschi: Rospigliosi-Rossi, *Il palazzo incantato*, II 17 (1642); Noris-[Ziani], *Attila*, I 2 (1672); Maderni-Freschi, *Sardanapalo*, I 3 (1679); Pariati-Gasparini, *Ambleto*, I 16 (1706)⁵⁰.

«Chi l'avesse mai detto / aver fatto una figlia così trista, / che con lo sguardo uccida gl'uomini?», AG, III 3.

Esempi da altri libretti secenteschi (*avesse* o *avrebbe*): «Chi l'avesse mai detto / che dovessi esser mia cognata?», Moniglia-Melani, *Il vecchio balordo*, II 13 (1659); «Chi l'avrebbe mai detto / ch'avessi un viso, come il suo sì bello / dietr'ad un pazzo a perdere il cervello!», Villifranchi-Stradella, *Trespole tutore*, I 8 (1679)⁵¹.

5. *Alcuni tratti grammaticali e lessicali*

Ricercheremo invano nei melodrammi metastasiani non solo questo tipo di espressioni ma anche elementi grammaticali e lessicali di diversa natura attestati nei nostri tre libretti. Mi riferisco in particolare ad alcuni elementi propri del registro colloquiale o basso, marginali, oppure arcaizzanti o di matrice poetica. Vediamoli singolarmente in quest'ordine.

1. Se non c'è traccia ad esempio del panitaliano *volerci* («Ci vuol constanza», AE, III 11)⁵², a maggior ragione non hanno diritto di cittadinanza forme morfologiche demotiche come il participio passato

50. L'espressione *Che favelli?* (frequente in Goldoni con reggenza nominale: «favellare di») è nelle tragedie di Alfieri, in molti melodrammi di primo Ottocento e poi in Verdi («Che favelli?... un re non mente...», *Ernani*, I 7, e «Che favelli?», *Simon Boccanegra*, II 9). Si cita a testo rispettivamente da Giulio Rospigliosi, *Il palazzo incantato*, a cura di Danilo Romei, s.l., Lulu, 2013, p. 118; Matteo Noris, *Attila*, Venezia, Francesco Nicolini, 1672, p. 4; Carlo Maderni, *Sardanapalo*, Venezia, Francesco Nicolini, 1679, p. 11; Pietro Pariati, *Ambleto*, Venezia, Marino Rossetti, 1705 [ma 1706], p. 29.

51. *Chi l'avesse mai detto* è solo in Goldoni (escludiamo qui un'attestazione dialettale «chi l'avesse mai dito!» in *Il servitore di due padroni*, I 1): *La donna volubile*, II 5; *La finta ammalata*, I 1; *L'incognita*, I 18. Si cita a testo da Giovanni Andrea Moniglia, *Il vecchio balordo*, dramma civile musicale a cura di Françoise Decroisette, Venezia, lineadacqua edizioni, 2014, p. 114, e da Giovan Cosimo Villifranchi, *Amore è veleno e medicina degl'intelletti, o vero Trespole tutore*, Bologna, Manolesi, 1679, p. 25.

52. Attestato invece nelle opere del fiorentino Giovanni Andrea Moniglia: «Ci vuol l'argano», Moniglia-Melani, *Il vecchio balordo*, I 10 (1659), e «Siamo tra noi, non ci vuol altri», *ivi*, III 14 (si cita da Moniglia, *Il vecchio balordo*, rispettivamente pp. 64, 119).

“corto” (-o per -ato, toscano e arcaizzante: *trovo*, AG, II 2, e *infesto*, AG, II 4) e il condizionale presente di V persona in -ivo («Che voi Signora mia / dovressivo saper prima d'ogn'altro» 'dovreste', AG, III 3).

2. Non è tuttavia solo l'elemento colloquiale o demotico ad essere escluso dall'accorta selezione metastasiana, ma anche costrutti sintattici non adeguatamente legittimati dalla tradizione precedente: è il caso dell'infinito iussivo proclitico dopo *né* («Né mi parlar d'amor», AE, I 10), di circolazione postcinquecentesca in autori poco “regolari” (nelle rime di Niccolò da Correggio, Tebaldeo, Bandello) e in opere di genere epico (i poemi di Tasso e Caro, oltre che in altri scrittori, anche in prosa).

Una soluzione sintattica perlomeno rara per esprimere un comando negativo poteva capitare anche a scrittori di valore: complimentandosi con Francesco Algarotti per alcuni componimenti poetici, in una lettera del 27 ottobre 1746 Metastasio rilevò l'anomalia di un costrutto usato dal suo interlocutore (*non* + imperativo):

Nel terzo verso dell'ultima pagina voi dite *Ma non però, signore, il piede arresta*. Ora non mi sovviene esempio d'un imperativo usato come voi l'usate, e non ho qui libri per cercarlo. So che si dice ottimamente *t'arresta, fa, di, vieni, va*; ma con la particola negativa non ho memoria d'aver trovato tale imperativo se non che con la terminazione dell'infinito, *Non t'arrestare, non fare, non dire, non venire, non andare*⁵³.

3. A proposito di costrutti con l'infinito, è viceversa un tratto arcaizzante, peraltro raro in poesia, l'anteposizione del pronome atono con l'infinito preposizionale negativo, attestato nell'*Astianatte* («per non mi provocar l'ira del cielo», III 20)⁵⁴, libretto che, accanto a una

53. Pietro Metastasio, *Tutte le opere*, a cura di Bruno Brunelli, Milano, Mondadori, 1951, III, p. 280.

54. Il tipo proclitico (prep. + *non* + pron. + inf.) è un modulo soprattutto prosastico presente di rado anche in poesia («e si l'un l'altro strigne / che 'n mena furon di non ne scoppiare», Boccaccio, *Ninfale fiesolano* ott. 320), fino ad Ariosto («per non si raffreddar sole nei letti», *Orlando furioso*, XX 10), e con occasionali propaggini nei secoli successivi: in Marino («ma per non ti stancar la mente e i sensi», *Adone*, X 183), Tassoni («ma per non vi parer poco cortese», *La secchia rapita*, VII 16), Alfieri («presto son io, tel giuro, / a non mi far di mia possanza schermo», *Rosmunda*, IV 2), Casti («è meglio assai di non ne aver del tutto», *Gli animali parlanti*, I 64), Prati («per non ti dar mai segno / che ti contristi», *Edmenegarda*, IV 123-124) e Giusti («io non lo so, per non vi dir bugia», *Signor mio, signor mio*, v. 6). Il tipo è assente in Metastasio, che adotterà solo il costrutto moderno: «Per non esserne priva», *Artaserse*, I 7; «tutto / farò

figuralità vivida («teschi ignudi», II 6; «salsi argenti», II 9; «olocausto», II 16; «sarò tromba a' tuoi cenni», III 20; «cadavero esangue», II 2), presenta tratti aulici o arcaizzanti, specie nella fonomorfologia, che non ritroveremo in Metastasio: in particolare, si segnalano qui le forme *martoro*, I 13⁵⁵ e *plora* (*plora* : *ancora*, III 11)⁵⁶, il dittongo in *muoro* (*tesoro* : *muoro*, II 12, II 15) e in *muora* (particolarmente ricorrente, anche per ragioni rimiche: *muora* : *prora*, II 1; *muora* : *ancora*, III 13;

per non seguirti», ivi, II 2; «Per non vederti afflitto», *Adriano in Siria*, II 3; «guarda di non parlarmi», *Demofonte*, I 5; «Per non esserne privo» *La clemenza di Tito*, I 6; «abbi più cura / di non scoprirti», *Achille in Sciro*, I 8; «giurai / di non spiegarmi a lei», *Ciro riconosciuto*, II 7; «in Argo / io ti mandai per non lasciarti esposta / a' tumulti guerrieri» *Temistocle*, I 3; «Per non lasciarti ha ruscato il trono», ivi, II 5; «Di non amarmi / la legge ti sovvien?», *L'eroe cinese*, I 4; «A non amarmi / pur disposta già sei», *Nitteti*, II 6; «tacque / per non farmi arrossir», *Ruggiero*, III 10.

55. *Martoro* è attestata in poesia fino a tutto il Seicento, poi fino all'Ottocento sopravvive inerzialmente pressoché solo in rima. È assente nei melodrammi metastasiani ma presente nell'intermezzo *L'impresario delle isole Canarie*, intermezzo secondo (*martoro* : *moro*; si cita dall'edizione Venezia, Stefano Valvasense, 1732, p. 10). Qualche altro esempio da libretti sette-ottocenteschi (sempre in rima): Ottoboni-Scarlatti, *Il Ciro* (1712), III 2 (*tesoro* : *martoro*; si cita dall'ed. Antonio de' Rossi, Roma, 1712, p. 58); Salvi-Orlandini, *Amore e maestà* (1715), III 4 (*martoro* : *moro*; si cita da Giuntini, *I drammi per musica di Antonio Salvi*, p. 229); molte opere di Zeno (*Gl'inganni felici*, II 11 bis: *martoro* : *adoro* e *martoro* : *Armadoro*; *Il Tirsi*, I 3: *adoro* : *martoro*; ivi, III 2: *martoro* : *adoro*; ivi, IV 4: *martoro* : *moro*; *Il Narciso*, V 3: *moro* : *martoro*; *I rivali generosi*, II 11: *adoro* : *martoro*; *Odoardo*, I 17: *adoro* : *martoro*; *Faramondo*, II 18: *adoro* : *martoro*: si cita da Zeno, *Poesie drammatiche*); Petrosellini-Mozart, *La finta giardiniera* (1775), I 10 (*tesoro* : *martoro*: cfr. *Tutti i libretti di Mozart*, a cura di Marco Beghelli, Milano, Garzanti, 1990); Ruffini-Donizetti, *Don Pasquale* (1843), I 3 (*adoro* : *martoro*; si cita da *Tutti i libretti di Donizetti*, a cura di Egidio Saracino, Milano, Garzanti, 1993); Braccioli-Vivaldi, *Orlando furioso* (1727), I 1 (*martoro* : *Medoro*; si cita dall'edizione Bruxelles, [s.e.], [1727], p. 2); Tottola-Rossini, *La donna del lago* (1819), I 4 (*lavoro* : *martoro*) e I 7 (*martoro* : *tesoro*; si cita da *Tutti i libretti di Rossini*, a cura di Marco Beghelli, Nicola Gallino, Milano, Garzanti, 1991). La forma è rilevata anche da Paolo D'Achille nello *Sposo deluso* (vd. Id., *Il Mozart comico prima di Da Ponte: analisi linguistica dei libretti giocosi*, in *L'italiano della musica nel mondo*, a cura di Vittorio Coletti, Ilaria Bonomi, Firenze, Accademia della Crusca, 2016, pp. 67-88: 79 e nota 69); anche in questo caso è in rima, come residuo inerziale (*martoro* : *tesoro*).

56. *Plorare*, ben presente nella poesia dei primi secoli, circola dal Cinquecento in poi soprattutto nella poesia epica (Tasso, *Gerusalemme liberata* e *Gerusalemme conquistata*; Marino, *Adone*), tipicamente in abbinamento a un altro verbo (*si lagna e plora*, *e prega*, *e plora*, ecc.) e perlopiù a fine verso: vincoli che vengono meno nei componimenti ottocenteschi (Monti, *Traduzione dell'Iliade*, *Poesie e poemi*, Pindemonte, *Traduzione dell'Odissea*, come si ricava dai repertori citati *supra*, nota 26).

muora, III 20, e presente anche in AG, II 3: *adora : muora*)⁵⁷, la III persona del congiuntivo presente in *-e* (*allente*, II 1; *s'imprigione*, II 16; *si cange*, III 1; *s'invole*, III 13)⁵⁸.

4. A maggior ragione, decadono per via naturale certi stilemi poetici di gusto pienamente secentesco presenti nei drammi citati. Vediamone tre.

4.1. I diminutivi, che erano stati criticati da Bouhours e difesi da Muratori⁵⁹ e che nei nostri testi punteggiano leziosamente l'aggettivazione («il labro morbidetto», AE, I 1; «Il mio cor è tenerello», AE, I 14)⁶⁰, in Metastasio sopravvivono in pochissimi sostantivi di larga prevedibilità, escludendo qui i suffissi grammaticalizzati o denotativi come in *arboscello* e in *pastorella*⁶¹. Ma, si dica per inciso, naturalmen-

57. *Muoro* e *muora* sono forme minoritarie rispetto alle rispettive forme monotongate (sulle quali vd. Serianni, *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Roma, Carocci, 2018 [I ed. 2009], pp. 56-60 e pp. 92-93): *muora* è quasi esclusivamente in rima nell'*Orlando furioso*, e ricorre successivamente in due melodrammi giovanili di Metastasio (*Catone in Utica* e *Demetrio*) e nei drammi di Goldoni, anche internamente al verso (*Belisario*, *Rinaldo di Mont'Albano*, *Giustino*, *Ircana in Ispaan*, *La dalmatina*), con rare attestazioni fino a Camerana; un altro esempio librettistico settecentesco è in Gigli-Caldara, *L'Anagilda* (1711), I 9 (*muora : ancora*; si cita dall'edizione di Antonio de' Rossi, Roma, 1711, p. 25). *Muoro* è nell'*Aristodemo* di Carlo de' Dottori (non in rima) e in alcune poesie risorgimentali di Carlo Alberto Bosi (*L'anniversario di Curtatone* e *Il volontario*, sempre in rima: *tesoro : muoro*).

58. È «arcaismo assai marcato» (Luca Serianni, *Profilo linguistico della poesia neoclassica*, in Id., *Viaggiatori, musicisti, poeti. Saggi di storia della lingua italiana*, Milano, Garzanti, 2002, pp. 212-253: 229), ben presente nelle *Rime degli Arcadi*, che si citano, da qui in avanti, dai repertori indicati *supra*, alla nota 26, con il solo volume e numero di componimento (cfr. ad es.: «Ahi pur si mora: e con sua gioia ascolte / Cintia il gradito annunzio», Giovan Battista Riccheri [Eubeno Buprastio], *Poiché destar pietade in voi non posso*, in *Rime degli Arcadi*, vol. V, comp. 406; «né v'è chi ascolte / mia flebil voce e lassa», Giuseppe Antonio Vaccari [Fedrio Epicuriano], *Tessiam serto d'alloro*, vol. VI, comp. 269; «v'è chi il mio cor conforte», Giuseppe Paolucci [Alessi Cillenio], *Di passo in passo, d'uno in altro affanno*, vol. I, comp. 7).

59. Vd. Alfred Noe, *Tragedia francese e dramma per musica. Alcune riflessioni sulla riforma zeniana*, in Zeno, *Poesie drammatiche*, pp. 9-14: 9.

60. Notoriamente secondo il gusto arcadico: cfr. da ultimo Emiliano Picchiorri, *Costanti lessicali e sintattiche nella prima Arcadia*, in *Canoni d'Arcadia. Il custodiato di Crescimbeni*, a cura di Maurizio Campanelli, Pietro Petteruti Pellegrino, Paolo Proccaccioli, Emilio Russo, Corrado Viola, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019, pp. 299-331: 306-307.

61. In *-etto/i/a/e*: *giovanello* (*Ciro riconosciuto*, II 9; *Zenobia*, I 3), *nuvoletta* (*Artaserse*, III 2), *pargoletto* (*Semiramide*, III 2; *Demetrio*, I 5; *Demofonte*, III 5; *Ciro riconosciuto*, III 11; *L'eroe cinese*, III 9 -a), *semplicitta* (*Demetrio*, III 11). In *-ello*: *arboscello* (*Didone*

te cambiando genere cambia il registro: nella festa teatrale *Endimione* Metastasio scriverà: «Quel garruletto fonte / che basso mormorando / lusinga il sonno e gli lambisce il piede, / quell'aura lascivetta / che gli errori del crine agita e mesce, / quanta, oh quanta bellezza, oh Dio, gli accresce! / Zeffiretti leggiertj, / che intorno a lui volate, / per pietà, nol destate»⁶².

4.2. *Iuncturae* piuttosto originali come (sempre in AG): «notte sdegnosa», I 1; «esemplar rossore», I 3; «labili istanti», I 4; «smanie impetuose», II 7; «fremite orribile», II 8; «mar sdegnato», II 8; «simpatico Amore», II 11; «caso strano», III 3; «Mar delle pene», III 12⁶³.

4.3. Immagini incardinate attorno a *realia* vili o inconsueti in poesia ma non tra gli Arcadi: «Come mi renderò talpa a quel sole?», AG, III 8⁶⁴, e «Haver per te nel seno un cor di scoglio», AG, III 7⁶⁵. Di

abbandonata, I 6; *Il trionfo di Clelia*, I 8), *fiumicello* (*Didone abbandonata*, I 6), *pastorello* (*Ezio*, I 7 -e, I 8; *Demetrio*, I 12; *Siroe*, II 15 -a; *Semiramide*, I 1 -a; *Il re pastore*, I 1 e III 9; *Zenobia*, I 4 -a e III 8 -a; *Nitteti*, II 8 -a), *ramoscello* (*Ezio*, I 8), *villanello* (*Nitteti*, I 1), *tortorella* (*Demetrio*, III 11).

62. Metastasio, *Tutte le opere*, II, pp. 74-75.

63. Le *iuncturae* citate non compaiono all'interrogazione della BIZ. L'espressione *mar delle pene* ha una circolazione limitata: «Chi la culla sortì fra le Sirene, / non teme assalti d'acque; e non si dole, / scoglio vivo di Fede in Mar di pene», Lubrano, *Sonetti* (99. *Freme sbattuta, ed incostante l'onda*); «Entra l'uomo, allor che nasce, / in un mar di tante pene», Metastasio, *Isacco figura del Redentore*, pt. II v. 101; «Costei di falsa spene / mi rompe, e fa cader in mar di pene», Scipione Errico, *Sonetti e madrigali* (*Inno al sole*, v. 65); «in ampio mar di mille pene immersa», Ascanio Pignatelli, *Rime*; «la nera / onda in mar di rie pene», Alessandro Borghi (Dalete Carnasio), *Omai che de' miei di son giunto a sera*, in *Rime degli Arcadi*, VI, comp. 147.

64. Cfr. «E qual Aspide al suono e Talpa al Sole», Antonio Ottoboni [Eneto Ereo], *Chi sente e vede, e pur non vede e sente*, in *Rime degli Arcadi*, IV, comp. 101. Si vedano ancora alcuni libretti secenteschi: «Aspe, e talpa è il dio d'amor, / aspe, e talpa ancor sei tu», Corradi-Pollarolo, *Gli avvenimenti d'Erminia e di Clorinda*, II 13, p. 44; «Cieca talpa d'amor, ancor non vedi», Corradi-Legrenzi, *La divisione del mondo*, I 14 (1675); «così la talpa al sole, / per innato costume, / sente l'ardor; ma non conosce il lume», Orlandi-Steffani, *Niobe, regina di Tebe*, I 26 (1688). Si cita rispettivamente da *La divisione del mondo*, Venezia, Francesco Nicolini, 1675, p. 24, e da *Niobe regina di Tebe*, Monaco, Giovanni Jecklino, [1688], p. 40.

65. L'immagine è cinquecentesca e successiva (perlopiù in rima): «Io non ho cor di scoglio», Bernardo Tasso, *Salmi* (22. *Come infermo, cui ardente*); «il cor, pur dianzi scoglio», Berardino Rota, *Rime* (*Chi col soave suon l'ira e l'orgoglio*, comp. 130); «Si cangerà de l'indurato petto / e del tuo duro cor lo scoglio in polve», Remigio Nannini, *Epistole d'Ovidio* (ep. 2, *Da la rapita Ippodamia, da quella*, v. 314); «Signor, da poi che l'acqua del mio pianto / che sì larga e sì spessa versar scoglio, / non può rompere il saldo e duro scoglio / del cor del fratel vostro», Stampa, *Rime* (*Signor, da poi che l'ac-*

questa seconda immagine Metastasio manterrà la metafora ma ne ridurrà la *variatio*, decisamente divaricata nei nostri testi (in AE: «se tu di marmo sei», I 7; «sei di sasso», I 7; «mi fa di scoglio», I 9; in AST: «sono uno scoglio», II 7; «Ho di macigno il seno», II 7; «ho d'adamante il seno», II 16; ma anche nella *Statira*: «Ho di selce la costanza / son di marmo fra martiri», I 1; «Già son di scoglio / a chi mi toglie la corona, e il soglio», I 7; «core di scoglio», II 8), alla sola forma base, non connotata (*essere di sasso*), scartando del tutto *marmo* e *adamante*, assenti dai melodrammi, adottando una sola volta *macigno* («Ch'hai di macigno il core», *Artaserse*, I 14) e provvedendo a disciplinare l'uso di *scoglio*, che viene accolto in senso proprio nelle arie e nobilitato all'interno di una più ampia similitudine attorno a cui è costruito il pezzo chiuso («Il nocchier, che si figura / ogni scoglio, ogni tempesta, / non si lagni se poi resta / un mendico pescator», *Ezio*, I 5; cfr. anche *Semiramide*, III 1; *Demofonte*, I 4; *L'olimpiade*, II 5) oppure, nel recitativo, ma in accezione traslata ('ostacolo, pericolo': *Adriano in Siria*, III 3; *Il re pastore*, II 4; *L'eroe cinese*, I 6)⁶⁶.

qua del mio pianto; similmente: «io devrei pur sperar d'aprir lo scoglio, / ch'intorno al core ha il mio signor sì sodo» ivi, *S'una vera e rarissima umiltate*); «quando cader vedrò l'altiero orgoglio / a quei begli occhi, ch'hanno il cor di scoglio?», Tansillo, *Canzoniere*, I canz. 6; «E perché cresca eterno il mio cordoglio, / celi in un mar di grazie e di bellezza / uno spirto di fera, un cor di scoglio», Marino, *Rime marittime* (*Tu Galatea mia bella hai nel bel volto*); «Ma da l'avaro cor, ch'è duro scoglio», Accetto, *Rime amoroze* (40. *Potea, negando, tralasciar l'orgoglio*); «core di scoglio», Ottoboni, *La Statira*, II 8; «E del Fato il fiero orgoglio / vincerò con cuor di scoglio», Maria Alessandri Buonaccorsi [Leucride Ionide], *Astri fieri*, in *Rime degli Arcadi*, IV, comp. 283; «Dov'è, nobil Donzella, / quel tuo rigido orgoglio? / dove quel cor di scoglio?», Giampietro Zanotti [Trisalgo Larisseate], *Dov'è, nobil Donzella*, *Rime degli Arcadi*, III, comp. 468; «Ah tu Signor, che non hai cor di scoglio», Malatesta Strinati [Licida Orcomenio], *Mira, o Signor, come sen giace afflitta*, ivi, comp. 287; «Sia l'occhio di lampo, / di scoglio sia 'l cor» Cesarotti, *Poesie di Ossian* (1. *Fingal*, can. 4 v. 300); «L'inesorabil suo core di scoglio», Piave-Verdi, *I due Foscari*, III 4.

66. In Metastasio, *sasso* ricorre, oltre che in senso proprio, in espressioni figurate («il tuo nome ripete ad ogni passo: / farebbe il suo dolor pietade a un sasso», *Demetrio*, II 6; similmente: «M'ascolta a pena, e volge altrove il passo: / né pianger debbo? Ah, piangerebbe un sasso», *Adriano in Siria*, I 11), eventualmente pronunciate tra sé e sé («Io son di sasso», *Demetrio*, III 15; *Adriano in Siria*, II 9; *Issipile*, II 4; *L'olimpiade*, II 11; *La clemenza di Tito*, III 13; *Attilio Regolo*, I 7; *Il trionfo di Clelia*, I 11; «Un sasso io son», *Ipermestra*, I 9), in una metafora («Ha ben di sasso il core», *Issipile*, III 8; «se tu fossi un sasso, / né piangeresti ancor», *Demofonte*, II 6; «e leggo, oh Dio! / scolpito in ogni sasso il fallo mio», *Demofonte*, III 4; «Non ho di sasso il petto», *Ipermestra*, I 9; «Al dolor che m'accora, / già sarebbe spezzato un sasso ancora», *Ipermestra*, I 9; «A quel tuo cor di sasso / la natura non diede / senso d'amor, d'umanità, di fede», *L'eroe*

6. *Il dialogato e il metalinguaggio dei personaggi comici e ancillari*

Lasciamo tuttavia da parte l'armamentario figurale e poetico e torniamo al dialogato. Al dinamismo degli scambi dialogici avrà contribuito per i drammi qui presi in considerazione la presenza, variamente assimilata e riproposta, dell'ingrediente "comico", che non necessariamente significa anche linguisticamente "basso" (ciò che vale anche per il citato *Pastor regio*, che si apre con il verso di un *cucco*, 'cuculo', che fa spazientire il villano Tacco).

Un contributo a un dialogato conversevole ma *onesto* è dato infatti non solo da pastori e pastorelle ma anche da personaggi comici o ancillari presenti in diversi drammi di Apostolo Zeno e dello stesso Ottoboni: rispettivamente, Elpino nella *Griselda* (1701), Brenno negli *Inganni felici* (1696), Niso in *Lucio Vero* (1700) e quindi Idrena in *Amore e gratitudine*, Serpetta nell'*Amor eroico fra' pastori*, e il servo di corte, «comico sì, ma onesto», Perinto nella *Statira*⁶⁷. Volendo allargare lo sguardo, si potrebbero ricordare anche altre figure, come il servo faceto Padiglio della *Forza della virtù* (1693) di Domenico David. Andrà tuttavia ricordato che la presenza del comico è un ingrediente che poteva essere dosato, per così dire, all'occorrenza; perché la tendenza presente già a Venezia alla fine degli anni Cinquanta del Seicento⁶⁸ all'eliminazione del personaggio comico o alla riduzione del suo ruolo si può eventualmente fermare se non invertire se le circostanze – cioè il pubblico, la committenza – lo richiedono: sono molte le rappresentazioni della *Griselda* di Zeno, ad esempio, in cui i personaggi di Pernella e di Dorilla vengono reintrodotti, al punto che per alcune sue opere comprese tra il 1697 e il 1715 circa, si è anche parlato di «versioni 'controriformate'»⁶⁹.

Questi personaggi importano – o meglio potrebbero importare – nel dramma un registro espressivo estraneo al decoro linguistico complessivo, non ammissibile in quella che sarà l'*aurea mediocritas* metastasiana. La franca colloquialità di molte espressioni, basse se non popolari, è però soltanto un riflesso linguistico superficiale della fun-

cinese, II 4; «Non ho di sasso al fine / in petto il cor», *Romolo ed Ersilia*, II 9; «Qual cor di sasso / resiste a queste prove?», *Ruggiero*, III 10).

67. Vd. Püschel, «*Fa di me ciò che ti piace*», p. 193; De Feo, *Apostolo Zeno poeta per musica*, p. 21. Si cita da Anna Laura Bellina, *Filologia fra testo e musica. L'opera in Arcadia: «Faramondo» e «Siface»*, «Lettere italiane», 45/2, 1993, pp. 218-243: 219.

68. Vd. Fabbri, *Il secolo cantante*, pp. 205-206.

69. Noe, *Tragedia francese e dramma per musica*, p. 11; De Feo, *Apostolo Zeno poeta per musica*, pp. 26-27 (si cita da p. 26; da qui i testi di Zeno).

zione e del ruolo svolto dal personaggio, che spesso funge da figura metascenica, se così si può dire, ovvero di intermediazione tra lo spettatore e l'azione in atto; un riflesso linguistico che può comunque essere agevolmente contenuto o anche potato del tutto, come spesso succede.

Il servo Brenno degli *Inganni felici* (1699) di Apostolo Zeno, ad esempio, «che non si esprime mai in un linguaggio scurrile»⁷⁰, è figura raziocinante ed equilibrata. Pur essendo intimamente partecipe all'azione, rimane estraneo alle passioni dei protagonisti, e la sua posizione esterna, appunto metascenica, che si manifesta attraverso commenti e puntualizzazioni, legittima automaticamente un registro più spontaneo, colloquiale e conversevole, rispetto a quello degli altri personaggi sulla scena. Brenno, consigliere e fidato di Clistene, si rivolge al suo re con grande sincerità con formule metalinguistiche correnti (Arbace: «A me confida / le tue vendette, ed al valor de' miei» / Brenno (a Clistene): «A dirti il vero, io non mi fiderei», II 8), usando altrove motti popolari (a contenere le fantasticherie di Alceste: «O che pensieri sciocchi! In Amor la fortuna / da le stelle non vien, ma da quegli occhi», I 5; «Le donne usano così / prima dicono di no, poi fan di sì», I 6), battute di spirito (Brenno: «A te viene Agarista» / Alceste: «Che mai vorrà?» / Brenno: «Se astrolago foss'io / ben saperlo dovrei», I 5; Alceste è il finto astrologo, mascheramento di Oronta) e una ricercatezza ironica e quasi sarcastica (porgendo lo specchio ad Agarista lo presenta a lei con una perifrasi insolitamente ricercata, «L'adulator cristallo», I 14: espressione già mariniana, a segnalare una presa di distanza da quel modello)⁷¹.

Anche la vecchia Idrena, intenta a conquistare il futuro genero Daliso, nell'*Amore e gratitudine*, manifesta i propri stati d'animo e commenta gli avvenimenti sulla scena non solo con esclamazioni ed espressioni di tono popolare («Fa con tutte il casco morto, / sol per me

70. Ivi, p. 16. Si abbandona a un lessico basso, in una confessione a sé stesso: «Costui, per dire il vero, / con quella brutta sua fisionomia / più che ambasciator, ceffo ha di spia», II 3, e più tardi: «Sempre il dicea, che quel ceffo di spia non mi piace», II 9, ma è solo sua una breve scena di preparazione alla caccia (II 5) le cui istruzioni impartite ai cani e ai cacciatori sono suggellate da una quartina («Il posto serbate, / le reti tendete, / i cani guardate. / Servite / Tacete») chiusa, in un doppio endecasillabo baciato, da un rovesciamento del *topos modestiae* («Tutto è in ordine omai. Ben mi avvegg'io / che una caccia a dispor non v'è un par mio»).

71. Cfr. Marino, *Adone*, XVI: «Pompe fallaci e vane, / preziose catene, indiche gemme, / complice del mio fallo, / adulator cristallo, / vi frango, e vi detesto, / vi squarcio, v'abborrisco, e vi calpesto».

fa il grugno storto», II 3; «Quanto son su le furie», II 3; «Che Diavolo di tempo / è stato questo [,] Arconte? / il Cielo, il Mar, la Terra, / fra di lor facean guerra, e quel ch'è peggio, / Celindo, che di Filli ho fatto sposo / più non so dove sia», II 10, aria; «Questo è pur un brutto impiccio», III 5⁷²; «Guardate quanto è scaltra / questa bamboccia», AG, I 4; «Dimmi Arconte di grazia / com'è la cosa?», III 12), ma anche in ragionamenti più complessi, che possono dar vita a periodi dall'ampia campata sintattica, articolata in senso ipotattico e argomentativo, di tonalità prosastica: «Tu mi deridi ingrato, / e pensi per poc'anni / che mi trovo sul dorso, / far che in vece d'Amor, io prenda l'Orso [‘mi ubriachi’]; / ma saprò vendicarmi, e allora poi / non basterà per frangere / il mio rigor, s'io ti vedessi a piangere», AG, II 5.

Se modalità colloquiali della prima specie sono assenti in Metastasio, non mancheranno invece momenti di riflessione come questo. Un esempio, rimanendo ancora alla *Didone abbandonata*, si ha nella scena 11 dell'atto II, quando Didone, dopo aver invitato Enea a sedere, gli chiede inaspettatamente «consigli, e non amori»: «Già vedi, Enea, / che fra i nemici è il mio nascente impero. / Sprezzai finora, è vero, / le minacce e 'l furor; ma Iarba offeso, / quando priva sarò del suo sostegno, / mi torrà per vendetta e vita e regno. / In così dubbia sorte / ogni rimedio è vano [...]».

7. *Itinerari europei*

La maggiore duttilità del dialogo che si sviluppa lungo gli itinerari librettistici saggiati in questa ricognizione culminerà in Metastasio. Contestualmente però, come abbiamo visto, il grande drammaturgo provvede a depurare il dialogato ereditato lungo quegli itinerari dalle asperità linguistiche (grammaticali) e dagli stilemi poetici più accusati che lo connotavano in senso secentesco e arcaizzante, raggiungendo quella medietà e modernità espressiva – distante dai modelli poetici tradizionali – che lo identificherà definitivamente, anche agli occhi dei moderni, come uno dei massimi esponenti del filone classico della letteratura italiana.

72. *Brutto impiccio* è attestato solo da Nievo in avanti, sempre in prosa (dati *BIZ*), ma l'espressione è già in alcuni libretti ottocenteschi: «A dire il vero per un capriccioso / che mi trovasse in brutto impiccio, / se mai qui a cogliermi giunge quel tale, / forse un intrepido franco ufficiale», Rossi-Donizetti, *Linda di Chamounix*, II 3 (in *Tutti i libretti di Donizetti*), «Oh! Che pasticcio! / Che brutto impiccio!», dice don Abbondio invitato dal Cardinale in *I promessi sposi*, III 3 di Antonio Ghislanzoni e Errico Petrella (Milano, Francesco Lucca, 1869, p. 37).

Possiamo richiamare a questo proposito quanto Metastasio stesso ricordava al suo corrispondente Giuseppe Riva (Vienna, 20 settembre 1732):

i lirici e gli epici, parlando essi pensatamente, in materia di locuzione sono soggetti a leggi più ristrette di quello che sieno i poeti drammatici, che introducono persone che parlano all'improvviso, e perciò dobbiamo valerci assai discretamente degli ornamenti de' quali i primi abbondano, ed avvicinarci, quanto si possa senza avvilito, al parlar naturale, ch'è quello della prosa⁷³.

È uno stile che non doveva lasciare indifferenti gli osservatori stranieri di quella stessa epoca: un corrispondente londinese di Metastasio, Philip Hallam, notò, scrivendo a Metastasio poco prima del 16 dicembre 1765, lo «stile umile e familiare» di una scena di una delle sue opere giovanili, il *Siroe* (scritta quando, dice Metastasio stesso, egli era «Uscito appena dalla mia prima adolescenza»⁷⁴). Un'opera, tuttavia, in cui lo stile, sappiamo, non è poi così eterogeneo o immaturo come l'affermazione potrebbe far pensare⁷⁵ e che nel 1728 (due anni dopo la prima a Venezia) inaugurerà la lunga e felicissima stagione metastasiana a Londra⁷⁶: basti dire che tra il 1728 e il 1764 il solo *Siroe* verrà rappresentato 61 volte, in lingua originale⁷⁷. Si tratta di un traguardo notevole raggiunto dall'opera italiana (e dall'italiano, più in generale) nell'arco di pochissimi anni, se consideriamo che fino a poco tempo prima l'opera italiana, a parte poche eccezioni (ad esempio presso la corte asburgica e la corte polacca)⁷⁸, tendeva a es-

73. Metastasio, *Tutte le opere*, III, p. 76.

74. Entrambe le citazioni da Carlo Caruso, *Metastasio e il mondo inglese*, in *Incroci europei nell'epistolario di Metastasio*, a cura di Luca Beltrami, Matteo Navone, Duccio Tongiorgi, Milano, Led, pp. 165-177: 167.

75. Vd. anche Bruno Brizi, *La «Didone» e il «Siroe», primi melodrammi di P. Metastasio a Venezia*, in *Venezia e il melodramma nel Settecento*, a cura di Maria Teresa Muraro, 2 tt., Firenze, Olschki, 1978-1981, I, pp. 363-388.

76. Vd. Margaret R. Butler, *Italian Opera in the Eighteenth Century*, in *The Cambridge History of Eighteenth-Century Music*, edited by Simon P. Keefe, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 203-271: 251-258.

77. Vd. Xavier Cervantes, "So well known in England and so universally admired". *Mé tastase et sa fortune critique en Angleterre: un baroque en habits classiques?*, in «XVII-XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles», 54, 2002, pp. 139-162.

78. Vd. Ilaria Bonomi, Edoardo Buroni, *La lingua dell'opera lirica*, Bologna, il Mulino, 2017, pp. 51-52.

sere fruita in lingua originale solo per alcune parti, e tipicamente non il dialogato del recitativo ma i pezzi chiusi, eventualmente forniti anche in traduzione⁷⁹.

Ma torniamo al primo Settecento, ovvero agli anni precedenti all'arrivo di Metastasio in Europa. È ad esempio indubbiamente interessante il fatto che nel 1705 il librettista e saggista amburghese Barthold Feind si cimenti nella stesura di opere scrivendo parti originali direttamente in lingua italiana⁸⁰. Ha un testo a fronte bilingue il suo *Il genio d'Holsatia. Introduzione al fuoco artefciale* (mus. Rinardo Keyser, Amburgo, 1706), mentre il *Masagnello furioso* (mus. Rinardo Keyser, Amburgo, 1709) presenta diverse arie in italiano, oltre a certe episodiche esclamazioni di Bassian, il commerciante di frutta, che si alternano in tedesco e in italiano: «O che robba regolata! / Che robba fiorita!» (I 5). Ma in Germania, soprattutto a Dresda, influenzata da Venezia⁸¹, l'opera in italiano godeva di maggiore diffusione rispetto a Londra, e la pastorale vantava precedenti importanti, come ad esempio *Il pastore d'Anfriso* di Frigimelica Roberti, rappresentato nel 1697 a Braunschweig in lingua italiana (il libretto, edito da Caspar Gruber, presentava tuttavia anche il titolo in tedesco *Der Schäfer an dem Fluss Amphriso* e delle rubriche riassuntive all'inizio di ogni scena). È invece del 1727 il *Syphax* di Metastasio, tradotto in lingua tedesca, pur mantenendo per le arie anche il testo in italiano (Hamburg, editore Philipp Ludwig Stromer).

Tornando in Inghilterra, è il 1708 quando *L'Amore eroico* di Pietro Ottoboni giunge al Queen's Theatre di Londra col titolo di *Love's Triumph*, tradotto da Pierre Antoine Motteux (editore Jacob Tonson). Va tuttavia notato che «Only about a fifth of the opera was sung in the original Italian»⁸², cioè di fatto le arie del solo Liso, fornite in italiano e in traduzione inglese. Un esempio dall'atto I:

79. Vd. Ilaria Bonomi, *Il docile idioma. L'italiano lingua per musica*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 43-44.

80. «Zwei Jahre nachher [1705] wurden zwei Opern, deren Text Feind verfasst hatte, gegeben, und hierin trifft man eine Menge italiänischer Texte an, welche nicht etwa gelegentlich italiänischen Werken entlehnt, sondern von Feind selbst von vorn herein in italiänischer Sprache abgefasst sind»: Ernst Otto Lindner, *Die erste stehende deutsche Oper*, Berlin, Schlesinger, 1855, p. 60.

81. Vd. Butler, *Italian Opera*, p. 258.

82. William J. Lawrence, *The Early Years of the First English Opera House*, «The Musical Quarterly», 7/1 (1921), pp. 104-117: 112. Ma anche la traduzione non dovette essere granché: «Motteux was an indifferent writer of lyrics, and his libretti were strewn with most of the absurdities so lucidly animadverted upon by Addison in the 18th Spectator» (*ibid.*).

A secret Joy I share,
 Tho' absent from my Fair,
 Her Sight desiring.
 Too happy, near my Treasure,
 Pain'd with Excess of Pleasure,
 I'm expiring.

*Senza l'amato ben,
 Non trova un dì seren
 La mia pupilla.
 E solo di quest'alma
 Chiamar si può la calma
 Più tranquilla.*

[Enter Olindo]

Eurilla's Coyness help'd Licisca's Art,
 To insnare my wav'ring Heart;
 Tho' without Love or Truth, the Female Rover
 Promises Truth and Love to ev'ry Lover.

*Siamo del pari traditi, amico Olindo.
 Licisca, che non ha né fé, né amore,
 Promette amore e fede a mille amanti.*

Ma del resto lo stesso Motteux si era cimentato in libretti in inglese con inserti in italiano, come, l'anno precedente, con il *Thomyris, Queen of Scythia* (London, Jacob Tonson, 1707), pur nella consapevolezza dei propri limiti:

Tho' all the Airs of this Opera are by the famous Scarlatti and Buononcini, except a few by other great Masters, neither the Words, the Thoughts, nor the Design owe any thing to Italy, except the Advantage of the Musick; to which, with more Pleasure yet than Pain, I have endeavour'd to make 'em subservient: I hope those who would not have Sense sacrific'd to Sound, nor the Mind displeas'd while the Ears are entertain'd, will consider the Difficulties in working so many Airs of different Kinds into one Subject, and in putting Words wholly different from the Italian [...].

E, due anni prima, nel 1705, con *Arsinoe, Queen of Cyprus*⁸³ (London, Jacob Tonson), nella cui prefazione il compositore Thomas Clayton dichiarava ambiziosamente che lo scopo dell'opera era introdurre la maniera musicale italiana sul palcoscenico inglese, cosa mai tentata prima:

The Design of this Entertainment being to introduce the Italian manner of Musick on the English Stage, which has not been before attempted; I was oblig'd to have an Italian Opera translated: In which the Words, however mean in several Places, suited much better with that manner of Musick, than others more Poetical would do.

Si rende conto non solo che le voci inglesi non sono le voci italiane:

The Stile of this Musick is to express the Passions, which is the Soul of Musick: And though the Voices are not equal to the Italian, yet I have engag'd the Best that were to be found in England; and I have not been wanting, to the utmost of my Diligence, in the Instructing of them,

ma anche che il recitativo rappresenta una novità che non necessariamente il pubblico apprezzerà:

The Musick being Recitative, may not, at first, meet with that General Acceptation, as is to be hop'd for from the Audience's being better acquainted with it: But if this Attempt shall, by pleasing the Nobility and Gentry, be a Means of bringing this manner of Musick to be us'd in my Native Country, I shall think all my Study and Pains very well employ'd.

Nel decennio successivo, l'«italianizzazione dello spettacolo operistico» in Inghilterra sarà completa⁸⁴ e i tempi per l'arrivo e il successo di Metastasio saranno ormai maturi.

83. Va ricordato proprio in quell'anno, il 9 aprile 1705, il caso eccezionale della pastorale *Gli amori di Ergasto*, rappresentata al King's Theatre di Londra, con musica di Jacob Greber e testi di Aurelio Amalteo, probabilmente in lingua italiana: vd. Bill Mann, 'Et in Arcadia Ergastus'. *The Pastoral, Tragicomedy, and the Origins of Italian Opera in Early Eighteenth-Century*, PhD thesis, University of Glasgow, 2021, pp. 9-11.

84. Si cita da Bonomi, *Il docile idioma*, p. 52.

Riassunti

GIUSEPPE PATOTA
Ricordo di Luca Serianni

Il saggio propone un breve ricordo di Luca Serianni (in Arcadia Virbindo Climenio), le cui ricerche hanno segnato in profondità anche gli studi sulla lingua e sulla letteratura italiana del Settecento.

Parole chiave: Luca Serianni; Arcadia; lingua poetica; Settecento.

In Memory of Luca Serianni

The essay offers a brief outline of Luca Serianni (in Arcadia Virbindo Climenio), whose all-embracing research also profoundly influenced the studies of eighteenth-century Italian language and literature.

Keywords: Luca Serianni; Arcadia; Poetic language; Eighteenth century.

GIOVANNA BENCIVENGA
Magalotti e la lingua francese: grammatica, stile, eloquenza

Obiettivo del saggio è sondare il rapporto di Lorenzo Magalotti (Lindoro Elateo) con la lingua francese. Il suo viaggio in Francia e le relazioni da lui stabilite si situano in una congiuntura particolarissima per lo sviluppo della lingua d'Oltralpe. Gli anni '60 e '70 del Seicento corrispondono in effetti al momento di massima idealizzazione del *génie de la langue*: uomini di lettere, grammatici e poeti mondani elaborano una nuova riflessione sulla lingua francese – che considerano giunta al culmine della sua perfezione – attraverso una serie di testi che avranno una notevole incidenza nelle discussioni della *Querelle des anciens et des modernes*, e, in seguito, nella celebre polemica anti-italiana tra il gesuita Dominique Bouhours e il cavaliere Giovan Gioseffo

Orsi. Il saggio propone, dunque, di analizzare gli scritti di Magalotti in cui emerge un forte contatto con la lingua francese, attraverso lo studio della corrispondenza con Valentin Conrart, primo segretario perpetuo dell'Académie française, e l'influenza dell'eloquenza delle *Provinciales* di Pascal sulle *Lettere familiari contro l'ateismo*.

Parole chiave: Lorenzo Magalotti; Valentin Conrart; genio delle lingue; stile; influenze linguistiche; grammatica; eloquenza; rapporti Francia-Italia; Seicento.

Magalotti and the French language: grammar, style, eloquence

The aim of this essay is to explore Lorenzo Magalotti's (Lindoro Elateo) relationship with the French language. His trip to France in 1668 and the relations he established are situated at a very particular juncture for the development of the French language. The sixties and seventies of the 17th century correspond in fact to the moment of maximum idealisation of the *génie de la langue*: men of letters, grammarians and poets elaborate a new reflection on the French language - which they considered to have reached the peak of its perfection - through a series of texts that will have a major impact in the discussions of the *Querelle des anciens et des modernes*, and, later, in the famous anti-Italian polemic between the Jesuit Dominique Bouhours and Giovan Giuseffo Orsi. This paper explores Magalotti's writings in which a strong contact with the French language emerges, through the study of his correspondence with Valentin Conrart, first perpetual secretary of the Académie française, and the influence of the eloquence of Pascal's *Provinciales* on Magalotti's *Lettere familiari contro l'ateismo*.

Keywords: Lorenzo Magalotti; Valentin Conrart; Genius of language; Style; Linguistic influences; Grammar; Eloquence; Relations between Italy and France; Seventeenth century.

MAURIZIO CAMPANELLI

L'Europa in Arcadia. Da Crescimbeni a Morei

Accanto alla primigenia vocazione ad accademia nazionale, maturata nel segno della riforma del gusto, l'Arcadia sviluppò fin dai primi anni una concomitante spinta verso una dimensione transnazionale, che si esprime non tanto nei tentativi di fondare colonie all'estero, quanto nella sempre crescente annoverazione di uomini di cultura, principi e autorità, politici ed ecclesiastici

stranieri che si trovavano a Roma o passavano per l'Urbe. Una consistente porzione della poesia recitata al Bosco Parrasio, e quindi pubblicata nelle raccolte uscite sotto il segno della siringa di Pan, fu scritta per i protagonisti della politica europea del tardo Sei e del Settecento. Sotto la varia geografia degli schieramenti, che necessariamente interagiva con le multiformi vicende della Curia romana, questa produzione poetica non solo veicolava un'idea di Europa come corpo culturalmente unitario al netto delle sue mille differenze, ma portava la poesia italiana a misurarsi con uno scenario culturale e politico assai più vasto di quello consueto, usando la specola della repubblica pastorale, che poteva fornire una prospettiva diversa da quella tradizionale, ma ormai in aperta crisi, del poeta di corte o avente nella corte il suo imprescindibile centro di interlocuzione.

Parole chiave: biografia; scienza; arti; oratoria; pace; Rinascimento; commedia; poesia neolatina; Spagna; Francia; Inghilterra; Olanda.

Europe in Arcadia. From Crescimbeni to Morei

Alongside its original vocation as a national academy, born in the wake of the reform of taste, Arcadia developed from its early years a concomitant push towards a transnational dimension, which expressed itself not so much in attempts to found colonies abroad, but rather in the growing inclusion in Arcadia of men of culture, princes and authorities, foreign politicians and ecclesiastics who lived in Rome or stayed there for a more or less long period. A substantial portion of the poetry recited at the Bosco Parrasio, and subsequently included in the collections released under the sign of Pan's syringe, was written for the protagonists of European politics of the late sixteenth and seventeenth centuries. While reflecting the heterogeneous geography of the parties that competed inside and outside the Roman Curia, the political poetry of Arcadia not only conveyed an idea of Europe as a culturally unitary body despite its thousand differences, but led Italian poetry to compete with a cultural and political scenario much broader than the usual one, using the observatory of the pastoral republic, which could provide a different perspective from that of the court poet, going back to the Renaissance, which had begun to decline.

Keywords: Biography; Science; Arts; Oratory; Peace; Renaissance; Comedy; Neo-Latin poetry; Spain; France; England; Netherlands.

CARLO CARUSO

Italia arcadica e Isole Britanniche

Nel XVIII secolo si osserva, forse in forme più sensibili che in altri periodi, una convergenza del gusto letterario tra il mondo italiano e quello britannico. Come questo sia avvenuto, per quali canali e in quali circostanze, costituisce l'oggetto del saggio.

Parole chiave: rapporti Gran Bretagna-Italia; influenze linguistiche; influenze letterarie; Neo-Palladianesimo; collezionismo librario; governi Whig; prosopografia politica; Royal Society; Royal Academy of Music; Nicola Francesco Haym.

Arcadian Italy and the British Isles

In the eighteenth century a convergence of literary taste between the Italian and British worlds is observed, perhaps in more appreciable forms than in other periods. How this occurred, through what channels and under what circumstances, is the subject of the essay.

Keywords: Britain-Italy relations; Linguistic influences; Literary influences; Neo-Palladianism; Book collecting; Whig governments; Political prosopography; Royal Society; Royal Academy of Music; Nicholas Francis Haym.

VINCENZO D'ANGELO

La lingua poetica italiana spiegata agli inglesi: sulle annotazioni di Paolo Rolli nelle edizioni londinesi di Ariosto e Berni

Nell'ambito della vivace attività editoriale avviata durante il suo soggiorno londinese, Paolo Rolli (Eulibio Brentiatico) ha curato le edizioni di due classici della poesia italiana del XVI secolo quali Ludovico Ariosto (*Satire e Rime* seguite dalle commedie in versi *La Scolastica, I Suppositi e La Lena*) e Francesco Berni (con i suoi imitatori cinquecenteschi: *Il primo e Il secondo libro delle opere burlesche*), corredando i testi di un ricco e variegato apparato di note tese tra l'altro a facilitarne l'accessibilità ai potenziali lettori inglesi. Il contributo esamina le numerose annotazioni di Rolli (coadiuvato nelle *Opere burlesche* da Anton Maria Salvini) a carattere prettamente linguistico, con il duplice obiettivo di verificare in quale misura esse rispecchino le sue idee piuttosto anti-arcaizzanti in fatto di lingua e in che modo, attraverso di esse, vengano messi in atto gli intenti didattici e divulgativi di un letterato che a Londra fu anche apprezzato insegnante d'italiano.

Parole chiave: Ludovico Ariosto; Francesco Berni; norma linguistica del Settecento; italo filia in Inghilterra; Paolo Rolli.

The language of Italian poets explained to the English: on Paolo Rolli's annotations in the London editions of Ariosto and Berni

As part of the lively publishing activity launched during his stay in London, Paolo Rolli (Eulibio Brentiatico) edited the editions of two classics of Italian poetry of the sixteenth century, Ludovico Ariosto (*Satire e Rime, La Scolastica, I Suppositi* and *La Lena*), and Francesco Berni (with his sixteenth-century imitators: *Il primo* and *Il secondo libro delle opere burlesche*), accompanying the texts with a rich and varied apparatus of notes aimed – among other things – at facilitating their accessibility to potential English readers. The paper examines the numerous annotations by Rolli (assisted in the *Opere burlesche* by Anton Maria Salvini) of a purely linguistic nature, with the dual objective of verifying to what extent they reflect his rather anti-archaic ideas in terms of language and how, through them, the didactic and popular intentions of a man of letters who was also an appreciated teacher of Italian in London are put in action.

Keywords: Ludovico Ariosto; Francesco Berni; Eighteenth-century linguistic norm; Italophilia in England; Paolo Rolli.

DARIO GENERALI

Lingua e comunicazione della scienza in Antonio Vallisneri

Fin dai suoi primi scritti Antonio Vallisneri (Volano Fenicio) si allineò alla scelta della lingua volgare fatta propria dalla tradizione galileiana e dedicò particolare attenzione alla qualità della sua scrittura e all'efficacia retorica della sua comunicazione. Vallisneri si espresse a sostegno di un corso di studi più attento all'acquisizione della conoscenza della lingua italiana e delle scienze, in sintonia con il progetto di rilancio della cultura nazionale perseguito dal «Giornale de' letterati d'Italia» e con la polemica arcadico-razionalistica contro la pedagogia gesuitica di indirizzo umanistico; coltivò inoltre interessi linguistici, che lo portarono a impegnarsi direttamente nella battaglia a favore dell'utilizzo della lingua italiana in ambito scientifico e, nell'ultimo periodo della sua vita, a concepire e parzialmente realizzare la lemmatizzazione di un settore specifico della terminologia scientifica italiana.

Parole chiave: Arcadia; comunicazione della scienza; Galileo; lingua italiana; razionalismo; scienza nel Settecento.

Language and communication of science in Antonio Vallisneri

Since the beginning of his scientific activity, and in line with the Galilean tradition, Antonio Vallisneri chose to use the Italian language in his writings. In doing so, he paid great attention to both the quality and the rhetorical efficacy of his prose. Vallisneri embraced the ideal of a curriculum that was attentive to the promotion of Italian language and science, in full accordance with the advocacy of Italian culture pursued by the «Giornale de' letterati d'Italia» and in agreement with the Arcadian-rationalist criticism of the humanistic educational tradition of Jesuits. In fact, he engaged directly in the battle for the use of the Italian language in the scientific field: in the last period of his life he also worked on the creation of an Italian scientific terminology, especially with respect to natural philosophy.

Keywords: Arcadia; Science communication; Galileo; Italian language; Rationalism; Eighteenth-century science.

DANIELA GOLDIN FOLENA

L'Arcadia simbolo della civiltà musicale italiana?

Nelle pagine conclusive del suo *Monsieur Croche antidilettante* Claude Debussy esprime indirettamente la propria visione della creatività musicale scegliendo come proprio idolo polemico Gluck, partendo però da Piccinni, anzi “Piccini”, che il curatore dice opportuno adattamento del nome per associarlo a quello di Puccini, citato poco dopo. In campo musicale non si ha memoria di un fenomeno “Arcadia”, che andrà sostituita in quest’occasione col più usuale Neoclassicismo. Piccinni, Gluck, Debussy: il saggio si aggira intorno a questi nomi per una visione europea, non esclusivamente musicale, del fenomeno.

Parole chiave: Claude Debussy; Christoph Willibald Gluck; Neoclassicismo musicale; Niccolò Piccinni; Jean-Philippe Rameau.

The “Arcadia”: Symbol of the Italian musical civilisation?

At the end of his *Monsieur Croche antidilettante*, Debussy exposes his personal idea of musical creativity choosing Gluck as polemic object, with Piccinni (or rather “Piccini” – an adaptation occurred for its similarity to Puccini, quoted by Debussy in the same lines) as first representative of a particular musical tradition. In this essay the author argues that the “Arcadia” is not a specific musical phenomenon, and it would be more appropriate to speak of Neoclas-

sicism. Piccinni, Gluck, Debussy appear in this essay as paramount to present Neoclassicism in an European, not exclusively musical, perspective.

Keywords: Claude Debussy; Christoph Willibald Gluck; Musical Neoclassicism; Niccolò Piccinni; Jean-Philippe Rameau.

RICCARDO GUALDO

Europa ed europei in Arcadia. Un itinerario

Il saggio propone alcune riflessioni sulla presenza in Arcadia dell'Europa, intesa come un orizzonte culturale più ampio con il quale l'accademia intesse una rete di relazioni letterarie. Diverse sono l'azione e le prospettive della prima Arcadia di Crescimbeni e della seconda Arcadia del custodiato di Morei, ma comune è l'intento di un rinnovamento nel solco della classicità in aperto confronto con alcune tra le realtà più dinamiche del continente. Tenendo fermo il punto di vista linguistico, l'itinerario toccherà alcuni aspetti chiave della produzione letteraria e teorica degli arcadi: l'imitazione dei classici, la traduzione degli antichi e dei contemporanei, il dibattito sullo stile.

Parole chiave: Giovanni Maria Crescimbeni; italiani e stranieri in Arcadia; lessico della pace e della guerra nelle *Rime degli Arcadi*; lingua e stile della poesia arcadica; Michele Giuseppe Morei.

Europe and Europeans in Arcadia. An itinerary

The essay offers some reflections on the presence in Arcadia of eighteenth-century Europe viewed as a broader cultural horizon with which the academy weaves a network of literary relationships. Different are the action and perspectives of Crescimbeni's first Arcadia and Morei's second "custodiato", but common is the intent of a renewal in the wake of classicism in open confrontation with some of the most dynamic realities of the continent. While keeping a steady linguistic approach, the itinerary will touch on some key aspects of the literary and theoretical production of the Arcadians: the imitation of the classics, the translation of the ancients and contemporaries, and the debate on style.

Keywords: Giovanni Maria Crescimbeni; Italians and foreigners in Arcadia; Lexicon of peace and war in the *Rime degli Arcadi*; Language and style in Arcadian poetry; Michele Giuseppe Morei.

CARLO ENRICO ROGGIA

*Come, quando e perché Cesarotti ha scritto
il Saggio sulla lingua italiana (1785)*

I rapporti di Melchiorre Cesarotti con l'Arcadia di Roma, che lo cooptò con il nome di Meronte Larisseo nel 1777, durante uno dei momenti di più fervido rinnovamento dell'istituzione, furono notoriamente complessi: un misto di riluttanza e lusinga, di intervento e voglia di tenersi fuori, con un punto di massimo accostamento in occasione dell'invio a Roma nel 1784 del *Saggio sulla filosofia del gusto*. È poco dopo questo episodio che Cesarotti interrompe ogni altro lavoro per dedicarsi alla stesura di quello che è forse il suo libro più importante, e uno dei più europei del nostro Settecento, ovvero il *Saggio sulla lingua italiana* del 1785. I due *Saggi* saranno poi riuniti in un unico volume nell'edizione vicentina 1788: un legame non occasionale, ma fondato su una effettiva complementarità e sulla condivisione di un medesimo orizzonte ideologico e culturale. Con l'aiuto di alcuni documenti finora non considerati, si fa il punto sulle circostanze e ragioni che portarono Cesarotti ad abbandonare bruscamente il lavoro omerico in cui era immerso per dedicarsi alla stesura del *Saggio*: una stesura fulminea, portata a termine con una velocità che non può non apparire sorprendente se si pensa alla qualità e profondità dell'argomentazione che vi è svolta.

Parole chiave: Accademia della Crusca; Arcadia; Melchiorre Cesarotti; filosofia delle lingue; linguistica illuminista; questione della lingua.

*How, when and why Cesarotti wrote
the Saggio sulla lingua italiana (1785)*

The relationship between Melchiorre Cesarotti and the Arcadia of Rome was notoriously complex. Cesarotti was co-opted in the Academy under the name of Meronte Larisseo in 1777, during one of the institution's most fervent moments of renewal: Cesarotti's attitude towards this decision was a mixture of reluctance and flattery, will of intervention and desire to stay out. The peak in this relationship occurred in 1784, with the sending from Padua to Rome of the *Essay on the Philosophy of Taste*. Shortly after this episode, Cesarotti interrupted all other work to dedicate himself to writing what is perhaps his most important book and one of the most European books of Italian eighteenth century, namely the *Essay on the Italian Language*, published in 1785. These two essays were later combined into a single volume since the 1788 Vicenza edition: a connection that is by no means incidental, but rather based on genuine

complementarity and the sharing of a common ideological and cultural horizon. With the help of some documents not previously considered, the article provides an examination of the circumstances and reasons that led Cesarotti to abruptly abandon the Homeric work he was immersed in to focus on writing the *Essay*: this writing was completed with a speed that cannot but be surprising when considering the quality and depth of the argumentation offered.

Keywords: Accademia della Crusca; Arcadia; Melchiorre Cesarotti; Philosophy of language; Enlightenment linguistics; *Questione della lingua*.

PÉTER PÁL SÁRKÓZY

Arcadia latina e Arcadia italiana nella cultura ungherese del Settecento e il loro contributo al rinnovamento della poesia ungherese

La prima parte del saggio tratta le traduzioni latine e ungheresi delle rappresentazioni scolastiche degli autori italiani dell’Arcadia e le rappresentazioni in italiano dei melodrammi del Metastasio nei teatri di castello ungheresi nella seconda metà del Settecento. Nella seconda parte viene analizzata l’influenza della poesia italiana arcadica nella formazione dei tre maggiori poeti ungheresi del XVIII secolo: Ferenc Faludi (Carpato Dindimeio), Mihály Csokonai Vitéz e Sándor Kisfaludy, ai quali si deve il rinnovamento del linguaggio poetico ungherese. Si ricordi che, sulla scia del magistero di Csokonai e Kisfaludy, si sarebbe formata la poesia romantica d’amore di Sándor Petőfi. Il saggio vuole dimostrare che nel rinnovamento della cultura e della poesia moderna ungherese ebbero un ruolo rilevante la cultura italiana del Settecento e la poesia arcadica.

Parole chiave: Arcadia in Ungheria; Arcadia neolatina; Ferenc Faludi; Mihály Csokonai Vitéz; Sándor Kisfaludy; poeti arcadi ungheresi; teatri ungheresi di castello in lingua italiana.

*The Influence of the Italian Arcadian Culture and Poetry
in 18th-century Hungary*

The first part of the essay will present the Arcadian features of Hungarian Neo-Latin poetry and the significance of Italian language for eighteenth-century castle theatres in Hungary. The second part of the presentation will analyse the influence of Italian poetry in Hungary. The renewal of Hungarian poetical language first appeared in the oeuvre of three Hungarian Arcadian poets, Ferenc Faludi (Carpato Dindimeio), Mihály Csokonai Vitéz, and Sán-

dor Kisfaludy, and it exercised a great impact on Hungarian Romantic poets, especially on the love poetry of Sándor Petőfi.

Keywords: Arcadia in Hungary; Neo-Latin Arcadia; Ferenc Faludi; Mihály Csokonai Vitéz; Sándor Kisfaludy; Hungarian Arcadian poets; Italian-language Hungarian castle theaters.

SABINE SCHWARZE

*L'ordre naturel nel dibattito settecentesco intorno alla lingua:
una categoria fra retorica, logica e scienza*

Nel Settecento la vocazione del francese a lingua universale delle corti europee e della Repubblica letteraria si basa innanzitutto sul prestigio delle grandi opere filosofiche e scientifiche; se ne vantano non solo le idee, ma anche una particolare chiarezza e precisione di stile, caratteristiche spesso attribuite all'*ordre naturel* ('ordine naturale'), percepito come qualità intrinseca della lingua francese e ritenuto essenziale per seguire fedelmente la disposizione dei pensieri. Di conseguenza il concetto di ordine naturale, storicamente un semplice *topos* retorico, acquisisce un carico ideologico e filosofico per diventare una formula discorsiva che scatena polemiche di dimensione europea. Il saggio si focalizza sull'ordine naturale come concetto chiave con cui gli intellettuali italiani si confrontano per tutto il XVIII secolo e la cui interpretazione viene fagocitata (a seconda delle esigenze) dalla scienza, dalla retorica o dalle ideologie linguistiche.

Parole chiave: francese lingua universale; *ordre naturel* ('ordine naturale'); formule discorsive; ideologie linguistiche.

*The "ordre naturel" in the eighteenth-century debate around language:
a category between rhetoric, logic and science*

In the eighteenth century, French is known as being the universal language of the European courts and the Republic of Letters. This special status was based above all on the reputation of the philosophical and scientific works written in this language. These works were praised not only because of their ideas, but also because of their particular clarity and precision of style. These qualities were often attributed to the so-called *ordre naturel* ('natural order'), which was considered an inherent characteristic of the French language and essential to follow faithfully the disposition of thought. From a historical perspective, the concept of natural order is a simple rhetorical *topos* which

becomes ideologically and philosophically loaded. As a discursive formula, it triggers controversies across Europe. The essay focuses on the notion of natural order as a key concept with which Italian intellectuals were confronted all over the 18th century and whose interpretation (depending on the need) was devoured by rhetoric, linguistic ideologies or science.

Keywords: French universal language; *ordre naturel* ('natural order'); Discursive formulas; Linguistic ideologies.

STEFANO TELVE

*Itinerari linguistici arcadici nei libretti d'opera tra fine Seicento
e primo Settecento verso il modello metastasiano*

L'opera "riformata" è frutto di una lunga e laboriosa evoluzione del dramma per musica che ha i suoi ultimi sviluppi nei primi due decenni del Settecento, quando molti poeti per musica attivi soprattutto in ambiente arcadico, sperimentando in particolare il dramma pastorale (tra questi, Apostolo Zeno, Pietro Ottoboni, ma anche Antonio Salvi), danno un importante contributo alla semplificazione del dialogo e dello stile ponendo le premesse per la formazione e l'affermazione, anche fuori d'Italia, del modello della naturalezza metastasiana.

Parole chiave: libretto d'opera; lingua poetica; grammatica; dialogo; dramma pastorale; Apostolo Zeno; Pietro Ottoboni; Antonio Salvi; Pietro Metastasio.

*Arcadian linguistic routes in opera librettos in the late seventeenth
and early eighteenth centuries toward the Metastasian model*

The "reformed" opera is the result of a long and laborious evolution of *dramma per musica*. Its final developments are in the first two decades of the eighteenth century, when many poets especially in the Arcadian environment, experimenting in particular with pastoral drama (among them, Apostolo Zeno, Pietro Ottoboni, but also Antonio Salvi), make an important contribution to the simplification of dialogue and style by laying the groundwork for the formation and affirmation, even outside Italy, of the model of Metastasian naturalness.

Keywords: Opera libretto; Language of poetry; Grammar; Dialogue; Pastoral drama; Apostolo Zeno; Pietro Ottoboni; Antonio Salvi; Pietro Metastasio.

Indici

a cura di
Elisabetta Balducelli

Quando un'occorrenza compare soltanto in nota si aggiunge "n" al numero di pagina.

Indice dei manoscritti e dei documenti d'archivio

BUDAPEST

Biblioteca Nazionale Széchényi (Országos Széchényi Könyvtár)

- Quart. Lat. 69: 207n

MANTOVA

Archivio storico dell'Accademia di Mantova, ora Nazionale Virgiliana

- 48/18: 187n
- 48/29: 187n

MODENA

Biblioteca Estense Universitaria
Raccolta Campori

- 701-707, γ. D. 6,36-42: 122n
- 708-709, γ. B. 5,5-6: 122n

PARIGI

Bibliothèque Nationale de France
Fonds italiens

- 516: 26
- 517: 26, 35n

ROMA

Biblioteca Angelica

- Ms. 2056: 70n

Archivio dell'Arcadia

- Atti Arcadici 2: 47n, 48n
- Catalogo degli Arcadi 1: 58n
- Ms. 4: 61n
- Ms. 5: 69n, 164n
- Ms. 7: 60n, 68n
- Ms. 11: 70n, 161n
- Ms. 13: 61n

Indice dei nomi e delle opere

L'indice registra tutti i nomi di persone, personaggi, divinità, luoghi e istituzioni citati nel testo e nelle note (anche quando siano menzionati in citazioni da opere in versi o in prosa), tranne quelli presenti nei titoli e negli *incipit*. Sotto i nomi degli autori sono citati i titoli delle opere, senza l'articolo (es. *Incoronazione di Poppea*). I nomi arcadici, gli pseudonimi e i nomi religiosi sono riportati di seguito a quelli civili e con rinvio da essi ai nomi civili.

- Abbondio (Don), personaggio (Ghislanzoni, *Promessi sposi*): 262n
- Académie de Nancy (Société Royale des Sciences et Belles-Lettres de Nancy): 77n
- Accademia degli Apatisti (Firenze): 189
- Accademia degli Inculti (Napoli): 93
- Accademia Richmontiana: 93
- Accademia degli Intronati (Siena): 59
- Accademia degli Umili (Roma): 68
- Accademia dei Forti (Roma): 182n
- Accademia dei Quirini (Roma): 170
- Accademia dei Trasformati (Milano): 172
- Accademia del Cimento (Firenze): 17, 41
- Accademia dell'Arcadia: 1-6, 9-11, 13, 20, 45-46, 48-51, 53n, 54-58, 60n, 61-62, 65-72, 74, 76-78, 82, 87n, 88, 147, 149, 152, 155-156, 158, 160, 162-163, 165, 167-184, 190, 193, 198-199, 201, 203, 205-206, 212, 216, 223, 234n, 241, 244, 249
- *Adunanza tenuta dagli Arcadi in onore de i Fondatori d'Arcadia, aggiuntavi una lettera intorno a i Luoghi ove le Arcadiche Adunanze si sono fin'ora tenute*: 46n
 - *Arcadam Carmina*: 68-71, 73-78, 83n, 159
 - Bosco Parrasio: 2, 45-46, 49-50, 57-58, 64-66, 72, 74n, 76, 77n, 158, 242
 - *Catalogo degli Arcadi*: 48, 61
 - Colonia Antillana (Santo Domingo): 47n
 - Colonia Emonia (Lubiana): 47
 - Colonia Focense (Marsiglia): 47n
 - Colonia Milanese: 172
 - Colonia Poliziana (Montepulciano): 47n
 - Colonia Renia (Bologna): 50
 - Colonia Veronese: 172
 - Giuochi Olimpici: 60, 68
 - *Giuochi Olimpici* (1705): 176
 - *Giuochi Olimpici* (1726): 160n
 - *Leges Arcadam*: 56
 - *Notizie storiche degli Arcadi morti*: 52n, 53-56, 68n
 - *Prose degli Arcadi*: 48-51, 64-65, 242
 - Rappresentanza stravagante (Collegio Clementino): 48n
 - *Rime degli Arcadi*: 3, 58-63, 115, 159, 160n, 161-164, 176, 257n, 258n, 259n
 - Serbatoio: 70n
 - *Vite degli Arcadi illustri*: 50-51, 52n, 53, 55, 71n
- Accademia della Crusca: 6, 21n, 23, 24, 26, 55, 59, 70n, 109, 189-192, 198-199
- *Vocabolario*: 107-109, 115n, 141-143, 189-190, 193

- Accademia di Francia a Roma: 72
 Accademia di Mantova: 187
 – Concorso *Qual sia presentemente il gusto delle belle lettere in Italia, e come possa restituirsi, se in parte depravato*: 187-188, 198
 Accademia di Padova: 173, 185, 187-188, 191-192
 Accademia di San Luca: 62, 72
 Accademia di San Pietroburgo: 204
 Accademia Etrusca di Cortona: 95
 Accademia Fiorentina: 70n, 189-193
 Académie Française: 3, 20, 25-26, 34
 Accademia Napoleone di Lucca: 235n
 Accademia Nazionale di San Luca
 – Concorso Clementino: 62
 Accademia Reale di Cristina di Svezia: 57
 – *Costituzioni* (1680): 57
 – Statuto (1656): 57n
 Accademia Ungherese delle Scienze (MTA-Magyar Tudományos Akadémia): 202n, 212n, 215
 Accetto, Torquato
 – *Rime amorose*: 259n
 Accorsi, Maria Grazia: 245n
 Acquaro Graziosi, Maria Teresa: 57n
 Addison, Joseph (*Adisson*): 75, 173-174, 264n
 – *Remarks on Several Parts of Italy*: 173-174
 Adria: vd. Venezia
 Adriatico: 171
 Ady, Endre: 213
 Afrodite (*Cytherea*), personaggio mitologico: 73
 Agarista, personaggio (Zeno, *Inganni felici*): 261
 Aglaura Cidonia: vd. Maratti Zappi, Faustina
 Ágyich István: 205
 Albani, Giovanni Francesco: vd. Clemente XI
 Albany, contessa d' (Louise Maximilienne Caroline Emmanuelle di Stolberg-Gedern): 186n
 Alberti, Leon Battista: 84, 114n
 Alceste, personaggio (Zeno, *Inganni felici*): 261
 Alcibiade Allobrogo: vd. Praz, Mario
 Alcini, Laura: 111n
 Alcisto Solajdio: vd. Guasco, Francesco Eugenio
 Alessi Cillenio: vd. Paolucci, Giuseppe
 Alessio, Giovanni: 110n
 Alfesibeo Cario: vd. Crescimbeni, Giovan Mario
 Alfieri, Vittorio: 254n
 – *Rime*: 83n
 – *Rosmunda*: 255n
 Alfonzetti, Beatrice: 2, 89n, 160, 161n, 163n, 164n, 168, 169n, 170n, 172n, 212n, 242n, 250n
 Algarotti, Francesco (Polianzo Dorico): 92, 171, 176, 255
 – Lettere: 167
 – *Saggio sull'Accademia di Francia a Roma*: 92
 Alinda Panichia: vd. Credi Fortini, Lisabetta
 Alindo, personaggio (Minato, *Artemisia*): 251
 Alvarotto, Alfonso: 132
 Alvarotto, Giovanni: 132
 Amadei, Filippo
 – *Teodosio il Giovane*: 252
 Amadori Malegonnelle, Antonio (Sireno Pentelio): 164
 Amaduzzi, Giovanni Cristofano: 182
 – *Discorso filosofico sul fine ed utilità dell'Accademia*: 182
 Amalteo, Aurelio
 – *Amori di Ergasto*: 266n
 Amburgo: 264
 Aminta, personaggio (Metastasio, *Olimpiade*): 247n
 Amirisca Telea: vd. Sobieska, Maria Casimira, regina di Polonia
 Anacreonte
 – *Poesie*: 26
Analecta poetica: 204-205
 Andalusia: 48
 Andrea, Francesco d': 52
 Andrietti, Franco: 129n
Anglia: vd. Inghilterra
 Anselmi, Alessandra: 48n
Anthologia Latina: 73n
 Antinoo Nivalisi (pseudonimo): vd. Salvini, Anton Maria

- Antinoo Rullo (pseudonimo): vd. Rolli, Paolo
- Apelle: 243
- Apollo, personaggio mitologico: 186n
- Apolloni, Giovanni Filippo
- *Amor per vendetta, ovvero l'Alcasta*: 244
- Appetecchi, Elisabetta: 45n, 66n, 69n, 159n, 160n
- Arato Alalcomenio: vd. De Angelis, Domenico
- Arato, Franco: 39n
- Arbace, personaggio (Metastasio, *Artaserse*): 247n
- Arbace, personaggio (Zeno, *Inganni felici*): 261
- Arconte, personaggio (Ottoboni, *Amore e gratitudine*): 251, 262
- Arete Melleo: vd. Giovanni V di Braganza, re di Portogallo
- Arezio Gateatico: vd. Lemene, Francesco de
- Argeste Melichio: vd. Newton, Henry
- Ariosto, Gabriele: 106
- Ariosto, Ludovico: 6, 75, 83n, 113
- *Lena*: 106, 107n, 116, 251n
- *Orlando furioso*: 106, 255n, 257n
- *Satire e Rime*: 106, 109, 113, 116
- *Scolastica*: 106, 107n, 108, 110-111, 114n, 116-117
- *Suppositi*: 106, 107n, 113
- Aristile Pentelio: vd. Forzoni, Francesco
- Aristotele: 243
- *Poetica*: 149
- Arnaldi, Girolamo: 210n
- Arnauld, Antoine: 225
- *Grammaire générale et raisonnée* (Grammaire de Port-Royal): 29, 225-226
- Arnavielle, Teddy: 22n
- Arno: 75
- Artale, Elena: 110n
- Arteaga, Esteban: 188, 193n
- Artemio Langiano: vd. Procurante, José Antonio
- Artino Corasio: vd. Metastasio, Pietro
- Asbach, Olaf: 165n, 166n
- Asburgo-Lorena, famiglia: 206
- Ascoli, Graziadio Isaia: 176-178
- *Proemio all'Archivio Glottologico italiano*: 165, 176-178
- Asia: 58
- Augusto III di Polonia, elettore di Sassonia: 72
- Aureli, Aurelio: 243
- *Medoro*: 243
- Ausonia*: vd. Italia
- Ausonio, Decimo Magno: 75n
- *Epigrammi*: 75n
- Austria: 205, 207
- Avesani, Rino: 178
- Ayres-Bennett, Wendy: 28n
- Baldassarri, Guido: 158n
- Bacchini, Benedetto
- Prose: 165
- Bacone, Francesco (Bacon, Francis): 122, 144-145
- Badacsony: 215
- Badolato, Nicola: 252n
- Baglioli, Giorgio: 55
- Balassi, Bálint: 213
- Balaton (lago): 215
- Balatonfüred
- Teatro nazionale: 215
- Bandello, Matteo: 255
- Baragetti, Stefania: 47n, 57n, 160n, 177n
- Barbarisi, Gennaro: 181n, 230n
- Bàrberi Squarotti, Giorgio: 110n
- Barbone, Donato: 157
- Baretti, Giuseppe: 167, 232, 245
- Barković, Franjo V.: 229n
- Barlettani Attavanti, Saverio Maria: 54n
- Barnett, Gregory: 244n
- Barthélemy, Édouard-Marie, conte di: 25n
- Barthélemy Jean-Jacques: 212
- *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce*: 212
- Bartoli, Giuseppe: 67
- Baruffaldi, Gerolamo (Cluento Nettunio)
- *Baccanale in Gioveca*: 162
- Basilissa: vd. Cristina Wasa, regina di Svezia
- Basquiat, Mathieu de: 77n
- Bassian, personaggio (Feind, *Masagniello furioso*): 264
- Basso, Jeannine: 26n
- Batoni, Pompeo: 76

- Batsányi, János: 208n
 – Trad. di Macpherson, *Poems of Ossian*: 208n
- Battaglia, Salvatore: 110n, 174
- Batteux, Charles: 220, 230
 – *De la Construction oratoire*: 230-231, 234
- Batthyány-Strattman, Lajos: 205n, 208
- Battisti, Carlo: 110n
- Battistini, Andrea: 168n
- Beaurepaire, Pierre-Yves: 160n
- Beccaria, Cesare
 – Prose: 234
- Beghelli, Marco: 256n
- Belgrado: 202
- Belinda Parrasidea: vd. Lecomte, Marguerite
- Bellina, Anna Laura: 239n, 260n
- Bellini, Lorenzo: 52
- Bellomo, Leonardo: 219n, 220n
- Bellona, personaggio mitologico: 60, 63
- Beltrami, Luca: 263n
- Beltrami, Pietro G.: 110n
- Bembo, Pietro: 24, 112n, 141
 – *Prose della volgar lingua*: 109n
- Bencivenga, Giovanna: 3, 23n
- Benedetti, Stefano: 13n, 14n, 164n
- Benedetto XIII (Pietro Francesco Orsini), papa: 169
- Beonio-Brocchieri, Vittorio H.: 166n
- Berlioz, Hector
 – *Sinfonia Fantastica*: 155-156
- Bernard Barbeau, Geneviève: 224n
- Bernardi, Pietro Giovanni: 68
- Bernardoni, Pietro Antonio (Cromiro Dianio): 46
- Bernardy, Paul (Bernardi, Paolo; Lamindo Cratidio): 47, 68, 69n
- Berni, Francesco: 5, 107, 113-114, 115n
 – *Rime*: 5, 87n, 88n, 106-107, 108n, 109-116, 118
- Bernini, Gian Lorenzo: 63
- Bernini Giovanni Filippo (Felice Parnasso, pseudonimo)
 – *Honestà negli amori*: 244
- Bernis, François-Joachim de Pierre de: 214
- Bernstein, Ludwik: vd. Namier, Lewis
- Berquet, Garbiel: 25n
- Berti, Alessandro Pompeo (Nicasio Porriano): 53n, 64-65
 – Prose: 64-65
- Berti, Lucia: 166n
- Besomi, Ottavio: 9
- Bettinelli, Saverio: 188, 231
 – *Dieci lettere di Publio Virgilio Marone scritte dagli Elisi all'Arcadia di Roma sopra gli abusi introdotti nella poesia italiana*: 198
 – *Sopra lo studio delle belle lettere*: 232
- Betussi, Giuseppe
 – *Raverta*: 251n
- Beugnot, Bernard: 22n
- Bianchi, Giovanni: 124n
- Bianchi Robbiati, Adele: 177n
- Bianchini, Francesco: 53n, 175
 – *Del palazzo de' Cesari*: 178n
- Bianconi, Giovanni Luigi (Filetore Palladiense): 72
- Bianconi, Lorenzo: 244
- Bibbia*: 36n
 – *Genesi*: 128
- Bigi, Emilio: 173n, 184n, 185n
- Bigonci, Pietro Antonio: 55n
- Bilichgraz, Francesco Gottifredo: 47n
- Binni, Walter: 204n
- Bione Crateo vd. Gravina, Gian Vincenzo
- Bíró, Ferenc: 212n
- Boccaccio, Giovanni: 141, 232-233, 238
 – *Ninfalesiesolano*: 255n
- Boccage, Anne-Marie Le Page du: 66-68
- Boccalini, Traiano
 – *Ragguagli di Parnaso*: 162
- Boemia: 165
- Böhme, Johann Gottlob (Crisenio Beroense): 71
 – *Carmina*: 71-72
- Boiardo, Matteo Maria
 – *Orlando innamorato*: 251n
- Bologna: 21
 – Accademia Filarmonica: 147
 – Collegio Ungaro-Illirico: 202
 – Università degli Studi: 121
- Bonfatti, Rossella: 113n
- Bono, Bernardino: 128
- Bonomi, Ilaria: 240n, 243n, 249n, 256n, 263n, 264n, 266n

- Bononcini, Giovanni: 265
 Bonora, Ettore: 198n
 Borghi, Alessandro (Dalete Carnasio)
 – Rime: 258n
 Borghi, Renato: 239n
 Borsa Matteo: 232
 – *Del gusto presente in letteratura italiana*:
 188, 232
 Bortolotto, Mario: 148
 Boscovich, Ruggero Giuseppe (Numenio
 Anigreo): 207
 Bösel, Richard: 168n
 Bosi, Carlo Alberto:
 – *Anniversario di Curtatone*: 257n
 – *Volontario*: 257n
 Bottazzoni, Pier Francesco: 137-138
 – *Tre lettere all'Eccellentissimo Signor Ber-
 nardo Trevisano nobile veneto alle quali
 diede occasione una Scrittura Critica di-
 vulgatasi col titolo di Lettera toccante le
 Considerazioni sopra l'Arte di ben pensa-
 re*: 137-138
 Bouhours, Dominique: 4, 22, 34, 36n, 39,
 223-227, 257
 – *Manière de bien penser dans les ouvrages
 d'esprit*: 22, 138n, 224
 – *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*: 22, 224-
 225
 Bourguet, Louis: 129, 131
 Boyle, Richard, III conte di Burlington:
 85, 88, 91, 93-94
 Braccioli, Grazio
 – *Orlando furioso*: 256n
 Branca, Vittore: 202n, 203n, 211n, 212n
 Brand, C. P.: 83n
 Bratislava (Pozsony): 206-207
 Braunschweig: 264
 Brenno, personaggio (*Zeno, Inganni feli-
 ci*): 260-261
 Bresadola, Marco: 122n
 Brighella, personaggio (*Goldoni, Donna
 di garbo*): 246
 Brioschi, Franco: 230n
 Britanni: 62
 Brizi, Bruno: 263n
 Brooke, John: 92n
 Bruges: 69
 Brûlar de Sillery Gontier, Marie (Cidippe
 Dereia): 58
 Brunelli, Bruno: 255n
 Bruschetti, Paolo: 89n
 Brydges, James, duca di Chandos: 85, 91, 94
 Bucchi, Gabriele: 89, 105n, 106n, 108n,
 113n, 116n
 Budapest (Buda): 201-202, 203n
 – Biblioteca Nazionale: 207
 – Università: 204-205, 208
 Buonaccorsi Alessandri, Maria (Leucride
 Ionide)
 – Rime: 259n
 Buonaventuri, Tommaso: 55n
 Burlington: vd. Boyle, Richard
 «Burlington Magazine»: 79
 Buroni, Edoardo: 240n, 249n, 263n
 Busenello, Giovan Francesco: 247-249
 – *Amori di Apollo e di Dafne*: 251-252
 – *Incoronazione di Poppea*: 247-249
 Bussotti, Alviera: 87n, 89n, 93n
 Butler, Margaret R.: 263n, 264n
 Butt, John: 82n
 Cadogan, Sarah: 93
 Cadogan, William: 90, 93
 «Caffè»: 234
 Calcaterra, Carlo: 118
 Caldara, Antonio
 – *Anagilda*: 257n
 Calepio, Pietro
 – *Descrizione de' costumi italiani*: 167
 Calogera, Angelo: 142n, 167, 172
 – *Raccolta d'opuscoli*: 167
 Caloprese, Gregorio: 54
 Calzabigi, Ranieri di: 7, 149, 152
 Cambridge
 – Università: 82-83, 88
 Camene, personaggi mitologici: 73
 Camilli, Carlo: 213n
 Campanelli, Maurizio: 2-3, 45n, 50n, 57n,
 64n, 66n, 69n, 71n, 72n, 74n, 83n, 105n,
 115n, 159n, 160n, 161n, 163n, 168n, 169,
 170n, 171n, 177n, 178n, 257n
 Campbell, Colen: 85n, 87n
 – *Vitruvius Britannicus, or The British Ar-
 chitect*: 84-85, 87n, 96

- Campello, Francesco Maria (Logisto Nemeo): 45
- Camps, Christian: 22n
- Cancro, Teresa: 250n
- Canneto, Salvatore: 160
- Cappellari, Michele (Olenio Liceate): 163
- Capua: 75n
- Caputo, Simone: 168n
- Cardinale, personaggio (Ghislanzoni, *Pro-messi sposi*): 262n
- Cardini, Roberto: 159n
- Carlo I Stuart, re d'Inghilterra: 80
- Carlo II Stuart, re d'Inghilterra: 80
- Carlo III di Borbone, re di Spagna: 169
- Carlo Emanuele III di Savoia, re di Sardegna: 67
- Carlo Roberto d'Angiò, re d'Ungheria: 201
- Carmignani, Giovanni: 4, 235-236
– *Dissertazione critica sulle traduzioni*: 235-237
- Carnazzi, Giulio: 181n, 230n
- Caro, Annibal: 255
- Caron, Rose: 153-154
- Carosi, Cristina: 174n
- Carpato Dindimeio: vd. Faludi, Ferenc
- Carpazi, catena di montagne: 201, 210
- Carrascón, Guillermo: 245n
- Carrera Díaz, Manuel: 110n
- Carter, Edward: 86n
- Carteret, John, conte di Granville: 90, 93
- Cartesio: vd. Descartes, René
- Caruso, Carlo: 5, 81, 83n, 87n, 105n, 108n, 239n, 263n
- Casella, Alfredo
– *Scarlattiana*: 156
- Casotti, Giovan Battista: 25
- Castellani, Andrea: 122n, 127n
- Castelletti, Cristoforo
– *Stravaganze d'amore*: 251n
- Castello, Bernardo: 89n
- Castelnuovo di Sotto: 122n
- Casti, Giovan Battista: 72, 76, 168n
– *Animali parlanti*: 255n
– *Sermo de pace inter Europaeos principes constituta*: 170
– *Tre giulj*: 76
- Castiglione, Baldassarre: 88
– *Cortegiano*: 88
- Catucci, Marco: 158n
- Catullo, Gaio Valerio
– *Carmina*: 75n
- Cavaglià: 58
- Cavalli, Francesco
– *Amori di Apollo e di Dafne*: 251-252
– *Artemisia*: 251
– *Giasone*: 251
- Cavazza, Marta: 129n
- Cavendish, William, III duca e conte di Devonshire: 91, 93-94
- Cecchi, Emilio: 81
- Celindo, personaggio (Ottoboni, *Amore e gratitudine*): 262
- Cella, Roberta: 110n
- Cellini, Benvenuto: 233
- Cervantes, Xavier: 263n
- Cesarotti, Melchiorre (Meronte Larisseo in Arcadia; Muzio Scevola tra i Forti): 4, 5, 165, 167, 176, 181-194, 197-199, 234-235
– *Corso ragionato di letteratura greca*: 185-186
– *Epistolario*: 182-183, 186-187, 188n, 189-192, 197
– *Iliade di Omero*: 183-186, 189-190
– *Lezioni sulle lingue antiche e sul linguaggio*: 194-196
– *De naturali linguarum explicatione*: 194-195
– *Opere di Demostene tradotte e illustrate*: 185, 187, 196
– *Poesie di Ossian*: 187, 195-196, 259n
– *Prose*: 167
– *Riflessioni sopra i doveri accademici*: 173, 192
– *Saggio sulla lingua italiana* (poi *Saggio sulla filosofia delle lingue applicato alla lingua italiana*): 5, 181, 183-184, 187-199, 234-235
– *Saggio sulla filosofia del gusto* (prima *Ragionamento inviato all'Arcadia di Roma*): 5, 181, 183-184, 193, 198-199, 234n
- Cesti, Antonio
– *Pomo d'oro*: 252

- Chandos: vd. Brydges, James
 Chapelain, Jean: 21n
 Chegai, Andrea: 240
 Chiancone, Claudio: 182n
 Chiarelli, Alessandra: 243n
 Chirico, Teresa: 242n, 249n, 250n
 Churchill, John, I duca di Marlborough:
 80, 85, 90, 92-93
 Ciampini, Giovanni Giustino (Immone
 Oeio): 50
 Ciancio, Luca: 178n
 Cicerone, Marco Tullio: 108, 142, 220
 Cicognini, Giacinto Andrea
 – *Giasona*: 251
 Cidippe Dereia: vd. Brûlart de Sillery Gon-
 tier, Marie
 Cimante Micenio: vd. Godard, Luigi
 Cirillo, Silvana: 242n
 Città del Messico: 48
 Città del Vaticano
 – Basilica di San Pietro: 85, 86n, 202-203,
 206-207
 Claudiano, Claudio: 75n
 – *De bello Gildonico*: 76n
 Clayton, Timothy: 89n
 Clayton, Thomas: 266
 – *Arsinoe, Queen of Cyprus*: 266
 Clemente XI (Giovanni Francesco Albani),
 papa: 48, 62-64, 166, 168, 175
 Clemente XII (Lorenzo Corsini), papa:
 65, 170
 Clemente XIII (Carlo della Torre di Rez-
 zonico), papa: 170
 Clemente XIV (Giovanni Vincenzo Anto-
 nio Ganganelli), papa: 170
 Clinton, Henry, VII conte di Lincoln: 90,
 92-93
 Clio, personaggio mitologico: 182
 Clistene, personaggio (Zeno, *Inganni fe-
 lici*): 261
 Clitio, personaggio (Ferrari, *Pastor regio*):
 247-248
 Clorinda, personaggio (Corradi, *Avveni-
 menti d'Erminia e di Clorinda*): 252
 Clotisio Euristeio: vd. Watelet, Clau-
 de-Henri
 Cluento Nettunio: vd. Baruffaldi, Gerolamo
 Cogrossi, Carlo Francesco
 – *Nuova idea del male contagioso de' buoi*:
 127n
 Coke, Thomas, I conte di Leicester: 87, 91
 – Lettere: 87n, 89, 91, 94
 Colbert, Jean-Baptiste: 21n
 Coletti, Vittorio: 256n
 Colle Francesco: 185, 187, 189
 – *Dell'influenza del costume nella colloca-
 zione dei vocaboli, e nell'armonia*: 189n
 – *Sopra l'influenza del costume nello stile
 letterario*: 187n, 188n
 Collinet, Jean-Pierre: 25n
 Coluccia, Giuseppe: 188n, 219n
 Compagnia di Gesù (Gesuiti), ordine re-
 ligioso: 202, 207-208
*Componimenti degli Arcadi nella morte di Fi-
 lacida Luciniano*: 64n
 Condillac, Étienne Bonnot de: 220, 234-235
 – *Essai sur l'origine des connaissances hu-
 maines*: 230-231
 Connor, T. P.: 85n
 Conradi, Norbert: 205
 Conrart, Valentin: 3, 20, 25-28, 30-31, 33-
 37, 42
 – *Lettres à Lorenzo Magalotti*: 25n, 26-28,
 30-33, 36
 Contarini, Silvia: 158n
 Conti, Antonio: 128-129, 157-158, 164
 – *Lettera sugli involuppi*: 128
 – Rime: 164
 – *Versioni poetiche*: 157
 Copette, François: 77n
 Cordara, Giulio Cesare (Panemo Cisseo)
 – *Cesare in Egitto*: 203
 – Prose: 73n
 Corelli, Arcangelo: 62
 Corghi, Flaminio: 137n
 Corilla Olimpica: vd. Morelli, Maddalena
 Corinnio, personaggio (Strozzi, Rime):
 161
 Cornaro, Giorgio: 138
 Corneille, Pierre: 153
 Corp, Edward: 81n
 Corradi, Giulio Cesare
 – *Avvenimenti d'Erminia e di Clorinda*:
 252, 258n

- *Divisione del mondo*: 258n
 Corsi, Piero: 245n
 Corsica: 117
 Corsignani, Pier Antonio: 71n
 – Prose: 71n
 Corsini, Bartolomeo
 – *Anacreonte poeta greco. Tradotto in verso toscano*: 26
 Corsini, Lorenzo: vd. Clemente XII
 Corsini, Neri: 65
 Cortona: 95
 Cosimo III de' Medici, granduca di Toscana: 70
 Cotticelli, Francesco: 239n, 240n, 243n
 Cottignoli, Alfredo: 113n
 Couton, Georges: 21n
 Coyer, Gabriel-François: 77n
 – *Voyages d'Italie et de Hollande*: 77n
 Crasse: vd. Grasse
 Crateo Ericinio, vd. Ottoboni, Pietro
 Credi Fortini, Lisabetta (Alinda Panichia)
 – Rime: 59
 Cremante, Renzo: 142n
 Crescimbeni, Giovan Mario (Alfesibeo Cario): 2, 46-48, 50-51, 52n, 53, 54n, 55n, 56-58, 61, 68-69, 159, 163, 167, 172, 179, 241, 244-245, 249
 – *Arcadia*: 58, 60, 163
 – *Bellezza della volgar poesia*: 163, 242n, 245
 – *Comentarj intorno alla sua Istoria della volgar poesia*: 244n
 – *Istoria della volgar poesia*: 241
 – Prose: 49
 – Rime: 164
 – *Stato della Basilica diaconale, collegiata e parrocchiale di S. Maria in Cosmedin di Roma nel presente anno MDCCXIX*: 48n
 – *Vita dell'Abate Alessandro Guidi*: 61n
 Crisenio Beroense: vd. Böhme, Johann Gottlob
 Cristina Wasa, regina di Svezia (Basilissa): 1, 159, 163-164, 167-168, 169n, 171, 244
 Crivelli, Tatiana: 9n, 119n
 Croazia: 201-202
 Croce, Benedetto: 157
 Cromiro Dianio: vd. Bernardoni, Pietro Antonio
 Cromwell, Oliver: 80
 Crudeli, Tommaso: 157-158
 – *Ricamatrice*: 164
 Cruz Cano y Olmedilla, Ramón de la: 72
 Csokonai, Vitéz Mihály: 6, 206, 209-213, 217
 – *A lélek halhatatlansága (L'immortalità dell'anima)*: 212
 – *Alla solitudine*: 211
 – *All'eco di Tihany*: 211
 – *Az ember a poézis első tárgya (L'uomo, primo oggetto della poesia)*: 212
 – *Lilla dalok (Canti per Lilla)*: 211
 – Trad. di Metastasio, *Galatea*: 206, 211
 – Trad. di Metastasio, *Re Pastore*: 206, 211
 – Trad. di Tasso, *Aminta*: 211
 – *Új esztendei gondolatok (Pensieri di capodanno)*: 211-212
 Cunich, Raimondo: 72-74
 – *Elegia ad Miraeum Arcadiae Custodem*: 73-74
 Curia: 61-63
 – Vd. anche Stato della Chiesa (Stato Pontificio)
 Curillo Calcidico: vd. Heerkens, Nicolaas Gerard
 D'Achille, Paolo: 256n
 D'Amico, Marta: 251n
 D'Angelo, Vincenzo: 5, 6, 88, 115n, 117n
 D'Arcano, Giovanni Mauro
 – *Terze rime*: 107n
 D'Ovidio, Antonella: 244n
 Da Ponte, Lorenzo: 147
 Daci: 62
 Dacier, Anne, nata Lefèvre: 227-228
 Dafne, personaggio mitologico: 75
 Dala Kisfaludy, Edoarda: 217n
 Dalete Carnasio: vd. Borghi, Alessandro
 Dalgo Metimneo: vd. Guillermin, Bernard
 Dal Prete, Ivano: 127n, 158n
 Dameta Clitorio: vd. Maggi, Melchiorre
 Daliso, personaggio (Ottoboni, *Amore e gratitudine*): 253, 261
 Daniele, Antonio: 185, 187, 188n
 Dante Alighieri: 9, 14, 75, 83n, 166, 197
 Danubio (Istro): 60, 171, 210
 Danzi, Massimo: 114n

- Dareno Minto: vd. Zampieri, Antonio
 Dardi Andrea: 19n, 21, 28, 34, 42, 158, 173n,
 174
 Dati, Carlo: 21n, 23
 David, Domenico
 – *Forza della virtù*: 260
 De Angelis, Domenico (Arato Alalcomenio): 51
 De Benedictis, Maurizio: 18n, 37
 De Bellis, Carla: 164n
 De Feo, Adriana: 243n, 245n, 260n
 De Marco, Rosa: 39n
 De Roberto, Elisa: 222n
 De Zan, Mauro: 127n
 Debrecen: 210
 – Collegio Protestante: 206, 210-212
 Debussy, Claude: 7, 147, 149-156
 – *Monsieur Croche antidilettante*: 7, 147-149,
 150n, 151, 152n, 153-154n, 156
 – *Monsieur Croche et autres écrits*: 148
 – *Prélude à l'après-midi d'un faune*: 155
 – *Pélles et Mélisande*: 155
 – *Syrinx*: 155
 Declercq, Gilles: 22n
 Decroisette, Françoise: 254n
 Del Tedesco, Enza: 166n
 Del Teglia, Francesco (Elenco Bocalide): 56
 – Rime: 164
 DelDonna, Anthony R.: 239n
 Della Casa, Giovanni: 23, 88, 233
 – Rime: 23n
 Della Corte, Federico: 245n
 Della Porta, Giovan Battista
 – *Fantesca*: 251n
 Della Valle, Valeria: 165n
 della Torre di Rezzonico, Carlo: vd. Clemente XIII
 Demostene
 – *Orazioni*: 185, 196
 Dempster, Thomas
 – *De Etruria regali*: 89
 Denham, John: 75
 Denis, Delphine: 22n, 34n
 Descartes, René (Cartesio): 233
 Descotes, Dominique: 38n
 Detering, Nicolas: 163n, 165n
 Devereux, Penelope: 93
 Di Bari, Cristina: 45n
 Di Benedetto, Arnaldo: 83n
 Di Francesco, Amedeo: 204n, 213n
 Di Gesù, Matteo: 167n
 Di Iasio, Valeria: 250n
 Di Pietro, Pericle: 123n
 Di Ricco, Alessandra: 178n
 Diana, personaggio mitologico: 163n
 «Diario ordinario di Roma» («Chracas»):
 66-67
 Díaz Fernández de Lamarque, Antonia: 72
 Dickins, Bruce B.: 83n
 Didalmo Prosindio: vd. Revillas, Diego
 Diderot, Denis: 220
 Didone, personaggio (Metastasio, *Didone abbandonata*): 246, 262
 Dio dei cristiani: 128
 Disfilo Coriteo: vd. Maratti, Carlo
 Ditters von Dittersdorf, Karl: 204
 Doglio, Maria Luisa: 19n, 159, 162n, 164,
 165n, 176n
 Döme, Károly: 206
 Domínguez, José Maria: 48n
 Donizetti, Gaetano
 – *Don Pasquale*: 256n
 – *Linda di Chamounix*: 262n
 Dorilla, personaggio (Zeno, *Griselda*): 260
 Dorrel William: 207-208
 Dorris, George E.: 105n
 Dotto, Diego: 110n
 Dottori, Carlo de'
 – *Aristodemo*: 257n
 Douglas, Charles, III duca di Queensberry: 90, 93
 Douglas, William: 93
 Dovizi, Bernardo, detto il Bibbiena
 – *Calandra*: 251n
 Dresda: 264
 – Galleria Reale: 176
 Du Cange, Charles Dufresne
 – *Glossarium ad scriptores mediae et infimae latinitatis*: 109
 Du Marsais, César Chesneau: 220
 Duchêne, Roger: 21n
 Duchesneau, François: 126n
 Duval, Frédéric: 34n

- Eco, personaggio mitologico: 60
 Eco, Umberto: 245n
 Egone Cerausio (*Egon*): vd. Giubilei, Pietro
 Eisendle, Reinhard: 240n
 Eisenstadt (Kismarton): 205
 Elcino Calidio: vd. Severoli, Marcello
 Elenco Bocalide: vd. Del Teglia, Francesco
 Elisabetta I Tudor, regina d'Inghilterra: 80
 Elpino, personaggio (Zeno, *Griselda*): 260
 Elwert, Wilhelm Theodor: 209n
 Emireno, personaggio (Tasso, *Gerusalemme Liberata*): 182
 Enea, personaggio (Metastasio, *Didone abbandonata*): 246, 262
 Eneto Ereo: vd. Ottoboni, Antonio
 Eolo, personaggio (Maffei, *Fida ninfa*): 175
 Erato, personaggio mitologico: 182
 Erilo Cleoneo: vd. Guidi, Alessandro
 Ermelinda Talea: vd. Maria Antonia di Baviera
 Ermenonville: 211
 Errico, Scipione
 – Rime: 258n
 Erspamer, Francesco: 162n, 163n
 Eschenburg, Joachim Johann
 – *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaft*: 210
 Este, Ferdinando II d': 121n
 Esterházy, famiglia nobiliare ungherese: 205
 Eubeno Buprastio: vd. Riccheri, Giovan Battista
 Eulibio Brentiatico: vd. Rolli, Paolo
 Eumelo Olenio: vd. Martí y Zaragoza, Manuel
 Euridice Aiacidense: vd. Orsini, Giacinta
 Eurilla, personaggio (Ottoboni, *Amore eroico fra' pastori*): 250, 253
 Europa: 1, 2, 7, 36, 46, 48, 50-64, 73, 77n, 80, 158, 160, 165-166, 171-172, 181, 201, 210, 213, 224, 237, 240
 Eyles, John: 91, 94
 Fabbretti, Domenico: 52n, 54n
 Fabbri, Paolo: 243n, 260n
 Fabretti, Raffaello: 52
 Falco, Giorgio: 173n
 Falconieri, Ottavio: 24
 Fallico, Antonio: 167n
 Faludi, Ferenc (Carpato Dindimeio): 6, 203, 206-209, 213
 – *Az Udvari ember (Il cortigiano)*: 208
 – *Bölcs ember (L'uomo saggio)*: 208
 – *Istenes jószágra és szerencsés boldog életre oktattot nemes asszony (La donna nobile istruita alla bontà cristiana)*: 208n
 – *Istenes jószágra és szerencsés boldog életre oktattot nemes ember (L'uomo nobile istruito alla bontà cristiana)*: 208n
 – *Nemes úrfi (Il giovane nobile)*: 208n
 – *Omniarum*: 207
 – Rime: 208
 – *Szent ember (L'uomo santo)*: 208
 – *Téli éjszakák (Le notti invernali)*: 208
 Fantato, Michela: 182n
 Fantoni, Giovanni: 10
 Farfarello, personaggio (Alighieri, *Commedia*): 182
 Farnese, Francesco, duca di Parma e Piacenza: 61n
 Fastenrath Vinattieri, Wiebke: 169n
 Fauni, personaggi mitologici: 72-73
 Federico Cristiano, principe elettore di Sassonia (Lusazio Argireo): 66, 74, 169
 Fedi, Francesca: 81n, 105n, 158n, 168n, 169n
 Fedrio Epicuriano: vd. Vaccari, Giuseppe Antonio
 Feind, Barthold: 264
 – *Genio d'Holsatia. Introduzione al fuoco artificiale*: 264
 – *Masagnello furioso*: 264
 Felice Parnasso (pseudonimo): vd. Bernini, Giovanni Filippo
 Ferdinando II d'Este: 121n
 Fernández de Moratín, Leandro: 72
 Fernández de Moratín, Nicolás: 72
 Ferrari, Benedetto
 – *Pastor regio*: 247-248, 260
 Ferrari, Domenico Antonio: 87
 Ferrari, Guido
 – *De rebus gestis Eugenii Principis a Sabaudia bello Pannonico libri III*: 73n, 74n
 Fiandra: 53, 65
 «Figaro»: 148

- Filacida Eliaco, poi Filacida Luciniano: vd. Lorenzini, Francesco
- Filicaia, Vincenzo da (Polibo Emonio): 55, 70, 164
- *Mogarineis*: 70
- Rime: 58, 161, 164n
- Filomela, personaggio mitologico: 217
- Filippini, Orietta: 169n
- Filli: personaggio (Ottoboni, *Amore e gratitudine*): 262
- Firenze: 23, 55, 70, 89, 191, 250
- Firenzuola, Agnolo: 114n, 233
- Fischen, Francesco Bernardo (Omalgo Erminiaco): 47n
- Flamio Alisiano: vd. Pellegrini, Bertoldo
- Floridano Dimeo: vd. Thalnitscher von Thalberg, Giovanni Giorgio
- Florideno Meonio: vd. Gánóczy, Antal
- Florio Dragoni, Lavinia: 186
- Lettere: 186n
- Folena, Gianfranco: 1, 4, 7, 18, 19, 42, 150n, 157-158, 165, 173-174, 175n, 223
- Fondazione Giorgio Cini: 202n, 212n
- Foppa, Giuseppe Maria: 155
- Forlesi, Simone: 89n, 105n, 106n, 107n, 108n, 109n, 115n
- Formey, Johann Heinrich Samuel (Jean-Henri-Samuel)
- *Triomphe de l'Evidence*: 177
- Formica, Marina: 161n, 166n, 168n
- Forner, Fabio: 167n, 172n
- Forti, Fiorenzo: 173n
- Fortin, Giovanni (Narete Megalopolita): 48
- Forzoni, Francesco (Aristile Pentelio)
- Rime: 59
- Foscolo, Ugo: 161, 245
- *Tieste*: 251n
- Foster, Kenelm: 83n
- Foucault, Michel: 221n
- Francesco II d'Asburgo-Lorena (I come imperatore d'Austria): 206
- Franchi, Saverio: 244n
- Francia: 2, 5, 7, 18, 19n, 21, 23-25, 27, 28, 32-33, 42, 52-53, 55, 61, 65, 68, 77n, 80-81, 152, 166, 207, 214, 220, 223, 224n, 226, 230, 237
- Frattali, Arianna: 249n
- Freschi, Domenico
- *Sardanapalo*: 254
- Frigimelica Roberti, Girolamo: 264
- *Pastor d'Anfriso*: 245, 251, 264
- *Schäfer an dem Fluss Amphriso*: 264
- Frova, Carla: 210n
- «Frusta Letteraria»: 232-234
- Fubini, Mario: 209
- Fumaroli, Marc: 169n
- Gabrielli, Pirro Maria: 54
- Gainsborough, Thomas: 76
- Galeno, Claudio: 135, 139n
- Galilei, Galileo (*Galilaeus*): 4, 75-76, 121, 139n, 145, 165
- Galli (da) Bibbiena, Francesco: 175
- Gallino, Nicola: 256n
- Gallo, Valentina: 57n, 64n, 161n, 164n
- Gambarota, Paola: 20n
- Ganganelli, Giovanni Vincenzo Antonio: vd. Clemente XIV
- Gange: 3, 46
- Gánóczy, Antal (Florideno Meonio): 204
- Garibotto, Cesare: 179n
- Gasparini, Francesco
- *Ambleto*: 254
- Gaza: 90n
- Gellio, Aulo
- *Notti Attiche*: 109
- Gelzer, Matthias: 92n
- Gemelli, Benedino: 131n, 134n, 135n, 136n, 140n
- Generali, Dario: 4, 121n, 122n, 124n, 127n, 129n, 131n, 134n, 135n, 136n, 138n, 139n, 140n, 142n, 144n, 165n, 172n
- Gennari, Giuseppe
- *Notizie giornaliera di quanto avvenne specialmente in Padova dall'anno 1739 all'anno 1800*: 187n, 189n
- Gennaro, Giuseppe Aurelio di:
- *Delle viziose maniere del difendere le cause nel foro*: 232
- Gennaro, santo: 59
- Genova: 89-90
- Banco di Genova: 173
- Genovesi, Antonio: 233
- Gensini, Stefano: 196n, 227n

- Gentili, Anton Saverio: 65
 Gentili, Scipio: 89n
 Germania: 177, 210, 264
 Gesù Cristo (*Christus*): 39-40
 Gherardini, Giovanni
 – *Elementi di poesia ad uso delle scuole*: 174
 Gheeraert, Tony: 36n
 Ghezzi, Giuseppe
 – *Corone del merito solennemente distribuite sul Campidoglio il 19 Aprile MDCCIII dall'Accademia del Disegno*: 64n
 – *Pompe dell'Accademia del Disegno, solennemente celebrate nel Campidoglio il dì 25 Febraro MDCCII*: 63n
 Ghislanzoni, Antonio
 – *Promessi sposi*: 262n
 Giacomo I Stuart, re d'Inghilterra: 80
 Giacomo II Stuart, re d'Inghilterra: 80
 Giacomo VI, re di Scozia: vd. Giacomo I Stuart, re d'Inghilterra
 Giacopini, Achille: 45n
 Gialluca, Bruno: 89n
 Giano, personaggio mitologico: 59
 Gibbs, James: 86n
 Gibilterra: 80
 Gibson, Elizabeth: 92n
 Gigli, Girolamo
 – *Anagilda*: 257n
 – *Vocabolario cateriniano*: 109n
 Gligioni, Guido: 127n
 «Gil Blas»: 148
 Giorgi, Gastone Giuseppe: 143n
 Giorgio I di Hannover, re d'Inghilterra: 80, 88, 90
 Giorgio II di Hannover, re d'Inghilterra: 87n
 «Giornale de' letterati d'Italia»: 129, 138, 140, 172
 «Giornale de' Letterati» di Parma: 165
 «Giornale de' Letterati» di Modena: 171
 Giovanardi, Claudio: 222n
 Giovanni V di Braganza, re del Portogallo (Arete Melleo): 160
 Giove, personaggio mitologico: 194
 Giovio, Giovanni Battista (Giambattista): 186n
 Giubilei, Pietro (Egone Cerausio): 179
 Giudea, regione storica: 90n
 Giulierini, Paolo: 89n
 Giunone, personaggio (Maffei, *Fida ninfa*): 175-176
 Giuntini, Francesco: 250n, 251n, 256n
 Giuseppe d'Asburgo-Lorena, palatino d'Ungheria: 215
 Giuseppe II d'Asburgo-Lorena, imperatore: 160, 207
 Giusti, Giuseppe
 – Rime: 255n
 Giustiniani, Benedetto: 76
 Gluck, Christoph Willibald: 7, 149-152, 155-156
 – *Orphée et Euridice*: 149, 154
 – *Iphigénie*: 149, 154
 Goa: 70
 Godard, Luigi (Cimante Micenio): 170, 183, 234n
 – Lettere: 186n
 Godolphin, Henrietta: 90n, 92
 Goethe, Johann Wolfgang von: 212
 Goetze, Georg (*Goezio*): 53
 Goffi, Pierangelo: 80n
 Goldin Folea, Daniela: 7, 19n, 150n, 157n, 240
 Goldoni, Carlo (Polisseno Fegeio): 7, 147, 151, 155, 207, 214, 242n, 246, 251, 254
 – *Amanti timidi*: 251n
 – *Arcadia in Brenta*: 7
 – *Artemisia*: 252n
 – *Belisario*: 252n, 257n
 – *Campiello*: 153
 – *Cecchina*: 151
 – *Dalmatina*: 252n, 257n
 – *Donna di garbo*: 246
 – *Donna volubile*: 254n
 – *Finta ammalata*: 254n
 – *Giustino*: 252n, 257n
 – *Griselda*: 246, 252n
 – *Incognita*: 254n
 – *Ircana in Ispaan*: 257n
 – *Rinaldo di Mont'Albano*: 257n
 – *Servitore di due padroni*: 254n
 – *Terenzio*: 252n
 – *Zoroastro*: 252n
 Golicyñ, Dmitrij Michajlović: 67

- Golicyna, Ekaterina Dmitrievna: 67
 Golt, Gaetano: 67
 Gonzaga di Castiglione, Luigi: 182
 Gorni, Guglielmo: 114n
 Gracián, Baltasar: 207
 – *Oraculo de Manual*: 208
 Graciotti Sante: 203n, 212n
 Graeve, Johann Georg (*Grevio*): 53
 Graf, Arturo: 80n
 Gran Bretagna (Oltremanica): 5, 80-82, 88, 90, 106, 117
 Grasse (Crasse): 68
 Grassi, Corrado: 177n
 Gravina, Gian Vincenzo (Opico Erimanteo; Bione Crateo): 46, 56-58, 64, 66, 69, 163, 170, 179, 241
 – *Andromeda*: 163
 – *Della divisione d'Arcadia*: 61n
 – *De disciplina poetarum*: 61n
 – *Delle antiche favole*: 57n
 – *Discorso sopra l'Endimione*: 57n, 61n, 241
 – *Regolamento degli studi di nobile e valorosa donna*: 241-242
 Graz: 207
 Grazzini, Antonfrancesco (detto il Lasca)
 – *Pinzochera*: 251n
 – *Strega*: 251n
 Greber, Jacob
 – *Amori di Ergasto*: 266n
 Grecia: 58, 252-253
 Gregory, David: 83n
 Griggio, Claudio: 168n
 Grimaldi, Claudio: 166n
 Gronda, Giovanna: 157, 239
 Gruber, Caspar: 264
 Gualdo, Riccardo: 2, 3, 39n
 Guardo, Marco: 161n
 Guarini, Giovan Battista: 75, 83n
 – *Pastor fido*: 82, 163
 Guasco, Francesco Eugenio (Alcisto Solajdio): 177-178
 – Prose: 177
 Guastavini, Giulio: 89n
 Guazzo, Stefano: 88
 Guercino, Giovanni Francesco Barbieri
 detto il: 212
 Guerrini, Anita: 87n
 Guglielmo III d'Orange: 80
 Guidi, Alessandro (Erilo Cleoneo): 61, 64, 244
 – *Endimione*: 244
 – *Poesie*: 61n
 – *Rime*: 61
 Guillermin, Bernard (Dalgo Metimneo): 71
 – *Carmina*: 71
 Gullo, Enrico: 161n
 Güntert, Georges: 18
 Győr: 215
 Hallam, Philip
 – *Lettere*: 263
 Händel, Georg Friedrich: 85, 89, 92, 171
 Hannulik, János Krizosztom (Johannes Chrysostom; Seralbo Erimantico): 204
 – *Lyriconum Libri*: 204n
 Harley, Edward, conte di Oxford: 88
 Harley, Robert, conte di Oxford: 88
 Harris, Eileen: 85n
 Harris, Samuel
 – *Hodiernarum Linguarum atque Historiarum Professoris Regii Oratorio inauguralis, habita Cantabrigiae in Scholiis publicis Julii iii. MDCCXXV*: 83n
 Haßler, Gerda: 219n, 220n, 230n
 Haskell, Yasmin: 71n
 Haydn, Franz Joseph: 205
 Haym, Nicola Francesco: 5, 89-90
 Heck, Michèle-Caroline: 39n
 Heering, Caroline: 39n
 Heerkens, Nicolaas Gerard (Curillo Calcidico): 71
 – *Carmina*: 71
 – *Notabilium libri II*: 71n
 Herbelot, Barthélemy d': 24
 Herbert, Henry, IX conte di Pembroke: 88
 Herbert, Mary, contessa di Pembroke: 79
 Herbert, Thomas, VIII conte di Pembroke e V conte di Montgomery: 91, 94
Hibernia: vd. Irlanda
 Hobart, Thomas: 87
 Hoffmannstahl, Hugo von: 155
 Horányi, Elek: 205
 Horányi, Mátyás: 205n
 Horváth, János: 209

- Howe, Emanuel Scrope, II visconte Howe: 91, 94
- Iale, personaggio mitologico: 163
- Iarba, personaggio (Metastasio, *Didone abbandonata*): 262
- Idalgo Erasino: vd. Maillard de Tournon, Carlo Tommaso
- Ideo Boreatico: vd. Planke, Johannes Aloysius von (Giovanni Luigi da Planca)
- Idrena, personaggio (Otto Boni, *Amore e gratitudine*): 260-261
- Ifigenia, personaggio (Gluck, *Iphigénie*): 154
- Immone Ocio: vd. Ciampini, Giovanni Giustino
- India: 46, 179
- Indo: 3, 46
- Inghilterra (*Anglia*): 2, 52, 65, 74, 77n, 79, 91, 114, 166, 210, 220n, 264, 266
– Bank of England: 173
- Inghirami, Tommaso Fedra: 65-66
- Ingram, Dominic C. D.: 90n
- Innocenzo XI (Benedetto Odescalchi), papa: 68, 168-169, 202
- Innocenzo XII (Antonio Pignatelli), papa: 49
- Io, personaggio mitologico: 76n
- Ippocrate: 139n
- Irace, Erminia: 160n
- Iride (*Thaumantea virgo*): 73n
- Irlanda (*Hibernia*): 74
- Isifile, personaggio (Cicognini, *Giasone*): 251
- Isole britanniche: 79, 81, 89, 94
- Isotta, personaggio (Wagner, *Tristan und Isolde*): 156
- Istro: vd. Danubio
- Italia (*Ausonia*): 2, 4, 5-7, 21, 23-25, 46-49, 51, 53, 55, 57, 63-65, 71, 73, 74, 80-82, 84, 88, 107, 113-114, 138, 150, 154, 165-167, 170, 172, 174-177, 182, 186n, 189-190, 192, 203n, 214, 220n, 222-223, 224n, 227, 229, 237, 265
- Jacquier, François: 77n
- Jannucci, Giovanni Battista: 54n
- Johnstone, James, II marchese di Annandale: 93
- Jossa, Francesca: 107n
«Journal des sçavans»: 166
- Kalocsa: 204
- Kazinczy, Ferenc: 205, 212-213
– Lettere: 205n
– Trad. di Metastasio, *Clemenza di Tito*: 206
– Trad. di Metastasio, *Temistocle*: 206
- Keefe, Simon P.: 263n
- Keiser, Reinhard (Keyser, Rinardo)
– *Genio d'Holsatia. Introduzione al fuoco artificiale*: 264
– *Masagnello furioso*: 264
- Kent
– Mereworth House: 86, 87n, 99
– Sissinghurst Castle and Garden: 79
- Kent, William: 85n
- Kerr, Elizabeth: 93
- Kerr, John, I duca di Roxburghe: 91, 94
- Kerviler, René: 25n
- Kestner, Giorgio: 47n
- Keyser, Rinardo: vd. Keiser, Reinhard
- Király, Erzsébet: 205n
- Kisfaludy Sándor: 6, 206, 213-217
– *Diario di viaggio in Italia*: 214
– *Himfy, Kesergó szerelem (Amore doloroso di Himfy)*: 213-215
– *Himfy II, Boldog szerlem (Amore felice di Himfy)*: 215
– *Regék*: 215
– Rime: 216-217
- Kismarton: vd. Eisenstadt
- Klaniczay, Tibor: 202n, 203n
- Klein, Florence: 38n
- Köpeczi, Béla: 203n
- Krieg-Planque, Alice: 223n
- Kuiper, Gijsbert: 70
- Kulessa, Rotraud von: 231n
- La Via Stefano: 244n
- Lami, Giovanni: 172
- Lamindo Cratidio: vd. Bernardy, Paul
- Lamindo Pritanio: vd. Muratori, Lodovico Antonio
- Lamy, Bernard: 32
- Lancelot, Claude: 225

- *Abrégé de la nouvelle méthode pour apprendre facilement & en peu de temps la langue latine*: 225
- *Grammaire générale et raisonnée* (Grammaire de Port-Royal): 29, 225-226
- Lanciani, Flavio Carlo
 - *Amore e gratitudine*: 250n
- Lancisi, Giovanni Maria: 53
- Landi, Ubertino: 135n, 140n
- Lang, Paul Henry: 85n
- Larson, Pär: 110n
- Lassala y Sangermán, Manuel: 72
- Laterza, Vito: 157
- Laurina, personaggio (Ferrari, *Pastor regio*): 247-248
- Lausberg, Heinrich: 38n
- Lavisio Eginetico: vd. Savioli Fontana, Ludovico
- Lawrence, William J.: 264n
- Lazio: 46, 58
- Le Seur, Thomas: 77n
- Lecomte, Marguerite (Belinda Parrasidea): 76n
- Lee, Sidney: 92n
- Leersen, Joep: 22n
- Legrenzi, Giovanni
 - *Divisione del mondo*: 258n
- Leibniz, Gottfried Wilhelm von (*Leibnizio*): 171
- Lemaistre de Sacy, Louis Isaac
 - Trad. della *Bibbia* in francese (Bible de Port-Royal): 35n, 36n
- Lemene, Francesco de (Arezio Gateatico): 206, 210, 216
 - *Amante timido*: 251n
 - *Cantate a voce sola*: 251n
 - *Endimione*: 245
- Lennox, Charles, II duca di Richmond e Lennox: 90, 93
- Leonardi, Lino: 110n
- Leonardo da Vinci
 - Codice Leicester: 87
- Leone X (Giovanni de' Medici), papa: 57
- Leoni, Giacomo: 84, 85n
 - Trad. di Andrea Palladio, *Quattro libri dell'Architettura* (*Architecture, in Four Books*): 84-85n, 86, 87, 97, 98
- Leonio, Vincenzo (Uranio Tegeo): 45, 50-51, 56-57, 68, 179, 242
 - *Per difesa d'alcune costumanze della moderna Arcadia*: 242
 - Rime: 59-60, 63
- Leonore, personaggio (Beethoven, *Fidelio*): 154
- Leopardi, Giacomo
 - *Crestomazia italiana poetica*: 115n
- Leopoldo di Lorena: 167
- Lessing, Gotthold Ephraim: 214
- Leso, Erasmo: 158
- Lesueur, Jean-François: 151
- Leto, Pomponio: 65
- Leucride Ionide: vd. Buonaccorsi Alessandri, Maria
- Leydi, Roberto: 245n
- Licida Orcomenio: vd. Strinati, Malatesta
- Licone Trachio: vd. Sergardi, Ludovico
- Liguria: 13, 45
- Limentani, Uberto: 83n
- Lindgren, Lowell: 89n
- Lindner, Ernst Otto: 264n
- Lindon, John: 158n
- Lindoro Elateo: vd. Magalotti, Lorenzo
- Lipsia
 - Università: 71
- Liso, personaggio (Ottoboni, *Amore eroico*; Motteux, *Love's Triumph*): 264
- Lister, Martin: 131
- Locke, John
 - *Essay Concerning Human Understanding*: 229, 230n
- Logisto Nemeo: vd. Campello, Francesco Maria
- Londra: 52, 77, 84-86, 88, 92, 105, 108n, 114, 263-264
 - British Library: 88
 - British Museum: 85, 95
 - Cannons: 85
 - Chiswick House: 85n
 - Holborn: 85-86
 - King's Theatre: 266n
 - Lincoln's Inn Field: 85, 96
 - Piccadilly: 85
 - John Soane's Museum: 86
 - Queen's Theatre: 264

- Longhi, Silvia: 114n
 Longoni, Franco: 118
 Lorenzini, Francesco (Filacida Eliaco, poi Filacida Luciniano): 64-66, 169-170
 Losanna: 91n
 Lubiana: 47
 Lubrano, Giacomo
 – Rime: 258n
 Lucano, Marco Anneo: 75n
 – *Pharsalia*: 73n, 76n
 Lucchini, Guido: 177n
 Luciola, Francesco: 13n, 14n, 164n
 Lucrezio Caro, Tito: 55
 – *De rerum natura*: 75n
 Luigi I il Grande, re d'Ungheria: 201
 Luigi XIV di Borbone, re di Francia (detto il Grande o il Re Sole): 21, 72, 80, 166
 Luigi XV di Borbone, re di Francia: 170
 Lukuntschitsch, Sigismondo Gabriello: 47n
 Lusazio Argireo: vd. Federico Cristiano, principe elettore di Sassonia
 Luzzara: 122n
 Luzzatto, Sergio: 160n
 Luzzini, Francesco: 131n
 Lynch, Kathleen M.: 89n
- Mabillon, Jean (*Mabillone*): 53
 Macedonia: 171
 Macpherson, James
 – *Poems of Ossian*: 187, 195-196, 208n, 259n
 Maderni, Carlo:
 – *Sardanapalo*: 254
 Madrid: 46, 69
 Maeterlink, Maurice
 – *Péleas et Mélisande*: 155
 Maffei, Scipione (Orildo Berenteatico): 2, 61n, 138, 165, 167, 172, 175, 176n, 178-179, 228-229, 242n
 – *Delle traduzioni italiane, lettera*: 229
 – *Discorso sul Palazzo dei Cesari*: 178-179
 – *Epistolario*: 179n
 – *Fida ninfa*: 175-176, 245
 – *Merope*: 252n
 – Rime: 164
 – Trad. di Omero, *Iliade*: 228
- *Traduttori italiani o sia notizia de' volgarizzamenti d'antichi scrittori Latini e Greci che sono in luce*: 229
 Magalotti, Lorenzo (Lindoro Elateo): 2, 3, 4, 17-28, 30-42, 55, 206
 – *Diario di Francia dell'anno 1668*: 19, 21-22, 24
 – *Lettere familiari contro l'ateismo*: 37-42
 – *Lettere odorose*: 17-18
 – *Lettere scientifiche ed erudite*: 41-42
 – *Saggi di naturali esperienze*: 17
 Maggi, Melchiorre (Dameta Clitorio): 45
 Magliabechi, Antonio: 53-54
 Magrelli, Valerio: 148
 Mahony Giustiniani, Cecilia: 67, 76
 Maillard de Tournon, Carlo Tommaso (Idalgo Erasino): 46, 49
 Maioli d'Avitabile, Biagio: 52n
 Maione, Paologiovanni: 239n, 243n
 Maittaire, Michel
 – *Annales typographici ab artis inventae origine ad annum MDCLXIV*: 88
 Malaspina, Marcello: 55n
 Malato, Enrico: 10, 159n, 239n
 Malavasi, Massimiliano: 160n
 Malipiero, Gian Francesco: 156
 – *Ecuba*: 156
 Malpighi, Marcello: 52, 121, 127
 Mancurti, Francesco Maria: 55n, 69
 – *Vita di Gio. Mario Crescimbeni Maceratese, Arciprete della Basilica di S. Maria in Cosmedin e Custode Generale d'Arcadia*: 69n
 Mandane, personaggio (Metastasio, *Artaserse*): 247n
 Manfredi, Eustachio: 52n
 – *Dafni*: 245
 – Rime: 11
 Mann, Bill: 266n
 Manners, Anne: 94
 Manners, John, III duca di Rutland: 91, 92, 94
 Manni, Domenico Maria: 192
 Manni, Paola: 111n
 Mantova: 214
 Maratti Zappi, Faustina (Aglaura Cidonina): 2, 210

- Rime: 11
- Maratti, Carlo (Disfilo Coriteo): 53, 62, 163
- Marazzini, Claudio: 167n, 191n, 194n
- Marca Anconitana: 45, 109
- Marchetti, Alessandro
- Trad. di Lucrezio, *De rerum natura*: 55
- Maria Amalia di Sassonia: 169
- Maria Antonia di Baviera (Ermelinda Talea): 169
- Maria Casimira di Polonia, vd. Sobieska, Maria Casimira: 164
- Maria Teresa d'Asburgo, imperatrice, regina d'Ungheria: 170, 202, 206
- Maria Vergine: 59, 68n
- Marino, Giovanbattista: 261
- *Adone*: 251n, 255n, 256n, 261n
- *Galeria*: 251n
- Rime: 251n
- *Rime marittime*: 259n
- Mariosa, Giacomo: 204
- Cur. di *Analecta poetica*
- Marsico, Clementina: 163n, 165n,
- Marsiglia: 47n
- Marte: 59-60, 62-63
- Martello, Pier Jacopo (Mirtilo Dianidio): 18, 19, 28, 50, 245
- Rime: 251n
- *Rime per la morte del figlio*: 251n
- *Vero parigino italiano*: 18, 19n
- Martí y Zaragoza, Manuel (Eumelo Oleño): 69
- *Julius, ex libello Fastorum Romanorum*: 69
- Carmina: 69-70
- *Satyromastix*: 69
- Martignoni, Ignazio: 186-187
- Lettere: 187
- Martin, Henriette: 57n
- Martore, Vanessa: 203n
- Marziale, Marco Valerio
- *Epigrammi*: 73n
- Masi, Leonardo: 245n
- Massei, Maria Rosa: 159n
- Matarrese, Tina: 219n
- Mattia Corvino, re d'Ungheria: 201
- Mauri: 63
- Mazza, Angelo: 185n
- Lettere: 185n, 187
- Mead, Richard: 87
- Medici, de', famiglia: 18
- Medici, Cosimo III de', granduca di Toscana: 19n, 21, 24, 70
- Medina, Maria: 214
- Medoro, personaggio (Ariosto, *Orlando furioso*): 256n
- Méhul, Étienne Nicolas: 151
- Meier, Franz: 172n, 224n
- Meigret, Louis: 220n
- Meine, Sabine: 231n
- Melani, Jacopo
- *Vecchio balordo*: 254
- Ménage, Gilles (Menagio, Egidio): 21-24, 53
- Annot. alle *Rime* di Giovanni Della Casa: 23
- *Origines de la langue françoise*: 109
- *Origini della lingua italiana*: 23n
- Mencke, Friedrich Otto (Polianto Criuntino): 71
- Menin, Alessandro: 136n
- Menniti Ippolito, Antonio: 168n
- Menzini, Benedetto: 61
- *Accademia Tuscolana*: 56
- *Satire*: 177
- «Mercur de France»: 148
- Merida, Raphael: 172n, 220n, 221n
- Meri Foloetico: vd. Peschiulli, Andrea
- Meronte Larisseo: vd. Cesarotti, Melchiorre
- Metastasio, Pietro (Artino Corasio): 2, 6, 7, 10-13, 147, 149, 151-153, 155, 205-207, 210, 213-214, 216-217, 240, 245-246, 247n, 249n, 250-254, 256-260, 262-264, 266
- *Achille in Sciro*: 256n
- *Adriano in Siria*: 253n, 256n, 259
- *Alessandro nell'Indie*: 252n
- *Antigono*: 251n
- *Artaserse*: 247n, 255n, 257n, 259
- *Attilio Regolo*: 259n
- *Catone in Utica*: 252n, 253n, 257n
- *Ciro riconosciuto*: 251n, 256n, 257n
- *Clemenza di Tito*: 206, 247n, 256n, 259n
- *Demetrio*: 247n, 252n, 253n, 257n, 258n, 259n
- *Demofonte*: 251n, 253n, 256n, 257n, 259
- *Didone abbandonata*: 246, 249n, 253n, 257n, 258n, 262

- *Endimione*: 258
- *Eroe cinese*: 256n, 257n, 259, 260n
- *Ezio*: 252n, 253n, 258n, 259
- *Galatea*: 206, 211
- *Impresario delle isole Canarie*: 256n
- *Ipermestra*: 252n, 259n
- *Isacco figura del Redentore*: 204, 258n
- *Issipile*: 253n, 259n
- Lettere: 255, 263
- *Libertà*: 11
- *Nitteti*: 256n, 258n
- *Olimpiade*: 247n, 251n, 253n, 259
- *Re pastore*: 206, 211, 258n, 259
- Rime: 9-10
- *Romolo ed Ersilia*: 252n, 260n
- *Ruggiero*: 256n, 260n
- *Semiramide*: 252n, 253n, 257n, 258n, 259
- *Siroe*: 252n, 253n, 258n, 263
- *Syphax*: 264
- *Temistocle*: 13, 206, 251n, 256n
- *Trionfo di Clelia*: 258n, 259n
- *Zenobia*: 257n, 258n
- Migliorini, Bruno: 2, 10, 80n
- Milan, Gabriella: 158n
- Milano: 205, 214
 - Teatro alla Scala: 214
- Milton, John: 75
- Minato, Niccolò: 243
 - *Artemisia*: 251
- Minerva, personaggio mitologico: 63, 194
- Miniati, Stefano: 17
- Minorca: 80
- Mioli, Piero: 147n
- Mireo Rofeatico: vd. Morei, Michele Giuseppe
- Mirteo Teneate: vd. Vizarrón y Eguiarreta, Juan Antonio de
- Modena: 21
 - Università degli Studi: 121n
- Mohács: 201
- Molière, Jean-Baptiste Poquelin detto: 214
- Moniglia, Giovanni Andrea
 - *Vecchio balordo*: 254
- Montani, Francesco
 - *Lettera toccante le Considerazioni sopra la maniera di ben pensare*: 138
- Monteverdi, Claudio: 156
- Montfaucon, Bernard de: 53
- Monti, Maria Teresa: 123n, 126n, 127n, 130n, 131n
- Monti, Vincenzo: 165, 174, 256n
 - Lettere: 186n
- Montorzi, Mario: 235n
- Moore, John, vescovo di Ely: 88
- Moravia, Sergio: 230
- Morei, Michele Giuseppe (Mireo Rofeatico): 3, 45-46, 65-69, 74, 76-77, 160, 169, 178
 - *Ad Nobiles quosdam Angliae, Scotiae et Hiberniae proceres in Arcadum album adlectos*: 74-77, 83n
 - *Carmina*: 68
 - *Memorie storiche dell'adunanza degli Arcadi*: 48n, 65n, 170
 - Rime: 13
- Morelli, Maddalena (Corilla Olimpica): 182
- Morello, Giovanni: 86n
- Moretti, Walter: 21n
- Morgana, Silvia: 142n, 177n
- Mormile, Mario: 223n, 224n
- Morra, Valentina: 26n
- Mortlock, D. P.: 87n
- Motteux, Pierre Antoine: 264-266
 - *Arsinoe, Queen of Cyprus*: 266
 - *Love's Triumph*: 264-265
 - *Thomyris, Queen of Scythia*: 265
- Moxham, Noah: 165n
- Mozart, Wolfgang Amadeus
 - *Finta giardiniera*: 250n, 256n
 - *Sposo deluso, o sia La rivalità di tre donne per un solo amante* (incompleta): 256n
- Mozzarelli, Cesare: 88n
- Mozzi, Marco Antonio: 52n
- Munari, Alessandra: 175n, 244n
- Münzer, Friedrich: 92n
- Muraro, Maria Teresa: 263n
- Muratori, Lodovico Antonio (Lamindo Pritanio): 2, 19n, 22, 34, 113, 132, 136n, 138n, 140n, 144n, 166-167, 223, 241-242, 257
 - *Della perfetta poesia italiana*: 22n, 241-242
 - *Primi disegni della Repubblica letteraria d'Italia*: 173-174
 - *Riflessioni sopra il buon gusto intorno le scienze e le arti*: 140n

- Muscetta, Carlo: 159n
 Muse, personaggi mitologici: 72-73, 77
 Museo Pegaside: vd. Voltaire
 Mutini, Claudio: 107n
 Muzio Scevola (pseudonimo): vd. Cesarotti, Melchiorre
- Nacinovich, Annalisa: 170n, 181, 182n, 183
 Nagyszombat: vd. Trnava
 Nagyvárad: 204
 Namier, Lewis (Bernstein, Ludwik): 91, 92n
 Nannini, Remigio
 – *Epistole d'Ovidio*: 258n
 Napoli: 21, 89, 115n
 Natale, Cesare: 52n
 Navone, Matteo: 263n
 Nazzari, Francesco: 171
 Nencioni, Giovanni: 191
 Nerone, personaggio (Busenello, *Incoronazione di Poppea*): 248-249
 Newton, Henry (Argeste Melichio): 70
 – *Epistolae, orationes et carmina*: 70n
 Newton, Isaac (*Newtonus, Neutono*): 75-76, 171
 Newton, John: 87n
 Nicasio Porriniano: vd. Berti, Alessandro
 Pompeo
 Niccolò da Correggio: 255
 Nicolson, Adam: 79
 Nicolson, Ben (Benedict): 79
 Nicolson, Harold: 79
 Nievo, Ippolito: 262n
 Ninfe, personaggi mitologici: 76n
 Niso, personaggio (Zeno, *Lucio Vero*): 260
 Nitilo Geresteo: vd. Strozzi, Leone
 Nivildo Amarinzio: vd. Pizzi, Gioacchino
 Nobile, Luca: 165n
 Noe, Alfred: 243n, 257n, 260n
 Norfolk: 87
 – Holkham Hall: 87
 Noris, Enrico: 53
 Noris, Matteo: 243
 – *Attila*: 254
 «Novelle letterarie»: 172
 Numenio Anigreo: vd. Boscovich, Ruggero Giuseppe
 Nuzzo, Armando: 213n, 216n
- Odescalchi, Benedetto: vd. Innocenzo XI
 Olanda: 53, 210
 Oldenburg, Enrico (Henry): 52
 Olenio Liccate: vd. Cappellari, Michele
 Olindo, personaggio (Ottoboni, *Amore eroico*; Motteux, *Love's Triumph*): 264
 Olinto, personaggio (Metastasio, *Demetrio*): 247n
 Olinto Arsenio: vd. Ruspoli, Francesco
 Oliva, Francesco: 52n
 Olivato, Loredana: 189n
 Omalgo Erminiaco: vd. Fischen, Francesco Bernardo
 Omero: 186n, 187, 190, 227-229
 – *Iliade*: 183-187, 228
 Opico Erimanteo: vd. Gravina, Gian Vincenzo
 Orazio Flacco, Quinto
 – *Epistulae*: 73n
 – *Epodon libri*: 75n
 – *Sermones*: 73n
 Oreste, personaggio (Cicognini, *Giasone*): 251
 Orildo Berenteatico: vd. Maffei, Scipione
 Orlandi, Luigi
 – *Niobe, regina di Tebe*: 258n
 Orlandini, Giuseppe Maria
 – *Amore e maestà*: 256n
 Orléans: 48
 Oronta, personaggio (Minato, *Artemisia*, Zeno, *Inganni felici*): 251, 261
 Orsi, Giovan Gioseffo (Giovanni Giuseppe): 22, 34, 137-138, 223-224, 226
 – *Considerazioni sopra un famoso libro francese intitolato La maniere de bien penser dans les ouvrages d'esprit, cioè La maniera di ben pensare ne' componimenti*: 22n, 34, 138n, 227
 Orsini d'Aragona, Domenico: 67
 Orsini, Giacinta, duchessa d'Arce (Euridice Aiacidense): 67
 – Rime: 161-162
 Orsini, Pietro Francesco: vd. Benedetto XIII
 Ortolani, Giuseppe: 235n
 Osmida, personaggio (Metastasio, *Didone abbandonata*): 246
 Ostia: 14

- Ottani Cavina, Anna: 245n
 Ottavia, personaggio (Busenello, *Incoronazione di Poppea*): 248-249
 Ottaviani, Alessandro: 23, 66n, 159n
 Ottoboni, Antonio (Eneto Ereo)
 – Rime: 176, 258n
 Ottoboni, Marco: 249
 Ottoboni, Pietro (Crateo Ericinio): 6, 169n, 171, 244, 249-250, 260, 264
 – *Amore e gratitudine*: 249, 250n, 251-255, 257-258, 260-262
 – *Amore eroico fra' pastori*: 245, 249-250, 252-255, 259-260, 264
 – *Ciro*: 256n
 – *Principe lascivo*: 242
 – *Statira*: 250, 252n, 259-260
 – *Teodosio il Giovane*: 252
 Ottokar, Nicola: 92n
 Ottomano (impero): 58, 201-202
 Ovidio Nasone, Publio: 71, 75n, 163
 – *Amores*: 75n
 – *Epicedium Drusi*: 75n
 – *Epistulae ex Ponto*: 75n
 – *Epistulae heroidum (Heroides)*: 75n, 76n
 – *Fasti*: 69, 75n
 – *Metamorfosi*: 73n, 75n, 77n, 163n
 – *Remedia amoris*: 75n
 – *Tristia*: 75n
 Oxford
 – Università: 82-83
 – Biblioteca Radcliviana (Radcliffe Camera): 86n
 Padiglio, personaggio (David, *Forza della virtù*): 260
 Padova: 122n, 129, 184
 – Università degli Studi: 185, 194, 202
 Pagani Cesa, Giuseppe: 187n
 Paget, Violet (Vernon Lee, pseudonimo): 82n
 Pál, József: 212n
 Palinuro, personaggio mitologico: 75n
 Palladio, Andrea: 84, 86, 97
 – *Quattro libri dell'architettura*: 84-85
 Pan, personaggio mitologico: 48, 72-73
 Panemo Cisseo, vd. Cordara, Giulio Cesare
 Paoli, Maria Pia: 108n
 Paolo di Tarso, santo: 68
 Paolucci, Giuseppe (Alessi Cillenio): 46, 56, 64
 – Rime: 257n
 Papali, George Francis: 89n
 Pareto, Vilfredo: 91n
 Pariati, Pietro:
 – *Ambleto*: 254
 Parigi: 28, 46, 58, 150-151
 – Hôtel des Invalides: 72
 – Opéra-Comique: 150
 Parini, Giuseppe: 174
 – *Odi*: 211
 Parker, George, II conte di Macclesfield: 91, 94
 Parma: 187
 – Università degli Studi: 121
 Parnaso: 182
 Parny, Évariste Désiré de Forges: 214
 Pascal, Blaise: 4, 20, 35, 37-38, 40-42
 – *Pensées*: 36-37, 38n
 – *Provinciales*: 38
 Pascoli, Giovanni: 14
 Pasquini, Bernardo: 54
 Passavanti, Iacopo: 238
 Passionei, Domenico Silvio: 67
 Pastore Stocchi, Manlio: 2, 159, 162n, 164, 165n, 167, 176n
 Pastrizio, Giovanni (Paštrić, Ivan): 52n, 54
 Patachich, Ádám (Sirasio), arcivescovo: 204
 – *Analecta poetica*: 204
 Patino, Carlo (Patin, Charles): 53
 Patota, Giuseppe: 2, 9n, 12n, 112n, 159n, 219n
 Paulet, Charles, III duca di Bolton: 91, 94
 Pedullà, Gabriele: 160n
 Pegolotti, Alessandro: 54
 Pelham-Holles, Thomas, I duca di Newcastle: 90, 92-94
 Pelham, Elizabeth: 94
 Pelham, Lucy: 94
 Pellegrini, Bertoldo (Flamio Alisiano, poi Flamio Brauronio): 179
 Pembroke, contessa di: vd. Herbert, Mary, contessa di Pembroke
 Pennuto, Concetta: 122n

- Perimezzi, Giuseppe Maria: 54
 Perini, Giulio: 189, 192
 – Lettere: 189-190, 192-193
 Perinto, personaggio (Ottoboni, *Statira*):
 260
 Pernela, personaggio (Zeno, *Griselda*): 260
 Perocco, Daria: 231n
 Peschiulli, Andrea (Meri Foloetico): 51
 Pesemel, Francesco: 47n
 Petőfi, Sándor: 209, 213, 217
 Petrarca, Francesco: 6, 75, 83n, 113, 141,
 215-216, 242
 – *Canzoniere*: 213-216, 241
 Petrella, Errico
 – *Promessi sposi*: 262n
 Petronio
 – *Satyricon*: 74n
 Petrosellini, Giuseppe: 67
 – *Finta giardiniera*: 250n, 256n
 Petteruti Pellegrino, Pietro: 13n, 14n, 50n,
 64n, 66n, 105n, 115n, 159n, 163n, 164n,
 168n, 171n, 257n
 Pettinelli, Rosanna: 13-14
 Phillips, Edward: 82
 – *Theatrum poetarum*: 82
 «Philosophical Transactions»: 166
 Piave, Francesco Maria
 – *Due Foscari*: 259n
 Picchiorri, Emiliano: 115n, 163n, 170n, 257n
 Piccinni, Niccolò: 7, 149-152, 154-155
 – *Cecchina*: 151
 Piccioni, Luigi: 232n
 Piccolomini, Alessandro
 – *Amor costante*: 251n
 Piemonte: 58
 Pierrepont, Evelyn, I duca di Kingston-u-
 pon-Hull: 91, 94
 Pietro Leopoldo d'Asburgo-Lorena, gran-
 duca di Toscana: 189, 191, 193, 206
 Pietrobon, Esther: 250n
 Pighini, Giuseppe: 54
 Pignatelli, Ascanio
 – *Rime*: 258n
 Pilade, personaggio mitologico (Gluck,
Iphigénie): 154
 Pilo Boyl di Putifgari, Cecilia: 203n
 Pindemonte, Ippolito: 188, 193n, 256n
 – *Dissertazione sul quesito Qual sia presen-
 temente il gusto delle belle Lettere in Italia,
 e come possa restituirsi, se in parte deprava-
 to*: 188n, 198-199
 Piperno, Franco: 169n
 Pisa
 – Biblioteca Universitaria: 189
 Pitarresi, Gaetano: 240n
 Pitcarnio, Archibaldo (Pitcairne, Archi-
 bald): 52
 Pizzi, Gioacchino (Nivildo Amarinzio):
 66-67, 77-78, 170, 181, 183
 Pizzoli, Lucilla: 112n, 114n, 117n
 Planke, Johannes Aloysius von (Giovanni
 Luigi da Planca; Ideo Boreatico): 68-69
 – Carmina: 68n
 Platone: 219
 Plauto, Tito Maccio: 65
 Plinio il Vecchio: 126
 Plumer, Walter: 87n
 Poerson, Charles-François (Timante Co-
 chiano): 72
 Pogatschnig, Giorgio Sigismondo (Steno-
 ne Frassionio): 47n
 Polianto Criuntino: vd. Mencke, Friedrich
 Otto
 Polianzo Dorico: vd. Algarotti, Francesco
 Polibo Emonio: vd. Filicaia, Vincenzo da
 Polignac, Melchior de (Teodosso Cefi-
 sio): 70-71
 – *Antilucetius*: 70-71
 Polisseno Fegeio: vd. Goldoni, Carlo
 Pollarolo, Carlo Francesco
 – *Pastore d'Anfriso*: 251
 – *Avvenimenti d'Erminia e di Clorinda*:
 252, 258n
 Polonia: 165
 Polzonetti, Pierpaolo: 239n
 Pompilio, Angelo: 243n
 Pope, Alexander (*Popius*): 75, 82, 164
 – *Discourse on Pastoral Poetry*: 82n
 Poppea, personaggio (Busenello, *Incoro-
 nazione di Poppea*): 248
 Porcia, Giovanni Artico di
 – Prose: 167
 Port-Royal: 29, 35-36
 Portogallo: 61, 165

- Pozsony: vd. Bratislava
 Poussin, Nicolas: 212
 Powers, Harold S.: 243n
 Poyntz Spencer, Georgiana: 76
 Prati, Giovanni
 – *Edmenegarda*: 255n
 Pray, György: 205
 Praz, Mario (Alcibiade Allobrogo, pseudonimo): 18, 81-82, 86
 – *Mondo che ho visto*: 86n
 Procaccioli, Paolo: 50n, 64n, 105n, 115n, 163n, 171n, 257n
 Procurante, José Antonio (Artemio Langiano): 47
 Properzio, Sesto
 – *Elegie*: 73n
 Provenza: 68, 214-215
 Puccini, Giacomo: 7, 150-151, 155
 – *Turandot*: 155
 Puppo, Mario: 188n
 Püschel, Liana: 245n, 260n
- Quadrio, Francesco Saverio: 142, 143n
 Quaglino, Margherita: 13n
 Quintiliano, Marco Fabio: 220
 Quirini: vd. Accademia dei Quirini
 Quondam, Amedeo: 69n, 162n, 163n, 168, 241n
- Rabboni, Renzo: 158n, 168n
 Rachel, personaggio (Halévy, *Ŷuive*): 154
 Racine, Jean: 153
 Raffaello Sanzio: 65
 Raimondi, Ezio: 245n
 Ramazzini, Bernardino: 54
 Rameau, Jean-Philippe: 151-152, 156
 Ramírez de las Casas Deza, Luis María: 72
 Rao, Anna Maria: 166n, 168n
 Rastatt: 5, 80, 169
 Ratcliff, Marc J.: 131n
 Raymond, Joad: 165n
 Rechnitz (Rohonc): 207
 Redi, Francesco: 4, 53, 55, 124, 126, 139
 Reggio Emilia
 – Università degli Studi: 121
 Régnier-Desmarais, François-Séraphin: 17, 25, 26, 34, 35
 – *Poesie d'Anacreonte tradotte in verso toscano*: 26
 Regoliosi, Mariangela: 159n
 Reguig, Delphine: 36n
 Renucci, Léa: 47n
 Restante, Rebecca: 67n
 Reutner, Ursula: 236n
 Révai, Miklós: 205, 208
 Revillas, Diego (Didalmo Prosindio)
 – *Ragionamento filosofico-pastorale recitato in Arcadia nel risorgimento della medesima il dì 12 settembre dell'anno 1737*: 66
 «Revue blanche»: 148
 Rey, Alain: 34n
 Reynolds, Suzanne: 89n, 95n
 Riccati, Jacopo: 135n
 Ricci, Seymour de: 88n
 Riccheri, Giovan Battista (Eubeno Brustasio)
 – Rime: 257n
 Ricken, Ulrich: 219n
 Rinaldi, Massimo: 141n, 142n, 143n, 144n, 145n
 Rinuccini Ottavio
 – *Arianna*: 247
 – *Dafne*: 247
 – *Euridice*: 247
 Ripa, Cesare: 171
 Riva, Giuseppe: 263
 Rivarol, Antoine de: 4, 226
 – *De l'universalité de la langue française*: 226-227
 Riviera, Domenico: 52n
 Roccatagliati, Alessandro: 240n
 Rodano (*Rhodanus*): 73
 Roggia, Carlo Enrico: 5, 167n, 183n, 185n, 191n, 194n, 196n
 Rognoni, Francesco: 80n
 Rolli, Paolo (Eulibio Brentiatico in Arcadia; Antinoo Rullo, pseudonimo): 2, 5-6, 85n, 87n, 88, 92, 105-109, 111-119, 206, 210, 213
 – *D'avverbj, Particelle, Preposizioni e di Frasi Avverbiali. Libretto*: 111
 – *De' componimenti poetici*: 118
 – *Liriche*: 118n

- Comm. alla *Lena* di Ludovico Ariosto: 106, 107n, 116
- Comm. alle *Satire e Rime* di Ludovico Ariosto: 106, 109, 113, 116
- Comm. alla *Scolastica* di Ludovico Ariosto: 106, 107n, 108, 110-111, 114n, 116-117
- Comm. ai *Suppositi* di Ludovico Ariosto: 106, 107n, 113
- Comm. al *Primo libro* e al *Secondo libro delle opere burlesche* di Francesco Berni [e altri berneschi del Cinquecento]: 87n, 88n, 106-107, 108n, 109-116, 118
- Rime: 9-11, 13, 119
- Trad. del *Paradiso perduto* di John Milton: 118
- Roma (Urbe): 1, 3, 5-6, 45, 47-50, 52-58, 61-63, 68-70, 72, 73, 76n, 77n, 80, 86, 89, 114, 158, 167-172, 175, 179-180, 183-186, 202-203, 207-209, 250
- Aventino: 50-51, 182-183
- Biblioteca Angelica: 1, 157, 178
- Campidoglio: 62-63, 182
- Chiesa di San Lorenzo in Lucina: 54
- Chiesa di San Luigi dei Francesi: 72
- Chiesa di San Pietro in Montorio: 171
- Città Leonina: 52
- Collegio Clementino: 48
- Collegio Germanico-Ungarico: 202-203, 207
- Collegio Nazareno: 202, 207
- Collegio Romano: 202-203, 207
- Congregazione degli Oratoriani: 37
- Gianicolo: 183
- Giardino Ginnasi: 50
- Orti Farnesiani: 50
- Palatino: 50-51
- Palazzo dei Penitenzieri (Palazzo della Rovere): 207
- Palazzo della Cancelleria: 171
- Pantheon: 86
- Piazza Scossacavalli: 207
- Quirinale (Colle di Quirino): 62
- Teatro Argentina: 207
- Teatro dell'Opera: 12
- Teatro Manzoni: 12, 14
- Teatro Valle: 207
- Tempietto del Bramante: 171
- Università degli Studi «La Sapienza»: 9, 14, 178
- Romagna: 45
- Romagnani, Gian Paolo: 168n, 178n
- Romani, Gabriella: 87n
- Romani, Giovanni: 236-238
- *Della perfettibilità della lingua italiana*: 236-238
- Romania: 206
- Romei, Danilo: 254n
- Rospigliosi, Giulio (Clemente IX), papa
 - *Palazzo incantato*: 254
 - *Sant'Alessio*: 247
- Rossi, Gaetano
 - *Linda di Chamounix*: 262n
- Rossi, Luigi
 - *Palazzo incantato*: 254
- Rossini, Gioacchino
 - *Donna del lago*: 256n
- Rota, Berardino
 - Rime: 258n
- Rousseau, Jean-Jacques: 211
 - *Nouvelle Héloïse*: 214
- Rovatti, Giuseppe: 122
 - Lettere: 122-123
- Royal Academy of Arts: 85
- Royal Academy of Music: 5, 92-94
- Royal Society of London (Società Reale di Londra): 52, 70n, 92-94, 111
- Rubbi, Andrea: 179n
- Rubinstein, Nicolai: 92n
- Ruffini, Giovanni
 - *Don Pasquale*: 256n
- Ruffinière du Prey (de la), Pierre: 85n, 86n
- Ruggiano, Fabio: 221n
- Ruschioni, Ada: 241n
- Ruspoli, Francesco (Olinto Arsenio): 51
- Russia: 165
- Russo, Emilio: 50n, 64n, 105n, 115n, 163n, 168n, 171n, 257n
- Ruzicska, Paolo: 213n
- Sabina: 68
- Sacco, Pompeo: 54
- Sackville-West, Vita (Victoria): 79
- Sacro Romano Impero: 61

- Saint Andrews
 – Università: 94
 Saint-Évremond, Charles de: 42
 Sala, Emilio: 240n
 Salieri, Antonio: 205
 Salvatore, Eugenio: 108n
 Salvi, Antonio: 6, 250
 – *Astianatte*: 250-253, 255-256, 259
 – *Amore e maestà*: 256n
 Salviati, Leonardo: 24
 Salvini, Anton Maria (Antinoo Nivalisi, pseudonimo): 6, 25, 107, 108n, 109, 115n, 228
 – Comm. al *Primo* e al *Secondo libro delle opere burlesche* di Francesco Berni [e altri berneschi del Cinquecento]: 87n, 88n, 106-107, 108n, 109-116, 118
 – *Opere d'Omero tradotte dall'original greco*: 228
 Salvini, Salvino: 54, 56n
 Sangallo, Pietro Paolo da: 125
 Sangiorgio, Paolo
 – *Elogio di Diacinto Cestoni*: 143n
 Sannazaro, Jacopo: 79, 164n
 – *Arcadia*: 162n, 251n
 Santo Domingo: 47n
 Sanzotta, Valerio: 74n
 Saracino, Egidio: 256n
 Sárkózy, Péter Pál: 6, 165, 201n, 203n, 204n, 210n, 212n, 215n
 Sassi, Mario: 45n
 Savile, Dorothy: 93-94
 Savile, Mary: 94
 Savioli Fontana, Ludovico (Lavisio Eginetico): 206, 210, 216
 – Rime: 13
 Savoia: 45
 Savoia, Eugenio di: 58, 202
 Sbarra, Francesco
 – *Pomo d'oro*: 252
 Scalia, Gianni: 216n
 Scamozzi, Vincenzo: 84
 Scandiano: 122n
 Scarlatti, Alessandro: 62, 244, 265
 – *Ciro*: 256n
 Scarlatti, Domenico: 171
 Scarpa, Raffaella: 13
 Schapira, Nicholas: 25n
 Schiavone, Aldo: 245n
 Schiller, Friedrich: 214, 217
 Schlegel, August Wilhelm
 – *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*: 150
 Schwarze, Sabine: 3-4, 20n, 172n, 219n, 221n, 222n, 224n, 231n, 234n, 235n, 236n
 Sciommeri, Giacomo: 105n
 Sciti: 63
 Scolopi, ordine religioso: 71, 202, 204, 207
 Scozia (*Scotia*): 52, 74
 Sejido, Magali: 28n
 Selene, personaggio (Metastasio, *Didone abbandonata*): 246-247
 Sellier, Philippe: 38n
 Selmi, Elisabetta: 175n, 244n
 Seneca, Lucio Anneo
 – *Phaedra*: 65
 Seneca, personaggio (Busenello, *Incoronazione di Poppea*): 248-249
 Seralbo Erimantico: vd. Hannulik, János Krizosztom (Johannes Chrysostom)
 Sergardi, Ludovico (Licone Trachio in Arcadia; Quinto Settano, pseudonimo): 56-58, 66, 69, 169n
 – Prose: 64n
 – *Satyrae*: 56, 162
 Serianni, Luca: 1, 2, 9-15, 111n, 112n, 113n, 114n, 115n, 119, 157-159, 171n, 174, 219n, 253n, 257n
 Serlio, Sebastiano: 84
 Serpetta, personaggio (Ottoboni, *Amore eroico fra' pastori*, Petrosellini, *Finta giardiniera*): 250, 260
 Serrano, Gaspar Bono: 72
 Sessa, Mirella: 190n, 192n
 Sesto, personaggio (Metastasio, *Clemenza di Tito*): 247n
 Settano, Quinto (pseudonimo): vd. Sergardi, Ludovico
 Severoli, Marcello (Elcino Calidio): 51
 Shakespeare, William: 82-83
 Sibiliato, Clemente: 185, 190
 Sicania: 75n
 Sidney, Mary: vd. Herbert, Mary, contessa di Pembroke

- Sidney, Philip: 5, 79
 – *Astrophil and Stella*: 93
 Sieglinde, personaggio (Wagner, *Siegfried*): 154
 Siena: 54
 Sigismondo, imperatore del Sacro Romano Impero: 201
 Silio Italico, Tiberio Cazio Asconio: 75n
 – *Punica*: 74n, 76n
 Simeoni, Domenico Attilio de': 68
 Simone, Raffaele: 110n
 Siouffi, Gilles: 20n, 22n, 29n, 30, 32, 34n
 Sirasio, vd. Patachich, Ádám
 Sireno Pentelio: vd. Amadori Malegonnelle, Antonio
 Slovacchia: 206
 Soave, Francesco: 229-230
 Sobieska, Maria Casimira, regina di Polonia (Amiriska Telea): 3, 49
 Solmi, Raffaella: 159n
 Somló: 215
 Spagna: 61
 Spallanzani, Lazzaro: 123n
 – *Carteggi*: 123n
 Spartaco (*Spartacus*), personaggio storico: 75n
 «Spectator» (The): 173, 264n
 Spencer, Charles, III conte di Sunderland: 88
 Speroni, Sperone
 – *Dialogo delle lingue*: 141
 – *Dialoghi di Messer Speron Sperone*: 141n
 Spiriti, Andrea: 168n
 Spitzmüller, Jürgen: 222n
 Spontini, Gaspare: 151
 Squillacioti, Paolo: 110n
 Staffieri, Gloria: 243n, 244n
 Stampa, Gaspara
 – *Rime*: 258n, 259n
 Stampiglia, Silvio: 243
 Stasi, Beatrice: 188n, 219n
 Stato della Chiesa (Stato Pontificio): 45-46
 – Patrimonio di San Pietro (provincia): 45
 – Vd. anche Curia
 Stecchi, Giovanlorenzo: 55n
 Stefano I, re d'Ungheria, santo: 201
 Steffani, Agostino
 – *Niobe, regina di Tebe*: 258n
 Stenone Frassionio: vd. Pogatschnig, Giorgio Sigismondo
 Stephen, Leslie: 92n
 Stoccarda (Stuttgart): 214
 Stoppelli, Pasquale: 162n
 Stradella, Giovanni Cosimo
 – *Trespole tutore*: 254
 Strauss, Richard: 155
 Striggio, Alessandro
 – *Favola d'Orfeo*: 247
 Strinati, Claudio: 168n
 Strinati, Malatesta (Licida Orcomenio): 179
 – *Rime*: 163, 259n
 Strohm, Reinhard: 245
 Stromer, Philipp Ludwig: 264
 Strozzi, Giulio
 – *Finta pazza*: 247
 Strozzi, Leone (Nitilo Geresteo): 70
 – *Rime*: 161
 Strozzi, Luigi: 25, 36
 Stuart, Anna, regina di Gran Bretagna: 70, 90n
 Stuart, James Francis Edward, detto il Vecchio Pretendente: 80-81
 Stuart, famiglia: 169
 Summerson, John: 83n, 85n
 «Supplementi al Giornale de' letterati d'Italia»: 139
 Susini, Laurent: 38n
 Svizzera: 210
 Swaddling, Judith: 89n
 Swammerdam, Jan: 127
 Syme, Ronald: 92n
 Szauder, József: 204n, 209, 211, 217
 Szauder, Mária: 205n
 Szegedy, Róza: 214
 Szilágyi, Ferenc: 211n
 Szörényi, László: 204n
 Tacco, personaggio (Ferrari, *Pastor regio*): 260
 Tamigi (*Tamesis*): 73, 75
 Tanai: 13, 60
 Tansillo, Luigi
 – *Canzoniere*: 259n

- Tarallo, Claudia: 57n, 168n
 Taruffi, Giuseppe Antonio
 – Lettere: 185n, 186n
 Tasso, Bernardo
 – *Salmi*: 258n
 Tasso, Torquato: 5, 75, 83n, 161, 214, 255
 – *Aminta*: 82, 163, 210-211
 – *Gerusalemme liberata*: 5, 89-90, 100-103, 256n
 – *Gerusalemme conquistata*: 256n
 Tassoni, Alessandro
 – *Secchia rapita*: 255n
 Tatti, Silvia: 81n, 166n, 168n, 169n
 Tebaldi (Tebaldeo), Antonio: 255
 Tebe: 13
 Tega, Walter: 142n
 Tellini Santoni, Barbara: 60n-61n
 Telve, Stefano: 6, 105n, 112n, 117n, 245n, 252n
 Teodosio Cefisio: vd. Polignac, Melchior de
 Terenzio Afro, Publio: 65
 Tessaglia: 246
 Tevere (Tebro): 60
 Thalnitscher von Thalberg, Giovanni Gregorio (Floridano Dimeo): 47n
Thaumantea virgo: vd. Iride
Thesaurus linguae Latinae: 73n
 Timante Cochiano: vd. Poerson, Charles-François
 «Times Literary Supplement»: 81
 Tirnavia: vd. Trnava
 Tirsi Leucasio: vd. Zappi, Giovan Battista Felice
 Tollius, Jakob (*Tollio*): 53
 Tommasi, Antonio (Vallesio Gareatico)
 – Rime: 13
 Tommaso d'Aquino, santo: 52n
 Tonani, Elisa: 12n
 Tonello, Elisabetta: 245n
 Tongiorgi, Duccio: 81n, 105n, 158n, 168n, 169n, 263n
 Tonson, Jacob: 264
 Tonti, Giacinto: 128
 – *Augustiniana de rerum creatione sententia*: 128
 Torino: 13
 Toscana: 45, 55, 114n, 117, 157-158, 215
 Tóth, Sándor Attila: 205n
 Tóth, Tamás: 204n
 Tottola, Andrea Leone
 – *Donna del lago*: 256n
 Townshend, Charles, II visconte Townshend: 91-92, 94
 Townson, Robert: 210
 Transilvania: 206
 Trevisan, Bernardo: 137
 Trifone, Pietro: 165n
 Trisalgo Larisseate: vd. Zanotti, Giampietro
 Tristano, personaggio (Wagner, *Tristan und Isolde*): 156
 Trnava (Tirnavia, Nagyszombat)
 – Università di Nagyszombat: 203, 207
 Troia: 252
 Turolo, Antonio: 19n, 41, 42n
 Ucraina: 210
 Umbria: 45
 Ungheria: 6, 165, 201-203, 205, 207, 209-210, 212-215
 Uranio Tegeo: vd. Leonio, Vincenzo
 Uray, Piroska: 207n
 Utrecht: 5, 80, 169
 Utschan, Francesco Sigismondo: 47n
 Vaccari, Giuseppe Antonio (Fedrio Epicuriano)
 – Rime: 257n
 Valchiusa: 214
 Valerio Flacco Balbo Setino, Gaio: 75n
 – *Argonautica*: 76n
 Vallesio Gareatico: vd. Tommasi, Antonio
 Valletta, Giuseppe: 53, 87, 88n
 Vallisneri, Antonio (Volano Fenicio): 2, 4, 121, 122n, 123-145, 165, 172
 – *Che ogni italiano debba scrivere in lingua purgata italiana*: 4, 139, 142n
 – *Consulti medici*: 4, 131n, 133n, 134n, 135n, 136n, 140n
 – *Epistolario (1714-1729)*: 124n, 125n, 132n, 133, 134n, 135n, 136n, 137n, 138n, 140n, 142n, 143n, 144n, 145n
 – *Esperienze, ed osservazioni intorno all'origine, sviluppi, e costumi di vari insetti*: 128n
 – *Giornali sopra gl'insetti*: 4, 121-126

- *Istoria della generazione dell'uomo, e degli animali*: 4, 126-129
- *Lezione accademica intorno all'ordine della progressione, e della connessione, che hanno insieme tutte le cose create*: 130
- *Miglioramenti e correzioni d'alcune sperienze ed osservazioni del Signor Redi*: 127n
- *Nuova idea del male contagioso de' buoi*: 127, 129
- *Opere fisico-mediche*: 139n, 141n, 142, 143n
- *Saggio alfabetico d'istoria medica e naturale*: 4, 141n, 142-145
- *Quaderni di osservazioni*: 4, 121-126
- *Raccolta di varie osservazioni spettanti all'istoria medica, e naturale*: 139n
- Vallisneri, Antonio jr: 142, 145n
- Vallisneri, Mauro: 132
- Vandergucht, Gerard: 89
- Vannetti, Clementino: 197
 - Lettere: 197n
- Vanscheeuwijck, Marc: 242n
- Várady, Emerico: 206n
- Varchi, Benedetto
 - *Capitoli burleschi*: 107n
- Varese: 187
- Vasoli, Cesare: 203n
- Vatteroni, Selene Maria: 107n
- Vaugelas, Claude Favre, de: 30
 - *Remarques sur la langue française*: 28n, 30
- Vavrinecz, Veronika: 206n
- Veneto: 117, 157-158
- Venezia (Adria): 89, 131, 171, 189-190, 260, 263-264
 - Università degli Studi: 121
- Venn, John: 87n
- Ventavoli, Bruno: 212n
- Ventriglia, Pietro: 48n
- Venturi, Gianni: 88n
- Verdi, Giuseppe: 2, 12, 254n
 - *Due Foscari*: 259n
 - *Ernani*: 254n
 - *Falstaff*: 154
 - *Simon Boccanegra*: 254n
- Vermatti, Antonio: 47n
- Vernon Lee: vd. Paget, Violet
- Verona: 175, 178-179, 214
 - Teatro della Filarmonica: 175
- Verri, Alessandro: 219n
- Versari, Pier Francesco: 67
- Vicenza: 5, 184
 - Villa Capra (la Rotonda): 86, 98
- Vico, Giambattista: 167
- Vienna: 46, 205, 213, 215
 - Hofburg: 205, 214
 - Palazzo della Guardia Nobile Unghe-
rese: 214
 - Theresianum: 207
- Villifranchi, Alessandro
 - *Trespoto tutore*: 254
- Vinay, Valdo: 87n
- Vincent, E. R.:
- Viola, Corrado: 22n, 50n, 64n, 105n, 115n, 137n, 138n, 163n, 164n, 167n, 169n, 171n, 172n, 174n, 178, 179n, 188n, 224n, 257n
- Virgilio Marone, Publio: 75n, 229
 - *Bucoliche*: 118n, 155
 - *Eneide*: 73n, 75n
 - *Georgiche*: 155
- Viscardi, Antonio: 219n, 234n
- Visceglia, Maria Antonietta: 168n
- Visentini, Antonio
 - *Capriccio whit a view of Mereworth Ca-
stle, Kent*: 99
- Vitale, Maurizio: 108n, 229n, 231n
- Viti, Ludovico Pacino
 - *Consulti (1662-1732)*: 136n
- Vitruvio Pollione, Marco: 84
- Vivaldi, Antonio: 156
 - *Fida ninfa*: 175
 - *Orlando furioso*: 256n
- Viviani, Vincenzo: 21n, 54
- Vizarrón y Eguiarreta, Juan Antonio de
(Mirteo Teneate): 47-48
- Vogli, Giovanni Giacinto: 134n
- Volano Fenicio: vd. Vallisneri, Antonio
- Volfo*: vd. Wolff, Christian
- Voltaire, François-Marie Arouet, detto
(Museo Pegaside): 66-67, 167
 - *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*:
167
- Vörös, Imre: 207n
- Vörösmarty, Mihály: 217

INDICE DEI NOMI E DELLE OPERE

- Wagner, Richard: 148n, 149n, 151-152
 – *Tristan und Isolde*: 156
- Waller, Edmund (*Wallerus*): 75
- Walpole, Dorothy: 94
- Walpole, Robert: 90, 92, 94
- Walser-Bürgler, Isabella: 163n, 165n
- Waquet, Françoise: 21n, 169n, 172n
- Warnke, Ingo H.: 222n
- Washington: 86
- Watelet, Claude-Henri (Clotisio Euristeio):
 76n, 77n
- Webb, Ruth: 38n
- Werner, Edeltraud: 236n
- Widerkem, Giovanni Agostino: 47n
- Wintle, Michael: 166n, 171n
- Wittkower, Rudolf: 84, 85n
- Wolff, Christian (*Volfo*): 171
- Woodhouse, John: 88n
- Woolf, Virginia: 79
- Wortley-Montagu, Mary: 94
 – *Account of the Court of George I at His
 Accession*: 80n
- Württemberg, ducato di: 214
- Wynne (Winne), John: 230n
- Yelverton, Talbot, I conte di Sussex: 91,
 94
- Zampieri, Antonio (Dareno Minteo)
 – Rime: 60, 61n
- Zanotti, Giampietro (Trisalgo Larisseate)
 – Rime: 259n
- Zappalà, Pietro: 239n
- Zappi, Giovan Battista Felice (Tirsi Leu-
 casio): 3, 46, 49, 50, 55-57, 179
 – Prose: 49
 – Rime: 164
- Zeno, Apostolo: 2, 6, 138, 172, 242-243,
 249, 260-261
 – *Faramondo*: 256n
 – *Griselda*: 260
 – *Inganni felici*: 256n, 260-261
 – *Lettere*: 140n
 – *Lucio Vero*: 260
 – *Narciso*: 245, 256n
 – *Odoardo*: 256n
 – *Poesie drammatiche*: 243, 249n, 256n, 257n
 – *Rivali generosi*
 – *Tirsi*: 249, 256n
- Zeno, Pier Caterino: 142n, 143n
- Ziani, Andrea
 – *Attila*: 254
- Zorzi, Michelangelo: 54
- Zucchi, Enrico: 163n, 166n, 167n, 171n, 172n,
 175n, 242n, 244n, 245n, 249n

L'Arcadia in Europa
Correnti e scambi linguistici e culturali nel Settecento
A cura di Riccardo Gualdo e Vincenzo D'Angelo

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)

LUGLIO 2024

IL BOSCO PARRASIO

12

DI LÀ DALLO STEREOTIPO negativo di marca romantica e desantisiana, l'Arcadia è stata costantemente animata dall'aspirazione a un dialogo internazionale e dalla ricerca di una dimensione europea: l'Accademia e i suoi singoli membri hanno intrecciato vivaci scambi con la Francia, con l'Inghilterra e con altre nazioni nello sforzo sia di coinvolgere le *élites* del Continente in una conversazione poetica, artistica e scientifica, sia di offrire all'Europa, dall'Italia, un'originale proposta culturale e linguistica. Il volume raccoglie i risultati dell'omonimo convegno ospitato il 15 e il 16 giugno 2023 dalla biblioteca Angelica di Roma: dodici contributi incentrati in vario modo – da una prospettiva arcadica – sulla lingua come vettore sovranazionale della cultura italiana. Concepito per ricordare il quarantennale dell'uscita dell'*Italiano in Europa* di Gianfranco Folena, il convegno ha poi assunto come secondo nome tutelare quello di Luca Serianni, che ne aveva approvato e sostenuto l'organizzazione poco prima della tragica scomparsa.

