

LE VIRTUOSE ADUNANZE

LA CULTURA ACCADEMICA TRA XVI E XVIII SECOLO

A cura di CLIZIA GURRERI e ILARIA BIANCHI

Prefazione di GIULIO FERRONI

Introduzione di GIAN MARIO ANSELMI



Biblioteca di Sinestesia

32

BIBLIOTECA DI SINESTESIE

Responsabile di redazione: Gennaro Volturo

Proprietà letteraria riservata

2015 © Associazione Culturale Internazionale

Edizioni Sinestesia

Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino

www.edizionisinestesia.it – info@edizionisinestesia.it

ISBN 978-88-98169-99-0 *cartaceo*

ISBN 978-88-98169-91-7 *ebook*

Finito di stampare nel mese di luglio 2015

a cura di PDE Spa

presso lo stabilimento Legodigit s.r.l.

Lavis (TN)

LE VIRTUOSE ADUNANZE

LA CULTURA ACCADEMICA
TRA XVI E XVIII SECOLO

A cura di Clizia Gurreri e Ilaria Bianchi

Prefazione di Giulio Ferroni

Introduzione di Gian Mario Anselmi

EDIZIONI SINESTESIE

Ringraziamenti

Un sentito grazie per aver sostenuto e creduto in questo progetto ai Professori Beatrice Alfonzetti, Gian Mario Anselmi, Giulio Ferroni, Rino Caputo, Sabine Frommel e a tutti gli studiosi che hanno dato un contributo scientificamente aggiornato ed elevato.

Un autentico sentimento di gratitudine si rivolge all'ente Provincia di Latina e ai suoi Dirigenti che con immediata e convinta sensibilità hanno consentito la realizzazione dell'iniziativa e la pubblicazione di questi Atti.

Ancora grazie ad Alfonso e Nadia per esserci sempre stati in questo percorso.

INDICE

Prefazione di Giulio Ferroni	7
Introduzione di Gian Mario Anselmi	11
JANE E. EVERSON <i>Le Accademie italiane del Cinque e Seicento: nuove ricerche e una nuova risorsa on-line</i>	15
CLIZIA GURRERI <i>Il Fondo dei Gelati: nuove prospettive di studio</i>	37
MARZIA PIERI <i>Spettacolo di corte e di accademia nell'Italia cinquecentesca</i>	51
BIANCA CONCOLINO MANCINI ABRAM <i>Gli Intronati e il teatro: elaborazione e arricchimento di un modello comico</i>	67
GABRIELE QUARANTA <i>Tra la Corte e l'Accademia. Il micro-contesto di alcuni entourage nobiliari all'epoca di Luigi XIII il caso dei de Fourcy</i>	79
ANNAMARIA SURIANI <i>Influenze spagnole sulle prime commedie degli Intronati di Siena: alcune ipotesi</i>	93
GIOVANNA PERINI FOLESANI <i>L'Accademia dei Carracci ripensando alle questioni aperte</i>	107
FLORINDA NARDI <i>L'Accademia come luogo di mediazione Teoria e pratica della commedia tra Cinque e Seicento</i>	129
BASILE BAUDEZ <i>Les académies artistiques dans l'Europe des Lumières une situation hétérogène</i>	147

PIETRO GIULIO RIGA	
<i>Alcune note sulle tendenze letterarie nell'Accademia degli Oziosi di Napoli</i>	159
LORENZO GERI	
<i>Le Epistole eroiche di Antonio Bruni tra Umoristi e Caliginosi</i>	173
ANNA LANGIANO	
<i>L'Accademia rappresenta se stessa: le Glorie degli Incogniti</i>	195
STEFANO ARENA	
<i>Omnis in unum. L'Accademia torinese dei Solinghi nell'antiporta del Cannocchiale aristotelico</i>	209
LOREDANA CHINES	
<i>Il lettore elegante di Achille Bocchi</i>	227
FRANCESCO LUCIOLI	
<i>Intorno all'Accademia del Viridario</i>	237
ANNE ROLET	
<i>Le débat sur Virtus et Voluptas au sein de l'Academia Bocchiana le Symbolum 10 d'Achille Bocchi et son Commentariolus par Giovanni Antonio Delfinio (Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, cod. lat. B 1513)</i>	249
ANNARITA ANGELINI	
<i>La Domus Academiae</i>	287
ILARIA BIANCHI	
<i>Disegno e cultura antiquaria nelle Symbolicae Quaestiones di Achille Bocchi: Il caso del Gaio Mario in fuga da Minturno (simbolo CXI/CXIII) e di un altro inedito di Prospero Fontana (simbolo LVIII)</i>	303
NICOLA BONAZZI	
<i>Tra autopromozione e ripulsa il rapporto con le accademie dell'Aretino e di altri poligrafi rinascimentali</i>	319
Indice delle illustrazioni	350

PREFAZIONE

L'attenzione storiografica che negli ultimi decenni si è rivolta alle accademie di "antico regime" (che ha avuto un vero pioniere in Amedeo Quondam) rende sempre più urgente la costruzione di un ampio quadro d'insieme, che ponga in piena evidenza il rilievo determinante che esse hanno assunto nell'elaborazione della modernità culturale. Al di là di tante facili ironie sulla vacuità dei riti accademici, sul carattere autoriflesso e asfittico di ogni cultura accademica, al di là delle diffuse accezioni negative delle stesse parole *accademia* e *accademico*, appare sempre più evidente come la ricca e contraddittoria molteplicità delle esperienze accademiche, dal Quattrocento al Settecento, propagandosi dall'Italia all'Europa, abbia dato luogo ad una diffusione e ad un'articolazione capillare di esperienze culturali, ad un moltiplicarsi di occasioni di contatto, di scambio, di confronto, al diffondersi su vasta scala di modalità di comportamento "civili": affermando possibilità di esistenza emancipata dalla brutale immediatezza dei rapporti di potere, rivolta verso orizzonti "virtuosi", verso la reciprocità della "conversazione", verso la legittimazione di valori non immediatamente materiali, rivolti tendenzialmente verso "universali" orizzonti umani. A modo loro le accademie, in mezzo ai più complessi sviluppi sociali ed economici, si sono mosse sulla strada della lentissima apertura verso una "democratizzazione" della cultura: certo inizialmente limitata allo scambio "virtuoso" interno alla comunità accademica, rispettosa di gerarchie e di equilibri precostituiti, chiusa in una rigida esclusività classista, variamente condizionata dal rapporto col potere principesco e con quello ecclesiastico. Ma proprio a partire da questi limiti, tra scelte e caratteri vari e diversi, anche tra loro radicalmente conflittuali, l'attività accademica, nella sua diffusione capillare, ha dato luogo ad una pratica e una nozione di cultura come

farsi collettivo, procedere problematico, collaborazione critica, intreccio tra esperienze in reciproco ascolto.

Gli studi raccolti in questo volume (frutto di un convegno internazionale curato da Clizia Gurreri, tenutosi a Latina nei giorni 16 e 17 febbraio 2012) entrano nella più articolata concretezza della vita di alcune specifiche accademie: con sondaggi che costituiscono un essenziale tassello per la più ampia ricostruzione di quel quadro d'insieme di cui dicevo all'inizio. Determinante strumento per toccare da vicino questo quadro è peraltro costituito dal progetto della British Library, *The Italian learned Academies 1525-1700: the first intellectual networks of early modern Europe*, presentato qui nell'intervento iniziale di Jane E. Everson: formidabile banca dati o catalogo che conduce molto al di là del pur benemerito e tuttora unico repertorio di Michele Maylender, sia per la completezza dell'informazione, che per le molteplici possibilità di ricerca e di percorso interno che offre. Seguendo le indicazioni della Everson e cominciando a consultare la banca dati si possono identificare e seguire caratteri e orizzonti che costituiscono la specificità della vita accademica: con essi vengono variamente a confrontarsi, in rapporto a tutta una serie di situazioni accademiche particolari, i vari saggi che seguono.

Così viene a verificarsi direttamente che le accademie costituiscano istituzioni assolutamente originali e centrali per i processi della cultura del Cinquecento e del Seicento: nelle accademie più prestigiose come in quelle più marginali sono in atto dinamiche e rapporti che riguardano i nodi fondamentali della vita culturale, nel suo innestarsi nel quadro sociale, nella sua tensione a costruire modelli identitari, verificati in situazioni concrete. Ecco allora, oltre al vario proiettarsi dei rapporti con il potere (anche in ragione delle diverse forme da esso assunte), l'inscrivere della vita accademica entro la città: ogni accademia definisce e identifica in modi specifici la città in cui si colloca. Al rilievo delle singole città si collega d'altra parte l'intreccio tra accademie di città diverse, che configura una vera e propria rete geografica, con una mobilità aperta in più direzioni. La rete che collega accademie e centri diversi, che mette in rapporto i centri attraverso le accademie, costituisce il quadro in cui si svolge tutta la dialettica della vita intellettuale, con aggregazioni, divisioni, adesioni, conflitti, che fanno emergere i soggetti dei singoli, con il loro protagonismo: quando si parla di istituzioni e di

storia degli intellettuali, non si può in nessun modo trascurare il ruolo determinante delle accademie.

In questo quadro acquista rilievo non trascurabile la stessa nomina-
zione, che merita di essere studiata, al di là dell'aspetto un po' comico
che quei nomi vengono ad assumere oggi per noi: nome dell'accademia e
nomi accademici sono strumenti, pur paradossali, di fissazione di identità
intellettuale (essenziale allora lo studio delle loro diverse tipologie). Que-
sta identità si manifesta anche attraverso le immagini: emblemi, imprese,
programmi iconografici, dispongono reti simboliche, che sollecitano uno
stretto nesso tra le arti: e si sa quanto le accademie siano determinanti
per le vicende delle arti figurative e dell'architettura. Parimenti rilevante
è la loro funzione in rapporto alla produzione libraria: risultati impor-
tanti si ricavano dallo studio dei contatti con tipografi e stampatori e
da quello dei paratesti (non solo per le diverse strategie delle dediche).
C'è poi l'ambito della cultura scientifica e l'attenzione particolare che,
anche in situazioni apparentemente marginali (come in certe accademie
meridionali), ricevono le scienze. Ben nota ancora l'attenzione alla lin-
gua, non solo con i più noti intenti normativi, ma anche con le spesso
assai originali forme di cura letteraria di singoli dialetti e altrettanto
l'impegno di molte accademie per la celebrazione di feste e soprattutto
per il teatro, sia con la redazione di commedie che con l'allestimento di
spettacoli, fino ai casi di progettazione e costruzione di spazi, edifici e
sale appositamente destinati al teatro. E non vanno trascurati, infine, i
casi in cui la vita accademica chiama in causa il mondo femminile, sia
con la diretta partecipazione delle donne, sia dedicando ad esse alcune
iniziative o alcune particolari attività. In ogni modo, si tratta di una
cultura che chiama in causa codici, generi, discipline, tecniche diverse,
che si esplica generalmente in un quadro, classico e classicistico, ma
aperto talvolta verso impensate trasgressioni, di unità del sapere e che
sollecita necessariamente un interesse "interdisciplinare".

Questi vari dati si riscontrano tutti, più o meno, nelle situazioni
studiate nei saggi di questo volume, dove viene ad imporsi in primo
luogo la presenza di Bologna, con l'accademia dei Gelati (con le novità
proposte dall'esplorazione di un Fondo librario ricco di sorprese), quella
dei Carracci, quella del Viridario, quella di Achille Bocchi: e sarà da
riconoscere la grande vitalità della cultura bolognese del Cinquecento,
la sua particolare disponibilità a dare rilievo allo spessore culturale delle

immagini, in un nesso fortissimo tra pensiero e visione, tendente verso l'elaborazione di un integrale sistema del sapere. Ma altri studi toccano qui altre accademie e altre città, non senza intrecci e rapporti reciproci: gli Oziosi di Napoli e gli Umoristi di Roma, i Caliginosi di Ancona e gli Insensati di Perugia, i Solinghi di Torino e gli Incogniti di Venezia, ecc. Varia attenzione viene prestata al rilievo del mondo accademico cinquecentesco per esiti determinanti della vita teatrale, all'ambiguo rapporto dell'"antiaccademico" Aretino con l'universo accademico, a particolari situazioni della Francia di Luigi XIII, alla forma e al ruolo nuovo che assumeranno le accademie artistiche del XVIII secolo.

Insomma un ricco campionario, una serie di saggi che contribuiscono a mettere in rilievo la vitalità e la fertilità di quelle «virtuose adunanze», che, confrontandosi con l'antico e rispondendo alle istanze del presente, alimentavano, nel lento e contraddittorio percorso della storia, le forme di una cultura come «conversazione», scambio civile, intreccio di esperienze: sulla difficile strada della modernità.

GIULIO FERRONI

INTRODUZIONE

non v'è dubbio che lo studio di tali istituzioni (le accademie) costituisca, in certo modo, un passaggio obbligato per chi voglia comprendere, senza deformanti distorsioni ideologiche, la funzione svolta da diversi gruppi o ceti intellettuali nella storia delle civiltà europee, individuarne alcuni caratteri tipici e intenderne l'effettiva efficacia. Non sarebbe, infatti, possibile far luce su molte personalità, ambienti e vicende [...] senza ricostruire la fitta rete di relazioni che unirono tra loro i centri intellettuali più attivi i quali permisero la diffusione di idee e dottrine spesso nettamente contrastanti con il sapere tradizionale delle università e soprattutto mirarono a ricostruire una nuova unità del sapere, superiore ad ogni frattura religiosa e politica e arricchita dai risultati di un eccezionale incremento delle esperienze e delle conoscenze»

CESARE VASOLI

L'idea dell'Accademia quale «veicolo importantissimo di cultura» rappresenta l'elemento comune agli interventi raccolti in questo volume nato in seno ad un più ampio progetto di studio avviato insieme alla Professoressa Sabine Frommel e relativo all'approfondimento e alla rivalutazione del ruolo ricoperto dalle istituzioni accademiche in epoca moderna, di cui il convegno internazionale svoltosi a Latina nei giorni 16 e 17 febbraio 2012, *Le virtuose Adunanze. La cultura accademica tra XVI e XVIII secolo*, vuole essere una prima importante occasione di dibattito critico e confronto tra studiosi internazionali. Quondam e Raimondi, per primi, con i loro illuminanti studi, hanno dimostrato un'attenzione particolare per un tema della nostra tradizione letteraria e culturale ponendo l'Accademia al centro di un'ampia riflessione in cui il significato specifico del termine, variamente declinato, acquista e delimita il proprio campo semantico in riferimento a necessità epocali diversamente

esprese. Stabilire mutue relazioni, o cercare di individuare la trama di un possibile tessuto connettivo all'interno di questa realtà policentrica, vuol dire considerare l'Accademia come luogo di elaborazione, trasformazione e trasmissione del sapere nella consapevolezza di una progettualità gnoseologica unitaria e condivisa. Dunque Accademia come crocevia di esperienze, distanti, eterogenee, difficilmente cumulabili e talvolta contraddittorie, ma derivanti, tutte, dalla medesima tendenza associativa e finalità culturale. Quali siano le ragioni, i modi e le costanti di questo atteggiamento e in che modo si siano stratificate a tal punto da costituire un referenziale paradigma accademico ed ancora quale sia, in questo sistema collettivo, il ruolo dell'intellettuale è argomento comune ai vari studi di settore che, attraverso piani d'analisi differenti, hanno proposto, ciascuno distinte soluzioni interpretative. A queste si possono aggiungere le più recenti conoscenze scientifiche e prospettive di indagine illustrate durante le dense giornate del convegno, approdate a convincenti esiti critici e interpretativi. Nella pluralità degli intenti e delle prospettive metodologiche, i contributi del volume costituiscono una testimonianza concreta di un fenomeno che, colto nella sua ubiquità territoriale e nella lunga durata cronologia, dimostra e conserva una fortissima ed oggettiva rilevanza culturale.

La prima sessione insiste sugli aspetti di metodo, di cui Everson e Gurreri offrono due diversi approcci: la studiosa inglese proveniente dalla University of London, responsabile del progetto *Italian academies*, presenta, con specifici richiami al web e al patrimonio librario inserito nel database, le risorse di rete finalizzate allo studio delle accademie italiane; Clizia Gurreri, invece, muovendosi su un terreno insolito e in gran parte insondato, esplora il fondo dell'Accademia dei Gelati, dimostrando come una lettura comparata di documenti d'archivio possa schiudere nuove e suggestive ipotesi di ricerca. I saggi successivi si coagulano intorno alle complesse dinamiche relazionali tra Accademia, corte e teatro rivelando, con acume e decisa pertinenza, quanto la messa in scena di spettacoli sia intimamente congiunta alla struttura e al funzionamento stesso dei sodalizi. Così Marzia Pieri dell'Università degli Studi di Siena, Bianca Concolino dell'Università di Poitiers e Annamaria Suriani, offrono incisive analisi di opere rappresentate nelle corti italiane del Cinquecento, riflettendo sulle connessioni ed eventuali epifanie dell'ambiente accademico. Gabriele Quaranta invece si sofferma

sulla presenza di alcune entourages nobiliari all'epoca di Luigi XIII. I contributi di Giovanna Perini Folesani, Florinda Nardi, Basile Baudez e Pietro Giulio Riga sondano il vasto ambito dei molteplici e multi-formi rapporti dell'Accademia con l'arte e la letteratura. Sul versante iconografico, l'intervento di Giovanna Perini Folesani dell'Università degli studi di Urbino, con argomentazioni eloquenti, affronta tematiche articolate legate alle vicende della bolognese Accademia dei Carracci; Baudez, dell'Université Sorbonne, propone un'ampia panoramica delle accademie artistiche nel secolo dei Lumi. Il saggio di Florinda Nardi, dell'Università degli Studi di Roma Tor Vergata attraversa gran parte della letteratura accademica del Cinquecento con particolare attenzione rivolta alla teorizzazione dei modelli teatrali, in particolare il comico, nel contesto accademico. Chiude questa sessione lo studio di Pietro Giulio Riga che, dopo un'ampia introduzione storico-culturale del Regno di Napoli nel XVII secolo, ricostruisce le tendenze letterarie all'interno della celebre Accademia degli Oziosi. Lorenzo Geri, dell'Università degli Studi di Roma La Sapienza, apre la sessione successiva dedicata ai dibattiti accademici. Attraverso un'attenta lettura delle *Epistole eroiche* di Bruni, delinea con puntuali richiami testuali il vivace mondo degli Umoristi e dei Caliginosi. Anna Langiano passa in rassegna gli elementi che caratterizzano le *Glorie degli Incogniti* e mette a fuoco quel processo volutamente artificioso mediante il quale l'Accademia rappresenta se stessa. L'apporto di Stefano Arena è animato da un costante riferimento ai modelli iconografici presenti nel *Cannocchiale Aristotelico* di Tesaurò e perviene ad una originale esegesi della produzione dei Solinghi di Torino. Nella sessione conclusiva Loredana Chines, dell'Università degli Studi Alma Mater Studiorum di Bologna, Francesco Lucioli, Anne Rolet proveniente dall'Université de Nantes, Annarita Angelini dell'Università degli Studi Alma Mater Studiorum di Bologna, Ilaria Bianchi e Nicola Bonazzi, hanno individuato e delineato in maniera accurata l'affermazione di un modello accademico bolognese nel XVI secolo. Lo studio di Loredana Chines, con assoluta competenza filologica e interpretativa, illustra i tratti tipici della cultura accademica e antiaccademica dell'Umanesimo bolognese offrendo nuovi e convincenti punti di vista per la lettura dei simboli di Bocchi; la trattazione di Francesco Lucioli apporta nuove conoscenze relative all'Accademia del Viridario; Anne Rolet presenta un corposo intervento su alcuni simboli dell'opera di

Bocchi, sostenendo la lucida argomentazione con puntuali riferimenti ai testi classici e ad un pertinente apparato iconografico; Annarita Angelini, tra le maggiori studiose di Achille Bocchi, esamina le principali componenti del linguaggio simbolico dell'Hermathena bocchiana; Ilaria Bianchi affronta la presenza della tradizione antiquaria nelle *Symbolicae Quaestiones* approdando a nuove aperture sulla complessa interpretazione del testo di Bocchi; infine chiude il volume Nicola Bonazzi che prospetta un inusitato quanto persuasivo affresco della policroma realtà dell'Aretino e di altri poligrafi rinascimentali.

Gli Atti sembrano aver pienamente accolto il senso profondo delle parole di Vasoli citate in apertura e sono tra i primi contributi a segnare un rinnovato interesse per lo studio delle Accademie.

GIAN MARIO ANSELMI

Jane E. Everson

LE ACCADEMIE ITALIANE DEL CINQUE E SEICENTO:
NUOVE RICERCHE E UNA NUOVA RISORSA ON-LINE

Il punto di partenza

Come studiare le accademie italiane del primo periodo moderno? È la domanda che mi sono posta, parecchi anni fa, quando nel corso delle mie ricerche nel campo della storia del libro in Italia, ho dovuto constatare quanto fosse difficile farsi un quadro adeguato delle attività tipografiche delle Accademie e delle loro pubblicazioni; quanto fosse problematico identificare chi erano i membri e gli autori, gli stampatori e gli illustratori. Insomma era difficile, se non impossibile, capire a fondo l'impatto delle Accademie sulla cultura di quell'epoca, un impatto che ha dovuto essere notevole per il semplice fatto che le Accademie numeravano centinaia nel periodo in questione, e se anche alcune avevano un'esistenza molto breve, altre sono durate a lungo. Esistono, sì, degli studi su particolari Accademie, spesso quelli che sono sempre in vigore¹,

¹ Fra cui si può citare l'Accademia della Crusca e l'Accademia dei Lincei. Vedi fra studi recenti: G. GABRIELI, *Contributi alla storia dell'Accademia dei Lincei*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1989; E. BELLINI, *Stili di pensiero nel Seicento italiano: Galileo, i Lincei, I Barberini*, Edizioni ETS, Pisa 2009; *I primi Lincei e il Sant' Uffizio: questioni di scienza e di fede*, Bardi Editore, Roma 2005; *Federico Cesi: un principe naturalista*, a cura di A. Graniti, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 2006; *La Crusca nella tradizione letteraria e linguistica italiana*, Atti del Congresso internazionale per il IV centenario dell'Accademia della Crusca (Firenze 29 settembre -2 ottobre 1983), Accademia della Crusca, Firenze, 1985; S. PARODI, *Quattro secoli della Crusca: 1583-1983*, Accademia della Crusca, Firenze 1983; nonché il famoso dizionario *Vocabolario degli Accademici della Crusca con tre indici delle voci, locuzioni, e proverbi latini, e greci, posti per entro l'opera*, Firenze 1987, anastatica della prima edizione del 1612, e i siti web che per ciascuna danno la storia dell'accademia; si rimanda, nello specifico, ai seguenti link www.lincci.it e www.accademiadellacrusca.it/storia_accademia.shtml.

oppure quelli per cui sono sopravvissuti archivi ben forniti², ma non esistono studi recenti che permettono agli studiosi del Rinascimento e del periodo barocco, in tutta l'Europa, di prendere atto dell'enorme fenomeno costituito dalle Accademie in Italia e del loro influsso sulla cultura degli altri paesi europei. L'unico studio comprensivo rimane quello di Michele Maylender, uscito fra il 1926 e il 1930, un repertorio tuttora molto utile, ma il frutto di ricerche fatte da Maylender prima della Prima Guerra mondiale, e, come risulta dalle nostre ricerche per il progetto, con molte lacune³. Tuttora e fortunatamente, la situazione sta cambiando rapidamente e si stanno sviluppando molti studi notevoli sulle Accademie, ma molti sono sempre dedicati a singole Accademie⁴. Nel progetto della British Library abbiamo voluto prendere una visione più ampia, nazionale e addirittura internazionale.

Il progetto, intitolato *The Italian learned Academies 1525-1700: the first intellectual networks of early modern Europe*, iniziato nel 2006 e finanziato dal consiglio nazionale per la ricerca nelle scienze umanistiche del Regno Unito (AHRC), è una collaborazione fra tre enti di ricerca condotta da un'équipe di studiosi, bibliotecari, post-dottorati e un dottorando⁵. Gli obiettivi sono di due tipi. D'una parte abbiamo un obiettivo molto preciso, quello di creare un catalogo dettagliato dei libri legati alle accademie italiane attualmente collocate nella British Library e tramite la presentazione in formato elettronico di facilitare la

² Cfr. ad esempio, le informazioni sull'Accademia dei Ricovrati, in *Giornale della gloriosissima Accademia Ricovrata. Verbali delle adunanze accademiche dal 1599 al 1694*, a cura di A. Gamba, L. Rossetti, LINT, Padova 1999.

³ Vedi M. MAYLENDER, *Storia delle Accademie d'Italia*, 5 voll., Cappelli, Bologna, ristampa dell'edizione 1926-1930; Maylender morì nel 1911. La sua *Storia* elenca circa 2,750 accademie ed estende l'arco cronologico a tutto il Settecento. Per il Cinque e Seicento il totale per la penisola sarà stato minore ma ciononostante decisamente importante.

⁴ Una notevole eccezione è fatta dagli studi di A. QUONDAM, *La Letteratura in tipografia, in Letteratura italiana. Vol. 2, Produzione e consumo*, a cura A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 1983, pp. 555-686; dello stesso autore si veda *L'Accademia*, in *Letteratura italiana. Vol 1, Il letterato e le istituzioni*, a cura di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 1982.

⁵ Collaborano al progetto la Royal Holloway University of London, l'University of Reading e la British Library. Attualmente coinvolti sono gli studiosi Professor Jane Everson, Mr Denis Reidy, Dr. Lisa Sampson; i ricercatori Dr. Simone Testa, Dr. Lorenzo Gianfrancesco e Mr. Tom Denman, dottorando.

ricerca da molti più punti che non sia permesso dai cataloghi esistenti; d'altra parte si mira a ampliare e aggiornare le informazioni raccolte nella compilazione di Maylender, a stimolare nuove ricerche sulle attività intellettuali delle accademie in tutti i campi⁶. Potremmo definire questi obiettivi internazionali, da un lato, e locali, dall'altro, e tengo a sottolineare l'importanza di entrambi. In questa discussione presenterò prima la parte locale, cioè il catalogo che stiamo creando entro la British Library, e poi indicherò vari campi di ricerca che emergono e le ricerche di cui ci occupiamo attualmente.

I saggi contenuti nel presente volume testimoniano ampiamente la presenza delle Accademie nella cultura rinascimentale e barocca a tutti i livelli e in tante discipline diverse. Non dovrebbe essere necessario, quindi, difendere lo studio delle Accademie del Cinque e Seicento e l'influsso e l'importanza che hanno avuto per la cultura, né giustificare la necessità di nuove ricerche sia sul fenomeno nazionale (per usare un termine anacronistico) sia su singole città e accademie. Ciononostante la cattiva fama che, per molto tempo, da De Sanctis in poi (e anche prima del fine Ottocento), circonda le Accademie e le loro attività intellettuali e letterarie, rimane tuttora duramente radicata fra molti studiosi del periodo⁷. Tale visione negativa rende ancora più urgente una serie di iniziative di ricerca adatte a rivelare la ricchezza della cultura promossa dalle Accademie e la centralità di esse nella storia intellettuale del periodo. Perciò è necessario insistere e approfondire una prospettiva di studio e ricerca che sia interdisciplinare, ovvero multidisciplinare, delle Accademie, insistere su interessi che comprendono non solo le scienze umanistiche ma anche, e spesso all'interno di una singola Accademia, le scienze naturali, l'astronomia, la medicina – discipline in pieno sviluppo in questo periodo⁸. Chi studia la storia e la cultura del Cinque e Seicento, italiana ma anche europea, non può trascurare lo studio, il

⁶ Un ulteriore scopo del progetto di ricerca è quello di tessere rapporti con colleghi in altri paesi e costituire tramite tali rapporti una rete vera e propria, una associazione per lo studio delle accademie italiane, ovvero una ricreazione della *Res publica litterarum* di cui le accademie erano la prima manifestazione dei tempi moderni.

⁷ F. DE SANCTIS, *Storia della Letteratura italiana*, a cura di G. Contini, UTET, Torino 1968, cap. XII in particolare.

⁸ Molte delle accademie avevano interessi interdisciplinari e/o multidisciplinari; fra le più notevoli l'Accademia degli Oziosi di Napoli che pubblicava opere di letterature

ruolo e la funzione delle Accademie italiane come centri di elaborazione e diffusione del sapere.

Genesi del progetto

Il problema fondamentale che incontra lo studioso che intende rivalutare e indagare le attività culturali e scientifiche delle accademie risiede nel difficile accesso alle risorse, innanzitutto ai libri delle Accademie – difficoltà dovute non alle biblioteche ma alla composizione del tipico catalogo di biblioteca. Il catalogo cartaceo tradizionale permetteva la ricerca, normalmente, per autore, per titolo e per soggetto. Poteva, ma molto spesso in modo idiosincratico e irregolare, comprendere altri dettagli. Il passaggio al formato digitale ed elettronico ha messo in luce le lacune e i limiti impliciti nel modello del catalogo cartaceo e, per quel che riguarda le Accademie, molte delle informazioni bibliografiche utili per la ricerca, rimangono invisibili, quasi sepolte. Il nome dell'Accademia relativa ad un particolare libro può figurare sulla scheda di un catalogo, o non figurare, l'appartenenza di un autore ad una, o più, accademie può figurare, o non figurare, per non parlare delle informazioni relative alle Accademie registrate nelle dediche o nelle dichiarazioni dei censori, nella partecipazione alla pubblicazione da parte di particolari stampatori e illustratori⁹. Tali difficoltà di accesso al materiale relativo alla ricerca ha indubbiamente impedito e ostacolato in gran misura la ricerca sulle accademie. Questa la premessa e il contesto entro il quale è stata avvertita la necessità di sviluppare il progetto sulle accademie di cui sono direttrice.

e poesie, storia, topografia, biografia, fisica, medicina, astronomia e geologia, nonché i soliti discorsi politici e di occasione.

⁹ Nel corso della compilazione del nostro catalogo si è constatato che solo un minima parte delle informazioni bibliografiche relative alle accademie è reperibile tramite il catalogo tradizionale (il Main Catalogue della British Library) dunque, attraverso il nostro catalogo specializzato è stato possibile riportare all'attenzione degli studiosi una percentuale consistente di materiale prima rimasto dimenticato o di difficile accesso o trascurato.

*La banca dati o catalogo*¹⁰

Gli obiettivi indicati sopra sono molto ambiziosi e non di meno il censimento di tutte le pubblicazioni e le attività tipografiche di tutte le Accademie d'Italia nel Cinque e Seicento in tutte le biblioteche principali del mondo. Ma questa è opera enciclopedica, non di una sola équipe né di un solo paese. Perciò, e per ovvi motivi logistici, il progetto attuale si limita a spogliare le collezioni a stampa della British Library, biblioteca dotata di ricchissime risorse libraie per l'Italia in questo periodo.

La prima fase è stata dedicata alla strutturazione e compilazione della banca dati relativamente allo studio di accademie in quattro città: Padova, Bologna, Siena e Napoli¹¹. La seconda fase, in via di conclusione, amplia in modo significativo la banca dati, a cui si aggiungono ora informazioni per molte altre città tra cui Venezia, Verona, Mantova, Ferrara, Roma, le città del Regno di Napoli e della Sicilia. Vorrei insistere qui su un aspetto del nostro progetto che lo differenzia da molti degli studi sulle Accademie, sia quelli del passato sia quelli attuali, e cioè che, come Maylender a suo tempo, ma con strumenti più sofisticati, la nostra eventuale meta è nazionale, integrativa. Il catalogo mira a trasmettere l'impatto delle Accademie sulla cultura di tutto il territorio dell'Italia, l'interconnessione, gli scambi e i rapporti, fra accademie e città, la presenza di una rete di Accademie disperse eppure legate; così il nostro catalogo completerà le importanti ricerche su singole città e Accademie, creando una cornice entro cui collocare studi già avviati e ricerche future.

Struttura del catalogo

Il catalogo costituisce una sezione particolare del catalogo principale della British Library, e fa parte del gruppo di cataloghi intitolati: *Themed Collections* – una serie di cataloghi speciali dedicati a particolari raccolte,

¹⁰ Si trova a: <http://www.bl.uk/catalogues/ItalianAcademies/Default.aspx>.

¹¹ I lavori della prima fase sono stati svolti fra il 2006 e il 2009.

nel nostro caso i libri delle Accademie¹². Da questa sezione è possibile accedere alla pagina iniziale¹³.

Il catalogo è piuttosto complesso e articolato in tre aree principali: pubblicazione (libri stampati); accademia; persona a cui si aggiunge una lunga serie di campi descrittivi: autore; titolo del libro; titolo di singoli contributi (nel caso di miscellanee); dedica e dedicatari; stampatore; luogo e data della stampa; accademia; soprannomi e nomi alternativi (e in altre lingue) di membri di accademie; emblemi di accademie e di singoli membri; detti; incisori e incisioni; censori. A questi si sommano anche informazioni sul soggetto e la lingua di un volume, *marginalia*, e illustrazioni, e perfino nazionalità e breve profilo biografico di accademici. Inoltre, per tutti i volumi miscellanei o composti da raccolta di opere di più autori sono stati recensiti tutti i singoli titoli delle opere contenute nel volume insieme ai nomi di tutti i contributori. I molteplici campi permettono al ricercatore di iniziare il proprio lavoro secondo le proprie esigenze e di implementare le informazioni di partenza già acquisite per ampliare il campo di indagine. Si accede facilmente ai diversi campi, ad esempio si può facilmente interrogare la voce accademia e successivamente quella di accademico, si può passare dalla voce stampatore al luogo di stampa, da dedicatario ad autore, da accademia alle autorità responsabili di censura¹⁴. Da ciò emerge un complesso sistema di legami, rapporti, informazioni nuove – come per esempio l'appartenenza ad altre accademie da parte di un particolare autore oppure un legame sconosciuto di un accademico con un altro personaggio magari con un'autorità cittadina, con l'editore, con un mecenate. Tutto questo processo di immissione e rielaborazione di dati nozionistici consente di delineare in modo preciso il contesto culturale nel quale si inseriscono l'attività e

¹² Vedi <http://www.bl.uk/reshelp/findhelpprestyle/catblhold/all/allcat.html>.

¹³ www.bl.uk/catalogues/ItalianAcademies. Vorrei precisare che la ricerca può essere condotta sia in lingua italiana sia in lingua inglese ma non per tutti i campi; in certi casi occorre usare il termine inglese, per una ricerca per nazionalità o per soggetto ad esempio.

¹⁴ L'operazione della censura è sempre e ovunque più complicata che non si pensi, e perciò vale la pena studiare anche il permesso dei censori dei singoli volumi. Questo materiale paratestuale troppo spesso trascurato, può essere molto dettagliato, e fornisce dati importanti per lo studioso della politica della stampa. Ogni scheda quindi comprende anche la trascrizione del permesso di stampa, assieme ai nomi dei censori e le formule usate nel processo di censura. Sono citati *infra* alcuni esempi interessanti.

la produzione delle accademie. Molto spesso il linguaggio accademico risulta di difficile comprensione a causa dei difficili collegamenti con l'ambiente nel quale si è sviluppato: la possibilità di tracciare una nuova mappa delle accademie italiane offre non solo una più ampia prospettiva di studio, ma costituisce uno strumento d'analisi imprescindibile per la comprensione del fenomeno accademico, nella sua variegata morfologia. Il mondo delle Accademie si rivela in effetti come una sorta di laberinto; tramite la banca dati si individuano gli scambi culturali ed intellettuali confluiti nella Repubblica delle Lettere.

Infine, in fondo ad ogni singola scheda si trova un campo per note, in cui vengono indicate informazioni bibliografiche utili: collocazione di altre copie o edizioni, e studi critici¹⁵.

Fare ricerca utilizzando la banca dati

Partendo dalla pagina iniziale, si può scegliere fra due tipi di ricerca: Semplice e Avanzata.

*Ricerca Semplice*¹⁶

Per la ricerca semplice occorre solo inserire una parola – che può essere anche abbreviata con l'asterisco. Può essere un vocabolo generico oppure un nome particolare. Secondo il tipo del termine inserito, i risultati della ricerca indicheranno liste di accademie, e/o di persone, e/o di libri.

Inserendo la parola *Siena* si ha subito accesso all'elenco delle Accademie collocate a Siena, Persone e Libri connessi in qualche modo con Siena e le accademie della città. Dalla parola *Intronati* nella lista presentata si può accedere ai vari soprannomi dei membri e le molteplici pubblicazioni (nel campo Libri), non tutte sul teatro, dell'Accademia degli Intronati.

¹⁵ Una pagina (Moduli di ricerca) aiuta il ricercatore a navigare nel database; e una pagina introduttiva descrive i principali obiettivi del progetto per chi inizia a prendere conoscenza delle Accademie.

¹⁶ Vedi fig. 1 (Home Page).

Inserendo la parola *Carracci* nella pagina iniziale si ottengono diversi risultati, fra accademie, libri e membri della famiglia; scegliendo dalla lista “Accademia dei Gelati”, si vede che l’emblema dell’Accademia è stato creato da Agostino Carracci, che era anche responsabile per le illustrazioni in altre pubblicazioni dell’Accademia: si veda l’opera *Memorie, Imprese e Ritratti dei signori accademici Gelati*¹⁷.

Per iniziare una ricerca per soggetto, inserire ad esempio la parola teatro oppure commedia e si avrà accesso alla pagina Documenti in breve dove sono elencate non solo le opere di teatro, ma anche gli scrittori sul teatro, e le accademie che se ne interessavano. Una ricerca per termine abbreviato, come *architet** offre risultati sia per l’architettura sia per gli architetti censiti.

La ricerca semplice fornisce anche il modo più veloce per scoprire la presenza di membri di altre nazionalità o lingue, con l’inserzione ad esempio della parola *Spanish*, o *English*¹⁸. I risultati comprendono anche menzioni nelle note, e quindi allarga in modo significativo il senso della rete internazionale non solo di membri ma anche di opere. L’aspetto della nazionalità apre ulteriormente il campo di indagine, almeno in due direzioni: la prima connessa alla ricezione di opere accademiche fuori dai confini, la seconda inerente la circolazione e la diffusione di specifiche opere per la costituzione di un canone accademico europeo.

*Ricerca avanzata*¹⁹

La ricerca avanzata permette indagini di vari tipi. La pagina della ricerca avanzata è costruita intorno a due funzioni principali: riquadri orizzontali e indici verticali.

Riquadri orizzontali: qui si possono inserire dati particolari negli appositi spazi. Nel primo caso è possibile avviare un tipo di ricerca per città, accademia, ruolo (stampatore, autore, censore, o illustratore) e a secondo del termine selezionato si possono aggiungere ulteriori dati

¹⁷ *Memorie Imprese e Ritratti de’ Signori Accademici Gelati di Bologna Raccolte nel principato del signor Valerio Zani il Ritardato all’eminantissimo et reverendissimo signor cardinale Francesco Barberino decano del sacro collegio accademico e protettore*, per li Manolessi, Bologna 1672.

¹⁸ Per le nazionalità, allo stato attuale della banca dati, occorre usare la forma in inglese.

¹⁹ Vedi fig. 2 (Advanced Search).

per rendere più precisa la ricerca. Il secondo riquadro permette ricerche intorno agli emblemi e i motti, per mezzo di brevi descrizioni – un tipo di ricerca molto utile se ci si trova a considerare un motto incompleto, o un emblema che manca di dettagli di provenienza. Il terzo riquadro – titolo breve – funziona in modo simile alla ricerca semplice – ma permette più di una singola parola come termine di ricerca.

Indici: in questa sezione sono visibili *in nuce* molti dei singoli campi del catalogo. Gli indici sono organizzati in ordine alfabetico e sono particolarmente utili a chi già è fornito del nome della persona che cerca e sta indagando intorno alle attività ed interessi della persona.

Prendiamo ad esempio una ricerca per Città.

Dalla parola *Bologna* si passa alla pagina Documenti in breve dedicata alle Accademie bolognesi; qui si può selezionare *Bocchiana* per poi passare alla pagina dedicata all'accademia selezionata. Si potrà visualizzare ad esempio l'emblema; i titoli dei libri legati all'Accademia²⁰; la lista dei membri. Da ogni singolo nome di un membro dell'accademia si può accedere al ritratto della persona, ad esempio Bocchi stesso. L'emblema della Bocchiana era già argomento di studi all'epoca. L'importanza degli emblemi e dell'uso delle immagini è una consuetudine culturale tipica dell'Accademia. Molto spesso contenuti eterodossi o semplicemente di dissenso rispetto ad un'ideologia dominante venivano infatti divulgati anche attraverso simboli ed emblemi elaborati dalle singole accademie²¹.

²⁰ In questo caso contengono menzione dell'Accademia (la produzione dell'Accademia Bocchiana è prevalentemente manoscritta, il nostro progetto attualmente ricorda solo i testi a stampa). L'Accademia Bocchiana viene menzionata, sempre con parole lodative, da Lilio Gregori Giraldi, *Dialogi duo de Poetis nostrorum temporum*, da Giambattista Pigna, *I romanzi*, e da Annibal Caro, *Delle lettere familiari*, ed è una delle poche su cui Anton Francesco Doni parla, nella *Libreria*, con ammirazione e stima; vedi anche *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma 1969, vol. XI, pp. 67-70, s.v.

²¹ Per l'Accademia Bocchiana si rimanda allo studio di E. SEE WATSON *Achille Bocchi and the Emblem Book as symbolic form*, Cambridge University Press, Cambridge 2004; ai saggi di Annarita Angelini in particolare al suo volume *Simboli e Questioni. L'eterodossia culturale di Achille Bocchi e dell'Hermathena*, Pendragon, Bologna 2003, ed ancora ai contributi di Anne Rolet (cfr. il suo studio in questo volume e relativa bibliografia indicata) di cui si segnala *Achille Bocchi's Symbolicae quaestiones*, in *Mundus Emblematicus. Studies in Neo-Latin Emblem Books*, a cura di K. Enenkel e A. Visser, Brepols 2003, (Imago Figurata Studies 4), pp. 101-130. Sull'uso degli emblemi nell'Accademia dei Gelati si rinvia alla ricerca della dott.ssa Gurreri Clizia, di cui è in corso di publi-

In molte accademie, come l'Accademia dei Gelati, era prassi comune pubblicare volumi contenenti i ritratti, gli emblemi e vari dettagli personali-biografici dei membri²². Tali opere testimoniano la ricchezza figurale presente in certe accademie, e accanto a ciò l'importanza dell'uso delle immagini. La scelta di un'altra città *Padova* porta, seguendo un simile percorso, all'elenco delle accademie padovane e da qui, si può selezionare, ad esempio Ricovrati – e qui scorrendo l'elenco dei membri si rilevano diversi nomi di stranieri, e accanto a ciò la presenza nella lista di parecchie donne membri dei Ricovrati. Il cognome Patin testimonia la presenza di vari membri di una famiglia francese, esuli in Italia e diventati membri importanti di accademie padovane; dalla lista di nomi si passa, volendo, ai singoli membri, ai libri legati a quella persona e alle accademie di cui facevano parte.

Inserire *Roma* nel riquadro Città apre come possibile percorso un'indagine a partire dall'Accademia degli Infecondi e poi da una loro pubblicazione – i *Presagi d'Urania*; sulla pagina della pubblicazione va notato l'interesse che presenta il permesso di stampa dei censori, e i dettagli della prefazione *A chi legge*²³; e non va trascurato ovviamente, sulla

cazione l'edizione commentata di un manoscritto di Melchiorre Zoppio, fondatore dell'Accademia dei Gelati.

²² Si veda il volume *Prose dei sig[no]ri accademici Gelati di Bologna*, li Manolesi, Bologna 1671.

²³ G. PISELLI, *Presagi d'Urania*, Vincenzo Galassi, Todi 1681. Nel permesso di stampa del volume si legge: «Io infrascritto per ordine del Reverendissimo Padre Maestro Grossi Inquisitore Generale di Perugia etc ho rivisto il presente poema del Sig. Dot. Giuseppe Piselli, intitolato *I presagi di Urania per la maesta' Christianissima di Luigi XIV Re di Francia, di Navarra et c.e* per non avere in esso trovato cosa, che repugni alla S[anta] Fede, e buoni costumi, lo stimo degno della stampa, questo dì 23 Febraro 1680. Lodovico Benedettonio Priore, e Vicario del S[anto] Offitio Marsciano. Imprimatur Si et c. Tuderti hac die 15 Aprilis 1681 August Bizzarrus Vic. Gen. Tuderti. Imprimatur. Hac die 15 Aprilis 1681. Fr. Henricus Lepori Vic. S. Off.». Nella prefazione *Al lettore* comunque si scrive: «[...] Fu opinione de' Platonici, che dal velocissimo moto delle sfere celesti nasca la Musica consonanza e che quindi da i nove Cieli si cognominasser le Muse; ma potrai tu senza filosofarvi intendere l'armonia del presente e scorgervi con Urania tutte le altre sue canore Sorelle. Quivi se brami interpretare il futuro, vedrai l'influenze tutte benigne, i Pianeti tutti diretti all'eternità» che sembra piuttosto un invito a praticare l'astrologia o almeno a impararne qualche elemento, materia pericolosa! L'autore continua poi, difendendosi: «[...] Verso di questo Cielo non vorrei che tu vantassi l'importunità d'una nube cercandolo di offuscare colle nere caligini, che si sforza di mandar in alto l'Invidia; [...] così disprezza coloro che invidiosamente

pagina Accademie in breve, sempre per la città di Roma, l'Accademia dei Lincei – che permette di cogliere subito il senso di un retaggio di accademici al livello internazionale²⁴.

Già da questi esempi sarà evidente come la costruzione del catalogo spinge a meditare sull'esistenza delle reti di intellettuali che attraversavano tutta l'Europa, e come le nuove scoperte di questo periodo cruciale per tante discipline scientifiche erano trasmesse su tutto il continente – nella divulgazione di libri e dibattiti, la traduzione di opere sia dal volgare in latino, sia dal latino in volgare, e la recensione ed il commento su scoperte e notizie in paesi anche lontani dall'Italia.

Due o tre esempi, utilizzando altre funzioni della ricerca avanzata confermano questa affermazione.

lo pungono; anzi di tali punture si gloria sapendo che l'invidia va solamente a ferire dove conosce, che il merito vi campeggia. Considera dunque, o Lettore, quanto egli sia degno di applausi, mentre camminando per una via non più calcata, ha fatto ben vedere al mondo che la nostra Toscana favella può avere anche i suoi Manilij; né ha la difficoltà, che taluno si immagina nello spiegare i termini scientifici». E nel campo Note si osserva la contraddizione inerente: «In his Protesta, the author declares he is aware of both Sixtus V's and Urban VIII's Bulls against astrologists, he therefore claims that his astrological predictions should be understood purely for poetical purposes». La scheda per il libro intitolato *Bibliotheca romana, seu Romanorum scriptorum centuriae auctore Prospero Mandosio Nobili Romano Ordinis Sancto Stephani equite*, Roma, s.t., 1682, fornisce dettagli interessanti nel permesso dei censori in cui si loda l'ampia gamma di argomenti trattati e quindi l'utilità della pubblicazione, prima che i censori si occupino della questione di conformità alle regole ecclesiastiche: «publicam in lucem tam profecto iuste proferendam existimo, quam par est, ut, qui seorsum tam varia, multiplicique universi generis literatura, privatis scriptis, publicisque monumentis testata, Urbem terrarum principem exornarunt; iidem, coniunctis in unum opus nominibus, luminibusque, Romanae Sapientiae Caelum, coeuntibus veluti Astrorum Choris, pulchre, ac luculenter irradiant». Quella per la *Farsaglia in ottava rima overo Della Guerra Civile di Marco Anneo Lucano. Tradotta e trasportata in ottava rima da Gabriele Maria Meloncelli. Religioso nella Congregazione de Chierici Regolari di S. Paolo detti Barnabiti, e da esso dedicata al Reverendissimo padre D. Idelfonso Manara Proposito Generale della medesima Congregazione*, Antonio de' Rossi, Roma 1707, ricorda un tardo esempio di traduzione in volgare, più tipico del Trecento che del Settecento.

²⁴ Erano affiliati all'Accademia dei Lincei, come soci a pieno titolo o membri corrispondenti rappresentanti delle nazionalità svizzera, scozzese, danese, francese, tedesca, olandese e boema. Charles de l'Écluse (Clusius) fu membro corrispondente fin dall'inizio dell'Accademia; Johannes Faber e Lucas Holstein collaborarono alla preparazione e alla stampa dell'opera enciclopedica comunemente detta Il Tesoro messicano: *Nova plantarum, animalium et mineralium mexicanorum historia*, Vitale Mascardi, Roma 1648.

Se nel primo riquadro si seleziona la voce Autore e si inserisce il cognome, ad esempio, Montanari, Geminiano (membro dei Gelati) si arriva alla pagina dell'autore e qui fra i libri a cui ha messo mano si trova di nuovo la pubblicazione *Prose dei signori accademici dei Gelati*²⁵. Nella nota in fondo si scopre che il saggio di Montanari sull'astronomia contenuto in quel volume è stato recensito l'anno dopo la pubblicazione nella sede della Royal Society di Londra, accademia fondata dal Re Carlo II negli anni 60 del Seicento e direttamente ispirata alle Accademie italiane²⁶.

Sempre nel primo riquadro, la funzione Accademia consente agli utenti di inserire il nome di un'accademia, ad esempio Accademia della Notte (Bologna)²⁷ e poi, di aggiungere il nome di uno dei membri, in questo caso Montalbano, per cui si ottengono le molteplici funzioni svolte da Montalbano, la sua partecipazione a diverse accademie e la stampa del *Ragionamento funebre* in cui compare il suo nome come dedicatario (o meglio oggetto di un elogio funebre) del famoso e straordinario personaggio Thomas Dempster, scozzese²⁸.

Dalla funzione Accademico si può proseguire al nome di Quevedo e alle sue pubblicazioni, ad esempio *El Parnaso* – con le bellissime immagini del frontespizio – oppure alla *Vida di Quevedo*; entrambi i volumi stampati a Madrid e in spagnolo sottolineano la presenza spagnola a Napoli, e l'influsso sulla cultura meridionale di letterati spagnoli all'epoca, nonché l'enorme importanza dell'Accademia degli Oziosi nella cultura del Regno²⁹.

²⁵ Vedi *supra*, nota 23.

²⁶ Vedi il campo Nota della scheda: «Reviewed in the Philosophical Transactions of the Royal society the following year with particular attention to Montanari's essay: *Sopra la sparizione d'alcune stelle et altre novità celesti. Discorso astronomico*».

²⁷ Sull'Accademia della Notte si veda il contributo di Gian Luigi Betti di prossima pubblicazione in un volume sulle accademie bolognesi in cui sono raccolti saggi di Marina Calore, Marinella Pigozzi e Clizia Gurreri.

²⁸ *Ragionamento funebre nella morte dell'Eccellentissimo Tomaso Dempstero scozzese avuto pubblicamente nell'Accademia della Notte dal signor Ovidio Montalbani Il Rugiadoso*, Girolamo Mascheroni, Bologna 1626. Su Dempster e relativa bibliografia si rimanda alla voce nel Dizionario Biografico degli Italiani.

²⁹ *El Parnasso Espanol Y Musas Castellanas [...] Corregidas I Enmendadas De Nuevo En Esta Impression per El Doctor Amuso Cultifragio Academico Ocioso de Lobaina*, Madrid, Diego De La Carrera Diaz, 1650; P. A. De Tarsia, *Vida De Don Francisco de Quevedo y Villegas [...] Escrita por Don Pablo Antonio de Tarsia Doctor Theologo Abad. De San Antonio*

L'idea di reti di intellettuali non riguarda solo i rapporti internazionali. Il catalogo rivela anche la mobilità di accademici all'interno della penisola italiana, la loro partecipazione in parecchie accademie; lascia trapelare i legami considerati importanti per una singola accademia o un singolo individuo – attraverso la scelta di dedicatari, o perfino la decisione di pubblicare certi testi – antologie, dibattiti ed altro.

Nel caso dell'Accademia degli Oziosi e partendo dal nome di Basile, Giambattista – conosciuto come membro di molte accademie, si scopre la sua associazione alle Accademie degli Oziosi e degli Incauti a Napoli, degli Incogniti a Venezia, e degli Stravaganti a Candia (in Cipro). Una simile partecipazione molteplice si verifica nel caso di Giacobbi, Girolamo, membro a Bologna delle Accademie dei Gelati, degli Ardenti, dei Confusi, e della variamente designata Accademia dei Floridi o Filomusi.

Spesso nelle ricerche sulle Accademie e i loro membri, ci si trovava di fronte al nome alternativo o al soprannome di un autore, senza avere informazioni sull'identità anagrafica; infatti molti degli autori accademici pubblicavano con il nome accademico. Questo aspetto, come dimostrato ampiamente da Amedeo Quondam, appartiene ad una modalità associativa regolata da specifiche norme scritte e di aggregazione. L'elenco di cui si può disporre on-line permette non solo di verificare questa prassi accademica, quanto di comprenderne le relazioni con gli altri cenacoli. A tal fine si può selezionare la funzione Soprannome per facilitare la ricerca in questo campo. Si parte sempre da Ricerca avanzata scegliendo nel primo riquadro Accademico e poi si sceglie per esempio Stordito nella casella soprannome accademico e si ottiene il risultato: Piccolomini. Oppure nella casella *emblem* è possibile inserire il termine snow per visualizzare l'elenco dei vari membri di varie accademie che incorporavano nell'emblema la neve, una palla di neve o altro elemento nevoso, come Giovanni Turchi³⁰.

Il catalogo comprende immagini digitalizzate delle illustrazioni contenute nei libri, e, come si è appena visto, degli emblemi delle accademie e dei singoli membri. È questo un aspetto che estende notevolmente lo scopo del catalogo e l'utilità a ricercatori e studiosi, specialmente, ma non

de la Ciudad de Conversano y Academico ocioso de Napoles, Pablo De Val, Madrid 1663. Sugli Oziosi di Napoli si veda il saggio di Pietro Riga in questo volume.

³⁰ Vedi fig. 3 (emblema del Turchi).

solo, agli specialisti di storia dell'arte e del libro stampato. Le immagini di frontespizi, colophon, ritratti, emblemi e illustrazioni al testo permettono di studiare a fondo sviluppi nel campo dell'editoria nel Cinque e Seicento, e di confrontare tecniche e pratiche nelle diverse regioni.

Per gli studiosi di iconografia, si può avviare la ricerca dalla sezione Ricerca Avanzata, dove si può selezionare il secondo riquadro e inserire una breve descrizione dell'immagine cercata, o che si intende identificare. Il termine di ricerca tree (albero) figura per più di venti Accademie che rapportavano sul loro emblema uno o più alberi³¹; il vocabolo cave (spelunca, grotto) porta invece all'Accademia dei Ricovrati il cui emblema rappresenta al centro dell'immagine un grotto in riva al mare. Lo stesso riquadro permette di ricercare il motto dell'Accademia, inserendo sempre una singola parola; tale funzione è molto utile se il foglio è imperfetto o la scrittura non risulta leggibile per tutta la frase. Una semplice parola come «nec» porta all'elenco delle tre Accademie che comprendevano la parola nel motto, fra cui i Gelati, con il motto *nec longum tempus*. Analogamente si può iniziare dal nome stesso dell'Accademia e capire come nome, emblema e motto funzionino insieme nella creazione dell'identità accademica, come si rileva ancora una volta per l'Accademia dei Gelati, oppure per quella degli Intrecciati.

Si è accennato sopra la presenza di donne nel mondo delle accademie – e percorrendo il catalogo la partecipazione di donne nelle attività delle accademie è chiaramente dimostrata – come dedicatrici di opere singole e volumi interi, di autrici a volte, come membri in certi casi, e come incisori e illustratori – attività meno consuete e certamente poco conosciute agli storici dell'arte e del libro illustrato³². La presenza delle donne e i loro ruoli si possono facilmente cercare tramite la ricerca semplice, usando il termine female. Per questo il catalogo fornisce molti risultati di donne coinvolte nel mondo delle accademie – non solo oggetto di dediche, ma anche membri, autori, e illustratori di libri. Si arriva velocemente al nome di Cornaro Piscopia – donna famosa nella storia

³¹ Di particolare interesse iconografico, la Partenia di Napoli, gli Spensierati di Padova.

³² Per le donne nelle Accademie, vedi V. Cox, *The Prodigious Muse: Women's Writing in Counter-Reformation Italy*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2011; della stessa autrice *Women's Writing in Italy, 1400-1650*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2008.

della cultura padovana – che era sì membro dei Ricovrati, ma anche degli Intronati, degli Infecondi e dei Pacifici e in tutti questi casi con il proprio soprannome – indicazione dell’aderenza a pieno titolo nelle accademie e della sua partecipazione all’Accademia degli Umoristi e dei Dodonei. Le figlie di Charles Patin (menzionato sopra) elencate con il cognome italianizzato di Patina, seguono il padre nel diventare membri dei Ricovrati, e diventano a loro turno autrici le cui opere meritano anche di essere tradotte, nel caso di Carola Caterina Patina, in tedesco³³.

Molte delle donne censite nel catalogo appartengono a famiglie nobili e ricche e figurano naturalmente come mecenati, dedicatarie e oggetto di scritti per varie occasioni liete o tristi, di encomi o orazioni funebri. Più interessanti sono quelle donne il cui rapporto con le Accademie è di natura professionale e, in questo caso, sono soprattutto presenti donne artiste, molte poco conosciute agli storici dell’arte e diventate oggetto di studio grazie anche all’uso del catalogo on-line. Elisabetta Sirani, pittrice, è stata membro a pieno titolo dell’Accademia di San Luca a Roma, e alla sua morte le sono stati dedicati un’orazione funebre e un volume di poesie, *Il pennello lacrimato*, ornato di bellissime incisioni³⁴. Isabella Piccini è l’autrice delle incisioni per volumi pubblicati dagli Oziosi e dagli Agitati a Napoli, e per i Dodonei di Venezia fra cui le *Poesie di Gio. Giacomo Lavagna*, le *Poesie liriche di Pisani*, le *Poesie liriche di Meninni*, e le *Poesie liriche postume di David*³⁵, e il catalogo rende nota la tecnica sofisticata di questa suora religiosa, che, orgogliosa del suo talento, è solita firmare le incisioni: suor Isabella P.F.³⁶. Teresa del Po, similmente membro della San Luca, fornì le incisioni per un’opera scientifica, curata

³³ Si veda il link <http://www.bl.uk/catalogues/ItalianAcademies/Default.aspx> sotto la voce Patina.

³⁴ *Il pennello lacrimato Orazione funebre del signor Gio. Luigi Piccinardi dignissimo Priore de' Signori Leggisti nello Studio di Bologna, con varie poesie in Morte della Signora Elisabetta Sirani Pittrice famosissima*, Giacomo Monti, Bologna 1665.

³⁵ *Delle Poesie Di Gio. Giacomo Lavagna. Parte Prima*, Venezia, Zaccaria Conzatti, 1675; *Poesie Liriche Di Baldassarre Pisani*, Niccolò Pezzana, Venezia 1676; *Delle Poesie Di Federigo Meninni, Le Canzoni*, Niccolò Pezzana, Venezia 1677; *Poesie liriche postume del signor Domenico David Cittadino Originario Veneto. Consegrate All'illustriss. et Excellentiss. Sig. Paulo Antonio Belegno, Procurator di San Marco*, Domenico Lovisa, Venezia 1700.

³⁶ Vedi fig. 4 (incisione della Piccini per le *Poesie* del Meninni).

dall'Accademia degli Investiganti, a Napoli, il *Progymnasmata Physica*³⁷. Del Po, come la Piccini, era suora, e oltre al fatto di riportare i loro nomi alla storia dell'arte e del libro del Seicento, va notato il loro status di suore religiose, che comunque lavoravano per enti laici esterni al convento, e per pubblicazioni per niente religiose.

Le Accademie meridionali sono state, purtroppo, spesso trascurate, anche da chi si interessa in genere del fenomeno delle Accademie, ma per la storia del libro nel Seicento, così come per gli storici della scienza, forniscono molto materiale interessante³⁸. In effetti, e nonostante il clima repressivo della Controriforma e del viceregno spagnolo, le discipline scientifiche, e la pubblicazione di dibattiti, esperimenti e scoperte erano largamente presenti nelle Accademie del Regno. Così nel catalogo si ritrovano opere serie di scienza moderna, accanto ad altre di pseudo-scienza, tutte comunque passate attraverso le mani dei censori, e uscite con il dovuto imprimatur. *Della Chirofisionomia* di Giambattista della Porta, tradotto e curato da Pompeo Sarnelli, vescovo di Bisceglie, porta un ampio permesso di stampa, nonostante il fatto che quest'opera tratta della chiromanzia, pratica condannata dalla chiesa³⁹. Più serie

³⁷ *Progymnasmata Physica Ad Illustriss. & Excellentiss. Dom. D. Marinum Franciscum Caracciolum Abellinatum Principem. His accessere Ejusdem Authoris Opera quaedam Posthuma nunquam ante hac edita.* Giacomo Raillard, Napoli 1688.

³⁸ Importanti eccezioni a tale silenzio sulle Accademie meridionali sono le pubblicazioni di L. GIANFRANCESCO, *Accademie, scienza e celebrazioni a Napoli nel primo Seicento*, in «Symbolon», 2010; *Nota preparatoria di un repertorio delle opere teatrali scritte da autori del Regno di Napoli o pubblicate o pubblicate a Napoli nel secolo XVII*, in *L'occhio barocco*, a cura di M. Rak, Duepunti Edizioni, Palermo 2012, pp. 325-367; *From propaganda to science: looking at the world of Academies in early seventeenth-century Naples*, in «Californian Italian Studies», vol 3.1, pp. 1-31.

³⁹ *Della Chirofisionomia Overo Di quella Parte della humana Fisionomia, che si appartiene alla Mano. Libri Due del Signor Gio: Battista della Porta Napolitano Tradotti da un Manoscritto Latino Dal Signor Pompeo Sarnelli Dottore dell'una, e l'altra Legge. Contro i Chiromani impostori, che con vane osservazioni havevano sporcato questa scienza, la quale so mostra fondata sopra naturali congetture*, Antonio Bulifon, Napoli 1677. Nel permesso di stampa si legge: «In Congregatione habita coram Eminentissimo Domino Cardinali Caracciolo Archiepiscopo Neapolitano sub die 18. Ianuarij 1677 fuit dictum, quod R. P. Joseph Mendoza Congregationis Piorum Operariorum revideat, & in scriptis referat eidem Congregationi. F. Scanegata Vic. Gen. Joseph Imperalis S.I.Th. Emin. Eminentiss. Princeps. Librum, cujus inscriptio est *Chirofisionomia, overo libro de i Segni della mano* di Giovan Battista della Porta, tradotto da Pompeo Sarnelli, jussu Eminentiae Tuae perlegi; nihilque in eo offendi fidei, aut bonis moribus adversum. Quare potest typis mandari. Datum in

e importanti, dal punto di vista scientifico, sono le opere di Donato d'Eremita, membro di molte Accademie. La sua *Elixir Vitae*, pubblicata anche questa con un lungo e dettagliato permesso di stampa, comprende anche un bellissimo frontespizio, a dimostrazione, ancora una volta, della qualità della stampa a Napoli in questo periodo⁴⁰. E passando lo stretto, e curiosando fra i libri delle Accademie siciliane, si viene a conoscere un'opera veramente degna della scienza moderna: *La Vana Speculazione disingannata dal senso* che si può cercare usando la funzione "titolo breve" della ricerca avanzata, oppure sotto Accademia della Fucina⁴¹. Questa opera di paleontologia scritta e pubblicata in Sicilia, ornata di numerose e belle incisioni⁴², si rivelò così importante, per la comunità scientifica

domo Divi Georgij Majoris Neapoli 18 martij 1677. Emin. Tuae Addictissimus servus D. Joseph Mendoza Congreg. piorum Operariorum, Theologus, librorum Censor, ac Sancti Officij Consultor. In Congregatione habita coram Eminentissimo Domino Cardinal Caracciolo Archiepiscopo Neapolitano sub die 18. martij 1677. fuit dictum, quod stante supradicta relatione imprimatur. F. Scanegata Vic. Gen. Joseph Imperialis S.I.Th. Emin. Licenze de' Superiori Secolari. Excellentiss. Signore. Antonio Bulifon Libraro, e Stampatore di questa fedelissima Citta', supplicando espone all'E. V. come desidera stampare un libro de' Segni della mano di Gio: Battista della Porta; tradotto da Pompeo Sarnelli. Per ciò supplica V.E. per le solite licenze, e l'havrà a' gratia, ut Deus, & c. M.U.J.D. Lucas Potus videat, & inscriptis Suae Excellenceantia referant. Galeota Regens. Carrillo Reg. Valero Regens. Cala' Reg. Soria Regens. Provisum per Suam Excell. Neap. die 18 Januarij 1677. Mastellonus. Excellentiss. Domine. Joannis Baptistae a porta neapolitani suae aetatis Philosophorum nulli secundi, nostraeque tempestatis id genus scriptoribus celeberrimi libros duos de Chirophysiognomia, sive de ea Physiognomia parte, quae ad manum spectat. D. Pompejo Sarnellio V.J.D. politioribus literis, caeterisque scientijs ornatissimo Interprete, iuss Excellentiae Tuae perlegi, cumque nihil occurrerit, quod Regiam jurisdictionem obumbret, typis dignissimos reor, si ita Excellentiae Tuae videbitur. Neap. die 24. Martij 1677. Excellentia Tuae Addictissimus famulus Lucas Potus. Visa supradicta relatione, Imprimatur, & in publicatione servetur Regia Pragmatica. Galeota Regens. Carrillo Reg. Valero Regens. Cala' Reg. Soria Regens. Provisum per Suam Excellentiam Neap. die. 26. Aprilis 1677. Mastellonus».

⁴⁰ *Dell'Elixir Vitae Di Fra Donato D'Eremita Di Rocca d'Evandro dell'ord. de Pre. Libri Quattro. Al Serenissimo Ferdinando Secondo gran Duca di Toscana*, Secondino Roncagliolo, Napoli 1624. Il permesso di stampa e l'immagine del frontespizio sono riprodotte nel database nella scheda dedicata al volume.

⁴¹ *La Vana Speculazione Disingannata Dal Senso Lettera Risponsiva Circa i Corpi Marini, che Pietrificati si trovano in varij luoghi terrestri. Di Agostino Scilla Pittore Accademico della Fucina, Detto lo Scolorito. Dedicata All'Illustrissimo Signore, il Signor D. Carlo Gregori Marchese di Poggio Gregorio, Cavaliere della Stella*, Andrea Colicchia, Napoli 1670.

⁴² Vedi fig. 5 (illustrazione presa dalla *Vana Speculazione*, cit.).

internazionale, che fu tradotta poi in inglese, in versione abbreviata, da William Wotton, e stampata nelle *Philosophical Transactions of the Royal Society* nel 1695/96⁴³.

La Sicilia e le sue Accademie costituiscono per noi un'area di ricerca di particolar interesse. Se nel corso della catalogazione delle Accademie di Napoli, ne abbiamo scoperto parecchie sconosciute in precedenza e certamente non censite da Maylender⁴⁴, la Sicilia ora ci riserva ancor più sorprese: numerose Accademie sconosciute, membri numerosissimi di Accademie, dibattiti, interessi, pubblicazioni, tutto materiale importante per arricchire ampiamente le conoscenze della cultura siciliana del periodo⁴⁵. Fra gli argomenti centrali ai dibattiti delle Accademie siciliane possono essere elencati l'agiografia, la lingua e la letteratura siciliana, e la storia di singole località. *Le Muse Siciliane*, del 1662, un'antologia di poesia in tre parti, comprende anche un'ampia introduzione sulla morfologia del siciliano, un glossario di vocaboli siciliani con l'equivalente italiano, ed una biografia dei singoli poeti⁴⁶. Il volume intero evidenzia sia un interesse intellettuale nella lingua siciliana, e la letteratura scritta in essa, sia l'orgoglio degli intellettuali siciliani per la lunga tradizione letteraria dell'isola.

⁴³ Il volume è reperibile sia attraverso la ricerca per nome dell'autore «Scilla», sia attraverso la ricerca per luogo di stampa «Londra»: *An Examination of Dr. Woodward's Account of the Deluge, &c. With a Comparison between Steno's Philosophy and the Doctor's, in the Case of Marine Bodies dug out of the Earth. By J. A., M.D. With A Letter to the Author Concerning An Abstract of Agostino Scilla's Book on the same subject, Printed in the Philosophical transactions. By W.W., F.R.S.* Christopher Bateman, London 1697; si vedano inoltre le note alla scheda.

⁴⁴ Ad esempio, l'Accademia *Iracundorum*, attiva nel terzo decennio del Seicento.

⁴⁵ I più recenti studi, quelli di Delphine Montoliu, elencano più di mille accademie siciliane nel periodo, si veda D. MONTOLIU, *New resources for the Italian Academies: Il caso della Sicilia*, in *The Italian Academies 1525-1700: Networks of Culture, Innovation and Dissent*, ed. by Jane E. Everson, Denis V. Reidy and Lisa Sampson, Legenda, Londra, in corso di stampa.

⁴⁶ *Le Muse Siciliane Overo scelta di tutte le Canzoni della Sicilia, Raccolte Da Pier Giuseppe Sandemente, Et hora da Nicolo Mussuto in questa nova impressione accresciute, e riformate*, Giuseppe Bisagni, Palermo 1662.

Nuovi percorsi di ricerca

Gli studi per la compilazione della banca dati, nonché i risultati raggiunti, le scoperte di materiale spesso inattese, hanno sollevato tutta una serie di problemi e quesiti. Quale era il rapporto fra le accademie e altre istituzioni formalmente costituite come le università? La domanda si pone con particolare enfasi nel caso di città come Bologna e Padova. Quali erano i rapporti con le diverse strutture politiche della penisola – con le corti di Mantova, Ferrara e Napoli, con il regime ecclesiastico di Roma, con la Repubblica Serenissima? Tale questione conduce subito a riflettere su aspetti dell'operazione della censura, applicata in modi molto diversi fra uno stato ed un altro. Era sempre più rigida l'applicazione della censura a Roma che a Venezia? Per pubblicazioni scientifiche, sperimentali, quale era la città in cui si pubblicava più facilmente? Con meno rischio? C'erano differenze nelle operazioni, negli interessi culturali, nel tipo di pubblicazioni promosse dalle accademie meridionali e da quelle del centro-nord? Sono identificabili differenze fra accademie collocate sotto il dominio straniero, come Napoli, e quelle in città indipendenti, come Venezia? E poi, chi erano i membri, gli accademici – giovani o uomini maturi, laici e/o membri del clero, quanti stranieri e in quali accademie?

Fra queste e altre possibili questioni, concentro attualmente la mia attenzione su tre argomenti: la pubblicazione di testi – scientifici, popolari, perfino poetici – sui vulcani dell'Italia meridionale, Vesuvio *in primis*, che fu molto attivo nel Seicento, ma anche Etna perennemente attivo⁴⁷; la storia della stampa nell'Italia del Seicento, secolo che gli storici del libro hanno regolarmente trascurato, ma che, in base al materiale raccolto per il nostro catalogo, si rivela molto ricca, interessante, tecnicamente innovativa e variegata fra città e città; la letteratura d'occasione. Quest'ultimo tema, che può anche sembrare deliberatamente provocatorio, è invece sostenuto non solo dalla presenza di tanti testi apparentemente effimeri fra le pubblicazioni delle Accademie, ma anche, e di più, dalle informazioni socio-culturali trasmesse dalle dediche, dalle diverse avvertenze *Al lettore* e dai commenti dell'apparato – elementi

⁴⁷ Su questo argomento, si veda lo studio di J. E. EVERSON, *The melting pot of science and belief. Studying Vesuvius in seventeenth-century Naples*, in «Renaissance Studies», 26 (2012), 5, pp. 691-727.

del paratesto che contengono dovizia di dati sulla cultura letteraria e i suoi rapporti con la società, con le autorità. È un tema che si ricollega agli studi molto attuali sulla continuata produzione manoscritta lungo tutto il Cinquecento, e perfino nel Seicento⁴⁸, e spinge a riflettere sulla possibilità di elaborare una teoria della letteratura d'occasione nel primo periodo moderno⁴⁹.

Per ciò che riguarda questa letteratura d'occasione, concentro la mia attenzione sia sul testo stesso di certe pubblicazioni, sia su elementi del paratesto. La ricerca è agli inizi, e quindi vi offro solo un esempio interessante, proveniente sempre dalla Sicilia. *Le Prose degli Accademici della Fucina*, stampate a Messina nel 1667 è un volume di quasi 400 pagine, una miscellanea di saggi di vari autori, su una ampia gamma di argomenti e soggetti⁵⁰. Alcuni, sì, sono proprio effimeri, mera autopromozione; altri si occupano di feste religiose, celebrazioni locali – come per esempio la tradizione della Sacra Lettera⁵¹; ma ancor altri hanno titoli apparentemente più seri – sulla filosofia morale, o sulla medicina – fra cui alcuni sono veramente seri, come *Il Cannocchiale siciliano Orazione funebre per la morte di Giovanni Vintimiglia*, che comprende una discussione sugli studi critici di Vintimiglia, e la sua partecipazione alla *Respubblica litterarum*⁵²; altri esercizi retorici o umoristici, come il saggio di Nicolò Lipsò *Cur infans statim, ac ex utero matris egreditur, gemit?* che asserisce, in anticipo su Leopardi, che la vita fin dall'inizio è così dura che non si può non

⁴⁸ Si veda B. F. RICHARDSON, *Manuscript Culture in Renaissance Italy*, Cambridge University Press, Cambridge 2009.

⁴⁹ Si veda J.E. EVERSON, *Critical authorities, canonical traditions and occasional literature: the case of the early modern Italian Academies*, in *Authority, Innovation and Early Modern Epistemology. Essays in Honour of Hilary Gatti*, ed. Martin McLaughlin, Ingrid Rowland and Elisabetta Tarantino, Legenda, Londra, in corso di stampa.

⁵⁰ *Prose Degli Accademici Della Fucina Libro Primo, Nel quale si contengono vari Discorsi, Raccolti Dall'Immoto*, per Domenico Antonio Ferro, Monteleone 1667.

⁵¹ Vedi ad esempio il primo discorso, ivi pp. 1–58: *Fra Fulgenzio Arminio detto l'Avvalorato. La Pompa dell'Ossequio, e dell'Affetto. Discorso Sagro nella Solennità della Lettera. In lode dell'Impresa dell'Accademia della Fucina, Discorso dell'Istesso*.

⁵² D. GIOVAMBATTISTA VALDINA detto l'Instabile, *Il Cannocchiale Siciliano. Orazione Funerale per la morte di D. Giovanni Vintimiglia. Quanto sia fallace la speranza di trovar la felicità nella cognizione delle buone discipline, e quanto vana quella d'acquistar gloria, nel possesso delle medesime, e delle belle lettere*, ivi, pp. 138–186.

piangere⁵³. Questo volume, oltre a fornire saggi variamente seri o giocosi, conclude non solo con un indice a tutti i saggi ivi contenuti, ma anche con un *Indice delle opere stampate dagli accademici della Fucina* (fino al 1667) che permette allo studioso della storia del libro di tracciare volumi stampati dall'Accademia e di stabilire un elenco degli stampatori che lavoravano per l'Accademia, con le date delle loro attività libraie, e così di notare che i libri della Fucina furono stampati non solo a Messina e a Napoli, ma anche in altre città come Venezia e Bologna⁵⁴.

Conclusione

Un seppur breve percorso nel labirinto del catalogo londinese delle *Italian Academies* permette di capire quanto sia ricco il materiale su questi enti culturali così numerosi e diversi fra di loro, e quanto uno studio dettagliato, in un campo o un altro dovrebbe portare a modificare i tradizionali giudizi ostili. Nella compilazione della banca dati, fin ora, sono state scoperte molte accademie rimaste quasi sconosciute o dimenticate, perfino assenti dalla compilazione di Maylender. Inoltre, si sono rivelate rapporti reciproci e legami intellettuali che si stendevano attraverso tutta l'Europa, risultato che contribuisce alla ricerca tuttora molto di moda sulla *République des Lettres*. Studi e ricerche per la banca dati hanno portato alla luce la presenza di donne membri di accademie e il loro contributo ai dibattiti e alle pubblicazioni, non solo come dedichiatricie ma anche come autori e illustratori, perfino membri a tutti i titoli. E informazioni derivate dagli *imprimatur* permettono al ricercatore di approfondire lo studio dell'operazione, complessa e ambivalente, della censura in quest'epoca.

⁵³ NICOLÒ LIPSO detto il Dissonante, *Nell'esequie di Cristo nostro Signore. Discorso. Cur Infans statim, ac ex utero matris egreditur, gemit?*, in *Prose degli Accademici della Fucina*, cit., pp. 107-112. Si veda il volume *L'Accademia della Fucina di Messina nei suoi rapporti con la storia della cultura in Sicilia*, Nicolò Gambotta editore, Catania 1903, p. 224.

⁵⁴ Sembra che a volte Bologna e Venezia siano luoghi di stampa falsi e che la stampa sia realmente avvenuta in Sicilia.

Clizia Gurreri

IL FONDO DEI GELATI:
NUOVE PROSPETTIVE DI STUDIO

Bologna 23 marzo 1802

Noi sottoscritti abbiamo riscontrato il presente inventario dei libri appartenenti all'Accademia dei Gelati esistenti presso il fu Sig. Dott. Luigi Palcani, e come commissari dello stesso Sig. Palcani sono stati da noi spostati in deposito al Sig. Dott. Filippo Schiassi per ordine della Deputazione dell'Istituto delle Scienze, e come apparisce da ricevuta dello stesso Sig. Dott. Schiassi di questo giorno 23 marzo 1802.

Francesco Masini
Vincenzo Marchi

In esecuzione dei veneratissimi di lei comandi, l'Economista Sig. Pietro Moreschi mi ha consegnato lo stemma in marmo e i libri di ragione della già Accademia dei Gelati. Dal riscontro fatto dalli Signori Vincenzo Marchi e Francesco Masini i quali nella loro qualità di commissari dello Stato Palcani ne fecero regolare deposito presso il Sig. Dott. Filippo Schiassi li 23 marzo 1802.

[...]

17 settembre 1830

Si conviene pienamente nell'intra esposto e quindi si diano le disposizioni opportune per tal consegna di cui *supra* e di conformità si riscontri all'Illustrissimo Sig. Conservatore scrivente.

Il Senatore
Bevilacqua

27 settembre 1830

Visto il superiore decreto, l'economista Sig. Moreschi anderà di concerto col Sig. Bortolotti ff di Bibliotecario Custode alla Biblioteca Comunale per la regolare consegna di cui intra.

Il Conservatore ff
Carlo Pepoli

Bologna 29 settembre 1830

Dal Sig. Pietro Moreschi, economista della magistratura comunale di Bologna, ricevo io sottoscritto d'ordine del Sig. Conte Carlo Pepoli, conservatore deputato all'Istruzione comunale, lo stemma in marmo e libri di ragione della già Accademia dei Gelati e come trovansi descritti nella nota di consegna fatta al Sig. Filippo Schiassi dalli Signori commissari dello Stato Palcani Sig.ri Francesco Masini e Vincenzo Marchi delli 23 marzo 1802.

Tanto per la pura verità
Pietro Bortolotti
Per la Biblioteca Comunale Magnani

1 ottobre 1830

Analogamente a tali rilievi ho rilasciato riscontro al Sig. Economista e pertanto i libri da me ricevuti trovansi depositati in una stanza appartata col relativo stemma sovrapposto [...]¹.

Queste brevi note di consegna che accompagnano il trasferimento dello stemma marmoreo e del patrimonio librario dell'Accademia dei Gelati, dalla sede in Strada Maggiore alla collocazione presso la Biblioteca Comunale, raccontano l'epilogo della lunga vicenda intellettuale del sodalizio bolognese iniziata nel 1588 per volontà dei fratelli Gessi e

¹ Per la consultazione delle carte dell'inventario e per un riscontro dei volumi del Fondo dei Gelati conservati presso l'Archiginnasio di Bologna si ringrazia, per la disponibilità e la competenza, la Dott.ssa Anna Manfron; per questo studio è stato decisivo il testo ms. B. 2037 BCAB *Inventario della Libreria degli Accademici Gelati compilato l'anno 1802, secondo l'ordine locale che avevano i libri negli scaffali dell'Accademia.*

di Melchiorre Zoppio², dottore di filosofia morale e noto letterato attivo a Bologna tra Cinque e Seicento³.

Le carte citate in apertura, contravvenendo agli *incipit* dei repertori tradizionali che privilegiano il momento fondativo dell'Accademia, costituiscono gli atti conclusivi della lunga vicenda dei Gelati e, nella loro specificità di genere quanto nell'intrinseco valore documentario, raccolgono, conservano e trasmettono una preziosa eredità culturale maturata in due secoli di impegno e attività accademica. Di seguito alle sintetiche ma puntuali indicazioni di deposito e custodia, si leggono infatti i titoli dei numerosi volumi posseduti dall'Accademia dei Gelati: un inventario pregevole per quantità e diversità delle opere contenute⁴.

² Sulla fondazione dell'Accademia dei Gelati si vedano: *Funerali in morte del Sig. Cesare Gessi nell'Accademia dei Gelati l'Improvviso*, Vittorio Benacci, Bologna 1595; G. FANTUZZI, *Notizie degli scrittori bolognesi*, tomo I, Stamperia S. Tommaso D'Aquino, Bologna 1781; M. MEDICI, *Memorie storiche intorno le accademie scientifiche e letterarie della città di Bologna*, Tipografia Sassi nelle Spaderie, Bologna 1852; *Memorie, imprese e ritratti dei Sig.ri Accademici Gelati raccolte nel Principato del Signor Conte Valerio Zani*, Manolesi, Bologna 1672; M. MAYLENDER, *Storia delle accademie d'Italia*, L. Cappelli, Bologna 1926-1930. Nel corso della ricerca che sto conducendo sull'Accademia dei Gelati, sono emerse dal fondo della famiglia Gessi nuove carte che chiariscono ulteriormente le dinamiche associative dell'Accademia al momento della fondazione nel 1588. Da una prima lettura sembrerebbe che inizialmente le adunanze dei Gelati si svolgessero a casa Gessi e, solo in un secondo momento, a Palazzo Zoppio. Per questo aspetto si rinvia al contributo, *Dal Giardino della Viola a Palazzo Zoppio. Itinerario tra le accademie bolognesi, in Palazzi e Botteghe. La cultura accademica a Bologna tra XVI e XVII secolo* (in corso di stampa).

³ Melchiorre Zoppio, tra i Gelati il Caliginoso, è stato tra i principali promotori dell'attività dell'Accademia. Autore di opere filosofiche, letterarie e teatrali, a lui si deve la realizzazione della sala Hermathena a Palazzo Zoppio (in Strada Maggiore) quale sede del cenacolo. Per un profilo biografico di Melchiorre Zoppio si rimanda a FANTUZZI, *Notizie degli scrittori bolognesi*, cit., tomo VIII, 1790, p. 303; S. MAZZETTI, *Repertorio di tutti i professori antichi e moderni della famosa Università e del celebre istituto delle scienze di Bologna*, Tipografia di San Tommaso D'Aquino, Bologna 1848, p. 531; *Memorie, imprese e ritratti dei Sig.ri Accademici Gelati raccolte nel Principato del Signor Conte Valerio Zani*, cit., 1672, pp. 323-328.

⁴ Dall'inventario citato (B. 2037), risalente al 1802 e redatto dagli esecutori testamentari di Luigi Palcani Caccianemici, i libri risultano ordinati in sei scaffali: al primo appartengono 140 volumi e tra questi si annoverano numerose sillogi poetiche, tragedie e commedie contemporanee, edizioni di Petrarca, Tasso e Chiabrera e un ristretto numero di autori classici (Petronio, Catullo, Virgilio, Seneca, Marziale, Lucrezio, Giovenale); nel secondo scaffale si contano 103 volumi e di questi il nucleo principale è costituito da opere teatrali cui si aggiungono titoli di Marino, due edizioni olandesi di Ovidio e

La ricchezza e l'importanza della Biblioteca dei Gelati è un elemento comune e opportunamente rilevato in tutte le fonti (sia manoscritte sia a stampa) ed emerge come aspetto qualificante della struttura e del funzionamento stesso del cenacolo. Contestualizzare le informazioni dell'elenco redatto da Marchi e Masini con altre testimonianze legate a Zoppio e all'ambiente accademico si rivela uno strumento metodologico ed ermeneutico necessario alla comprensione approfondita dei meccanismi relazionali e dei processi culturali presupposti e messi in atto dall'Accademia.

Dopo una prima fase di intenso fervore (almeno sino al 1598)⁵, la vivacità del sodalizio risulta fortemente ridimensionata (anche sul versante editoriale) e solo agli inizi del decennio successivo Zoppio infonde nuovo vigore al cenacolo e nel 1613, grazie anche all'interessamento e all'affiliazione di Maffeo Barberini, *princeps academiae*, dichiara che «[...] è ritornata in piedi l'Accademia Gelata che dà da fare e da disfare»⁶. Risale allo stesso periodo il cospicuo intervento di restauro, con pitture mitologiche e gentilizie, della celebre sala *Hermathena* di Palazzo Zoppio, pubblicamente destinata a sede dell'Accademia con una cerimonia inaugurale nel 1614 e da questo momento in avanti unico spazio riservato alle adunanze dei sodali⁷. L'attività letteraria e teatrale di questi anni così

Marziale e raccolte poetiche; il terzo scaffale consta di 131 titoli di cui la maggior parte coincide con edizioni di rime e una sezione minore è dedicata a trattati di poetica; nel quarto scaffale (119 volumi) sono accorpate opere teatrali, filosofiche, poetiche e di trattatistica letteraria; nel quinto scaffale, più esiguo rispetto ai precedenti (57 volumi), sono inseriti manoscritti del cardinal Mazzarino, miscellanee, libri di imprese, scritti politici e alcuni testi di argomento religioso; del sesto vengono sommariamente indicati «pacchetti di stampe, e patenti e due cartoni di scritture».

⁵ Sulla prima attività dell'Accademia si rimanda allo studio di A. GARDI, *Riflessioni sui primi Gelati*, in *Un tremore di foglie. Scritti e studi in ricordo di Anna Panicali*, Forum, Udine 2011, vol. II, pp. 423-434.

⁶ Lettera di Melchiorre Zoppio a Camillo Giordani, 1613. Sul carteggio Zoppio-Giordani si veda *infra*.

⁷ Per la descrizione delle pitture di Palazzo Zoppio si rimanda all'edizione commentata del *Discorso* di Melchiorre Zoppio di prossima pubblicazione di chi scrive insieme a Sebastian Schütze e al contributo C. GURRERI, *Nec longum tempus. L'Accademia dei Gelati tra XVI e XVII secolo* in *The Italian Academies 1525-1700: Networks of Culture, Innovation and Dissent*, ed. by Jane E. Everson, Denis V. Reidy and L. Sampson, Legenda, Londra, in corso di stampa. La sala *Hermathena* verrà lasciata in eredità ai Gelati come espressamente indicato nelle scritte testamentarie di Zoppio del 1622 e del 1633. Sulla

come la stampa di opere collettive e individuali riflette la rinnovata vitalità culturale della nobile brigata bolognese e definisce, sostanziandoli con nuovi contenuti, i termini di una ritrovata modalità di aggregazione. A tal proposito nel testamento rogato nel 1622, Zoppio si sofferma sulle componenti strutturali e sulla loro organizzazione provvedendo ad individuare un «vice princeps, censores duo et secretarius dictaturque meum nomen ad pocula in memoriam iucundam Caliginosi»⁸ insieme ad un erede, *doctor Zoppius*, in grado di assicurare la continuità del dotto collegio ribadendo anche l'uso della sala per azioni pubbliche e private, quanto per la rappresentazione di spettacoli con l'ausilio di macchine sceniche⁹. In questa circostanza si profila la necessità di preservare il patrimonio librario il cui nucleo originario è costituito dalla raccolta delle sue opere e di quelle che precedentemente aveva ricevuto dal padre. In aggiunta, oltre alla nomina di un custode del suo studio e alla diligente compilazione di un inventario, stabilisce che i volumi presenti in «plurima exemplaria» siano impiegati «in emptionem aliorum librorum»¹⁰. Dalla lettura di questo documento si apprende anche l'esistenza di un *corpus* di suoi testi manoscritti presenti negli scaffali della Biblioteca ma, purtroppo, mancante nelle voci del repertorio ottocentesco cui si accenna rapidamente a «due cartoni di scritte»¹¹ senza specificare la tipologia e i soggetti delle carte. Scrivendo della sua cerimonia funebre, Zoppio dispone che le opere siano poste ad «ornamentum cadaveris» e, a conclusione del rito, subito ricollocate, soprattutto se inedite, nella libreria

notizia si vedano FANTUZZI, *Notizie degli scrittori bolognesi*, cit., tomo I, s.v. Accademia dei Gelati e G. GUIDICINI, *Cose notabili della città di Bologna*, vol. III, Società tipografica dei Compositori, Bologna 1870, p. 31.

⁸ BCAB ms. B 4333, *Testamento di Melchiorre Zoppio Professore di Filosofia Morale nello Studio di Bologna, promotore e fondatore dell'Accademia dei Gelati nella propria casa l'anno 1588 [...] lasciò alla medesima Accademia una scelta raccolta di libri e manoscritti [...]*, c. 13.

⁹ «[...] Volo academicos posse semel in anno, si quando illis placuerit, spectacula rapraesentare in Hermathena cum machinis, dummodo intra mensem restituantur et de facto restituta sint ab ipsis amoventibus vel immutantibus, omnia in pristinum, praestita prius fideiussione se intra dictum tempus complete executores [...]», ms. B4333, *Testamento di Melchiorre Zoppio Professore di Filosofia Morale nello Studio di Bologna*, cit., c. 12.

¹⁰ ms. B 4333, *Testamento di Melchiorre Zoppio Professore di Filosofia Morale nello Studio di Bologna*, cit., c. 1.

¹¹ *Supra* n. 4.

dell'Accademia¹². Scorrendo l'elenco del 1802 si ha però l'impressione che non siano state pienamente rispettate le premure del fondatore, né doverosamente ottemperate le *Leggi dell'Accademia de' Signori Gelati* che, dal 1671, introducono la figura di un conservatore perpetuo preposto a custodire «sotto chiave i libri dell'Accademia, tanto stampati, quanto manoscritti e le scritture, lettere, memorie, privilegi, ed altre cose a quella appartenenti»¹³. L'istituzione del conservatore, con la definizione delle sue precise mansioni¹⁴ e responsabilità, risponde alla dichiarata esigenza di tutelare il patrimonio letterario e privato del cenacolo:

e perché l'esser iti in mano di diversi Accademici i libri e le scritture dell'Accademia ha cagionato che sia andata a male e smarrita la maggior parte delle memorie e azioni, anzi le Leggi medesime [...] gli Accademici raunati in numero di 16 sotto il dì 16 dicembre 1671 [...] hanno dichiarato e stabilito per legge perpetua che s'eleggesse uno degli Accademici per conservatore delle scritture e libri dell'Accademia, il qual duri in ufficio fino che viverà¹⁵.

Tra gli accademici più noti che hanno ricoperto questo incarico, si ricorda Giovan Battista Capponi¹⁶, l'*Animoso*, il quale nel 1675 dona gran parte dei suoi libri, fasci di manoscritti, «scritture de i carnevali», testi di «poesia e critica poetica» «ai dottissimi, famosissimi e sempre riveriti accademici Gelati» pregandoli di dare «alle stampe in particolare le (sue)

¹² Anche nel testamento del 1633 Zoppio, come ricordato da FANTUZZI, *Notizie degli scrittori bolognesi*, tomo I, p. 12, «lasciò [all'Accademia dei Gelati] pure una scelta raccolta di libri, con alcuni manoscritti, che poi fu aumentata da Gio. Battista Capponi e questa è sempre stata affidata ad un accademico e di presente si trova appresso il Sen. Co. Gio. Fantuzzi che l'ha riabbellita et ordinata».

¹³ *Leggi dell'Accademia de' Signori Gelati di Bologna col catalogo degli Accademici viventi l'anno 1671*, Manolesi, Bologna 1671, p. 9.

¹⁴ Si vedano i punti 3, 4 e 5 delle *Leggi* a p. 8.

¹⁵ *Leggi dell'Accademia de' Signori Gelati di Bologna*, cit., p. 8.

¹⁶ Per il testamento di Giovan Battista Capponi e per lo studio della sua biblioteca si veda G. L. BETTI, M. CALORE, *L'eredità di Giovan Battista Capponi, letterato, collezionista, scienziato e bibliofilo. Annotazioni intorno al testamento*, in «L'Archiginnasio», XCI, 1996, [1998] pp. 31-78. Per il testamento di Capponi si cita dalla trascrizione di G.L. Betti, per un'analisi dei contenuti e per una lettura critica della libreria di Capponi si rimanda alla sezione scritta da CALORE, *La biblioteca*, pp. 57-78.

poesie» scegliendone «titolo e divisione de componimenti»¹⁷. Al testamento Capponi aggiunge un codicillo rogato dal notaio pubblico Filippo Carlo Chierici, dove dispone l'uso «conforme e ordinato» del fondo librario di cui si conserva l'inventario presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio¹⁸. L'eredità di Capponi contribuisce ad incrementare notevolmente gli scaffali dei Gelati arricchendoli con autori classici, moderni, raccolte di rime e accrescendo ulteriormente la quantità di opere teatrali. La fusione del nucleo originario di Zoppio con il lascito Capponi¹⁹ restituisce una complessa visione degli orientamenti letterari del tempo, offre una panoramica sui dibattiti intellettuali, sulla riflessione estetica dei generi, accoglie opere provenienti dalla Francia, dall'Olanda e da altri sodalizi. Questa considerazione schiude una serie di possibili analisi interpretative sulla circolazione di autori, sulla formazione e ricezione dei modelli culturali di riferimento e, nell'ambito delle accademie bolognesi, consente di delineare una mappa dei saperi e delle frequenti e reciproche collaborazioni tra cenacoli diversi.

Più tardi, nel XVIII secolo, il conte Giovanni Fantuzzi, erudito e autore delle celebri *Notizie degli scrittori bolognesi* viene eletto conservatore perpetuo della Biblioteca e, secondo le fonti, la trasferisce presso la sua residenza dedicandosi ad un suo sistematico riordino²⁰. Successivamente la custodia della Biblioteca viene assegnata all'ultimo conservatore Luigi Palcani Caccianemici²¹ e nel 1802, dopo la sua morte, di

¹⁷ BETTI, CALORE, *L'eredità di Giovan Battista Capponi, letterato, collezionista, scienziato e bibliofilo*, cit., p. 53.

¹⁸ BCAB ms. B. 4512, *Inventario de libri di poesia e critica poetica lasciati per legato dall'Ill. mo Sig.re Dottor Gio Battista Capponi, l'Animoso all'Accademia dei Sig.ri Gelati di Bologna per loro uso conforme e ordinato nel di lui codicillo rogato per Ser. Filippo Calo Chierici notaro pubblico sotto li 26 ottobre 1675*.

¹⁹ I volumi donati da Capponi sono contrassegnati, nella maggior parte dei casi, da una nota di possesso, dall'impronta del sigillo o da chiose autografe al testo, cfr. CALORE, *La biblioteca*, in *L'eredità di Giovan Battista Capponi, letterato, collezionista, scienziato e bibliofilo*, cit., p. 71 e sgg.

²⁰ Si veda G. BOSI, *Archivio di rimembranze felsinee antiche e moderne*, Tipografia di Antonio Chierici da S. Domenico, Bologna 1857, p. 397; GUIDICINI, *Cose notabili della città di Bologna*, vol. III, cit.; M. CALORE, *La biblioteca drammatica degli accademici gelati*, Estr. dagli Atti della Accademia delle scienze dell'Istituto di Bologna, Classe di scienze morali, Rendiconti, Bologna 1992-1993, pp. 61-82.

²¹ Sulla vita di Luigi Palcani Caccianemici si veda la biografia stilata da S. MUZZI, *Vite di italiani illustri in ogni ramo dello scibile*, Nicola Zanichelli, Bologna 1876, pp.

nuovo spostata e depositata presso il sig. Filippo Schiassi e solo intorno agli anni trenta per volontà di Carlo Pepoli i libri dei Gelati vengono sistemati nella Biblioteca municipale Magnani. A Vincenzo Marchi e Francesco Masini, esecutori testamentari del Palcani, si deve la stesura del citato catalogo ottocentesco dove sono riportati i titoli dei volumi presenti nei cinque scaffali della libreria, trascritti nell'ordine della loro collocazione all'interno dei singoli ripiani. Dello «scaffale sesto ed ultimo», come già rilevato, Marchi e Masini annotano genericamente, senza dettagli di forma e contenuto, «pacchetti di stampe, e patenti e due cartoni di scritture». Prevalgono opere cinque e seicentesche con rarissime stampe di testi settecenteschi: oltre ai *Fasti* di Lodovico XIV si contano sporadiche pubblicazioni tra cui si leggono pochi titoli di Pier Iacopo Martello e un insolito *Cattalogo di privati, libreria da vendersi* del 1729²², termine *post quem* non compaiono ulteriori edizioni. La lirica e il teatro sono tra i generi che maggiormente figurano nell'inventario, sia per la copiosa presenza di commedie e tragedie sia per la considerevole quantità di trattati, canzonieri e raccolte miscellanee²³. Limitati a un numero ristretto di copie, ma significativi per la definizione degli interessi culturali del cenacolo, sono gli autori classici e degno di attenzione ai fini della composizione della libreria risulta l'insieme degli esemplari provenienti da altre accademie²⁴. Questo ultimo dato consente di avviare un approccio critico e interpretativo che, muovendo da un'analisi sintetica degli elementi rilevati, offre la possibilità di procedere all'interno dell'Accademia e di approfondirne il sistema delle molteplici e variegate dinamiche associative. Se la componente teatrale e letteraria, nell'evidente superiorità numerica, è indicativa per comprendere le tendenze artistiche e la produzione dei *Gelati* (soprattutto nel corso del XVII secolo) e per intendere il

509-515.

²² Di Pier Iacopo Martello nello scaffale quarto sono presenti: l'*Elena Costante* (1720), *Della Tragedia Antica* (1715), il *Teatro Italiano* (diviso in due parti, 1715); *Versi e Prose* (1710). Si rinvia al testo di CALORE, *La biblioteca drammatica*, cit., p. 75 n. 29.

²³ Si veda CALORE, *La biblioteca drammatica*, cit., pp. 74-75 e nello specifico per i testi teatrali pp. 77-82.

²⁴ Tra le Accademie che ricorrono nei titoli delle opere collettive ci sono gli *Eterei* di Padova, (accademia fondata da Scipione Gonzaga nel 1564, primo protettore dei Gelati) gli *Accessi* di Palermo, la *Notte* di Bologna, gli *Accademici fiorentini*, gli *Innominati*.

paradigma estetico e culturale dell'Accademia, sensibile altresì alle arti figurative quanto al trattato filosofico, lo è altrettanto la parte di testi accademici per supporre un particolare tipo di acquisizione impostata sullo scambio reciproco di libri. Sebbene non sia possibile un puntuale riscontro a causa della mancanza, per altri cenacoli culturali, di un inventario analogo a quello dei Gelati, tuttavia, pensando alla fitta trama di relazioni tra le varie accademie, non sembra di poter escludere l'ipotesi di frequenti omaggi e donazioni tra i diversi sodalizi²⁵. A questa modalità di accrescimento del patrimonio librario si aggiungono i lasciti da parte di alcuni affiliati (si vedano le note di possesso sui frontespizi dei volumi)²⁶ e di alcuni stampatori bolognesi (in particolare del Manolesi).

Tra i tipografi molti sono veneziani e questo aspetto, in prima istanza legittimato dall'indiscusso primato editoriale della Serenissima, può anche essere connesso ad un eventuale legame tra i Gelati e Venezia così come lascia intendere la corrispondenza tra Zoppio e Camillo Giordani²⁷, «gentiluomo di corazza al servizio del Duca di Urbino del quale fu agente in Venezia dal 1616 al 1622»²⁸. Le lettere del carteggio²⁹, circa una trentina databili tra il 1607 e il 1633³⁰ scritte in occasione di episodi

²⁵ Si pensi, come esempio, alle tante sillogi d'occasione, presenti negli scaffali della Biblioteca dei Gelati, che accolgono componimenti di autori diversi non affiliati al medesimo cenacolo e alle frequenti partecipazioni di un intellettuale a più accademie.

²⁶ Probabilmente è confluito nella libreria dei Gelati anche un fondo Manzini per cui si veda CALORE, *La biblioteca*, in *L'eredità di Giovan Battista Capponi, letterato, collezionista, scienziato e bibliofilo*, cit., p. 69.

²⁷ Sulla figura di Camillo Giordani si veda A. SAVIOTTI, *Feste e spettacoli nel Seicento*, in «Giornale storico della Letteratura Italiana», 1903, XLI, pp. 42-77.

²⁸ Si veda SAVIOTTI, *Feste e spettacoli nel Seicento*, cit., p. 44.

²⁹ L'analisi dettagliata del carteggio sarà oggetto di una più ampia trattazione monografica relativa all'Accademia dei Gelati; dal carteggio Zoppio-Giordani, lettera 20 marzo 1618, c. 141. Dalla corrispondenza epistolare si intuisce una certa apertura di Zoppio verso la realtà culturale veneziana e probabilmente questo elemento potrebbe essere maggiormente approfondito nella prospettiva di un'attenta analisi dell'inventario dei Gelati dove si registra una presenza significativa di opere pubblicate a Venezia.

³⁰ Le date sono particolarmente rilevanti per lo studio relativo all'attività dell'Accademia dei Gelati; corrispondono, infatti, al periodo di rinascita dell'Accademia grazie alla protezione di Maffeo Barberini. Al 1607 risale invece il trasferimento di Zoppio nel Palazzo di Strada Maggiore dove si trovava la celebre *Sala Hermathena*, sede dell'Accademia.

personali e famigliari, testimoniano l'attenzione di Zoppio per gli studi e il lavoro intellettuale, la premura per l'attività dell'Accademia e per le pubblicazioni. Nel 1617 viene dato alle stampe lo *Psafone*, un trattato di Melchiorre Zoppio la cui prima edizione risale al 1590³¹. A distanza di venti anni il testo ristampato, accresciuto e modificato rispetto alla cinquecentesca, è oggetto di una lettera del 1618, indirizzata a Giordani, nella quale l'autore esprime la propria gratitudine all'amico per essere intervenuto a suo «giovamento» e per averlo favorito nella vicenda editoriale³². Senza approfondire in questa sede gli aspetti connessi con la stampa dello *Psafone*, si suggerisce una valutazione dell'epistolario come repertorio di informazioni originali valide per una più attenta comprensione dei fenomeni librari legati all'Accademia dei Gelati e, più in generale, per sondare le relazioni culturali tra il mondo bolognese ed altre realtà, compresa quella veneziana, mediante il confronto e il dialogo tra i rispettivi contesti di appartenenza. In un'altra lettera del 24 febbraio 1624 si trova il riferimento ad uno dei manoscritti presenti a Palazzo Zoppio, ma assente nel documento del 1802, ovvero la *Creusa*, tragedia del *Caliginoso* (Melchiorre Zoppio) edita, secondo le fonti, nel 1628, ma ancora non reperita né in versione autografa né a stampa. Della *Creusa* si conosce ben poco e la missiva del 1624 getta luce sulla scrittura dell'opera: attraverso l'amicizia con Giordani, Zoppio intende far recapitare a Lorenzo Magalotti, dedicatario della tragedia, il suo manoscritto, annotando di aver «piegato alcune carte in luoghi bisognosi

³¹ L'esemplare manoscritto dell'edizione del 1590 è stato trovato da chi scrive presso la Biblioteca Estense di Modena ed è oggetto della trattazione monografica sull'Accademia dei Gelati. La versione cinquecentesca, corredata di postille e correzioni autografe, prevedeva una serie di illustrazioni di cui restano soltanto le didascalie dei soggetti raffigurati: della fortuna in Egina; di Pallade e Amore nell'Academia; delle tre Veneri presso i Thebani; delle Grazie presso gli Arcadi; [...]; d'Apolline et Baccho senza barba e con le chiome; di Venere armata; di Venere co'l papavero e il pomo; di Venere in Sassonia; de i quattro Amori di Filostrato; [...]; di Venere nell'Archadiche presso a quella di Mercurio; [...]; d'Amore assistente di Baccho.

³² Nella lettera compare un riferimento a Zongo Ondedei verso il quale Zoppio, mediante l'intercessione dell'amico Girdani, esprime la propria gratitudine. Il nome di Zongo Ondedei, ad una prima lettura estraneo al contesto accademico dei Gelati, potrebbe suggerire un'ipotesi per valutare la presenza dei manoscritti del Cardinal Mazzarino negli scaffali della biblioteca dei Gelati, dato sino ad ora non rilevato.

di rivista e correzione»³³. La risposta di Magalotti non tarda ad arrivare e nell'epistola si leggono gli unici riferimenti all'intreccio della *Creusa*, ad oggi conosciuti³⁴. Ancora una volta, come già rilevato a proposito delle edizioni veneziane, le carte dell'inventario costituiscono, unitamente ad altri documenti, un importante strumento di conoscenza e dimostrano come un generico elenco di libri, sostenuto da un'adeguata riflessione teorica e metodologica, nonché dal puntuale riferimento a fonti eterogenee e coeve, possa contenere e raccontare, almeno in parte, la storia di un'Accademia.

Un altro testo, anche questo manoscritto, offre un'ulteriore possibilità di lettura del catalogo ottocentesco: le *Cene* dei Gelati, composte dal fondatore, e annoverate tra le «opere da stampare»³⁵. Le *Cene* sono pensate e descritte come una versione moderna dei simposi antichi, «banchetti eruditi» durante i quali gli accademici, convocati dal Principe in carica, dibattono su questioni filosofiche e letterarie e ognuno degli affiliati, a turno, recita o improvvisa versi attinenti all'argomento di cui si sta discutendo. Gli interventi sono scanditi e impostati come lezioni accademiche e prendono l'avvio dalla citazione di un autore

³³ Dal carteggio Zoppio-Giordani, lettera del 24 febbraio 1624, c. 147r.

³⁴ Il testo autografo della lettera di risposta di Magalotti a Zoppio è riportato di seguito solo parzialmente, per la prima volta, in questo volume, Inventario Magalotti, 22 Registro di lettere (1609-1621), Archivio di Stato di Firenze; «Ho goduto grandemente della sicurezza che mi ha creata della salute di V.S. la sua lettera amorevolissima [...] e non meno di intendere che la tragedia, non più di Euripide, ma detta del [...] Zoppio s'avvicini ad aver l'ultima mano. Mi piace che V.S. habbia toglgli via dico 'Ione' e chiamatale *Creusa* perché è più compassionevole la peripetia fabricata sopra la sciagura in che precipitò per errore *Creusa* avvelenando il figlio così caro, che non è l'errore di *Ione* espostosi a rischio di privarsi della riamata madre uccidendola, mentre che procura vendetta della morte ordita contro di se [...]».

³⁵ «[...] Poi venne in man mano in uso lo studio della filosofia, ma non con metodo cattedratico e dissertativo, bensì alla stregua degli antichi simposi [...] che tra i gelati avevano nome di *Cene* de' Saggi. [...] Un'idea di questi banchetti eruditi e del pregio delle discussioni che, a mensa levata, i Gelati intrecciavano, si ha dai frammenti di quattro *cene* raccolte da Melchiorre Zoppio e rimaste inedite, non sappiamo in quali mani». Due di queste *Cene* sono state ritrovate da chi scrive e saranno presto oggetto di una più ampia trattazione monografica. Riguardo alle *Cene* si vedano FANTUZZI, *Notizie degli scrittori bolognesi*, cit., vol. VIII, 1790, p. 314; *Memorie, imprese e ritratti dei Signori Accademici Gelati raccolte nel Principato del Signor Conte Valerio Zani*, cit., pp. 323-328; MAYLENDER, *Storia delle accademie d'Italia*, cit.

classico, generalmente chiosato nel contenuto e impiegato per esercitazioni metriche.

[...] Così quasi ad imitazione de gli antichi Platonici che durarono insino ai tempi di Plotino instaurando d'anno in anno quello per tutti i secoli celebrato simposio del loro Platone [...] ha il Caliginoso (Melchiorre Zoppio) istituito una cena [...]. Fornito dunque il caso furono in rauananza gli Accademici e con essi loro alquanti gentil'huomini d'ingegno, amatori dell'Accademia i quali essi Gelati s'havevano scelti due per ciascuno e invitati come a sessione d'Accademia [...]. Il ridotto si fece in una camera poco avanti aggrandita in uso di trattenimenti accademici. All'entrare che venivano facendo stava esso Zoppio all'uscio e col 'siate il benvenuto' faceva leggere ad uno per uno certa sovrascrittione in sulla cornice per di fuori ch'era [...] e tosto ch'alcuno era entrato gli addittava un'altra scrittura per di dentro[...] Entrati che furono tutti la novità della stanza porse a quelli materia da guardare e varietà di motivarci sopra [...]»³⁶.

Disposti simmetricamente all'interno della sala Hermathena, da una parte gli Accademici dall'altra i gentiluomini «divisi li uni dagli altri mediante il camino del foco», gli invitati procedono alla 'Cena' dando prova della loro erudizione, declamando a memoria passi di autori antichi o moderni come in un agone. L'aspetto conviviale, insito nella natura stessa dell'incontro, non contrasta con l'elemento letterario, al contrario le due componenti risultano perfettamente integrate³⁷ tanto da rilevare una profonda condivisione dello spazio accademico e del sapere che conferma l'idea iniziale di una libreria *ad usum Academiae*. Non sorprende dunque di ritrovare tra gli autori menzionati nelle *Cene* gran parte degli scrittori e dei poeti presenti negli scaffali della Biblioteca: la tradizione emersa dai fogli dell'inventario tende a coincidere con i nomi delle pagine simposiali e con l'essenza stessa dell'Hermathena. Le *Cene*, al pari del carteggio Zoppio-Giordani, valgono come esempio di un'analisi comparativa finalizzata ad illustrare meglio il sistema dell'Accademia e della Biblioteca avvalorando la tesi espressa nel titolo per cui il Fondo

³⁶ Dalle *Cene, Oratione I*, cc. 1r-6v.

³⁷ Sull'usanza delle cene accademiche si veda anche *La tavola rotonda. Cena dell'Illustrissimo Sig. Filippo Guastavillani, allo stesso lor Protettore, Accademici Riaccesi, Nicolò Tebaldini*, Bologna 1639.

dei Gelati, contestualizzato e interpretato congiuntamente ad altre fonti e documenti, schiude nuove prospettive di ricerca nella direzione del funzionamento dei singoli cenacoli quanto delle continue interferenze intellettuali tra sodali.

Marzia Pieri

SPETTACOLO DI CORTE E DI ACCADEMIA
NELL'ITALIA CINQUECENTESCA

Lo spettacolo rinascimentale – indissolubilmente musicale e drammatico in tutte le sue manifestazioni – nasce modernamente come prodotto della civiltà signorile, che ne fa un fondamentale attributo del proprio splendore mecenatesco e politico, ma viene spesso pensato da soggetti diversi, che con la corte possono collaborare come anche mettersi in concorrenza: lo Studio universitario (quando c'è, per esempio a Ferrara o Bologna), confraternite di varia estrazione sociale e intellettuale, comunità municipali delle province degli stati, con il loro retaggio e bagaglio di esperienze e di saperi, le accademie vere e proprie, che da cenacoli di privati sodali e spazi di libera socialità festiva, nel '400, si fanno, nel corso del '500, istituzioni regolamentate, dandosi compiti di progettazione e gestione teatrale sempre più autonomi dal palazzo del principe. In questa peculiare via italiana al teatro la puntiforme geografia quattrocentesca della festività aristocratica e municipale tende, lungo il sedicesimo secolo, ad aggregarsi in macro-aree culturali, in parallelo al formarsi degli stati signorili, con le loro capitali teatrali, dove la corte contratta spazi operativi e progettuali appunto con le accademie (divenute nel frattempo imprenditrici e produttrici in proprio) e con il mondo attoriale e impresariale che sta emergendo. A fine '500, del resto, c'è un nuovo soggetto attivo e incidente, che è il pubblico pagante, la cui influenza – già prima di diventare gusto, moda e opinione pubblica – bilancia e ridimensiona con crescente autorevolezza il dirigismo dei principi, e li costringe spesso a scendere a patti con attori e musicisti in materia di *tournées* e repertori, entro un nascente mercato dello spettacolo che, dagli anni '70, alterna con disinvoltura il vecchio protezionismo mecenatesco con la novità della libera concorrenza.

In principio ci sono le scuole di grammatica e di retorica, che si dedicano a un'esegesi sull'antico svincolata da concrete applicazioni, o

liberamente riutilizzata nell'avventura del cosiddetto teatro umanistico, libera espressione di una socialità goliardica e comica o ambito di riflessioni politiche 'alte' in chiave tragica. È agli scolari e agli accademici, sperimentatori (all'interno dei loro circoli) della nuova scena, che si deve quella frenetica circolazione di testi e di autori, quella ricchezza di scambi e sperimentazioni che caratterizza il '400, quando Luciano, da autore di scuola, si trasforma in possibile modello drammaturgico accanto a Plauto, Terenzio e Seneca¹, che i pomponiani provano a recitare in latino, e su cui Poliziano fa scuola a Firenze con occasionali collaborazioni performative, mentre gli epigoni di Leon Battista Alberti si accingono a un'estenuante esegesi di Vitruvio, stampato e postillato con rigore a Roma nella cerchia del cardinale Riario nel 1486, ma anche esplorato da una serie di interpreti settentrionali (Cesariano, Filarete, Prisciani, fra' Giocondo) in forme ammodernate e attualizzanti². Comincia l'avventura del teatro moderno, di cui la civiltà italiana consegnerà all'Europa di *ancien régime* i modelli e i linguaggi.

Sono alcuni principi, come è noto, a imprimere una decisiva accelerazione alla ricerca dei letterati e degli architetti, utilizzando il teatro come vetrina autopromozionale, veicolo di diplomazia, ornamento eccellente della festa politica, e sollecitando, a questo scopo, un complesso processo di testualizzazione di pratiche e linguaggi che vanno ben oltre i testi della drammaturgia antica variamente reinterpretati. Nella corsa allo spettacolo di corte tardo-quattrocentesco e di primo Cinquecento non è solo urgente procurarsi testi da recitare, ma anche fissare in manuali e tecniche organizzate il ricordo di allestimenti per il momento sperimentali e disomogenei: i linguaggi della danza si fissano in trattati scritti proprio all'interno di una pedagogia cortigiana che comincia a regolamentare una minuziosa antropologia del vivere aristocratico, mentre escono a stampa le prime raccolte di musica profana, si compongono trattati di architettura teatrale e di proto-regia, si inventa il genere della recensione che conserva e diffonde la memoria della festa, prima

¹ G. FORNI, *Rifacimenti e riscritture di Luciano nel teatro settentrionale dell'ultimo Quattrocento*, in *Boiardo, il teatro, i cavalieri in scena*, a cura di G. Anceschi e W. Spaggiari, Interlinea, Novara 2010, pp. 65-80.

² F. MAROTTI, *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo. Teoria e tecnica*, Feltrinelli, Milano 1974.

come cronaca interna (basti pensare ai sollecciti e pettegoli informatori di Isabella d'Este sulle rappresentazioni di Ercole I), poi come resoconto ufficiale di eventi particolarmente prestigiosi e reclamizzati.

All'inizio di questo percorso, dunque, è intorno alle corti che i saperi dello spettacolo si regolamentano attraverso la pratica della scrittura e poi della stampa, mentre a lungo la dignità letteraria dei testi da recitare resterà assolutamente secondaria, in un limbo di oralità e anonimato che li subordina a processi produttivi complessi e prevaricanti: è una storia di testi servili, anepigrafi, plagiati, perduti distrutti, che i principi sollecitano, dimenticano, segregano, e che gli autori compongono in molti casi per necessità, riscrivono e adattano su commissione, lasciandoli spesso inediti. In questa complessa vicenda si possono distinguere tre diversi modelli di produzione e invenzione di teatro, che fanno capo alle due corti di Ferrara e Firenze, e alle repubbliche di Venezia e di Siena. All'interno di ciascuna di queste realtà la produzione di spettacoli (in tutta la filiera che li riguarda) presuppone sempre fittissimi scambi fra il progetto principesco e l'arcipelago dei gruppi di intellettuali, artigiani, artisti dotati delle competenze richieste, ed è spesso il risultato di mediazioni complesse e assai interessanti, in cui, alla fine, saranno i principi a dover cedere il passo alle accademie teatranti.

Firenze: una capitale europea

A Firenze lo spettacolo è un fondamentale *instrumentum regni*, che accompagna il farsi della signoria medicea fra il principato occulto di Cosimo il Vecchio e gli irradamenti europei del granducato seicentesco, ma è anche il sensore delle relazioni che questa signoria di volta in volta stabilisce con il corpo vivo della società municipale di artigiani, popolani, artisti e intellettuali, entro una trama fittissima di simbolismi che, letteralmente, 'spiegano' la città e il suo mito³. E infatti i singoli paragrafi di questa vita cerimoniale e spettacolare si dispongono secondo una logica politica e culturale costante, dispiegano linguaggi e attitudini ricorrenti, abbinando l'ostensione della magnificenza sovrana, con i

³ S. MAMONE, *Dèi, Semidei, Uomini. Lo spettacolo a Firenze fra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVII secolo)*, Bulzoni, Roma 2003.

suoi irrinunciabili attributi di gratuità e di pompa, all'oculata gestione organizzativa ed economica dei suoi processi, sapientemente formalizzati, sistematizzati e diretti con parsimonia economica e professionalità di *management*, nel segno di un'identità mercantile mai dimenticata e all'insegna di un peculiare risparmio e riuso di scenografie, costumi, suppellettili che altrove non trova equivalenti. Sarà, a fine '500, Maria, regina di Francia, a far decollare sul piano internazionale questa complessa rete di linguaggi comunicativi e spettacolari, prima riutilizzandoli in proprio in una saggia difesa della casa regnante (e così creando, sulla scia di Caterina, i fondamenti dello spettacolo francese moderno), poi presiedendone l'irradiamento in Inghilterra, Spagna, Piemonte e Paesi Bassi attraverso la rete, quasi sbalorditiva, dei legami matrimoniali dei propri figli e nipoti.

La spettacolarità fiorentina tenderà a farsi modello esemplare fuori d'Italia, e anche a riprodursi, con delle costanti trasversali, all'interno di un sistema organizzativo e creativo assolutamente peculiare. Gli snodi matrimoniali, fondamentali per la politica della casata e dello Stato, segnano allo stesso modo appuntamenti capitali, spesso enfatizzati da fondamentali svolte creative negli apparati e nella drammaturgia, conservando a lungo un primato della città (politicamente assai remunerativo) che sollecita inevitabilmente la forte concorrenza delle altre signorie italiane⁴.

In questa vicenda gli allestimenti e la scenotecnica fanno la parte del leone, nel solco di una vocazione artigianale di antica origine, e finiranno per dettare le regole alla drammaturgia, che vedrà erosi progressivamente i propri margini propositivi al cospetto del melodramma e all'interno del nuovo contenitore architettonico del cosiddetto 'teatro all'italiana', che proprio intorno alle sale e ai cortili dei palazzi di via Larga, di palazzo Vecchio e di palazzo Pitti inizia a strutturarsi nei suoi codici fondamentali grazie a Giorgio Vasari, Bernardo Buontalenti e Giulio Parigi. La commedia letteraria fiorentina, linguisticamente così privilegiata e da subito prosastica, è intanto fatta oggetto di un dibattito molto articolato intorno alla natura del comico e, dopo aver sfornato i modelli straordinari della *Mandragola* e della *Calandria* (recitata a Urbino ma nata da una cerchia intellettuale fiorentino-romana come capolavoro

⁴ L. ZORZI, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Einaudi, Torino 1977.

di diplomazia teatrale e manifesto ineguagliato di teatro cortigiano)⁵, si fissa in un canone classicistico e unitario, fondato sui caratteri e sull'eredità novellistica, che una serie di intellettuali locali tenteranno per tutto il secolo di aggiornare in chiave ora organica al principato, ora più o meno frondista (nell'Accademia degli Umidi), per poi irrigidirsi nella normatività della Crusca, e cedere fatalmente il passo al trionfo degli intermezzi e degli apparati, a una congerie di forme drammaturgiche 'minori' di tipo drammatico-musicale⁶ e al primato dell'improvvisa sancito dal trionfo dei comici Gelosi nelle feste nuziali del 1589.

Ma, se i Medici fanno sempre da perno e da asse portante, intorno a loro c'è Firenze, con il suo fitto tessuto di associazionismo che riunisce, intorno alle arti e al teatro, molti artigiani e pittori, entro una galassia di confraternite, compagnie di piacere e accademie letterarie di grande vitalità e durata, a cui fa capo gran parte della vita cittadina. Ai loro membri, che spesso sono artisti, si deve il miracolo di questa ricchezza e di questa poliedricità perfettamente speculari all'oculato dirigismo della corte; la loro vocazione a recitare (così forte da interrompere spesso la continuità del lavoro pittorico) assume i contorni di una socievolezza, di una espressività civile, che trova evidenti ricadute nella loro pittura, incline a chiaroscuri oppositivi che possono trovare la loro spiegazione proprio nel teatro: «il dipinger caricato altro non fa che riprodurre sulla tela i modi accentuati dell'exasperazione comica; lo sfumato 'morboso' e psicologico quelli della tragedia e del melodramma»⁷. È stato dimostrato ad esempio come l'*Accademia del Disegno*, attraverso fasti e crisi, peripezie organizzative, evoluzioni statutarie e trasferimenti di sedi (simbolicamente assai significativi), fra il 1562 anno della sua fondazione e il tardo '600, registri e asseconi profondi mutamenti circa la percezione sociale ed economica del professionismo artistico e teatrale, mentre si trasformano gli equilibri di forza, di interlocuzione e di trattativa che gli artisti riescono a stabilire con la famiglia regnante. Dal 'saper fare' che inizialmente li caratterizza, come attributo di un potere atipico e misterioso che negozia i propri spazi e le

⁵ F. RUFFINI, *Commedia e festa nel Rinascimento. La «Calandria» alla corte di Urbino*, Il Mulino, Bologna 1986.

⁶ M. PIERI, *Cavalieri, armi, amori: una scorciatoia per il tragico*, in *Eroi della poesia epica nel teatro del Cinque-Seicento*, a cura di M. Chiabò. F. Doglio, Torre d'Orfeo, Roma 2004, pp. 201-231.

⁷ MAMONE, *Dèi, Semidei, Uomini*, cit., p. 233

proprie iniziative con crescente autonomia e persino qualche ribellismo, al riverbero sociale di un'eccellenza dell'Arte (e non solo dell'artista) che finirà per attrarre in accademia prima i mecenati aristocratici, poi, via via, i collezionisti *tout court*, mutando profondamente la natura dell'istituzione. Questo processo accompagna con affascinante consonanza l'emersione, a Firenze, di un ceto pre-borghese, che identifica nell'economia e nella cultura (e nel possesso dei manufatti artistici) la propria civilissima, moderna consacrazione.

Il bipolarismo corte-accademia nella vita spettacolare, così intimamente legato al tessuto dell'associazionismo cittadino, e a cui si aggiunge nella seconda metà del secolo il terzo polo dei comici di mestiere (altrettanto legato alla corte attraverso la figura di don Giovanni de' Medici), diventa dunque un elemento fondamentale della civiltà teatrale fiorentina e forse anche di una più vasta vicenda italiana, ancora in gran parte da esplorare⁸: non infatti il tradizionale e un po' rigido antagonismo fra il professionismo dei comici dell'Arte e l'alto diletterantismo della Corte, ma un terzo, decisivo elemento si inserisce a movimentare il quadro: il vivo tessuto connettivo delle accademie, spazio di invenzione e di riciclo, di collegamento e di rilancio, al cui interno si crea quel nuovo pubblico italiano, che nel '700 assumerà piena cittadinanza storica. E all'accademia degli Immobili si deve la costruzione, nel 1656, e la gestione plurisecolare del teatro stabile della città, il teatro della Pergola, il primo in Europa a ordini di palchi sovrapposti, tempio del melodramma e vanto della città di Firenze.

Ferrara: il centralismo ducale

Ma veniamo a Ferrara, la capitale rivale, ossessionata da una rincorsa al primato che tiene gli Este sempre in affanno: al consociativismo medico essi oppongono un autarchico monopolio scenico, caratterizzato da ostensione di magnificenza, spreco e lusso. Gli Este assegnano al teatro un ruolo di capitale importanza nella loro politica a partire da Ercole I, che ne fa un asse di riferimento centrale dopo il limbo

⁸ S. FERRONE, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Einaudi, Torino 1993.

cavalleresco dell'età di Borso. Fra il 1471, quando prende il potere, e il 1505, quando muore, passano ben 34 anni: un governo di eccezionale durata, che gli consente di radicare una vera e propria mitopoietica del teatro, paragonabile ad altre stagioni fondative altrettanto mitiche, come quelle per esempio di Elisabetta d'Inghilterra o del re Sole. Di questo teatro nascente Ercole fu il geloso progettista e custode, e lo diresse esercitando un rigido protezionismo attraverso un *team* di intellettuali quasi coetanei fra loro e di poco più giovani di lui, che era nato nel 1431 (Pellegrino Prisciani e Battista Guarino erano nati nel 1435, Boiardo nel 1441), che contribuirono a 'inventare' una scena ferrarese molto diversa da quella della Firenze medicea, dalla Roma di fine secolo (arcipelago di sperimentazioni eterogenee), dalla casualità progettuale delle corti di Napoli (da cui Ercole proveniva) e di Milano (dove il genero Ludovico il Moro tenta di fargli concorrenza in una breve, intensa stagione spettacolare legata alla presenza di Leonardo da Vinci), mentre a Mantova sarà Isabella a raccogliere la sfida, inseguendo il genitore su un terreno più marcatamente classicistico e letterario, creando una tradizione locale che sarà fatta propria dalla colonia ebraica, e che il mantovano Castiglione esporterà a Urbino nella *performance* straordinaria ma unica della *Calandria*.

Per individuare le linee di questa storia, infatti, bisogna talvolta riferirsi a quello che accadde dopo l'età dell'oro dei cosiddetti festival plautini; il nostro sguardo retrospettivo, consapevole del finale trionfo della commedia (ma di una commedia non ferrarese), non deve farci perdere di vista le molte fila della storia, e soprattutto l'auroralità globale del fenomeno/ teatro, ancora tutto da scoprire a fine '400 e per il momento identificato con modelli plurimi e fra loro dissimili. Il progetto erculeo, solidamente strutturato e perseguito, affianca e incrementa la preesistente festività e 'cerimonialità iberico-borgognona', orale e protodrammatica, innestandosi su una ricca tradizione locale cosiddetta 'romanza', che accosta al laboratorio traduttorio intorno allo Studio l'esperienza del 'ballare lombardo', la presenza consueta di nani e buffoni, una ricca vita musicale intimamente collegata con l'improvvisazione lirica, un patrimonio di saperi artigianali di mascherari, carpentieri e costumisti che ne è parte integrante e qualificata. A corte il teatro, questo teatro, appartiene interamente a un universo di oralità e performatività molto caro al principe, che punta soprattutto sulla messinscena.

Il *pressing* sullo Studio (giuridicamente riorganizzato a partire dal 1473 in modo da assicurarsene il controllo) in materia di traduzioni, l'adesione alla pedagogia terenziana di Battista Guarino per i propri stessi figli, la stampa del Seneca di Andrea Belforte nel 1485 sono tutte tessere di un *puzzle* complesso e strategico, ma accanto e prima delle commedie carnevalesche ci sono le rappresentazioni sacre, a cui Ercole imprime nuovo splendore, e che soprattutto lega al simbolismo del duca *Christomimetes* cortese e cristiano, già proprio di Carlo il Temerario e di Alfonso il Magnanimo⁹.

Se Firenze è laboratorio di spazi e edifici, Ferrara è laboratorio di testi, a partire dai festival plautini che nel 1486 lanciano la dirompente e categorica novità del volgare (mentre a Roma e a Firenze, ricordiamolo, Plauto e Terenzio si recitavano ancora in latino), in chiave culta, didattica e allegorica. Vitruvio è il nume tutelare di questa vicenda attraverso la mediazione di Leon Battista Alberti, e l'esegesi ferrarese del *De architectura* (così diversa da quella dei pomponiani della cerchia del cardinale Riario), lungi dall'essere *naïve* o fraintesa, come spesso si è giudicato a torto, è il segno più evidente della natura libera e strumentale di questo progetto. I due interpreti ferraresi di Vitruvio, il Prisciani e il Cesariano, restano ai margini del vasto dibattito relativo alla restituzione dell'edificio teatrale antico, ma per consapevole scelta e non per inadeguatezza filologica: essi compendiano e approfondiscono criticamente una *summa* di esperienze sperimentate, la legittimano culturalmente, incorniciandola 'all'antica' nel segno forte della spazialità, mentre resta aperta a continue accessioni e aggiornamenti, come si è detto, la nebulosa dei testi da recitare, dove la restituzione delle commedie latine si affianca alla sperimentazione alta di moderni 'drammi storici', così li chiamò il D'Ancona, orientati su un versante piuttosto 'tragico', o almeno gnomico e moralizzante: il *Philodoxeus* di Alberti (già dedicato al duca di Ferrara) e l'*Orfeo* di Poliziano sono i due modelli "moderni" di riferimento; l'alta moralità politica ne costituisce il collante, ma la loro fenomenologia è davvero vasta e varia: drammi mitologici, tragedie vere e proprie, agiografie drammatizzate, drammatizzazioni lucianesche.

⁹ F. CRUCIANI, C. FALLETTI, F. RUFFINI, *La sperimentazione a Ferrara negli anni di Ercole I e Ludovico Ariosto*, in «Teatro e Storia», IX (1994), 16, pp. 131-217.

Sappiamo che, alla fine, il modello vincente di scena cinquecentesca sarà quello illusionistico e prospettico di matrice romano-fiorentina (Peruzzi e Serlio e non Pellegrino da Udine), e che Ariosto (reduce dai soggiorni romani e toscani degli anni '20), dopo una lunga fase di eclissi e frammentazione del teatro ferrarese successiva alla morte di Ercole, importerà in patria e rielaborerà in proprio i modelli di Machiavelli, Bibbiena e Aretino; più tardi l'esperienza della commedia volgare ferrarese sarà canonizzata in forma letteraria dalle stampe del Giolito.

Le commedie ferraresi, spiate, richieste, celebrate da chi vi assiste come una ghiotta novità, rubate in precocissime stampe pirata (come la *Cassaria* e i *Suppositi* stampate probabilmente a Firenze nel 1509) sono spettacolari, ingegnose e ben costruite, destano meraviglia e ammirazione, ma non fanno molto ridere, né è quello, del resto, il loro scopo. Ad esse si intreccia una linea di spettacoli patetici, gnomici o tragici, su cui, alla fine, la scena estense cinquecentesca conquisterà invece i propri reali primati. L'impianto gnomico e apodittico resterà, per Ariosto, Giraldi, e Guarini, i successivi *dramaturgen* estensi, come un impegnativo, ineludibile limite interno. Alla languente commedia si affiancano la tragedia e poi la favola pastorale, con l'*Orbecche* (1541) e l'*Egle* (1543) del Giraldi Cinzio. Anche se ormai i testi e gli spettacoli esigono imponenti paratesti teorici in forma di ampi trattati, e per quanto la dialettica cortigiana sia assai meno cordiale e paritaria di prima, è significativo che le messinscene siano prodotte ancora una volta entro un laboratorio collettivo che fa capo allo Studio, dove agiscono i letterati, i musicisti, i recitanti e gli stessi duchi (Ercole II e Alfonso II questa volta), con appassionante discussioni per esempio intorno alla divisione in atti, alla legittimità teorica di mescolare Seneca e Boccaccio, o alla liceità di mostrare orrori e prodigi funesti rinnegando i precetti aristotelici, ma deliziando gli spettatori.

Il massimo dell'empirismo si coniuga con un prestigioso progetto intellettuale che accende ancora una volta, fra la Corte e lo Studio, un dibattito appassionato sulle ragioni della poetica, a cui il Giraldi dedica una serie di trattati teorici che discutono e formalizzano le regole compositive del poema cavalleresco, della commedia, della tragedia e della favola pastorale. Di questo terzo genere, ancora indistinto teoricamente ma versatile e ricco di futuro, lo stesso Giraldi propone una versione moderna rara e preziosa, che ricalca filologicamente l'antico dramma satiresco. La sua difficile *Egle* corona i primati estensi in materia

drammaturgica, anche se una serie di successive favole pastorali ferraresi ne definiscono un modello di tipo piuttosto plautino-ovidiano, che eredita la spettacolarità dei drammi mescolati egloghistici e mitologici di fine '400: l'*Aminta* del Tasso, rappresentata alla corte dai Gelosi nel 1573 nella delizia di Belvedere, sarà l'eccezione che non fa la regola; la variante neo-barocca del *Pastor Fido*, scritto e riscritto, teorizzato da un abnorme paratesto polemico e ripetutamente naufragato sul piano rappresentativo per una serie di incidenti e per i costi eccessivi richiesti dalla monumentale messinscena, è opera di un aristocratico deluso, che riesce infine a farlo recitare a Mantova solo nel 1597 a quasi vent'anni dal suo primo concepimento.

Lungo il secolo, infatti, il dirigismo teatrale dei duchi, impegnati in una difficile battaglia politica di sopravvivenza (destinata a finire male con la devoluzione del 1598) si affievolisce progressivamente; i loro collaboratori agiscono con margini sempre più ristretti: se il Boiardo è sodale e amico di Ercole I, Ariosto si deve destreggiare con maggiori cautele nei confronti di Alfonso e di Ippolito, mentre l'operoso Giraldi, segretario di Ercole II, sarà mandato in esilio da Alfonso II; il Tasso sarà al centro di una vicenda personale molto infelice, che vedrà anche il naufragio del suo *Torrismondo* (con cui spera invano di rinnovare i fasti ferraresi in campo tragico) e Guarini romperà clamorosamente con i duchi; non avrà a Mantova, corte gemella e rivale, miglior fortuna, e finirà per cercare nuove sponde politiche, economiche e teatrali a Padova, Vicenza, Venezia e Roma, in accademie borghesi e aristocratiche che lo accolgono a braccia aperte. Un po' dappertutto il palcoscenico di corte a fine '500 comincia a diventare poco allettante per i letterati, là dove manchi la garanzia dell'infrastruttura accademica fiorentina¹⁰.

La parabola di Guarini è, in questo senso, emblematica: da astro teatrale nella Ferrara degli anni '60, egli subisce, come si è detto, la lunga anticamera del suo *Pastor fido* (smarrito alla corte torinese di Carlo Emanuele di Savoia e ignorato dai Medici) e una serie di catastrofi della sua *Idropica*, trattenuta lunghi anni da Vincenzo Gonzaga, che ne rivendica comunque una sorta di *copyright*, e da lui recuperata fortunatamente

¹⁰ M. PIERI, *Le "Idropiche" fra corte, accademia e tipografia: il nuovo pubblico di Guarini, in Rime e Lettere di Battista Guarini*, a cura di B. M. Da Rif, Edizioni dell'Orso, Padova 2008, pp. 475-504.

dopo molte ambasce; il duca se ne ricorda tanti anni dopo e gli chiede di riadattarla in fretta e furia per le feste mantovane del 1608, dove viene finalmente allestita, ma è anche completamente sopraffatta dagli intermezzi del Chiabrera; di fatto la 'commedia grande' non ha più alcun legame con quel tipo di festa impreziosita da balletti e melodrammi, su cui si sprecano gli entusiasmi dei recensori che quasi la ignorano. I battesimi scenici del *Pastor fido* e dell'*Idropica*, tanto agognati dall'autore e così a lungo differiti nelle corti distratte e sprezzanti, si realizzano piuttosto altrove, per iniziativa di nuovi pubblici interessati a progetti teatrali di qualità: nel 1593 il *Pastor fido* viene recitato a Siena, poi nel '96 a Ronciglione e a Crema, l'*Idropica* a Venezia e forse a Viterbo, in versioni, documentate dalle stampe, rivolte a spettatori assai diversi da quelli cortigiani e con cui l'autore si sente molto più in sintonia. Il Guarini degli ultimi anni, infatti, gravita verso aree teatrali nuove, viene assunto come nume tutelare dai più qualificati ambienti del professionismo attoriale e si rivolge ai circoli accademici veneti e romani, idealmente i più interessati a una commedia di costume letterariamente referenziata e, naturalmente, al nuovo genere della favola pastorale tragicomica¹¹. Sono costoro, e i loro nuovi pubblici, i destinatari naturali del suo ultimo progetto drammaturgico, troppo impegnativo per i principi di questa età.

Ai fasti della festa signorile, sempre più rara e costosa, si affiancano dunque, con crescente autorevolezza, episodi di segno completamente diverso, che fanno capo alle comunità borghesi e aristocratiche, a cui ci riferiremo fra poco per esplorare il nostro terzo polo teatrale. I Gonzaga raccolgono intanto per alcuni decenni lo scettro di un'impresarialità teatrale principesca, inaugurata con passione da Isabella e ripresa dal figlio Federico, ma sono piuttosto ospiti e organizzatori che produttori in proprio e si servono con continuità delle competenze straordinarie della comunità ebraica, chiamata alla *corvée* teatrale nelle più diverse circostanze (con l'astro di Leone de' Sommi); a corte per tutto il secolo si invitano, ben pagati, musicisti, attori, scenografi e poi comici dell'Arte, ma la teatralità mantovana resta laterale anche nella conclusiva, straordinaria stagione di Vincenzo Gonzaga, che vedrà le già ricordate feste del 1608

¹¹ M. PIERI, *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano*, Liviana, Padova 1983.

come apice di uno splendore ormai al tramonto e presto drammaticamente cancellato dalla guerra del Monferrato¹².

Il policentrismo teatrale delle Repubbliche

Accanto alle corti – le grandi corti fondatrici di tradizioni forti e modellizzanti, come Ferrara e Firenze, o le altre ‘minori’ signorie che si affacciano alla storia teatrale in circostanze dinastiche e politiche più occasionali e circoscritte – come Milano, Urbino, Bologna, Carpi, Parma e Piacenza, Torino – ci sono le repubbliche, dove la pratica del teatro si lega a una diversa sociologia e antropologia festiva, gestita da gruppi di produttori-consumatori borghesi e aristocratici in forme meno dispendiose e più intimamente collegate alla loro vita e alla loro storia. Siena e Venezia, con le sue comunità satelliti di terraferma, sono molto diverse fra loro, ma le accomuna un tessuto associazionistico vitalissimo e relativamente libero, dove le forme della musica, della danza e della civile conversazione tendono con naturalezza a farsi teatrali, affiancando alla cerimonialità ufficiale dello stato (pali, cortei, momarie, rappresentazioni sacre) le rappresentazioni drammatiche consumate in case e palazzi di cittadini, dove si producono testi sperimentali e attualizzanti, e dove matura un patrimonio di competenze recitative e musicali che, lungo il secolo, tenderanno al solito a regolamentarsi e codificarsi e, soprattutto, a tradursi in libri stampati, grazie all’iniziativa di abili tipografi, che fiutano l’affare, creano un mercato, inventano i modelli libreschi di un teatro da leggere e da rifare in proprio¹³.

Nella ghibellina e imperiale Siena fiorisce una drammaturgia comica intrecciata, romanzesca, patetica molto diversa dalla commedia ferrarese e fiorentina, ma semmai legata alle esperienze romane di età leonina, di cui la prima *Cortigiana* di Pietro Aretino (che cuce quasi epicamente una serie affollata di *gags* e di personaggi sullo sfondo di un’attualità sensuale e nera) è una specie di manifesto: le rappresentazioni rusticali

¹² *I Gonzaga e l’Impero. Itinerari dello spettacolo*, a cura di U. Artioli e C. Grazioli, Le Lettere, Firenze 2005.

¹³ R. GUARINO, *Teatro e mutamenti. Rinascimento e spettacolo a Venezia*, Il Mulino, Bologna 1995.

dei Rozzi e le commedie degli Intronati rielaborano in modo radicale il modello plautino nella forma della *romantic comedy* che sarà manieristica e barocca, e di cui si impadroniscono immediatamente gli attori di mestiere. Questo imponente *corpus* di testi, destinato alla comunità cittadina ma da subito esportato e imitato altrove per la sua eccezionale vivacità drammaturgica, nasce all'interno di sodalizi accademici che identificano nella pratica del recitare la forma simbolica più alta della vita comunitaria, il veicolo di un dibattito in senso lato politico rivolto sia all'interno della città che agli interlocutori esterni (l'Imperatore e i suoi luogotenenti militari, poi i Granduchi fiorentini nuovi padroni), un patrimonio identitario che, dopo la perdita dell'indipendenza, sarà fatto oggetto di un amoroso recupero memoriale con cui si identificheranno miti tenaci e mistificati¹⁴.

L'eccellenza senese sarà esportata fuori di Siena da una diaspora di intellettuali che arriveranno alla Spagna, alla Francia, a Roma e soprattutto al Veneto: i modelli drammaturgici, le teorie e le pratiche della recitazione entreranno in profondità nel dibattito padovano intorno alla *Poetica* di Aristotele, e saranno saccheggiate dai comici dell'Arte, mentre il modello della veglia accademica, raccontata dai fratelli Bargagli, andrà ad alimentare la nuova antropologia della civile conversazione seicentesca in Italia e in Europa¹⁵.

A Venezia e in Veneto c'è maggior spazio di manovra rispetto a Siena, e la vita teatrale si dispiega in tutte le direzioni sotto la spinta di intellettuali che importano e riadattano esperienze maturate altrove, come Pietro Aretino, Alessandro Piccolomini, Angelo Ingegneri e Giovan Battista Guarini. Fra gli anni '40 e '80 del '500 vari professori dello Studio padovano esegeti di Aristotele, una serie di accademie aristocratiche che perpetuano la grande tradizione delle Compagnie della Calza, e un manipolo di scrittori e poligrafi al soldo di tipografi lungimiranti si impegnano a costruire la nuova letteratura dopo la regolamentazione manieristica degli anni '30. Essi lavorano a definire forme e regole per

¹⁴ M. PIERI, *La memoria dello spettacolo come autobiografia collettiva: il caso della Siena rinascimentale*, in *Nascita della storiografia e organizzazione dei saperi*, a cura di E. Mattioda, Olschki, Firenze 2010, pp. 259-278.

¹⁵ L. RICCÒ, *Gioco e teatro nelle veglie di Siena*, Bulzoni, Roma, 1993 e della stessa autrice *La "miniera" accademica. Pedagogia, editoria, palcoscenico nella Siena del Cinquecento*, Bulzoni, Roma 2002.

i vari generi sulla scorta di un canone letterario volgare ormai acquisito, confezionando le collane editoriali di riferimento. In particolare il modello tipografico di cinquecentina teatrale – che contiene al suo interno, con adeguata chiarezza, testi e paratesti della nuova drammaturgia comica, tragica e pastorale – viene approntato presso la bottega del Giolito, che lancia sul mercato una serie fortunatissima di libretti in ottavo, talvolta illustrati, destinati al teatro da leggere. Intanto una serie di sodalizi di varia estrazione, nella capitale e in terraferma, producono, consumano e teorizzano teatro in quantità, per un pubblico più numeroso e variegato di quello cortigiano: accanto alla commedia e alle sue varianti farsesche e rusticali recitate nelle feste veneziane, nella cerchia padovana di Alvise Cornaro e nel Polesine di Luigi Groto, la tragedia – rischiosa e poco praticabile a corte – è piegata alle disinvolute ragioni dell'intrattenimento nell' *entourage* padovano di Sperone Speroni (autore dell'antigiraldiana e mitologica *Canace*) e in molti carnevali aristocratici della Serenissima, dove trionfano i volgarizzamenti euripidei del Dolce accanto alle prove romanzesche, sentimentali, storiche di Aretino, Parabosco, Domenichi, che segnalano ormai il viraggio del genere in una direzione spettacolare giocata sul versante degli affetti più che su quello dell'ortodossia letteraria¹⁶. Ma c'è, naturalmente, il laboratorio Olimpico vicentino che, da un *côté* municipale orgogliosamente filo-imperiale e in aspra concorrenzialità con l'ormai vittorioso universo della Commedia dell'Arte, affronta un'impegnativa ricerca sullo spettacolo tragico e tragicomico, intrecciata alla riflessione teorica sul nascente melodramma, produce un'imponente serie di testi teorici e documenti di lavoro e, con la costruzione del teatro palladiano e la messinscena dell' *Edipo tiranno* del 1585, realizza il monumento e la sintesi straordinaria del teatro antico sempre sognato dalla cultura umanistica e sempre tradito dalle rivisitazioni principesche. Solo una libera accademia poteva osare tanto, ma fuori tempo massimo, e per così dire a cose fatte¹⁷. Il rigorismo antiquario deve arrendersi al nuovo imperante e alle ragioni dell'economia e del diletto: il fronte letterario comincia a rivendicare l'alternativa della lettura

¹⁶ M. PIERI, *La tragedia in Italia*, in *Le rinascite della tragedia. Origini classiche e tradizioni europee*, a cura di G. Guastella, Carocci, Roma 2006, pp. 167-206.

¹⁷ S. MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza. Un teatro e la sua «perpetua memoria»*, Le Lettere, Firenze 1998.

nel chiuso della comunità accademica, come accade fra gli Innominati di Parma all'ombra dei Farnese, alternativa accettabile e praticata per difendere una cittadella assediata da troppi fronti.

Non sono peraltro i poeti o i retori (per quanto rigorosi e raffinati) a incidere sul destino del teatro italiano, né tantomeno i principi, politicamente ridimensionati e comunque costretti a confrontarsi con altri soggetti: i comici dell'arte, innanzitutto, alla trionfale conquista del mercato dello spettacolo, ma anche le comunità borghesi e aristocratiche che hanno imparato a organizzarsi in proprio senza indulgere né agli eccessi pedanteschi degli aristotelici né alle sbrigative scorciatoie sceniche degli zanni. Il teatro è ormai egemone e non subalterno alla festa e, se nelle corti di primo '600 letterati come Chiabrera, Villifranchi, Bonarelli, o Buonarroti sembrano rassegnati o convinti della strumentalità e flessibilità delle loro composizioni sceniche, *nugae* suscettibili di qualsiasi utilizzo, c'è una fascia intermedia di intellettuali competenti che aspirano invece a un teatro letterariamente referenziato e scenicamente praticabile. Piuttosto che ai principi, distratti e inadeguati a intenderne le ragioni, esso è rivolto a specialisti appassionati (musicisti, attori, coreografi, scenografi, coreghi, spenditori), 'belli umori' abili a scrivere, recitare e comporre che se ne fanno artefici: a Caprarola, a Roma, a Viterbo, a Padova, a Firenze costoro oppongono all'evasività e al decorativismo della moderna festa signorile moderna (più in sintonia infatti con il teatro delle maschere) un intrattenimento virtuoso, dialettico e dialogico rivolto a un'ideale platea di «signori e cittadini privati, virtuosi e saggi, ancor che invero non siano di sangue illustre o stirpe regia» come scrive con finezza Giovan Battista Andreini nella *Saggia egiziana. Dialogo spettante alla lode dell'arte scenica*. All'ombra della Chiesa e della Crusca questi artisti, gentiluomini, artigiani e letterati si dedicano con entusiasmo all'impresa, in stretta relazione con il mondo dei comici¹⁸: essi traducono, scrivono, costruiscono e gestiscono teatri, creano stamperie di riferimento. La dialettica seicentesca fra amatorialità e professionismo fisserà un modello tipicamente italiano di produzione

¹⁸ L. MARITI, *Commedia ridicolosa. Comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel Seicento. Storia e testi*, Bulzoni, Roma 1978.

teatrale¹⁹, che affiancherà con competenza e abilità gestionale il superstite impresariato principesco, costruendo e custodendo fra mille difficoltà attraverso le bufere della storia una straordinaria civiltà dello spettacolo.

¹⁹ S. MAZZONI, *Lo spettacolo delle accademie*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, I, *La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, a cura di R. Alonge G. Davico Bonino, Einaudi, Torino 2000, pp. 869-904. Si vedano, come testi di riferimento, C. MOLINARI, *Le nozze degli dèi, un saggio sul grande spettacolo italiano*, Bulzoni, Roma, 1968 e M. PIERI, *Problemi e metodi di editoria teatrale*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, II, *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, a cura di R. Alonge G. Davico Bonino, Einaudi, Torino 2000, pp. 1073-1101.

Bianca Concolino Mancini Abram

GLI INTRONATI E IL TEATRO

ELABORAZIONE E ARRICCHIMENTO DI UN MODELLO COMICO

Nel febbraio del 1532, l'ultimo giorno di carnevale, gli Intronati rappresentavano nella Sala Grande del Consiglio del palazzo Comunale di Siena, la commedia *Gli Ingannati*. Si trattava di un carnevale particolarmente gioioso, dato che la guarnigione spagnola aveva appena lasciato Siena e la recente nomina del marchese del Vasto, al posto dell'odiato don Ferrante Gonzaga, lasciava sperare un miglioramento del clima politico e di conseguenza culturale. Era o piuttosto sembrava, dato che le speranze sarebbero state presto deluse dalla realtà, l'inizio di una nuova epoca di pace e di prosperità per Siena, di cui la riapertura dell'accademia degli Intronati appariva come un segno tangibile. Dalle rappresentazioni ferraresi della *Cassaria* nel 1508 e poi dei *Suppositi* nel 1509, il teatro era stato un avvenimento abitualmente legato alle corti. Come ricorda Marzia Pieri, a Siena data l'assenza a quel tempo, di una corte, la vita culturale e teatrale si aggrega intorno alle Accademie, e la rappresentazione del 1532 degli *Ingannati* è carica di un'attualità spregiudicata e irriverente¹.

Nel 1572, Girolamo Bargagli nel *Dialogo de' giuochi che nelle vegghie sanesi si usano di fare* e nelle *Orazioni* (una per la morte di A. Piccolomini, 1579 e l'altra per la riapertura dell'accademia nel 1605) ricorderà i valori cari agli Intronati e ad Alessandro Piccolomini, *Lo Stordito*, uno dei membri più attivi e importanti dell'Accademia². Fra questi valori un posto importante è dato alla celebrazione dell'amor cortese e all'omaggio delle

¹ M. PIERI, *Introduzione*, in *Accademia degli Intronati. Gli Ingannati*, Titivullus, Corazzano 2009, pp. 13-16.

² Sulla politica culturale dell'Accademia degli Intronati si rimanda allo studio di L. RICCÒ, *Gioco e teatro nelle veglie senesi*, Bulzoni, Roma 1993. Sul ruolo di A. Piccolomini nell'Accademia, si veda, della stessa autrice, *La Miniera accademica: pedagogia, editoria, palcoscenico nella Siena del Cinquecento*, Bulzoni, Roma 2002, pp. 44-47; p. 76.

donne di Siena. La commedia degli *Ingannati* illustra già questi valori: il prologo rinvia infatti a un testo che precede la commedia e che ne costituisce, in un certo senso, l'antefatto. Un mese prima della rappresentazione, nella notte dell'Epifania, gli Intronati avevano organizzato una festa allegorica, *Il Sacrificio*, in cui, stanchi dell'ingratitude femminile, avevano deciso di rinunciare alla schiavitù di amore e sacrificato i pegni d'amore ricevuti dalle donne amate. Pentiti di questo gesto, gli Intronati avevano poi deciso di riconquistare l'amore delle dame ripudiate, offrendo loro in omaggio, appunto, *Gli Ingannati*. In questa cornice di corteggiamento e di gioco festivi nasce dunque quella che fu una delle commedie più fortunate del Cinquecento³.

La commedia fu stampata per la prima volta nel 1537 a Venezia. Da allora il testo ebbe un'immensa fortuna teatrale e, cosa più rara per una commedia, anche narrativa dato che Matteo Bandello se ne ispirò per la scrittura di una delle sue novelle, *Paulo e Nicuola*⁴. Il successo degli *Ingannati* non si limitò all'Italia, ma arrivò in vari paesi europei: in Francia, con *Les Abusez* di Charles Estienne del 1540; in Inghilterra, dove, forse proprio tramite Bandello, Shakespeare ne venne a conoscenza e se ne ispirò per la sua *Dodicesima Notte*⁵; in Spagna, nel 1567, dove, pare, fu rappresentata alla corte di Filippo II nel 1548 da un gruppo di commedianti italiani, tra cui l'Intronato Antonio Vignali e dove ispirò Lope de Rueda che ne riprese la trama e il titolo nella *Comedia de los Engannados*⁶.

La fabula degli *Ingannati* riprende lo schema plautino dei gemelli identici, separati e ritrovati, già elaborato dal Bibbiena nella *Calandria* con l'introduzione del motivo della gemellarità bisessuale. La trama è nota: una fanciulla, Lelia, si traveste da paggio dell'uomo amato, Flaminio, e così facendo attira l'amore dell'altra donna di cui è innamorato il giovane, Isabella. Viene così a costituirsi un circolo vizioso in cui la

³ Sulla fortuna degli *Ingannati* rimando ad un mio studio, B. CONCOLINO MANCINI ABRAM, *Travestimenti, inganni e scambi nella commedia del Cinquecento*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», tomo CXLVII, (1988-89), pp. 199-228.

⁴ M. BANDELLO, *Tutte le opere*, a cura di F. Flora, Mondadori, Milano 1966, (II, XXXVI), pp. 1025-1053.

⁵ B. CONCOLINO MANCINI ABRAM, *Bandello, Les Intronati, l'Arioste e Shakespeare. Jeux de réécriture à la Renaissance*, in *Le Roman mis en scène*, Actes du Colloque (Lille 20-21 mai 2010), Éditions Classiques Garnier Numérique, Paris 2012, pp. 29-41.

⁶ PIERI, *Introduzione*, cit., p. 30.

felicità dell'uno è ostacolata da quella dell'altro. L'*impasse* è superabile solo alla fine della commedia, con l'arrivo del "quarto lato" del triangolo amoroso, il gemello della protagonista, separato da lei all'inizio della commedia⁷. Quali sono le novità introdotte dagli *Intronati*? Intanto un ruolo diverso attribuito alla protagonista, Lelia. Per la prima volta, un personaggio femminile si traveste non per obbedire alla volontà altrui (come era il caso per Santilla nella *Calandria*) ma per una scelta personale. Lelia è una giovane donna non ingannata per amore, come direbbe Machiavelli, ma per amore ingannatrice. E per la prima volta la vittima dell'inganno, che è nello stesso tempo l'ostacolo alla felice conclusione della commedia, è il protagonista maschile. Non mancano, proprio attraverso il personaggio di Lelia, i riferimenti all'attualità dell'epoca e ai suoi aspetti più dolorosi e tragici, come il sacco di Roma. È a causa del sacco di Roma che i due gemelli, Lelia e Fabrizio, sono stati rapiti e separati. Lelia, prima di ritornare a Modena da suo padre è stata prigioniera degli spagnoli e fa spesso riferimento a questo episodio per spiegare il carattere "disinvolto" delle sue scelte e del suo comportamento. L'altro riferimento ricorrente è quello alla vita che si svolge nei conventi dell'epoca. A causa del suo lavoro di mercante, Virgino, il padre di Lelia, è spesso costretto a partire e affida la figlia alle suore. Questa soluzione, se tranquillizza Virginio, non sembra però davvero efficace, poiché Lelia sembra godere di una libertà considerevole all'interno del convento, al punto di poter girare per Modena travestita da uomo. Sul piano drammaturgico, l'utilizzazione del travestimento offre agli autori l'opportunità di giocare con le apparenze, di mescolare il vero e falso e di instaurare una complicità particolarmente intensa con il pubblico degli spettatori. Grazie all'artificio del travestimento sono ingannati non solo i personaggi stolti e quindi tradizionalmente votati alla beffa (come nella *Calandria*) ma anche quelli positivi, a cominciare dal protagonista, Flamminio. E alla fine della commedia, quando tutti i personaggi scopriranno la vera identità del falso paggio, tutti si stupiranno di essere stati a tal punto ciechi:

⁷ Secondo lo schema già elaborato da Ludovico Ariosto nell'episodio di Fiordispina e Bradamante (*Orlando furioso*, XXV, 19-70).

Flamminio: Io non credo che fusse mai al mondo il più bello inganno di questo. È possibile ch'io si stato sì cieco ch'io non l'abbi mai cognosciuta?

Crivello: Chi è stato più cieco di me che ho voluto mille volte chiarimene? Che maladetto sia! Oh! io son stato il bel da poco⁸.

Quest'ambiguità permette agli autori di mettere in primo piano la contrapposizione tra realtà e apparenza. Già il prologo ammoniva gli uomini del pubblico del fatto che, solo se *ciechi*, per non essere distratti dalla bellezza delle spettatrici, avrebbero potuto vedere la commedia. A parte il paradosso galante, per i personaggi avviene proprio questo: sono tratti in inganno da quello che i loro occhi *vedono*. L'opposizione realtà/apparenza permette inoltre agli *Intronati* di introdurre un piano metateatrale nella rappresentazione. È quanto succede nella scena in cui Isabella trattiene Lelia, vestita da Fabio, sulla porta di casa sua e le strappa un bacio, davanti agli sguardi indiscreti di due servi, Crivello e Scatizza:

Lelia: A Dio!

Isabella: Udite. Vi volete partire?

Scatizza; (Basciala, che ti venga il cancro!)

Crivello: (L'ha paura di non esser veduta).

Lelia: Orsù! Tornatevi in casa.

Isabella: Voglio una grazia da voi;

Lelia: Quale?

Isabella: Entrate un poco dentro a l'uscio.

Scatizza: (La cosa è fatta).

Isabella: Oh! Voi sète selvatico!

Lelia: Noi saremo veduti.

Crivello: (Oimè, oimè! O seccareccio! Altrettanto a me).

Scatizza: (Non ti diss'io che la baciarebbe?)

Crivello: (Or ben ti dico ch'io non vorrei aver guadagnato cento Scudi e non aver veduto questo bacio)⁹.

⁸ PIERI, *Accademia degli Intronati. Gl'Ingannati*, cit., (V, 3), pp. 169-70.

⁹ Ivi, II, 6, pp. 90-91. Il bacio di Isabella ricorda un altro bacio «rubato»: quello di Fiordispina a Bradamante addormentata nell'episodio già citato *dell'Orlando furioso*. Su questo episodio si veda il fondamentale studio di G. FERRONI, *Da Bradamante a Ricciardetto, interferenze sessuali e scambi di sesso*, in *La parola ritrovata: fonti e analisi letteraria*, a cura di C. Di Girolamo, I. Paccagnella, Sellerio, Palermo 1982, pp. 137-159; P. LARIVAILLE, *Les jeux de l'amour dans le Roland furieux, ou l'erotisme discret de l'Arioste*, in

L'incontro è commentato, quasi raccontato, dai due servi che assistono non visti alla scena. Si crea dunque una sorta di spettacolo nello spettacolo, davanti a due diversi livelli di pubblico: il primo fittizio, composto da personaggi della commedia, ingannato dall'apparenza perché ignaro del travestimento; il secondo reale, che, ascoltando le parole dei due servi, ride alle loro spalle in quanto consapevole della realtà.

Il teatro sarà al centro dell'interesse e dell'attività degli Intronati per i trent'anni che seguiranno. Alessandro Piccolomini, in particolare, si dedicherà alla scrittura teatrale, con *L'Amor Costante* nel 1535 e con *L'Alessandro* nel 1543 e contemporaneamente alla riflessione sulla teoria drammaturgica, come dimostrano le *Annotazioni alla Poetica* di Aristotele del 1575.

La lunga stagione teatrale degli Intronati, cominciata dunque nel 1532, arriva a una tappa importante ventinove anni dopo con una nuova commedia collettiva, *l'Ortensio*. Agli inizi degli anni '60 gli Intronati escono da un lungo silenzio dovuto ancora una volta a vicende belliche e ritornano al teatro con una nuova commedia. L'occasione è particolarmente solenne e memorabile. L'Accademia riapre le porte e riprende la sua attività teatrale per festeggiare la presenza a Siena del nuovo principe, Cosimo I. Dalla pace di Cateau-Cambrésis il potere dei medici sulla Toscana era uscito considerevolmente rinforzato. La visita di Cosimo I a Siena, sul finire del 1560, come sottolinea Daniele Seragnoli, ha dunque un significato strategico e politico in quanto sancisce e mostra, con una connotazione tutta teatrale, che il potere medico sulla città è ormai completo¹⁰.

Au pays d'Eros, Littérature et érotisme en Italie de la Renaissance à l'Âge baroque, Université de la Sorbonne nouvelle, Paris 1989, pp. 53-144.

¹⁰ D. SERAGNOLI, *Il teatro a Siena nel Cinquecento. «Progetto» e «modello» drammaturgico nell'Accademia degli Intronati*, Bulzoni, Roma 1980, pp. 147-150. Cosimo I effettuerà due visite a Siena in meno di un anno. La prima, con l'entrata solenne nell'ottobre del 1560, sarà solo una tappa di qualche giorno del suo viaggio per Roma e la seconda, meno spettacolare e più privata ma politicamente più importante, avverrà nel gennaio del 1561. Questo soggiorno di Cosimo, ripetuto in un periodo abbastanza breve, ha senz'altro contribuito a complicare la datazione dell'*Ortensio* e la sua attribuzione a Piccolomini. D. Seragnoli situa la rappresentazione della commedia durante il primo soggiorno di Cosimo, nel 1560, e ne attribuisce la paternità a Piccolomini (Ivi, p. 152-160). Per Laura Riccò, invece, la commedia è stata scritta collettivamente dagli Intronati e rappresentata nel 1561. Laura Riccò sottolinea giustamente come la scelta

Come nel 1532, troviamo dunque gli Intronati in primo piano, una volta ancora associati a un momento particolarmente importante della vita politica e culturale della città. Al di là delle considerazioni storiche e politiche della rappresentazione, l'*Ortensio* rappresenta però un completamento del progetto teatrale cominciato una trentina d'anni prima con gli *Ingannati*, sia dal punto di vista della poetica che da quello della tematica dell'opera. La scelta di presentare queste due commedie, *Gli Ingannati* e l'*Ortensio* sotto un'etichetta comune, se corrisponde certo alle abitudini di lavoro collettivo dell'Accademia, descritte in seguito da Girolamo Bargagli, sottolinea anche, la volontà di arricchire e perfezionare una tradizione teatrale frutto della riflessione collettiva dei membri dell'Accademia¹¹.

Le premesse del prologo dell'*Ortensio*, un dialogo tra *Commedia* e *Tragedia*, sono completamente diverse da quelle del prologo degli *Ingannati*. È dalla realtà, e dalla nuova situazione politica di Siena, che il dialogo tra commedia e tragedia prende spunto. Al di là della scelta programmatica di privilegiare il genere comico piuttosto che quello tragico, già espressa nel prologo dell'*Alessandro* da Piccolomini nel 1543, gli Intronati trovano una giustificazione storica al predominio della commedia sulla tragedia nella nuova era di pace e di tranquillità che si apre per Siena. La ripresa della vita teatrale e culturale fornisce dunque agli Intronati l'occasione di arricchire una tradizione già ben consolidata. L'apostrofe finale del prologo dell'*Ortensio* ribadisce, per esempio, la volontà degli autori di utilizzare il plurilinguismo attraverso l'artificio di personaggi stranieri che parlano in lingua toscana:

Resta nobilissimi Ascoltanti, che io vi avertisca, che se voi sentirete parlare oggi persone forestiere nella lingua propria, e talora nell'altrui, non ve ne maravigliate, perché sebbene è stato solito, che quelli d'altra

dell'anonimato non costituisca un'ambiguità da risolvere ad ogni costo, ma corrisponda piuttosto, da parte degli autori, all'espressione di un principio di collaborazione tra persone che si riconoscono e vogliono essere riconosciute come un soggetto collettivo. Si veda lo studio citato *La Miniera accademica*, cit., p. 113-116.

¹¹ B. CONCOLINO MANCINI ABRAM, *Alessandro Piccolomini et les Intronati: L'Ortensio, l'accomplissement d'une tradition*, in *Alessandro Piccolomini (1508-1579). Un siennois à la croisée des genres et des savoirs*, A cura di M.F. Piéjus, M. Plaisance, M. Residori, Actes du colloque international (Paris-23-25 septembre 2010), Centre Interuniversitaire de Recherche sur la Renaissance Italienne, Paris 2011, pp. 189-196.

nation parlino nella lingua, nella quale il Poeta scrive, nondimeno io ho dimostrato a i miei Intronati più tempo fa, che l'arte a questo non gli costringe, né lo vieta loro¹².

Forti del prestigio e della fama acquisiti, gli Intronati possono permettersi di affermare esplicitamente le loro scelte di poetica teatrale e proclamare, sotto la copertura della tradizionale *captatio benevolentiae*, la piena libertà accordata allo statuto comico sulle categorie di vero e verosimile¹³.

La stessa accoppiata tradizione/innovazione si ripropone nell'intreccio della commedia. Di nuovo una donna travestita da uomo è protagonista della commedia, ma qui le ragioni del suo travestimento sono completamente estranee alla sua volontà. La sua falsa identità è stata voluta da sua madre, per salvaguardare un'eredità che la nascita di una figlia avrebbe compromesso. Questa volta, dunque, l'interesse è all'origine del travestimento e la protagonista travestita è la prima vittima di un inganno che non ha voluto¹⁴. I suoi genitori sono morti e secondo il testamento paterno, Ortensio è costretto a sposare una vicina di casa, Leonida, da tutti ritenuta un partito perfetto. Ma Ortensio è da tempo innamorato del suo migliore amico, Leandro e per vivere questo amore si è creato un'identità femminile dandosi il nome di Celia. Lo stratagemma sembra funzionare: Leandro ricambia l'amore di Celia e i due si sposano segretamente. Ma la crisi non tarda a manifestarsi: da una parte il matrimonio imposto ad Ortensio gli impedisce di continuare la finzione, dall'altra l'amore di Leandro per Celia non resisterebbe forse alla scoperta che il suo migliore amico e sua moglie sono la stessa persona. Il travestimento assume quindi una connotazione nuova. Questa volta l'abito maschile non è la soluzione, sia pure imperfetta e temporanea, ai problemi del protagonista, ma è la fonte principale dei problemi stessi, non è un espediente ma il segno tangibile di regole che altri hanno scelto per lui.

¹² *L'Hortensio, commedia degli Accademici Intronati*, per Luca Bonetti, Siena 1571.

¹³ Questi concetti, che saranno ripresi in chiave teorica da Piccolomini nelle sue *Annotazioni*, più di un decennio più tardi, resteranno presenti anche nei lavori teatrali della generazione successiva degli Intronati, per esempio nella *Pellegrina* di Girolamo Bargagli (1568).

¹⁴ Questa tematica ispirò probabilmente Niccolò Secchi per la sua commedia intitolata appunto *L'Interesse*, del 1581.

Questa situazione, al limite della schizofrenia, procura a Ortensio un doppio problema, come lui stesso sottolinea:

Doveva pure contentarsi la fortuna d'avermi fatta nascere femina senza volere che finta maschio, sopportassi gli affanni d'uomo e di donna insieme (I,1)¹⁵.

La situazione di Ortensio sembra più semplice rispetto a quella di Lelia, dato che non deve confrontarsi con una rivale femminile che per complicare le cose si innamora della sua falsa identità. Ma se la libertà di manovra di Ortensio è più grande, lo sdoppiamento della sua identità in due personaggi ben distinti, comporta una complicazione psicologica imprevista. Se già Lelia negli *Ingannati* mostrava una certa gelosia nei confronti di Fabio che aveva conquistato l'affetto del suo padrone, Ortensio deve lottare con un doppio femminile che lui stesso ha creato e che diventa sempre più ingombrante. Celia all'inizio è un mezzo per soddisfare il suo desiderio amoroso, uno scherzo a cui fa infatti riferimento la scelta del nome, ma diventa ben presto una presenza che monopolizza tutta l'attenzione di Leandro. Quando Leandro non può vedere la sua Celia, si sfoga parlando di lei al suo più caro amico e Ortensio, prigioniero della sua doppia identità, sente che Celia gli ha rubato Leandro e non può far niente contro quello che considera un tradimento. Alla balia Gostanza che si stupisce della sua gelosia nei confronti di Celia («Oh tu non sei Celia?») Ortensio risponde:

Non secondo il suo credere, amando egli Celia e avendo me per altri che lei, e l'opinione è quella, balia mia, che sopra tutto si ha da considerare nell'amore (I,1).

Il cerchio vizioso abituale nelle commedie del travestimento che gli *Intronati* avevano inaugurato negli *Ingannati*, diventa qui un labirinto,

¹⁵ Questa situazione ricorda quella di Ifi e Iante nel canto IX delle *Metamorfosi* di Ovidio, dove Ifi travestita da maschio è promessa sposa alla bella Iante. A differenza di Ortensio, però, Ifi è innamorata di Iante e grazie all'intervento di Iside le sarà concesso di cambiare sesso e di coronare così il suo sogno d'amore. L'Ariosto si è sicuramente ispirato a questo episodio per il canto di Fiordispina e Bradamante a cui abbiamo accennato prima. (LARIVAILLE, *Les jeux de l'amour*, cit., pp. 53-144).

in cui lo stesso personaggio protagonista rischia di perdersi: «Ora vedete in che labirinto io mi ritrovo», concluderà infatti Ortensio.

Già presente nel prologo attraverso il dialogo allegorico tra i due generi teatrali, il comico e il tragico, la bipartizione prosegue nello svolgimento di un doppio intreccio amoroso che riunisce due coppie in un rapporto chiasmico: due personaggi ingannatori e due personaggi ingannati. Leonida, promessa sposa a Ortensio finirà con lo sposare un altro spasimante, Alonso che si traveste da Ortensio, per incontrarla di notte. Abbiamo quindi una seconda coppia, speculare alla prima e fondata anch'essa sul travestimento. Nell'*Ortensio* in effetti il travestimento sembra svilupparsi a dismisura, come in un gioco di specchi, quasi ad illustrare l'immagine del labirinto: Ortensio si traveste da Celia per sedurre Leandro, Alonso si traveste da Ortensio per sedurre Leonida. Fin qui il travestimento è funzionale alla felice conclusione della commedia. Ma c'è anche un altro tipo di travestimento, del tutto gratuito, quello di Giovancarlo innamorato di Leonida e che, su consiglio del parassita Scrocca, si traveste da cieco per poter andare a trovarla. Questo travestimento ne genera un altro: lo stesso Scrocca si travestirà da Giovancarlo per poter entrare in casa sua e derubarlo. E proprio nel momento in cui è vestito con gli abiti di Giovancarlo, Scrocca, per una serie di circostanze sfortunate per lui, si imbatte nel suo padrone travestito da cieco. Di fronte alla sua vittima, Scrocca non ha altra possibilità, per difendersi, che respingere Giovancarlo nella condizione di cieco che lui stesso gli ha imposto:

Giovancarlo: Ma chi è chisso, che me pare ch'aggia enduosso li vestiti miei, pe' mia fe, che è lo Scruocca. Scruocca?

Scrocca: Oh per Dio che gli è desso, bisogna ripararsi. Ohimé, chiudete gli occhi, fate 'l cieco! (IV,4)

La scena ha naturalmente una finalità comica, ma ha anche il merito di sottolineare due temi importanti della commedia, lo sdoppiamento dell'identità, come in un illusorio gioco di specchi e la cecità, motivo già presente, come abbiamo visto negli *Ingannati*. Nell'*Ortensio* questo tema è portato alle estreme conseguenze. L'amore, come è noto, rende ciechi e tutti personaggi della commedia confermano il proverbio. Se

Giovancarlo si traveste da cieco, la cecità imposta a Leandro è ancora più sottile e pericolosa. Leandro vede solo quello che Ortensio è disposto a mostrargli e tutti gli appuntamenti d'amore tra i due, come anche quelli dell'altra coppia, Leonida e Alonso, si svolgono di notte, nella più completa oscurità. La notte, tradizionalmente amica degli amanti, diventa qui un alleato prezioso per la messa in scena del travestimento. Ma la notte è anche il momento, diremmo quasi il luogo, in cui al riparo dai *faux semblants* a cui li costringe la luce del sole, i sentimenti possono esprimersi liberamente. I personaggi ingannati trovano la loro felicità di notte con una persona che di giorno, accecati dalle circostanze, non sanno riconoscere. In una commedia in cui tutto è sdoppiamento e illusione, i personaggi vivono di notte un amore sognato di giorno¹⁶.

Nell'*Ortensio* la topografia dello spazio scenico è estremamente importante. L'elenco dei personaggi è dato attraverso un raggruppamento per case, e ogni casa delimita il campo d'azione dei personaggi nella commedia. Questo rappresenta una tappa importante nel progetto drammaturgico degli *Intronati*. Ortensio, per le ragioni che abbiamo evocato più sopra, è completamente solo in casa e a questo controllo topografico assoluto corrisponde una libertà d'azione completa. Proprio per questa ragione, la commedia si fonda su una separazione netta tra l'interno e l'esterno: la casa è per Ortensio lo spazio chiuso che protegge la sua finzione. Gli altri personaggi, a cominciare da Leandro, possono entrare in questo spazio chiuso solo a determinate condizioni. Di notte e al buio, come abbiamo visto, secondo un copione accuratamente previsto.

Nella sua messa in scena Ortensio è solo, come abbiamo già detto, e proprio questa convergenza di ruoli e di funzioni gli permette di essere estremamente efficace. C'è però un momento in cui proprio il suo isolamento nella casa denuncia l'inganno. Quando Leandro viene casualmente a sapere che Ortensio abita da solo con la balia, in casa, l'edificio illusorio costruito pazientemente, crolla. Questa situazione può essere letta come un'ennesima metafora dell'esperienza teatrale: nel momento in cui Leandro abbandona la posizione in cui lo aveva fissato

¹⁶ Come dirà Girolamo Parabosco, nel prologo di una sua commedia contemporanea all'*Ortensio*, *La Notte* (1560): «Di notte al lume di luna si viene in cognitione, e intraviene ogni accidente che in essa contiene, a chi par di più a proposito chiamarla giorno, la chiami a sua posta».

la messa in scena di *Ortensio* e scopre *l'envers du décor*, l'illusione non può più reggere.

Commedia degli inganni, dei travestimenti e delle illusioni, dei *faux semblants* che si susseguono e si rincorrono come in un gioco di specchi, l'*Ortensio* rappresenta certamente un vero fuoco d'artificio delle tematiche care agli Intronati ma è anche molto di più. È l'ultima commedia della prima generazione dell'Accademia, l'ultima tappa di un'avventura teatrale cominciata una trentina d'anni prima ed è, nello stesso tempo, la prima commedia scritta sotto l'egida del regno di Cosimo. A riprova di questa duplice posizione l'*Ortensio* è una commedia aperta sulla realtà circostante, come dimostra il prologo, ma è anche perfettamente concentrata sul meccanismo comico e drammaturgico, con la definizione accurata dello spazio topografico, la separazione netta tra interno e esterno, l'utilizzazione di artifici come il metateatro e lo sdoppiamento della scena nella scena. Da questo punto di vista, mi sembra che l'*Ortensio* possa considerarsi come una sorta di testamento teatrale di questa generazione degli Intronati, in cui Piccolomini ha avuto un ruolo fondamentale. Le teorie drammaturgiche di Piccolomini saranno poi affidate, come si è detto, alle *Annotazioni alla Poetica di Aristotele*, ma l'*Ortensio* formalizza già la volontà degli Intronati di concludere, da un punto di vista tematico almeno, una pagina della loro storia e contemporaneamente, per ragioni storiche, politiche e poetiche, di aprirne una nuova.

Gabriele Quaranta

TRA LA CORTE E L'ACCADEMIA
IL MICRO-CONTESTO DI ALCUNI *ENTOURAGES* NOBILIARI
ALL'EPOCA DI LUIGI XIII IL CASO DEI DE FOURCY*.

L'introuvable poète

Tra i passi più celebri delle *Satires* di Nicolas Boileau vi sono senz'altro due strofe tratte dalla satira VII e dalla IX, che sciorinano un elenco di “cattivi poeti”, sui quali non potrà non abbattersi lo scudiscio indignato dell'autore:

«Faut-il d'un froid rimeur dépeindre la manie?
Mes vers comme un torrent coulent sur le papier:
je rencontre à la fois Perrin et Pelletier,
Bonnetcorse, Pradon, Colletet et Titreville.
Et pour un que je veux, j'en trouve plus de mille»
(*Satires*, VII, 42-45)

«Que vous on fait Perrin, Bradin, Perron, Hainaut,
Colletet, Pelletier, Tritreville, Quinault,
dont les noms en cent lieux, placés comme en leurs niches,
Vont de vos vers malins remplir les émistiches?»
(*Satires*, IX, 97-100)

vi ricorrono, con qualche fondamentale differenza, i medesimi nomi, i quali ben presto incuriosirono i lettori per essere per lo più quelli di

* Questo saggio è tratto dalla mia tesi dottorale *L'Arte del Romanzo. Temi letterari nella pittura francese del Seicento* (Sapienza Università di Roma-Université Paris 1 “Panthéon-Sorbonne”, 2013). Mentre ringrazio chi ha organizzato il convegno per avermi messo a parte di questa bella occasione, dedico le pagine che seguono alla mia collega Irene Lombardo, compagna di studi, prematuramente scomparsa proprio nei giorni in cui esse venivano ultimate.

personaggi non certo di primissimo rango. Eccezione fatta per Quinault, ancor oggi celeberrimo per le opere musicate da Lully, e per Colletet, l'accademico ormai riconosciuto come uno dei personaggi-chiave della cultura francese di metà Seicento¹, gli altri nomi difficilmente avrebbero il potere di evocare sull'istante opere memorabili.

Se qui come in altre pagine Nicolas Boileau attaccava scrittori e intellettuali che, come notava Giovanni Macchia, non avrebbero comunque lasciato traccia nei manuali di storia letteraria, ciò era dovuto certamente all'esplicita volontà di presentare una serie di deboli figure affinché più netto risultasse il distacco tra la propria generazione e quelle che l'avevano preceduta, così da far risaltare senz'ombra di dubbio l'aureo splendore di quell'epoca sintetizzata dalla *triade* La Fontaine–Molière–Racine e incardinata attorno all'astro luminoso del Re Sole². Se poi i nomi variavano da una redazione all'altra della stessa opera, come pure è stato notato, ciò era dovuto anche alle altalenanti simpatie dell'autore, e proprio il caso di Quinault lo confermerebbe.

È stato più recentemente proposto che, nella scelta di certi nomi, contassero non solo e non tanto le intenzioni teoriche dello scrittore, quanto uno spiccato senso di musicalità lessicale, una smalzata capacità di orientare il ritmo dei versi destinati a succedersi e a richiamarsi l'uno con l'altro³. Vi è dunque chi ha voluto vedere in tali giochi di parole addirittura un'esplicita ricerca di *nonsense*, un *nonsense* ironico e amaro perché volutamente denso tuttavia di valenze evocative⁴. Così, dietro gli scrittori citati si celerebbero, più che le personalità di reali avversari, nomi che facevano buon gioco al senso generale del testo, costruendolo su ritmi e assonanze.

Resta però il fatto che si tratta di veri autori, per quanto minori e oggi più che misconosciuti, e sarà per noi interessante puntare l'attenzione su uno di essi in particolare, quello tra tutti che fin dall'inizio sembra aver

¹ P. ANJEL JANNINI, *Verso il tempo della ragione: studi e ricerche su Guillaume Colletet*, Schena Editore, Fasano 1989.

² G. MACCHIA, *La letteratura francese dal Rinascimento al Classicismo*, BUR Rizzoli, Milano 1970, ed. cons. Milano 2000, pp. 320-323.

³ R.T. CORUM, *Reading Boileau: an integrative study of the early Satyres*, Purdue University Press, West Lafayette 1998, pp. 82.

⁴ G. POCOCK, *Boileau and the Nature of Classicism*, Cambridge University Press, London-New York-New Rochelle 1980, pp. 54-55.

messo più duramente alla prova la curiosità degli studiosi. Ci riferiamo cioè a quel *Titreville* che, a differenza di altri, viene citato costantemente da Boileau e che tuttavia già all'inizio del XVIII secolo lo stesso Claude Brossette definiva «poète très obscure»⁵ e che Charles-Henri Boudhors, nella sua edizione delle *Satires*, indicava come «l'introuvable poète», finendo per rifarsi all'edizione parziale del 1666, l'unica dove figurava piuttosto il nome di *Francheville*⁶.

In realtà le biblioteche francesi conservano un certo numero di volumi il cui autore è *Charles de Titreville*⁷. Quasi nulla sappiamo di lui, che si definisce nei frontespizi nobile e priore di Saint-Mards-en-Othe, borgo nella diocesi di Troyes celebre per una persistente presenza ugonotta. È però grazie a queste notizie che rintracciamo una sua breve notizia biografica ad opera di Jean-Charles Courtalon-Delaistre⁸, il quale ricorda che Titreville, appartenente a una famiglia originaria della regione di Chartres, aveva ottenuto la cura di Saint-Mards nel 1631 e lì fu sepolto dopo la morte nel 1671. Egli è inoltre detto *Aumônier du Roi* e *Protonotaire Apostolique* e si cita un documento in cui appare come «ancien lecteur en hébreu de sa majesté Louis XIII» e cioè docente di quel Collège Royal che sarebbe divenuto poi il Collège de France. Se è difficile controllare tali notizie, è in effetti con il titolo di protonotario che Titreville appare anche nel 1658 tra le carte degli Archives Départementales de l'Aube, in qualità di benefattore dell'Ermitage Notre Dame du Hayer⁹.

⁵ *Oeuvres de M. Boileau-Despréaux, avec des éclaircissements historiques donnés par lui-même*, Fabri et Barillot, Genève 1716, in-4°, t. I.

⁶ N. BOILEAU-DESPRÉAUX, *Satires*, a cura di Ch.-H. Boudhors, Le Belle Lettres, Paris 1966, p. 251. L'edizione a cui Boudhors si richiama è N. Boileau-Despréaux, *Recueil contenant plusieurs discours libres et moraux en vers et un jugement en prose sur les sciences où un honneste homme peut s'occuper*, s.l. 1666, in-12°: il Discours III corrisponde alla prima versione pubblicata della satira VII.

⁷ Il primo a citare il nome di Charles de Titreville era stato F. LACHÈVRE, in N. BOILEAU, *Les Satyres de Boileau commentées par lui-même, et publiées avec des notes par F. Lachèvre*, Le Vénisiet-Corumenil 1906, p. 93, n. 3, che delle sue opere conosceva però solo l'esistenza dello *Chessiacum* e che in definitiva negava tale ipotesi di identificazione.

⁸ J.-CH. COURTALON-DELAISTRE, *Topographie historique de la ville et du diocèse de Troyes*, Troyes, Paris 1784, t. III, pp. 174-175.

⁹ *Inventaire Sommaire des Archives Départementales antérieures à 1790. Aube. Archives Ecclésiastiques, série G (clergé séculier)*, Troyes, Paris 1930, III, p. 146.

L'erudizione dell'autore è ad ogni modo confermata dalla manciata di opere che conosciamo, pubblicate tra Parigi e Troyes. Essa si dipana su di un arco temporale molto breve, dal 1638 al 1642, e molto lontano dall'epoca di Boileau, che era nato solo nel 1636. Si tratta di testi per lo più a carattere religioso, ma eterogenei dal punto di vista tipologico: tra di essi contiamo infatti tre parafrasi in francese da Tertulliano (*A Scapula, Aux Martyrs, Du manteau*) tutte pubblicate tra 1639 e 1640. Al 1642 risale invece un'operetta erudita in prosa intitolata *Le Prélat François, ou Éloge de la vie, morte et miracles de S. Médard*, ove il patrono della città viene additato quale modello per il clero francese. Infine il volume con cui sembra chiudersi la sua rapidissima carriera ha piuttosto un tono apologetico, prendendo le forme di una lettera al Barone di Saint-Mards, ugonotto appena convertitosi al cattolicesimo¹⁰. La prima apparizione bibliografica dello scrittore però è costituita da un duplice elogio funebre di Henri de Fourcy, signore di Chessy, *Président de la Chambre des Comptes e Surintendant des Bâtiments du Roi*. Costui era morto il 26 agosto del 1638: una raccolta di versi in francese, latino e greco a firma di Titreville aveva visto la luce quel medesimo anno, mentre una sua orazione funebre in prosa sarebbe stata pubblicata poco dopo¹¹.

Più che il contenuto di tali opere, tuttavia, sono appunto i personaggi che a vario titolo vi compaiono ad essere interessanti per noi: i destinatari del testo e quelli delle dediche, ad esempio, ma ancor più gli autori delle numerose *pièces liminaires* di accompagnamento, poiché attraverso di essi si delineano i contorni di un ben preciso ambiente intellettuale del quale Titreville era attore e che si situa in maniera peculiare nel panorama culturale di quegli anni.

Tra coloro che *accompagnano* con assiduità Charles de Titreville nella pubblicazione dei propri scritti ritroviamo innanzitutto un Claude de Titreville, probabilmente suo fratello, che fu *Conseiller du Roi* e *Substitut du Procureur Général*. Visse a Parigi, rue du Grand-Chantier, parrocchia

¹⁰ CH. DE TITREVILLE, *Discours à Monsieur le baron de S. Mards, nouvellement converty à la foy catholique, en forme de lettre, touchant les particularitez de sa conversion*, Troyes, imprimerie de J. Jacquard, 1644.

¹¹ CH. DE TITREVILLE, *In obitum illustrissimi viri Henrici de Fourcy*, Paris s.t. 1638 (in versi); CH. DE TITREVILLE, *Oraison funèbre de feu Messire Henry de Fourcy, conseiller du Roy en ses Conseils d'Etat et privé, Président de la Chambres des Comptes et sur-intendant des bâtimens de Sa Majesté, par le sieur de Titreville*, J. Le Myre, Paris 1639 (in prosa).

di Saint-Jean en Grève, e sposò una Madeleine Lambert, da cui ebbe una figlia, Charlotte¹². Con tutta probabilità Madeleine era figlia di Nicolas Lambert, dal 1630 *Procureur de la Chambre des Comptes e Secrétaire du Roi*¹³. Claude morì nel 1678 all'età di settanta anni, dunque poco dopo Charles. I due fratelli appartenevano quindi all'ambito della nobiltà parlamentare e avevano una trentina d'anni o poco più all'epoca in cui pubblicavano.

Un altro nome ricorrente nelle *pièces liminaires* è quello di Pierre du Pelletier, autore di testi encomiastici e *Mazarinades*. Probabilmente scrisse lui il madrigale d'elogio *A Monsieur de Titreville*, che troviamo in una raccolta di versi pubblicata a Parigi nel 1646 e intitolata *Nouveau Recueil de bons vers de ce temps*¹⁴. Il madrigale – *Ta Muse Titreville, au milieu des larmes* – loda l'amico come poeta più che come autore religioso. Questo Pierre du Pelletier dovrebbe essere il medesimo “Pelletier” citato da Boileau insieme al nostro tra i cattivi poeti. Inoltre tra le pagine di quella stessa raccolta ritroviamo anche versi scritti da Colletet o a lui dedicati. Boileau doveva aver avuto ben sottomano centoni di quel genere, che erano numerosi e diffusi, e diventa allora flagrante il ribaltamento attuato dal severo accademico nell'indicare come *cattivi poeti* coloro che anni addietro erano stati pubblicati come autori di *buoni versi del nostro tempo*.

Fa poi la sua apparizione François de Grenaille (1616-1680), pure lui meteora della letteratura seicentesca ma altrimenti fulgida, giovane prolifico, la cui produzione di enorme successo presso il pubblico venne a lungo ristampata ma è tutta compresa nella stessa manciata di anni o poco più, tra il 1639 e il 1646. Per Titreville, François de Grenaille scriverà anche la prefazione alla parafrasi di Tertulliano *Du Manteau*, pubblicata nel 1640. Questa era dedicata a Henri Coëffier, marchese di Cinq-Mars, il celebre favorito di Luigi XIII poi finito sul patibolo per aver cospirato contro Richelieu. Si tratta di una dedica non casuale per un duplice ordine di ragioni: non solo perché nel 1640 Cinq-Mars era ormai ben attestato nelle grazie del monarca così da giustificare l'attenzione di intellettuali e scrittori, ma anche perché il giovane, figlio del Maresciallo d'Effiat e di Marie de Fourcy, era cugino di altri principali

¹² BOILEAU, *Les Satyres de Boileau commentées*, cit., p. 93, n. 3.

¹³ F.-A. AUBERT DE LA CHESNAYE-DESBOIS, *Dictionnaire de la Noblesse*, à Paris, chez la Veuve Duchesne et l'Auteur, 1770, t. I, p. 486.

¹⁴ *Nouveau recueil de bons vers de ce temps*, Paris, chez Bensogne 1646.

sostenitori di Titreville. Tutte le opere di costui appaiono infatti regolarmente accompagnate anche dai versi latini appunto di Jean, Henri e Claude de Fourcy, figli del Sovrintendente.

Al di là di una semplice comunanza di gusti letterari, questa presenza assidua trova ragione negli stretti legami che Charles de Titreville intratteneva con la famiglia. Nell'elogio funebre di Henri egli si definisce infatti «de la Maison» e accenna alla profonda amicizia che lo legava al defunto: «Ayant été domestique, c'est à dire, témoin de ce qu'il y a de plus secret en la vie du Deffunct; [...] moy! à qui il prenoit plaisir de découvrir quelque fois les plus rares maximes de sa morale, & les raisons qu'il avoit de vivre comme il vivoit»¹⁵. D'altronde il citato madrigale di du Pelletier lodava Titreville proprio per la sua celebrazione poetica di Henri de Fourcy, assieme a quella della «mort d'un jeune prince iniusteme(n)t donnée» che potrebbe essere una velata allusione alla figura del giovane Cinq-Mars.

Titreville era dunque un membro del ristretto *entourage* familiare dei de Fourcy, famiglia di ministri della Corona, ma sempre più legata anch'essa al mondo parlamentare che, dopo la nomina di Henri a *President de la Chambre des Comptes* nel 1631, diverrà principale ambito d'azione delle generazioni seguenti, fino al XVIII secolo inoltrato.

Il Sovrintendente e il pittore

Questo Henri de Fourcy, che abbiamo finora citato soltanto in relazione alla propria morte, è in realtà un personaggio di primo piano nella storia della pittura francese. Aveva ereditato la carica di Sovrintendente alle fabbriche reali – che comprendeva anche la direzione delle manifatture tessili – dal padre Jean, un vecchio uomo di fiducia di Enrico IV¹⁶. Succedutogli nel 1624, Henri va ricordato tra i primi, importanti committenti di Simon Vouet, che nel 1627 rientrava a Parigi dopo il soggiorno italiano. Sarà lui a fornire al pittore i primi incarichi di prestigio, coinvolgendolo anche nei lavori intrapresi dal cognato, il Mare-

¹⁵ DE TITREVILLE, *Oraison funèbre*, cit., pp. 10-11.

¹⁶ B. BARBICHE, *Henri IV et la surintendance des bâtiments*, in «Bulletin Monumental», 142 (1984), pp. 19-39.

sciallo d'Effiat, e nella produzione di cartoni per le manifatture tessili di François de La Planche e Charles de Comans¹⁷.

Per Henri, Simon Vouet lavorò intorno al 1631 nel castello di Chessy (fig. 6), la residenza di campagna dei de Fourcy nella Brie, non lontano da Parigi. Al pari di molte altre, anche questa dimora è andata perduta negli anni che seguirono la Rivoluzione. Smantellata e venduta letteralmente pezzo a pezzo, ci è però documentata da una pianta settecentesca oggi conservata presso gli Archives Départementales de Seine-et-Marne (fig. 7). Nella galleria ospitata in una delle ali laterali, l'artista realizzò un ciclo dedicato alla storia di Rinaldo e Armida: i dipinti sono sopravvissuti fortunatamente alla distruzione dell'edificio, perché in realtà erano stati venduti all'asta già nel 1767 e si trovano oggi a Parigi nella collezione Guyot de Villeneuve, rimontati all'interno di *boiseries* anch'esse seicentesche ma non coerenti con i pannelli vouettiani (fig. 8). Di assai difficile accesso, pur essendo momento capitale dell'opera di Vouet e prezioso frammento di una moda decorativa di cui si è persa quasi ogni testimonianza, i dipinti sono in definitiva poco conosciuti e poco studiati¹⁸. Non è facile oggi avere un'idea del loro allestimento originario: le tele, di formato e dimensioni differenti, sono rimaste refrattarie fino ad ora a ogni ipotesi di ricostruzione. Certamente ricche *boiseries* e pannelli minori con paesaggi, battaglie e grottesche dovevano integrare secondo l'uso di quel periodo le scene principali, di cui forse alcune sono andate perdute, mentre gli stessi dipinti conservati potrebbero essere stati manomessi, determinando o accentuando le attuali disparità.

Ciò che rimane è tuttavia sufficiente a darci un'idea concreta dell'interpretazione vouettiana della celebre vicenda, allora in parte già canonizzata dalla produzione italiana tanto pittorica quanto grafica che il pittore ben conosceva, come dimostrano evidenti riprese iconografiche. Nelle quattordici tele, Simon Vouet si concentra nella messa in scena dei momenti-chiave della storia: due dipinti sono de-

¹⁷ Vouet, catalogo della mostra a cura di J. Thuillier, B. Brejon de Lavergnée, D. Lavalle, (Roma, Palazzo delle Esposizioni 6 marzo-28 aprile 1991) Edizioni Carte Segrete, Roma 1991, pp-116-118.

¹⁸ Tra le citazioni più recenti L. FALLAY D'ESTE, *La pittura francese e l'opera del Tasso*, in *Studi tassiani per il IV centenario della morte di T. Tasso*, Tipolitografia Gutenberg '72, Sorrento 1995, pp. 31-78; e J. UNGLAUB, *Poussin and the poetic of painting: pictorial narrative and the legacy of Tasso*, Cambridge University Press, Cambridge 2006.

dicati all'innamoramento di Armida e al rapimento di Rinaldo, due mostrano i suoi compagni inviati a cercarlo, mentre si imbarcano sul vascello della Fortuna e mentre s'imbattono nella Fonte del Riso. Alla scena dell'idillio nel giardino, seguono due dipinti che narrano il ravvedimento di Rinaldo, che si specchia nello scudo di diamante e quindi abbandona Armida svenuta sul lido. Infine egli affronterà il fantasma della maga nella foresta incantata e si riappacificherà con lei promettendole di prenderla in sposa.

Armida è però certamente la vera protagonista dell'intero ciclo: in almeno tre dipinti – ma un quarto, perduto, è documentato dagli arazzi – compare come unica attrice, nelle vesti di maga intenta a creare sortilegi e comandare ai demoni. Così anche nella scena in cui sorprende Rinaldo addormentato sulle rive dell'Oronte (fig. 9), Vouet ci nasconde il suo volto – l'innamoramento è palesato dal Cupido che scaglia la freccia – mentre resta in evidenza il pugnale brandito contro il cavaliere. Il pittore indugia sulla sua bellezza e sulla sua sensualità, soprattutto nella scena finale della riconciliazione (fig. 11), dove materializza e sviluppa senza timori – ma anche senza indulgenza a facile *pruderie* – la filigrana erotica dei versi tassiani: Armida è seminuda tra le braccia armate di Rinaldo che l'afferra alle spalle, i loro volti sono vicinissimi, quasi stessero per baciarsi; se con la destra il cavaliere ferma la freccia con cui la maga vorrebbe trafiggersi, la mano sinistra è pesantemente poggiata sul suo seno, mentre quella di lei scivola sulla gamba dell'amato. È in questo medesimo dipinto però che si rivela anche il senso profondamente moralizzante conferito al ciclo: gli amorini in volo recano il serto nuziale, ma anche una palma di vittoria, vittoria del vero amore sponsale sull'incantesimo sensuale che aveva avvolto i protagonisti.

Simon Vouet aveva d'altronde disseminato anche in altri dipinti simili riferimenti: nella tela del *Rapimento* (fig. 10), piuttosto che la magica catena di fiori in cui Rinaldo è avvinto, lo spettatore non può non notare l'enorme girasole tenuto dall'ancella, che spicca quasi al centro della scena, come fosse un quarto personaggio accanto ai tre che compongono il dinamico gruppo chiastico. Nel contesto di un tale episodio d'incantesimo ci aspetteremmo un significato negativo del fiore, che tuttavia è assai arduo da rintracciare nella letteratura emblematica di quei decenni, dove la proprietà del girasole di seguire costantemente l'astro

diurno non può che evocare un'assidua fedeltà, così nella fede come nell'amore sponsale¹⁹. Ribaltamento del senso comune o inserimento di una spia positiva, quasi prefigurante, in una delle scene che narrano il travimento dell'eroe, la scelta operata da Vouet denuncia ad ogni modo la funzione critica della traduzione in immagine, anche per temi romanzeschi come questo, che sempre più scopriamo manipolati in senso ideologico piuttosto che raffigurati per semplice ossequio a una *moda*.

A Chessy, l'intento è palesemente didattico, come dichiara l'evidenza conferita a Carlo e Ubaldo che resistono alla tentazione delle ninfe, o ancor più il gesto platealmente "benedicente" che Rinaldo e i compagni rivolgono ad Armida svenuta sul lido marino e che modifica in senso sostanziale il retorico gesto d'intima lacerazione del modello tempestiano. Se in questi dipinti Simon Vouet pagava pegno al teatro, come pure si è detto – più che infuriata, in effetti, la maga che distrugge il proprio palazzo (fig. 11) sembra intenta a intonare un'aria dolente – ancor più egli appare debitore di certa smalzata retorica contemporanea di marca gesuitica che non esitava a strizzare l'occhio alla raffinata moda della Corte, per sollecitare e conquistare l'attenzione di un pubblico aristocratico avvezzo più alle letture romanzesche che al rigore di classici e apologisti²⁰. Così anche Vouet indugia con un pizzico di fascinazione sulla favola erotica, veicolando però un evidente messaggio morale: che non si limitava tuttavia ad una prevedibile illustrazione della vittoria dell'ordine cristiano sul disordine magico-pagano.

L'attenzione che Henri de Fourcy rivolgeva alla storia di Rinaldo e Armida trova infatti ragione nel contesto della ricezione dell'epica tassianna in Francia, in particolare presso la Corte, dove essa aveva assunto fin dall'inizio uno spiccato significato ideologico. Maria de' Medici aveva materializzato in Clorinda e Sofronia la propria immagine d'impavida regina dei francesi e saggia reggente dello stato, mentre la *Liberata* diveniva, sotto influenza gesuitica, testo di riferimento anche per l'educazione del giovane sovrano – a cui erano rivolti spettacoli come il *Godefroy de*

¹⁹ P. Choné, *La Prière de l'hélitrope*, in P. Choné, B. Gaulard, a cura di, *Flore au Paradis. Emblématique et vie religieuse aux XVI^e et XVII^e siècles*, University of Glasgow, Glasgow 2004, pp. 209–230.

²⁰ M. FUMAROLI, *L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et "Res Literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Droz, Genève 2002, pp. 247–342.

Buillon o la *Clorinde* del 1614 –, per tacere del Père Joseph che rilanciava in quegli anni l'ideale della crociata, di cui il Re Cristianissimo avrebbe dovuto essere la guida.

Da un tale contesto nasceva l'evidente controcanto proposto nei tre *ballets de cour* commissionati da Luigi XIII negli anni 1617-1619, in cui i temi tassiani (e ariosteschi) venivano volutamente riscritti e stravolti per segnare l'emancipazione del giovane monarca dalla regina madre: il primo (1617) mostrava proprio un Rinaldo vittorioso dei sortilegi di Armida, con la quale non poteva esserci riappacificazione, mentre nel terzo (1619) Tancredi non soccombeva al fantasma di Clorinda e spezzava l'incantesimo della foresta incantata²¹.

Non poteva essere casuale e generica allora la scelta di Rinaldo e Armida, che Henri de Fourcy aveva proposto già una prima volta nel 1626, quando aveva commissionato a Quentin Varin una serie di arazzi da destinare al sovrano: operazione fallita per la repentina morte del pittore ma significativamente contemporanea alla pubblicazione della nuova traduzione del poema ad opera di Jean Baudoin. Non poteva essere un caso se il Sovrintendente, insistendo, vi ritornava a quattro o cinque anni di distanza con Simon Vouet, prevedendo non solo una redazione pittorica per la propria dimora, ma ancora un'immediata traduzione in arazzo per la Corona e per il pubblico aristocratico. Tentativo questa volta coronato da successo, visto che il ciclo venne tessuto ben tre volte per i sovrani e godrà di grande fortuna presso i privati, giungendo ben presto anche a Roma, in casa Barberini²².

Tra la Corte e l'Accademia

Esponente della *Robe* d'origine finanziaria e dunque estraneo al mondo dell'alta aristocrazia *di spada* benché legato alla Corte per incarichi e tradizione familiare, in posizione di assoluto rilievo nella compagine

²¹ G. CARERI, *Geste d'amour et de guerre. La Jérusalem Délivrée, images et affects (XVF-XVIII^e siècle)*, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris 2005, 204-214.

²² Vouet, cit., pp. 512-516. La "Serie Barberini" è oggi conservata presso il Flint Museum of Art (Ohio).

parlamentare, ma lontano per storia personale e cultura agli ambienti *robins* di marca forense e universitaria, legati alla *République des Lettres* e di marcate tendenze gallicane, Henri de Fourcy si teneva su una posizione di relativa indipendenza da questi due imprescindibili poli d'attrazione. Ciò non vuol dire tuttavia che egli rinunciasse ad un intervento personale nel teatro politico di quegli anni.

Lo faceva con gli strumenti che gli erano propri, la creazione cioè di opere d'arte per la Corona. Sapeva bene che, declinando con accenti diversi tematiche ben conosciute, le immagini potevano influire sull'immaginario del pubblico: del monarca ma anche dell'aristocratico grande o piccolo in cerca di arredi sontuosi. Lo faceva avvalendosi di un artista perfettamente in grado di padroneggiare la muta eloquenza della pittura, come avrebbe più volte dimostrato anche nel corso degli anni a seguire. Lo faceva, infine, all'indomani della *Journée des Dupes* e dell'esilio di Maria de' Medici, riproponendo un tema ben conosciuto a Corte e dalle forti valenze ideologiche, ma ricondotto a una sorta di *ortodossia* tassiana e volto in chiave evidentemente pacificatrice e dinastica, grazie alle evidenti allusioni alla redenzione tanto di Rinaldo quanto di Armida e al loro destino di armonia sponsale.

Questo portato ideologico del ciclo traspare chiaramente dall'orchestrazione e dai dettagli inseriti da Vouet, quando vengono messi in relazione con i precedenti figurativi specifici e con la cultura tassiana dell'epoca. Ma l'operazione prevedeva evidentemente anche un valore intimo, che rimane sfuggente perché relativo al luogo a cui i dipinti erano destinati in prima battuta – il castello di Chessy – e al pubblico ristretto costituito dall'*entourage* personale del committente. I dipinti di Simon Vouet ci riconducono infatti proprio a quel circolo letterario gravitante attorno ai de Fourcy e in particolare al personaggio di Charles de Titreville, da cui avevamo preso le mosse.

Il vero esordio letterario di costui va infatti anticipato al 1637, quando egli pubblicò un poema latino intitolato *Chessiacum. Ad D. Henricum de Fourcy* (s.t.)²³: testo ancora in lode dell'amico Henri de Fourcy, ma in-

²³ TH. LHUILLIER, *Chessy*, in «Almanach historique, topographique et statistique du Département de Seine-et-marne et Diocèse de Meaux», 24 (1884), pp. 22-130; S. KERSPERN, *La peinture du XVII^e siècle en Brie*, Thèse Doctorale, Université Paris-1 1990, p. 266.

centrato questa volta sul castello – Chessiacum è il suo nome latinizzato – che egli aveva fatto ristrutturare e decorare. Considerata la prossimità dell'autore al signore di Chessy l'opera, che ha tutta l'aria di essere uno di quei poemi *ecfrastici* così frequenti in quegli anni, sarebbe stata senz'altro preziosa per noi, costituendo probabilmente il miglior viatico per una più corretta comprensione dell'allestimento conferito da Henri alla propria dimora. Lo *Chessiacum* è però andato perduto, ne abbiamo notizia solo da vecchi cataloghi settecenteschi e ogni ricerca fino ad oggi si è rivelata vana: da questo punto di vista Charles de Titreville resta davvero un *introuvable poète*, che ci nega una chiave d'accesso indispensabile alla lettura di una delle imprese decorative più interessanti di quel periodo.

Tuttavia la cerchia dei de Fourcy continuò anche dopo la morte del Sovrintendente, durante quegli anni Trenta che videro il trionfo di Richelieu, a mantenere la linea che gli era stata propria, quella di un gruppo di nobili *robins* e di intellettuali *devoti* che, pur legato alla Corte per incarichi e relazioni familiari, se ne tiene però discosto e al tempo stesso vuole distinguersi anche da altri ambienti culturali parigini, come dimostra un ultimo episodio.

Tanto Charles e Claude de Titreville quanto Jean de Fourcy compaiono infatti come sostenitori – di nuovo a colpi di versi d'elogio – di un personaggio originale e sfuggente quale è Émeric de Crucé, autore de *Le Nouveau Cinée*, opera che trae il titolo dal nome del consigliere di Pirro contrario alle guerre in Italia, considerata oggi tra gli incunaboli del *pacifismo internazionalista*. Le relazioni tra Crucé e i de Fourcy non stupiscono la critica, poiché lavori pubblici e grandi opere d'ingegneria, attività abituali per chi si occupava delle fabbriche reali, erano parte importante nella riflessione politica del filosofo²⁴. Ma Émeric de Crucé era anche un fine latinista, editore e commentatore dell'opera di Stazio, che aveva pubblicato fin dal 1618: in tale veste si ritrovò al centro di un'accesa polemica letteraria con altri traduttori del poeta latino, dapprima Jean-Gaspard Gevaerts, di Anversa ma ben introdotto a Parigi nel circolo di Henri de Mesmes, e in seconda battuta con Claude Saumaise

²⁴ É. CRUCÉ, *Il nuovo Cinea. Per la pace universale*, a cura di A.M. Lazzarino del Grosso, Guida, Napoli 1979, p. 34.

e il grande filologo suo protetto, Johann Friedrich Gronovius, sostenuto a Parigi nientemeno che dall'Accademia dei fratelli Dupuy²⁵.

Alle pesanti offese rivoltegli dal Gronovius, Crucé rispose pubblicando nel 1639 una *Papinii Statii Silvarum frondatio sive Antidiatribe*, dedicata a Henri Leclerc du Tremblay, da identificare con il nipote del Père Joseph. I versi d'elogio, in francese, latino e greco, sono però per lo più ad opera dei membri del "circolo de Fourcy", che non esitano a prendere la parola – letteralmente – per accorrere in difesa di un intellettuale a loro vicino e per sottolineare la propria scelta di campo nei confronti di coloro che si celavano dietro Gronovius: i fratelli Dupuy appunto e, ancora una volta, il mondo della originaria *Robe* parlamentare, cresciuta nella gloriosa tradizione dell'avvocatura e dell'università di Parigi.

Erano gli anni in cui la nascente Académie Française muoveva i primi passi in un contesto di magmatiche e spesso polemiche relazioni tra i diversi attori della scena culturale, divisa tra *Salons* aristocratici alla moda, *Cabinets* eruditi, grandi eredi della *République des Lettres*. In un tale panorama vi era spazio per mille sfumature diverse: così, tra la Corte e l'Accademia anche un piccolo circolo nobiliare come quello dei de Fourcy poteva giocare le sue carte, contribuendo alla vivacità di quella Parigi ormai esplicitamente intenzionata a surclassare tanto Firenze quanto Roma, nell'intento di divenire la nuova Atene.

²⁵ Ivi, pp. 50 e ss.

INFLUENZE SPAGNOLE SULLE PRIME COMMEDIE
DEGLI INTRONATI DI SIENA: ALCUNE IPOTESI

La complessa situazione politica in cui versa l'Italia nei primi decenni del '500 contribuisce a determinare il successo sulla scena del personaggio del soldato. L'esperienza della guerra rinnova profondamente il modello classico¹. La figura del soldato assume per la prima volta nazionalità e

¹ Legenda: *I Prigioni* = ACCADEMICI INTRONATI, *I Prigioni di Plauto tradotti da l'Intronati di Siena*, ed. critica a cura di N. Newbiggin, Accademia degli Intronati, Siena 2006; *L'Aurelia* = "Aurelia": *comédie anonyme du XVI siècle*, éd. critique par M. Celse-Blanc, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris 1981. *Gl'Ingannati* = ACCADEMICI INTRONATI, *La commedia degli Ingannati*, ed. critica a cura di F. Cerreta, Olschki, Firenze 1980; *La Celestina* = F. DE ROJAS, *La Celestina*, edición de M. Haro Cortés y J.C. Conde, Castalia, Madrid 2002; *La Soldadesca* = B. DE TORRES NAHARRO, *Comedia Soldadesca*, traduzione e cura di T. Cirillo Sirri, Alinea Editrice, Firenze 2009; *La Tinellaria* = B. DE TORRES NAHARRO, *Comedia Tinellaria*, traduzione e cura di T. Cirillo Sirri, Alina Editrice, Firenze 2012.

Per un approfondimento bibliografico sulla fortuna della figura del soldato e sulla diffusione di personaggi spagnoli sulle scene rinascimentali italiane, e senesi in particolare, si rimanda alla seguente bibliografia generale: *Accademia degli Intronati. Gl'Ingannati*, a cura di M. Pieri, Titivillus, Pisa 2009; ACCADEMICI INTRONATI, *Gl'Ingannati, con Il Sacrificio e La Canzone nella morte d'una civetta*, prefazione di N. Newbiggin, A. Forni, Sala Bolognese 1984; N. ALTICOZZI, *I Cinque disperati*, in *Cronistoria dei Rozzi*, a cura di V. Pandolfi, in «Annali di Storia del Teatro e dello Spettacolo», I (1966), pp. 63-244, 209-244; O. ARRÓNIZ, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Gredos, Madrid 1969; G.L. BECCARIA, *Spagnolo e spagnoli in Italia: riflessi iberici sulla lingua italiana del Cinque e del Seicento*, Einaudi, Torino 1968; R. BELLADONNA, *Dimensioni socio-culturali e rapporto sala scena nella lingua di una commedia inedita del primo Cinquecento: "I Prigioni" degli Intronati di Siena*, in *Testo, lingua, spettacolo nel teatro italiano del Rinascimento*, numero speciale di «Yearbook of Italian studies», a cura di P.D. Stewart, VI (1987), pp. 37-50; N. BORSELLINO, *Spagnoli in commedia nel Cinquecento*, in *L'età italiana. Cultura e letteratura del pieno Rinascimento*, Vecchiarelli, Roma 2008, pp. 277-283; D.C. BOUGHNER, *The Braggart in Renaissance Comedy. A study in Comparative Drama from Aristophanes to Shakespeare*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1954; T. CIRILLO,

lingua spagnola in tre commedie degli Intronati – *I Prigionieri*, *L'Aurelia* e *Gl'Ingannati* – composte tra il 1529 e il 1532, anni cruciali per il destino di Siena, durante i quali Carlo V estende la propria influenza sull'antica Repubblica².

Lo studio della figura del soldato in queste tre opere evidenzia la tendenza degli Intronati a rielaborare e fondere nella loro scrittura comica suggestioni provenienti da fonti differenti, tra cui sembrano figurare

Plurilinguismo nelle commedie di Bartolomé de Torres Naharro, in *Plurilinguismo nelle commedie di Bartolomé de Torres Naharro e Giovan Battista della Porta*, Morano, Napoli 1992, pp. 7-102; B. CONCOLINO MANCINI, *L'influenza spagnola nella commedia senese del Cinquecento*, in *Lingue e Letterature in contatto*, Atti del XV Congresso dell'A.I.P.I. (Brunico, 24-27 Agosto 2002), Civiltà italiana, Firenze 2004, vol. II (*Letterature a confronto*), pp. 13-18; B. CROCE, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Laterza, Bari 1949; F. DE MICHELE, *Guerrieri ridicoli e guerre vere nel teatro comico del '500 e del '600 (Italia, Spagna e paesi di lingua tedesca)*, Alma Edizioni, Firenze 1998; J.C. DE MIGUEL Y CANUTO, *Sosta nel labirinto: bilancio bibliografico sulla prima traduzione italiana di "La Celestina"*, in «Studi e problemi di Critica Testuale», LXVII (2003), pp. 71-107; G. FOLENA, *Le lingue della commedia e la commedia delle lingue*, in *Il linguaggio del caos: studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Einaudi, Torino 1991, pp. 117-146; G.F. FRANKO, *Ensemble scenes in Plauto*, in «American Journal of Philology», CXXV (2004), 1, pp. 27-60; F. GLÉNISSEON-DELANNÉE, *Une veillée Intronata Inédite (1542) ou le jeu littéraire à caractère politique d'un diplomate: Marcello Landucci*, in «Buletino senese di storia patria», CXVIII (1991), pp. 63-101; *Teatro renacentista*, a cura di A. Hermenegildo, Espasa Calpe, Madrid 1990; L. KOSUTA, *Universitas Scholarium festiva (1531-1542)*, in L. KOSUTA e G. MINNUCCI, *Lo Studio di Siena nei secoli XIV-XVI: documenti e notizie biografiche*, Giuffrè, Milano 1989, pp. 569-578; M.R. LIDA DE MALKIEL, *El Fanfarrón en el teatro del Rinacimiento in Estudios de literatura Española y comparada*, Eudeba, Buenos Aires 1966, pp. 173-202.

² *I Prigionieri*, come *Gl'Ingannati*, sono firmati dalla collettività accademica. Il prologo presenta *L'Aurelia* come opera di un autore unico di cui, tuttavia, non ci viene svelato il nome. Indizi cronologici interni al testo collocano l'azione dei *Prigionieri* nel dicembre del 1529; la composizione dell'opera dovrebbe risalire allo stesso periodo (cfr. NEWBIGIN, *Introduzione in I Prigionieri*, cit., p. XI). Dibattuti i problemi relativi alla paternità dell'*Aurelia* e alla sua data di composizione, variamente collocata tra l'estate del 1531 e il gennaio 1533: cfr. N. NEWBIGIN, *Politics and Comedy in the Early Years of the Accademia degli Intronati of Siena*, in *Il teatro italiano del Rinascimento*, a cura di M. De Panizza Lorch, Comunità, Milano 1980, pp. 123-134 (127-129); in *L'Aurelia*, cit., pp. 23-26, 36-51; KOSUTA, *Universitas Scholarium festiva (1531-1542)*, cit.; *Gl'Ingannati* vennero rappresentati dagli Intronati per il Carnevale del 1532. Nerida Newbigin, tuttavia, ha avanzato l'ipotesi che la stesura del testo risalgia al 1529-30. Cfr. NEWBIGIN, «*Il Sacrificio*» e «*Gli Ingannati*» nel *Carnevale senese del 1532*, cit.; *Gl'Ingannati* furono l'unica delle tre commedie ad approdare ai torchi nel 1537. Intorno a questo famoso testo si veda il volume già citato di PIERI, *Introduzione*.

anche alcuni testi della coeva letteratura spagnola. Un recupero che si colloca a metà strada tra la satira politica nei confronti dei dominatori stranieri e la necessità di omaggiare i nuovi governatori di Siena.

La sintesi di elementi eteroclitici è evidente in una scena dell'*Aurelia*, la seconda del quinto atto, che vede protagonisti lo spagnolo Odorigo Gaioso e il parassita Famelico. La coppia comica *miles – parasitus* si era già distinta nel teatro latino (*Miles gloriosus* vv. 1–78; *Eunuchus* vv. 391–453). Il ruolo del parassita era qui duplice: armato di un'irresistibile ironia, egli adulava il *miles* spingendo agli esiti estremi la naturale vanesia del soldato; al tempo stesso smascherava agli occhi del pubblico le parole del militare come vuote vanterie.

L'anonimo autore dell'*Aurelia* recupera il modulo teatrale classico ma lo rinnova con contenuti tratti dalla realtà contemporanea; le imprese in cui afferma di essersi distinto Odorigo coincidono con i più celebri fatti d'armi coevi: la Battaglia di Pavia, il Sacco di Roma, la Guerra di Napoli, l'Assedio di Firenze. La pungente ironia del parassita si indirizza pertanto contro un duplice bersaglio: Odorigo stesso, ma anche l'intero esercito imperiale.

Ad accrescere il valore politico della scena è il duello che dovrebbe vedere opposti Odorigo e il genovese Alessandro. La contesa assume i caratteri di una disfida in cui si contenderà «l'onore di tutta Italia e Spagna» (IV, 3)³. Al desiderio di combattere del genovese si contrappone la ritrosia di Odorigo, tanto più grave in quanto egli non è un semplice soldato ma il nipote di Don Lopez de Soria, il legato imperiale che governò Siena tra la fine del 1530 e i primi mesi del 1531. Odorigo entra in scena intento a elaborare *escamotages* per evitare lo scontro senza per questo palesarsi come un codardo: lo stesso spinoso dilemma su cui si dibatteva il ruffiano Centurio nel XVIII atto della *Celestina* di Fernando de Rojas. Odorigo valuta la possibilità di fingersi malato, ma come Centurio prima di lui è costretto a constatare che un simile espediente consentirebbe solo di rimandare lo scontro:

O todo poderoso Dios, que conseio^A mi donas para me pudier escusar de lo prometido combattimiento^B? [...] Evitar no puedo la batalla sin verguena y falta della cavallaria. Se la tomo, on gran peligro esta la

³ *L'Aurelia*, cit., p. 125.

trabasada vida^C. O mesquin de mi! En el osear es manifesto peligro, en ser cobarde es infamia y falta. Pudría quizo finger enfermedad? Mas en que me aprovecharà?^D [...] Dirían me per cobardía finger ser doliente! Y aun que no diziesen? Despues, que sí o no io fuesse, que sempre enferme non podría fingerme^E. No se apartaría^E messer Alessandro de la prometida batalla⁴?

Agora quiero pensar cómo me escusaré de lo prometido^B, de manera que piensen que puse diligencia con ánimo de excutar lo dicho, y no negligencia, por no me poner en peligro^C. Quiérome hazer doliente; pero, ¿qué aprovecha?^D Que no se apartarán de la demanda quando sane^E. [...] ¡Helo todo perdido! Pues, ¿qué consejo^A tomaré que cumpla con mi seguridad y su demanda⁵?

Un'eco della voce del *fanfarrón* della *Celestina* si può rinvenire anche nelle parole con cui Odorigo si pavoneggia della sua fama di spadaccino. Lo spagnolo rievoca una colorita vittoria riportata contro ben *quinze hombres*. L'episodio, tanto cruento quanto palesemente inventato, ricalca la dinamica di un sogno evocato da Centurio:

Yo solo, una veze, armas he con quinze hombres^A todos cobiertos de fina malla^B. A tres d'ellos, con un reves manoso sol cortai la cabeza^C, dos mortai con crudeles stocadas, con tiros mortales, dos o tres otros mi dexaron a los pies qual brazo derecho, qual izquierdo qual pierna^C. [...] Los otros huyeron^D que el viento no los havería llegados, mas con muchas heridas, cuchilladas y llenos di sangre y con los gestos todos barpados. [...] Yo fue, con esta spada por la qual de todos los hombres del modo soy temido^{E6}.

matar un hombre; cortar una pierna o braço^C [...]: estas tales cosas, antes serán hechas que encomendadas. [...] La noche passada soñava que hacía armas en un desafio por su servicio, con quatro hombres^A que ellas bien conosce, y maté al uno. Y de los otros que huyeron^D, el que más sano se libró me dexó a los pies un braço yzquierdo^C. [...] Quién destroça la malla muy fina^B? [...] Por ella [la spada] soy temido de hombres^E [...].⁷

⁴ *L'Aurelia*, cit., pp. 136-137.

⁵ *La Celestina*, cit., pp. 448-449.

⁶ *L'Aurelia*, cit., pp. 138 e 139.

⁷ *La Celestina*, cit., pp. 444-45, 446, 447.

La *Celestina* è testo ben noto nell'Italia del primo '500: nel 1506 esce a Roma una traduzione in italiano della tragicommedia; nel 1516, sempre a Roma, si avrà anche la prima edizione italiana in lingua originale⁸.

María Rosa Lida de Malkiel ha da tempo segnalato alcune riprese della *Celestina* in tre battute pronunciate da Giglio, il personaggio spagnolo degli *Ingannati*⁹. Gianni Ferracuti ha in seguito notato come, nel quarto atto, la fante Pasquella, si rivolga a Giglio con una frase che sembra tradurre tre versi di una canzone del XIX atto della *Celestina*¹⁰.

Sebbene nel testo non se ne faccia esplicita menzione, è probabile che Giglio sia per mestiere un militare. L'atteggiamento ambiguo e crudele con il quale si rapporta alla fante, che tenta di sedurre ed ingannare, non è tuttavia riconducibile al tipo del *miles* latino, solitamente piuttosto generoso nei confronti dell'etera di cui è innamorato. Nell'arco del XVIII atto della *Celestina*, Centurio si rivolge più volte ad Areusa, la prostituta sua amante, chiamandola "señora" ma non appena questa non è presente si riferisce a lei e a Elicia come «putas atestada de razones»¹¹. Allo stesso modo Giglio adopera con Pasquella appellativi rispettosi – "madonna", "madre", "señora" – per poi offenderla alle spalle: «esta putta, vellacca, viegia alcahueta, male aventurada» (VI, 6)¹². Vista l'età di Pasquella, non più giovanissima, molti degli appellativi che Giglio utilizza nei suoi confronti si ritrovano nella *Celestina* non rivolti alla giovane Areusa, bensì alla vecchia protagonista, dall'affettivo "madre" ai più salaci «puta vieja», «alcahueta», «malaventurada vieja»¹³.

Nei *Prigioni* irrompe sulla scena un'intera compagnia dell'esercito imperiale: otto soldati con il loro Capitano – un napoletano di nome Camillo – e il suo paggio. La commedia è una traduzione-riscrittura dei *Captivi* di Plauto ambientata nel corso dell'Assedio di Firenze. L'a-

⁸ Sulle vicende redazionali dell'opera e sulla sua fortuna editoriale cfr. C. SEGRE, *Introduzione*, in F. DE ROJAS, *La Celestina*, a cura di C. Alvaro, Bompiani, Milano 1980, pp. 5-31. Sulla traduzione Hordognez cfr. DE MIGUEL Y CANUTO, *Sosta nel labirinto*, cit.

⁹ Cfr. LIDA DE MALKIEL, *El Fanfarrón en el teatro del Rinacimiento*, cit., p. 183 nota 10 e p. 186 nota 11.

¹⁰ Cfr. A.C. Prenz: *Cultura oficial y cultura popular en el origen de la comedia renacentista en España*, in «Olivar», IV (2003), 4, pp. 63-82 (7-8) < <http://www.scielo.org.ar> > (15 novembre 2012).

¹¹ *La Celestina*, cit., p. 448.

¹² *Gl'Ingannati*, cit., p. 211.

¹³ *La Celestina*, cit., pp. 105, 147, 209, 250; 150, 209, 361, 484; 347.

zione, come nell'*Aurelia*, si colloca a Siena. I militari si caratterizzano in negativo per la fame di denaro e per il carattere violento con cui trattano i “civili” italiani e innescano liti tra di loro. Si giunge infine allo scontro armato che assume la forma di moresche danzate. Anche in questo caso siamo di fronte a una disfida tra nazioni, in cui quattro “Oltremontani” fronteggiano quattro “Taliani”. *I Prigioni* non sono la prima *pièce* a portare sulle scene italiane un’intera compagnia militare; circa quindici anni prima la commedia senese era stata preceduta da un testo di Bartolomé de Torres Naharro. *La Soldadesca* è la trasposizione teatrale di una campagna di arruolamento dell’esercito papale¹⁴. La scena è dominata da un gruppo di mercenari: un Capitano, il suo tamburino, quattro soldati veterani (*pláticos*) e tre nuove reclute (*bisoños*). Protagoniste della commedia, priva di una trama unitaria, sono le violente dinamiche che si instaurano tra i personaggi.

Alfredo Hermenegildo ha individuato nella *pièce* un susseguirsi di «oposiciones binarias»¹⁵: conflitti, spesso violenti, interni al gruppo dei soldati, come lo scontro con le spade che nella III *jornada* oppone tra di loro due *pláticos*, o riguardanti il rapporto della truppa con i contadini romani. Proprio come avverrà nei *Prigioni*, nella *Soldadesca* è il Capitano a ricoprire il difficile ruolo di paciere¹⁶; un ruolo di cui i due ufficiali sembrano investiti per l’autorevolezza del grado e in virtù del loro bilinguismo.

Il *Capitán* della *Soldadesca* ricomponne i dissidi indirizzando le spinte distruttive dei contendenti contro il nemico bellico. Rita Belladonna ha notato come anche la figura del Capitano dei *Prigioni* non sia priva di tratti ambigui: egli tenta di fomentare l’unione tra i suoi uomini convogliando la loro avidità e la loro violenza verso il saccheggio di Firenze¹⁷. Nei discorsi d’incitamento rivolti dai due ufficiali ai rispettivi uomini emergono alcuni contenuti comuni: essi mescolano il ricordo delle imprese passate alla speranza della gloria futura; sempre con un

¹⁴ La composizione del testo è probabilmente da collocarsi tra il 1512 e il 1514; cfr. T. CIRILLO SIRRI, *Introduzione* in *La Soldadesca*, cit., p. 22.

¹⁵ HERMENEGILDO, *Introducción* a B. de Torres Naharro, in *Teatro*, cit., p. 162.

¹⁶ Cfr. *La Soldadesca*, III, vv. 64–65, 88–89, 113–14; *I Prigioni*, IV, 2, battuta 28, p. 80 e V, 5, battuta 31, p. 106.

¹⁷ Cfr. BELLADONNA, *Dimensioni socio-culturali*, cit.

occhio di riguardo alla paga e al bottino, vero motore primo delle azioni dei mercenari¹⁸.

I Prigioni si concludono con una serie di danze di riappacificazione; *La Soldadesca* suggella l'ingresso di due contadini italiani tra le file dei mercenari con una marcia compatta al suono di un *villancico*. Le parole dei due Capitani, tuttavia, presentano la concordia appena ritrovata come la premessa delle future violenze della guerra¹⁹.

All'interno della *Soldadesca* la violenza dei rapporti trova un riscontro simbolico e sonoro nel duplice piano delle opposizioni linguistiche. A un'opposizione "orizzontale" lingua-dialetto, interna al castigliano, si sovrappone un'opposizione "verticale" tra castigliano e italiano²⁰. È nello scontro tra i contadini italiani e le truppe spagnole che, nel corso della III *jornada*, la tecnica teatrale del plurilinguismo dà il suo esito migliore. Il contadino Cola, pur comprendendo lo spagnolo, non riesce a farsi intendere dai militari; costoro a loro volta non conoscono l'italiano. La somiglianza tra le due lingue facilita "qui pro quo" dal sicuro effetto comico: l'italiano «niente» viene interpretato dal soldato come lo spagnolo «viente», la risposta «nesuna» come se fosse «veintiuna», e via di seguito con la serie dei fraintendimenti: "voglia-olla"; "fate-orate"; "roba-boba"; "nula-mula"²¹.

Nei *Prigioni* non si riscontra nulla di simile; tuttavia un divertente dialogo tra un soldato spagnolo, Ripalt, e un contadino senese, Scheggione, si può leggere nell'*Aurelia* (I, 4). L'espedito comico utilizzato è lo stesso, ma i ruoli sono invertiti: pur non sapendola parlare, il militare comprende la lingua del villano; è quindi quest'ultimo a innescare il gioco dei fraintendimenti.

Il "qui pro quo" è espedito sfruttatissimo dal teatro italiano del primo '500. Come sottolinea Gianfranco Folena esso è diffuso proprio nei

¹⁸ *La Soldadesca*, cit., III, vv. 1-19; 20-24, 45-49; *I Prigioni*, cit., III, 5, battuta 1, pp. 62-63

¹⁹ *La Soldadesca*, cit., V, vv. 205-12. *I Prigioni*, cit., IV, 2, battuta 48, p. 83; V, 5, battuta 32, p. 106.

²⁰ Cfr. G. TAVANI, *Il plurilinguismo nel teatro spagnolo del primo Cinquecento: Torres Naharro*, in *Eteroglossia e Plurilinguismo letterario*. Atti del Convegno di Bressanone (6-9 luglio 2000), Il calamo, Roma 2002, vol. II (*Plurilinguismo e letteratura*), pp. 203-212 (208-209). La doppia opposizione è presente anche nei *Prigioni*: all'italiano si mescolano infatti inserti di dialetto (napoletano e lombardo) e di lingue straniere (spagnolo e tedesco).

²¹ *La Soldadesca*, cit., vv. 198-220; 225-27; 240-44; 250-59.

testi in cui siano protagonisti il villano e la sua parlata rustica, riscontrandosi, per esempio, nelle *pièces* di Ruzante così come nella produzione dei comici artigiani senesi²². L'innovazione di Torres Naharro, qui riproposta dagli Intronati, consiste nell'utilizzare un simile espediente in una scena che vede contrapposti un soldato straniero e un contadino del popolo occupato. Il gioco linguistico si carica così di risvolti politici, rappresentando l'inconciliabilità dei punti di vista di sopraffattori e vittime.

I Prigioni riproducono sulla scena la natura poliglotta dell'esercito di Carlo V. Il Prologo avvisa il pubblico che sul palco ci sarà «chi parlerà tedesco, chi spagnolo, chi taliano», sebbene, rassicura, appariranno «più taliani che altro»²³. In quattro delle venticinque scene della commedia la presenza dei soldati fa salire il numero dei personaggi parlanti contemporaneamente presenti sul palco ben oltre la soglia massima di cinque attestata nel teatro di Plauto e Terenzio²⁴. Nei testi prodotti entro il 1530 – data in cui verosimilmente furono composti *I Prigioni* – dai più famosi commediografi italiani (Ariosto, Machiavelli, Bibbiena, Belo, e l'Aretino della prima *Cortigiana*) i personaggi parlanti presenti al tempo sul palco possono occasionalmente raggiungere il numero di cinque, ma non salgono mai oltre la soglia di sei toccata appena in due casi²⁵.

Nell'ultima scena dei *Prigioni* e nella seconda del quarto atto, l'elevato numero dei personaggi potrebbe essere causato dalla presenza di elaborate coreografie²⁶. Nessuna danza giustifica tuttavia il sovrapporsi di nove interlocutori in II, 2, né quello di dieci in III, 6. L'elevato numero dei presenti appare piuttosto funzionale al gioco del plurilinguismo, determinando in alcuni momenti un effetto di rissa verbale che sembra

²² Cfr. FOLENA, *Le lingue della commedia e la commedia delle lingue*, cit., pp. 133-134.

²³ *I Prigioni*, cit., p. 6.

²⁴ Cfr. FRANKO, *Ensemble scenes in Plauto*, cit., pp. 27-60.

²⁵ Si tratta di una scena della *Cassaria* (I red.: III, 5; II red.: III, 7) e dal finale della *Mandragola*. Le prime scene, scritte da un commediografo italiano, in cui si riscontri un numero di interlocutori pari a quello delle scene corali dei *Prigioni* sono i finali del *Marescalco* (V, 10) e della seconda *Cortigiana* (V, 25), composte da Pietro Aretino nel 1533 e nel 1534. Le due scene, che presentano rispettivamente 10 e 12 interlocutori, non mostrano fenomeni di plurilinguismo.

²⁶ Risulta difficile determinare il numero esatto degli interlocutori in queste due scene. In IV, 2, tuttavia, si contano con certezza almeno sette interlocutori; nell'ultima scena dieci.

sottolineare le dinamiche violente in atto tra i personaggi²⁷. All'altezza cronologica in cui furono composti *I Prigioni*, un simile utilizzo della tecnica del plurilinguismo non trova riscontro né nel coevo teatro senese dei comici artigiani²⁸, né nel più ampio panorama italiano²⁹.

²⁷ Cfr. *I Prigioni* cit., III, 6, battute 93-106 (pp. 69-70) e battute 141-151 (pp. 72-73); IV, 2, battute 34-45 (pp. 81-82).

²⁸ I testi dei comici artigiani mostrano una particolare sensibilità per la valenza spettacolare dell'elemento linguistico, presentando frequenti giochi verbali legati alla figura del villano e alla sua parlata tipica. Occasionalmente, figurano nelle loro opere battute in latino e in dialetti diversi dal toscano; una strana parlata, caratterizzata dalla ripetizione della vocale "u" e identificata dai personaggi come spagnola, si riscontra nella *Contenzione di un villano e una zingara* di Bastiano Lanaiuolo (Siena, Simone Nardi, 1518). Marzia Pieri ipotizza che il personaggio della zingara possa essere entrato nel teatro italiano rinascimentale dalla coeva tradizione spagnola (cfr. M. PIERI, *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano*, Liviana Editrice, Padova 1983, p. 128, nota 15). Si vedano anche M. PIERI, *Il soldato spagnolo in commedia nel '500: dalla cronaca storica alla stilizzazione teatrale*, in *Leyendas negras e leggende auree*, a cura di M.G. Profeti e D. Pini, Alinea Editrice, Firenze 2011, pp. 71-86 e M. PIERI, *Lo Strascino da Siena e la sua opera poetica e teatrale*, ETS, Pisa 2010. Il primo testo della produzione di questi autori in cui appaia effettivamente la lingua spagnola, tuttavia, sono *Gl'Inganni dei servitori* di Marcello Roncaglia, la cui *princeps* risalirebbe al 1538. Cfr. M. LUISI, *La difesa dell'identità nell'uso del plurilinguismo teatrale nella Siena del primo Cinquecento*, in *Identità e diversità nella lingua e nella letteratura italiana*. Atti del XVIII Congresso dell' AISLI (Lovanio, Louvain-la-Neuve, Anversa, Bruxelles 16-19 luglio 2003), vol. I (*L'italiano oggi e domani*), F. Cesati, Città di Castello 2007, pp. 107-118.

²⁹ Nella *Pastoral* di Ruzante, definita da Ivano Paccagnella «il testo più suggestivo [...] del plurilinguismo teatrale veneto e italiano» (cfr. I. PACCAGNELLA, *Il fasto delle lingue. Plurilinguismo letterario nel Cinquecento*, Bulzoni, Roma 1984, p. 82) si incrociano tra di loro toscano letterario, pavano e bergamasco; quest'ultimo, nella parlata del medico, si colora di sfumature latine. Il numero degli interlocutori presenti, tuttavia, non supera mai la soglia di cinque. La commedia italiana di ispirazione classicista, fino al 1530, appare poi sostanzialmente monolingue. Lingue e dialetti, quando presenti, si limitavano a connotare la parlata di personaggi secondari o a colorire occasionalmente le battute dei protagonisti. *L'Eutichia* di Nicola Grasso, ad esempio, introduce già nel 1513 la lingua spagnola, ma circoscrivendone la presenza a un'unica scena (IV, 5). È intorno al 1530 che lingue e dialetti iniziano a giocare un ruolo maggiormente significativo. *Il Pedante* del romano Francesco Belo (1529) è la prima commedia "regolare" che sembra combinare in chiave spettacolare l'espedito del plurilinguismo con quello dell'elevato numero dei parlanti: in V, 7 il pedantesco del protagonista si mescola all'italiano, al dialetto veneto e al linguaggio sgrammaticato di Malfatto. Il gioco linguistico contribuisce a dar vita a una scena ricca di brio. Anche in questo caso il numero degli interlocutori si limita a cinque. Sul plurilinguismo nel teatro romano

Esso si può tuttavia rinvenire nell'opera di Torres Naharro. L'esito maggiore dello sperimentalismo linguistico dell'autore spagnolo è *La Tinellaria*³⁰. La commedia si presenta come un susseguirsi di scene di vita reale ambientate all'interno del tinello del palazzo di un cardinale romano. Protagonista è un'umanità infima e gretta sempre pronta al furto e alla sopraffazione. *L'Introito* avvisa il pubblico che, come nei reali palazzi di Roma, i personaggi utilizzeranno ciascuno la propria lingua, (vv. 38-44); la maggior parte dello spettacolo sarà tuttavia in castigliano (vv. 50-54).

Di fatto Torres Naharro va ben oltre un uso realistico del dato linguistico. L'inizio della *jornada II* presenta contemporaneamente in scena ben nove personaggi (vv. 1-159)³¹; di questi solo tre parlano castigliano: il cuoco Petiján si esprime in francese, i servi Fabio e Miquel rispettivamente in italiano e valenzano; tre personaggi, Vizcaíno, Portugués e Tudesco, non hanno un nome proprio, ma sono identificati attraverso la loro nazionalità e quindi attraverso la lingua che li contraddistingue. La *bagarre* linguistica doveva creare giochi di grande effetto scenico e al tempo stesso porre in risalto la litigiosità che regolava la vita di corte.

Il numero degli idiomi che si incontrano nella commedia senese è decisamente inferiore: tre sole lingue (italiano, spagnolo e tedesco) e due dialetti (napoletano e lombardo)³². Il loro sovrapporsi e mescolarsi non è gestito con altrettanta perizia, né l'effetto finale doveva avere il medesimo impatto. Tuttavia, come nel testo di Torres Naharro, nonostante ogni singolo personaggio si esprima nel suo idioma e non siano presenti interpreti di sorta, il dialogo procede senza difficoltà di intercomprensio-

cfr. C. FALETTI, *La commedia "magica" di Joseph Santafigore*, in *Scritti in onore di G. Macchia*, Mondadori, Milano 1983, vol. II, pp. 222-229.

³⁰ La commedia venne rappresentata, tra il 1515 e il 1516, alla presenza di Leone X. Cfr. L. DE ALIPRANDINI, *La "Tinellaria" nella cultura italiana del primo Cinquecento*, in B. DE TORRES NAHARRO, *Comedia Tinellaria*, prefazione di L. De Aliprandini, A. Forni, Sala Bolognese 1985, pp. 5-69 (20-29).

³¹ Ma si veda anche *La Soldadesca*, cit., V, vv. 26-38 e 52-67.

³² La parlata tedesca nelle commedie degli Intronati si presenta come «una strana lingua ibrida in cui entra qualche parola caratterizzante, con interiezioni e residui alloglotti» cfr. CIRILLO, *Plurilinguismo nelle commedie di Bartolomé de Torres Naharro*, cit., p. 73. Si tratta di una lingua ideata per la scena. Anche nella *Tinellaria* figurano lingue di questo tipo: il servo tedesco parla in latino tedeschizzato, il basco utilizza un castigliano sgrammaticato (cfr. pp. 69 e 73).

ne; inoltre l'importanza dell'aspetto linguistico per la caratterizzazione dei personaggi è tale che alcuni dei militari dei *Prigioni* non sono dotati di nome proprio, ma, come nella *Tinellaria*, identificati dalle didascalie e appellati dai commilitoni attraverso il sostantivo designante la loro appartenenza nazionale o regionale³³.

Il precoce approdo ai torchi dei testi dell'autore spagnolo potrebbe aver favorito la loro circolazione anche al di fuori dell'ambiente romano³⁴, dove egli visse e fu attivo nei primi due decenni del secolo. Tra i protettori di Torres Naharro sembra inoltre sia da annoverarsi Agostino Chigi³⁵, il potente banchiere che favorì la presenza nella città papale di attori e autori di teatro provenienti da Siena³⁶. Proprio da un testo senese, *La Pietà d'Amore* di Mariano Trinci, Torres Naharro sembrerebbe aver preso spunto per la composizione della sua ultima commedia: *L'Aquilana*³⁷. È possibile che il legame con Roma e Agostino Chigi abbia a sua volta favorito la conoscenza a Siena delle opere dell'autore spagnolo.

Una piccola traccia della recezione della *Soldadesca* in area toscana si può rinvenire nei *Cinque Disperati*, operetta in ottave di Niccolò Alticozzi edita a Siena nel 1524. Alticozzi era originario di Cortona, ma è probabile che visse a lungo a Siena; le sue opere teatrali mostrano infatti un profondo legame con la tecnica drammaturgica dei comici artigiani.

³³ In II, 2, ad esempio, Orazio così si rivolge ai suoi commilitoni: «Spagna, Todesce, Napoli, andate con lui e pigliate il resto» (*I Prigioni*, cit., p. 28).

³⁴ Cfr. G. PADOAN, *La raccolta di testi teatrali di Marin Sanudo*, in *Momenti del Rinascimento Veneto*, Antenore, Padova 1978, pp. 68-93 (88-89).

³⁵ Chigi è citato nella *Tinellaria* (V, v. 254); al banchiere senese è dedicato anche uno dei componimenti poetici inseriti nella *Propalladia*; cfr. CROCE, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, cit., p. 159, nota 5.

³⁶ Cfr. C. VALENTI, *Comici artigiani. Mestieri e forme dello spettacolo a Siena nella prima metà del Cinquecento*, Panini, Modena 1992, pp. 49-54, 66-67, 82-83; PIERI, *Lo Strascino da Siena e la sua opera poetica e teatrale*, cit., pp. 16-39; si veda anche la *Cronologia*, pp. 47-66.

³⁷ Cfr. P. MAZZEI, *Contributo allo studio delle fonti italiane del teatro di Juan del Encina e Torres Naharro*, Amedei, Lucca 1922, pp. 117-122. In seguito Othon Arróniz ha ridimensionato l'influenza del coevo teatro italiano sulla produzione di Torres Naharro (cfr. ARRÓNIZ, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, cit., pp. 45-51). Le trame dell'*Aquilana* e della *Pietà d'Amore*, tuttavia, sono tanto simili da accreditare l'ipotesi di una derivazione l'una dall'altra. La prima stampa della *pièce* senese risale al 1518 (Siena, Simone Nardi); *L'Aquilana* è probabilmente l'ultima commedia composta da Torres Naharro, entrando nella *Propalladia* solo a partire dall'edizione del 1524 (Napoli, Jean Pasquet).

I Cinque disperati, in particolare, ripropongono il tema del mal costume degli ecclesiastici tanto caro al teatro artigiano: cinque uomini, colpiti da diverse disgrazie, diventano eremiti; quattro di loro tuttavia, tentati dal Diavolo, abbandonano il saio per seguire una prostituta e il suo ruffiano. Sul finire della *pièce*, quando i giochi sembrano ormai fatti, si materializza in scena un Tamburino che annuncia la leva indetta dal re di Francia. I quattro, a cui si unisce il ruffiano, decidono di darsi al soldo e ordinatamente escono di scena seguendo il Tamburino³⁸.

La scenetta ricorda due momenti della *Soldadesca*: il finale, in cui i soldati si recano marciando all'ordinanza e l'*incipit* della *jornada II*, in cui l'*Atambor* è intento a ricercare reclute; tra i nuovi coscritti figura Liaño, un frate che la promessa della paga convince a spretarsi (vv. 150-243).

Nerida Newbiggin ha avanzato l'ipotesi che *I Prigioni* siano stati composti dagli Intronati per celebrare la visita a Siena di Carlo V prevista, ma poi non realizzatasi, nei primi mesi del 1530³⁹. Per contro non vi è dubbio che la commedia, nella sua stessa struttura, sia un omaggio al duca d'Amalfi, che all'interno dell'azione scenica svolge la funzione di *deus ex machina* consentendo il sospirato lieto fine. Capitano del Popolo dei Senesi tra l'agosto del 1529 e il novembre del 1530, Alfonso Todeschini Piccolomini tornerà alla guida di Siena dopo l'allontanamento di Don Lopez nel marzo del 1531. Il duca divenne un Intronato assumendo il nome accademico di Desiato; con lui entrarono nelle file dell'Accademia Alfonso d'Avalos, marchese del Vasto (il Pomposo), e Ferrante Sanseverino, principe di Salerno (l'Ostinato). Spogliando i nomi dei primi Intronati, Tobia Toscano individua la presenza di un certo numero di

³⁸ Il testo dei *Cinque disperati* è stato edito modernamente da Vito Pandolfi: *Cronistoria dei Rozzi* in «Annali di Storia del Teatro e dello Spettacolo», I (1966), pp. 63-244 (209-244); la scena del Tamburino occupa in tutto sei versi (vv. 978-983). Un'altra reminiscenza della *pièce* spagnola si può forse ravvisare nel monologo di Lucrino che inaugura il secondo atto della *pièce* di Alticozzi (vv. 112-135), il cui argomento, le privazioni che patisce un mercenario in tempo di pace, è lo stesso del lamento che apre *La Soldadesca*, cit., I, vv. 1-94.

³⁹ Cfr. N. NEWBIGGIN, *Una commedia per la visita di Carlo V? "I Prigioni" tradotti dagli Intronati di Siena*, in *Les années Trente du XVI^e siècle italien*. Actes du Colloque (Paris, 3-5 juin 2004), Centre Interuniversitaire de Recherche sur la Renaissance Italienne, Parigi 2007, pp. 99-107.

accademici napoletani «di origine o di adozione»⁴⁰ probabilmente attirati nella città toscana dalla fama del suo Studio ma anche dalla presenza dei tre principi.

Torres Naharro doveva essere autore ben accetto presso la corte d'Ischia: *La Propalladia* fu data alle stampe a Napoli nel 1517; il volume era dedicato a Fernando d'Avalos – marchese di Pescara e cugino di Alfonso – e a sua moglie Vittoria Colonna⁴¹. L'opera dell'autore spagnolo potrebbe pertanto essere giunta nelle mani degli Intronati attraverso la partecipazione alle loro fila dei signori napoletani e del loro seguito; né può stupire che, nel comporre una commedia volta a elogiare un principe della nobiltà italo-spagnola, gli Accademici senesi decidessero di rivolgersi a modelli teatrali che tale nobiltà potesse conoscere e apprezzare.

⁴⁰ T.R. TOSCANO, *Letterati, corti, accademie: la letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*, Loffredo, Napoli 2000, p. 275; cfr. inoltre pp. 100-102 e 111-112. La presenza a Siena di intellettuali napoletani è testimoniata dal resoconto di una veglia del 1542 alla quale partecipò il poeta Britonio. Cfr. GLÉNISSON-DELANNÉE, *Une veillée Intronata Inédite (1542) ou le jeu littéraire à caractère politique d'un diplomate: Marcello Landucci*, cit., pp. 63-101. Sul diffondersi di temi tipici dell'egloghistica napoletana a Siena si veda M. LUISI, *Alle origini dell'ecloga piscatoria*, in "... e c'è di mezzo il mare". *Lingua, letteratura e civiltà marina*. Atti del XIV Congresso A.I.P.I. (Spalato 23-27 agosto 2000), Cesati, Firenze 2002, vol. II, pp. 345-358.

⁴¹ Sul frontespizio del volume, edito dal tipografo Jean Pasquet, lo stemma degli Avalos appare incorniciato da due colonne. La *Dedicatoria* si può leggere in B. DE TORRES NAHARRO, *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro*, edited by J.E. Gillet, George Banta Publishing Company, Philadelphia 1943-1961, vol. I, pp. 137-140.

Giovanna Perini Folesani

L'ACCADEMIA DEI CARRACCI
RIPENSANDO ALLE QUESTIONI APERTE

Nel 2004 Claire Pace ha pubblicato per la prima volta e commentato un quadernetto di imprese di provenienza bolognese, noto, all'inizio dell'Ottocento, a Gaetano Giordani, che lo trascrisse parzialmente¹: acquistato nel 1872 a Londra da William Stirling Maxwell, è ora parte, con il resto della sua collezione di imprese ed emblemi, delle Special Collections della Biblioteca universitaria di Glasgow, con segnatura SM 1386. Come recita, nel primo dei 17 fogli superstiti, il titolo racchiuso in una sommaria cornice grafica e vergato in elegante cancelleresca – degna del calligrafo Valesio, o del maestro di scrittura e notaio Lucio Favari, più noto come Lucio Faberio² – «si noteranno in questo libro gli ufficiali dell'Accademia del disegno con l'impresa del Principe et arma del Caposindico ogni bimestre, cominciando a maggio 1605» (per finire col dicembre 1607)³. A dispetto del nome seccamente tecnico e fiorentineggiante (Accademia del Disegno), è questo, al momento, l'unico documento manoscritto originale superstito relativo alla cosiddetta Accademia dei Carracci⁴.

Fino alla data della sua pubblicazione, i punti certi relativi a tale accademia erano pochi, suffragati da scarsi documenti: un biglietto di invito ad una riunione accademica riprodotto xilograficamente nella *Felsina Pittrice* di Carlo Cesare Malvasia (1678), entro la vita di Barto-

¹ C. PACE, "Perfected through emulation": "Imprese" dell'Accademia degli Incamminati, in «Notizie da Palazzo Albani», 2004, pp. 99-138. Per la trascrizione di G. Giordani, vedi ivi, p. 99 n. 2.

² Su Lucio Faberio, vedi, oltre alla voce in DBI, XLIII, pp. 692-695, anche, o soprattutto, BCB, carte Ridolfi, cartone n. 12, scheda n. 406 (come Favari).

³ Vedi PACE, *Perfected*, cit., p. 127 e fig. 1, p. 103.

⁴ Per il commento sul nome dell'Accademia, vedi PACE, *Perfected*, cit., pp. 99-102.

lomeo Cesi⁵; la trascrizione, stampata nello stesso volume, di alcune partite dal libro dei conti della ditta tessile Bonconti relative alle spese sostenute per la formazione artistica di un rampollo del proprietario, a nome Giovanpaolo Bonconti, presso la neonata accademia⁶, nonché l'opuscolo commemorativo dei funerali di Agostino (1603), già parzialmente ristampato da Bellori nelle *Vite* e integralmente riprodotto da Malvasia entro la biografia collettiva dei tre Carracci maggiori⁷. Le dispute concernenti tali documenti non riguardano la loro autenticità, ma semmai la loro interpretazione, nonché l'affidabilità e significato dell'elenco degli scienziati, letterati, musicisti indicati da Malvasia come frequentatori abituali dell'Accademia o stanza dei Carracci⁸.

Data per certa l'esistenza di questa accademia, verosimilmente fondata da Ludovico, Agostino e Annibale Carracci a Bologna verso il 1582, si dice con il nome di Accademia dei Desiderosi, mutato in seguito in Incamminati, si ammetteva che essa avesse dichiarate finalità didattiche, come dimostra la lettera scritta nel 1613 da Ludovico Carracci a Galeazzo Paleotti, nipote *ex fratre* dell'arcivescovo bolognese Gabriele, e inoltrata poi al cardinal Federico Borromeo a Milano⁹, che ambiva a creare nella sua città un'istituzione simile, forte anche della propria pluriennale esperienza di educatore dell'Accademia romana di San Luca. Infine, si ammetteva che nel 1602 Ludovico avesse cercato di ottenere un riconoscimento ufficiale della propria accademia da parte del Papa (all'epoca il toscano-marchigiano Clemente VIII Aldobrandini), recandosi a Roma e facendovi una breve sosta, di un paio di settimane appena, durante le quali avrebbe contribuito marginalmente al compimento della decorazione della Galleria Farnese.

⁵ C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice*, per l'erede di Domenico Barbieri, Bologna 1678, I, p. 321.

⁶ Ivi, pp. 573-574.

⁷ Ivi, pp. 407-434. G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Einaudi, Torino 1976, pp. 131-147 (Bellori omette l'orazione funebre di Lucio Faberio, alias Favari) e [B. Morello], *Il funerale d'Agostin Carraccio fatto in Bologna sua patria da gl'Incaminati Academici del Disegno*, Vittorio Benacci, Bologna 1603.

⁸ La bibliografia completa è in PACE, *Perfect*, cit., p. 100, n.9.

⁹ Vedila in G. PERINI, *Gli scritti dei Carracci*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1990, pp. 127-128 (commento ivi, pp. 94-95).

Tale intento di ufficializzazione, per quanto fallito, risulterebbe suffragato dagli statuti accademici pubblicati da Bodmer nella propria monografia sul pittore bolognese (1939) e da una lettera di Ludovico dell'8 giugno 1602, nota solo in copia, ovvero trascrizione malvasiana, indirizzata al seguace Francesco Brizio rimasto a Bologna¹⁰. Di questo viaggio romano (l'unico compiuto da Ludovico, stando alle informazioni in possesso di Malvasia: ma io non escluderei affatto almeno un viaggio precedente, giovanile, certo anteriore al 1578, di cui il biografo secentesco non ha trovato traccia documentaria)¹¹ resta notoriamente memoria viva alquanto critica nel quadrone con la *Vocazione di Matteo*, dipinto da Ludovico per l'altare della Compagnia dei Salaroli nella chiesa di Santa Maria della Pietà (o dei Mendicanti) in via San Vitale, poco dopo il suo rientro in patria¹².

Per il resto, sull'accademia carraccesca, solo documentazione indiretta, tra cui soprattutto un ruolo degli accademici nascosto tra le carte crespiane, copiato da un originale di proprietà dello Zanotti, da me segnalato e pubblicato poi dalla Feigenbaum nel 1999, in appendice ad una serie di documenti inediti relativi alla Compagnia dei pittori bolognesi¹³. Non

¹⁰ In proposito vedi H. BODMER, *Lodovico Carracci*, August Hopfer Verlag, Burg bei Magdeburg 1939, pp. 161-166 e inoltre PERINI, *Gli scritti*, cit., pp. 110-111 (e, per il commento, pp. 82-85).

¹¹ Ad esempio Ludovico sembra conoscere bene opere romane di Taddeo Zuccari, come i dettagli della decorazione della cappella Frangipani in San Marcello al Corso (nell'affresco sovrastante la pala con la *Conversione di San Paolo*, l'angelo di destra sembra ispirare le celebri "losanghe" di Ludovico, come il *San Girolamo* un tempo Sampieri e ora proprietà della Concordia University di Montreal; quello di sinistra l'angelo in aria nell'*Orazione dell'orto* della National Gallery di Londra): in proposito vedi G. PERINI FOLESANI, *Riflessioni barocchesche tra Bologna e Urbino*, in *Barocci in bottega*, a cura di B. Cleri, Editoriale Umbra, Urbino 2013, pp. 3-43, specie 38-39.

¹² Vedi la bella scheda di G. FEIGENBAUM in *Ludovico Carracci*, a cura di A. Emiliani, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1993, pp. 141-143, scheda n. 65 e, più recentemente, quella di A. STANZANI in *Pinacoteca Nazionale di Bologna – Catalogo generale – 2 – da Raffaello ai Carracci*, a cura di J. Bentini, Marsilio, Venezia 2006, pp. 262-265, scheda n. 176.

¹³ Vedi G. FEIGENBAUM, *Per una storia istituzionale dell'arte bolognese, 1399-1650: nuovi documenti sulla corporazione dei pittori, i suoi membri, le sue cariche e sull'Accademia dei Carracci*, in *Il restauro del Nettuno, la statua di Gregorio XIII e la sistemazione di Piazza Maggiore nel Cinquecento*, Minerva, Bologna 1999, pp. 353-377, specie 375-376, nonché, più recentemente, EAD., "Incaminato" – *The "Studioso Corso", the Academy and the Awkward Years in the Career of a Painter*, in *Dal Razionalismo al Rinascimento. Per i*

stupisce pertanto che, su basi oggettive così esigue, non vi fosse accordo tra gli studiosi su organizzazione e scopi dell'accademia e, soprattutto, sulla natura dei rapporti intrattenuti con la Compagnia dei Pittori: la pubblicazione del manoscritto figurato di Glasgow ha opportunamente risolto le questioni, dimostrando tra l'altro la sostanziale correttezza della posizione di Dempsey, che postulava una fusione effettiva della Compagnia dei Pittori con l'Accademia carraccesca¹⁴.

Il dato più evidente che emerge dalla lettura dei nomi ivi registrati dei vari ufficiali dell'Accademia è che vi sono inclusi non solo Ludovico (a quelle date l'unico superstite, a Bologna, della triade), i suoi allievi di vario talento (Brizio, Razali ecc.), e inoltre maestri indipendenti di vario calibro e però suoi estimatori (Valesio, ad esempio), ma anche maestri famosi eppure stilisticamente, culturalmente e commercialmente antagonisti (il Calvaert e il Cesi, ad esempio), vari scultori, nonché una pletera di assoluti carneadi su cui la Pace ha stentato a trovare e dare sia pur minime notizie¹⁵: tra loro lo stesso Benedetto Morello cui si deve la relazione sui funerali di Agostino. Viene quindi il sospetto che si tratti di orde di pittori di cassapanche e ventarole, o di artistucoli poco dotati, ma forse con il fiuto del commercio, e quindi passati a fare i mercanti d'arte e/o i periti, forse *zavagli* obbedienti all'Arte degli Strazzaroli (ma sarà difficile verificarlo)¹⁶.

L'organizzazione strutturale dell'Accademia di cui il manoscritto ci dà conto (un direttivo di cinque cariche di durata bimestrale, comprendenti, oltre al Principe, il Caposindico, il Viceprincipe, il Console e il Provveditore) dimostra da un lato, come ha notato anche la Pace,

quarant'anni di studi di Silvia Danesi Squarzina, a cura di G. Aurigemma, Campisano, Roma 2011, pp. 223-228.

¹⁴ Vedi C. DEMPSEY, *The Carracci Academy*, in A. BOSCHLOO, A. WILLEM, *Academies of art between Renaissance and Romanticism*, collana *Leids Kunsthistorisch Jaarboek*, 's-Gravenhage, SDU Uitgeverij 1989, pp. 34-43 e, prima, Id., *Some Observations on the Education of Artists in Florence and Bologna during the later Sixteenth Century*, in «The Art Bulletin», 1980, pp. 552-569.

¹⁵ PACE, *Perfected*, cit., pp. 106-107.

¹⁶ Sull'Arte dei Drappieri e Strazzaroli, e sull'obbedienza degli *zavagli*, vedi L. GHEZA FABBRI, *L'organizzazione del lavoro in una economia urbana – Le Società d'Arti a Bologna nei secoli XVI e XVII*, CLUEB, Bologna 1988, specie pp. 45 e 109-132 e, per gli obbedienti, pp. 88-89, 94-95 e seguenti. Sulle registrazioni desultorie degli obbedienti vedi ivi, p. 88.

l'emulazione formale delle strutture di potere cittadino (il Principe equivalente al Gonfaloniere, gli altri quattro agli Anziani)¹⁷ e dall'altro la volontà di emulazione delle Accademie letterarie (di cui del resto alcuni artisti, come Valesio, Spada e, prima di lui, Agostino Carracci erano o erano stati membri effettivi)¹⁸, pur mantenendo nei nomi delle cariche anche vestigia dell'originaria organizzazione corporativa (Caposindico). In particolare, l'abbinamento, alla carica e al nome di ciascun ufficiale, di un nome accademico e di un'impresa con motto (ad esempio, Ludovico Carracci è il *Rapito* e la sua impresa è costituita da due uccelli, presumibilmente aquile, in volo da una parete rocciosa verso il sole, col motto *et proprios vegetat oculos*)¹⁹ dimostra che il modello formale delle Accademie letterarie è fortissimo.

Senza voler ripetere quanto già osservato con intelligenza e dottrina dalla Pace, vorrei qui abbozzare qualche postilla marginale che serva di contestualizzazione, chiarimento, conferma o prosecuzione di ricerca, rispetto alle sue osservazioni sempre puntuali e pertinenti. Vorrei soffermarmi specialmente, più che sul motto dell'Accademia (*contentione perfectus*, già noto e ampiamente sviscerato negli studi novecenteschi) sull'impresa, anodinamente descritta da Bodmer come «globo stellato»²⁰, ma in genere posta in relazione con la costellazione dell'Orsa Maggiore, il Carro, e quindi con l'emblema familiare dei fondatori Carracci²¹.

¹⁷ PACE, *Perfected*, cit., pp. 106-107.

¹⁸ Ivi, pp. 107-115.

¹⁹ Ivi, pp. 118-119, 133; nonché figg. 12 e 13, pp. 122-123.

²⁰ BODMER, *Lodovico Carracci*, cit.

²¹ Si osservi che in calce al secondo disegno dell'impresa di Ludovico del ms. SM 1386 (vedi PACE, *Perfected*, cit., fig. 13, p. 123) si intravede, in uno scudo, una figura di quadrupede rampante sotto una banda sovrastata da un giglio araldico al centro e, ai lati, una stella e un cerchio. Poiché il disegnatore è insolitamente modesto (varie sono le mani che illustrano il ms), benché l'animale paia un lupo, potrebbe essere invece un orso (vedi in proposito G. FEIGENBAUM, *La pratica nell'Accademia dei Carracci*, in *Accademia Clementina. Atti e memorie*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1993, pp. 169-199, specie 169-170 e tav. 1, traduzione aggiornata di EAD., *Practice in the Carracci Academy*, in *The Artist's Workshop*, a cura di P. Lukehart, University Press of New England, Hanover e Londra 1993, pp. 59-76, specie 59-60 e fig. 1). Tuttavia la constatazione che, in posizione analoga, nell'altra versione dell'impresa di Ludovico (di altra e più felice mano) compare un'immagine affatto diversa (due quadrupedi, probabilmente cani, affrontati che si slanciano a fauci spalancate l'uno contro l'altro, legati per il collo a catene fissate ad alberi posti sulle estremità opposte di un crepaccio, mentre una stella brilla in alto,

Premesso che l'impresa dipinta, posta ad arredare la sede Accademica assieme ad una bella immagine della Madonna non meglio precisata²², è al momento perduta (a differenza di quanto accade per quella all'incirca coeva dell'Accademia Letteraria dei Gelati)²³, non mi pare fuori luogo sottolineare che né il disegno originale del manoscritto Maxwell, né quello dell'impresa accademica nel biglietto di invito riprodotto da Malvasia nella Vita del Cesi illustrano con chiarezza la costellazione dell'Orsa Maggiore, ma collocano – in maniera apparentemente casuale, e certo non uguale – dei puntolini o asterischetti volti a raffigurare delle stelle su un globo che viene così distinto da quello terrestre.

È vero che le trascrizioni xilografiche di Veronica Fontana non sono sempre affidabili o puntuali, come dimostra il raffronto attento tra il disegno originale dell'albero genealogico della famiglia Carracci, oggi al British Museum con attribuzione ad Agostino (documentariamente donato da Antonio Maria Carracci a Malvasia nel 1675) e la sua riproduzione apparsa nella *Felsina Pittrice*²⁴: tuttavia il frontespizio originale della

al centro del cielo) e che questa stessa arma si ritrova anche in calce alle imprese di Giovanni Zanotti, Francesco Brizio e Giovanni Valesio, nonché nell'ultima cornice, rimasta priva di figura, nome e motto, induce a ricordare che sotto l'impresa del Principe viene posto uno stemma familiare (non un'impresa accademica) non legato alla sua persona, ma, come recita il Frontespizio, a quella del Caposindaco. Il problema è appena sfiorato da PACE, *Perfected*, cit., p. 124.

²² Vedi MALVASIA, *Felsina Pittrice*, cit., I.

²³ Per l'impresa degli Accademici Gelati dipinta da Prospero Fontana, vedi V. FORTUNATI, *Lavinia Fontana*, Electa, Milano 1994, p. 177, scheda n. 27. Come noto, il dipinto è stato tradotto in incisione da Agostino per il frontespizio del volume *Ricreazioni amorose de gli Accademici Gelati di Bologna* del 1590 (D. DE GRAZIA, *Prints and Related Drawings by the Carracci Family*, The National Gallery of Art, Washington DC 1979, pp. 280-287, scheda n. 165 – e per le incisioni delle imprese dei singoli accademici, vedi schede nn. 166-174). Sul rapporto tra Agostino e l'Accademia, vedi anche S. COLONNA, *La Galleria dei Carracci in Palazzo Farnese a Roma. Eros, Anteros, età dell'oro*, Gangemi, Roma 2007, pp. 51-54.

²⁴ La differenza, fin qui inosservata (vedili comunque riprodotti entrambi in DE GRAZIA, *Prints*, cit., pp. 26 per il disegno e 27 per la stampa esistente in MALVASIA, *Felsina Pittrice*, cit., I, p. 457), riguarda la collocazione nell'albero di Vincenzo, padre di Ludovico Carracci: nel disegno attribuito ad Agostino egli risulta fratello di Carlo e Antonio, e dunque figlio, come loro, di Giovanni Maria (il che si evince anche dall'albero cinquecentesco, forse opera di Marcantonio Carracci, in BCB, ms B 48, ins. I, c.1v); nell'incisione invece Vincenzo risulta figlio di un Ludovico, che nel disegno appare senza prole, e dunque sarebbe cugino dei suddetti Carlo e Antonio, il

relazione firmata da Benedetto Morello del funerale di Agostino (1603) e uno dei rebus dell'apparato funebre presentano un globo stellato in cui la distribuzione delle stelle appare altrettanto casuale e non preordinata²⁵.

Non è una scoperta inattesa: infatti, perché un'Accademia d'arte esorbitante la stretta cerchia della scuola carraccesca (e che, tra l'altro, nel frontespizio si fregia del titolo molto fiorentino di Accademia del Disegno, scelto in origine anche da Federico Zuccaro per quella romana, benché la sua ubicazione geo-politica abbia poi determinato l'apostolica designazione di Accademia di San Luca)²⁶, perché un'Accademia che nel motto enfatizza l'importanza della competizione, la virtù emulativa, dovrebbe proporre, come proprio emblema, piuttosto che un generico orbe stellato, la costellazione del Carro, lo stemma cioè specifico dei Carracci, sminuendosi così ad affare nemmeno provinciale, ma addirittura familiare²⁷? Del resto, nei documenti ufficiali dei Massari delle Arti, lo stemma miniato di Ludovico era un cielo stellato, senza che il carro fosse ben riconoscibile²⁸.

Certo, Ludovico, pur così notoriamente restio a firmar le sue opere, nella notte magica degli *Incanti di Medea* a Palazzo Fava o nello splendido notturno della *Visione* barocca di Amsterdam, tra le costellazioni che circondano la Luna accenna chiaramente al Carro, utilizzandolo a guisa

che risulta anche dall'albero tracciato tra Sette ed Ottocento dal notaio e gentiluomo Baldassarre Carrati (BCB, ms B 702, tav. n. 68) sulla base non dell'esemplare a stampa malvasiano, ma delle proprie ricerche archivistiche, il che farebbe sorgere il dubbio di una significativa discrepanza tra le tradizioni familiari dei Carracci e la realtà storica, e quindi che la Fontana non abbia tanto sbagliato la traduzione grafica del disegno di Agostino, ma l'abbia emendata su suggerimento altrui: in proposito vedi G. PERINI FOLESANI, *La vita dei Carracci di Carlo Cesare Malvasia. Appunti in margine*, in *Fonti letterarie per la storia dell'arte. Questioni metodologiche*, a cura di M. Visioli, (in corso di stampa).

²⁵ Cfr. [B. Morello], *Il funerale*, cit., frontespizio e p. 17, rebus in basso.

²⁶ Vedi *Scritti d'arte di Federico Zuccaro*, a cura di D. Heikamp, Olschki, Firenze 1961, pp. 13 e 39, e inoltre PACE, *Perfect*, cit., p. 101.

²⁷ La tradizionale identificazione dell'orbe stellato dell'impresa accademica con le stelle del carro è accettata in FEIGENBAUM, *La pratica*, cit., p. 169.

²⁸ Vedi ad es. BCB, ms B 4266, c. 46v, elenco dei massari relativo al IV trimestre del 1594, riprodotto a colori in FABBRI, *L'organizzazione*, cit., p. 191: il cielo è, al solito, genericamente stellato, perché il miniaturista non rispetta la disposizione degli astri per formare il Carro dell'Orsa, ma solo il loro numero (sette). Gli esempi di orbi stellati qui discussi, però, scaturendo dall'Accademia fondata dai Carracci, sono in qualche modo "autorizzatamente" e perciò autorevolmente generici.

di marca, un po' come faceva Bartolomeo Passerotti con l'uccellino eponimo²⁹: ma sarebbe una vistosa e curiosa anomalia se un'accademia che aspira, pur senza fortuna, ad una funzione non privata, ma pubblica e statale di proiezione peninsulare dovesse fregiarsi proprio dello stemma di famiglia dei suoi padri fondatori, oltre tutto inventato, visto che i Carracci sono borghesi tra i borghesi.

Del resto Ludovico non era certo ossessionato dal Carro o dall'Orsa: nel notturno (di ascendenza parimenti latamente urbinate – in quanto di matrice specificamente raffaellesca, dalle Logge vaticane) del *Sogno di Giacobbe* dipinto per Bartolomeo Dolcini, così come nell'*Orazione nell'orto* di Londra, affrontando il tema del cielo notturno empaticamente tormentato, in cui tra le nubi incombenti, fa capolino la sola Luna, egli, correttamente, non fa trasparire neppure una stella³⁰.

La Pace commenta genericamente l'impresa dell'Accademia in base all'influenza di istituzioni consimili e della programmatica rivendicazione dell'imitazione della natura³¹, il che è sicuramente corretto, ma forse si può provare a specificare maggiormente. Il motto dell'Accademia fiorentina, a commento dell'emblema michelangiolesco dei tre cerchi intrecciati, è il para-leonardesco *A Dio quasi nipote*: difficile ignorare le valenze trinitarie dell'immagine e la lettura cristiana del motto, consona ad un'istituzione fondata mentre il Concilio tridentino si avviava alla conclusione³². L'Accademia romana, priva di motto fino al 1705, nel gennaio del 1594, sotto il principato del fondatore Federico Zuccari, discute senza concluder granché di un proprio emblema laicamente geroglifico, ma di fatto mantiene, un po' per forza, l'intitolazione corporativa e cattolica a

²⁹ Cfr. per l'affresco, la scheda di FEIGENBAUM in Emiliani, *Ludovico Carracci*, cit., pp. 8-12, scheda n. 4 e, per il quadro, ivi, pp. 30-32, scheda n. 14. Per Passerotti, vedi M. ORETTI, *Raccolta di alcune marche e sottoscrizioni praticate da pittori e scultori*, S.P.E.S., Firenze 1983, pp. 35, 49 e 99.

³⁰ Su questi quadri vedi le schede di FEIGENBAUM, in *Lodovico Carracci*, cit., pp. 137-138, scheda n. 63 e pp. 58-59, scheda n. 27.

³¹ PACE, *Perfect*, cit., p. 114.

³² Cfr. ivi, pp. 112-113 e, per Michelangelo, M. COLLARETA, *Un'ipotesi michelangiolesca: il "mio segno"*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Scuola Normale Superiore*, Pisa 1978, pp. 167-185. Vedi inoltre Z. WAZBINSKI, *L'Accademia medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento. Idea e istituzione*, Olschki, Firenze 1987, I, pp. 168-176 e K.E. BARZMAN, *The Florentine Academy and the Modern Early State. The Discipline of Disegno*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, pp. 42-46.

San Luca, che ne diventa insieme patrono ed emblema, anche se, nella discussione sulla definizione dei propri fini, ricorrono nelle parole dello Zuccari i termini di «desiderosi» e «incaminare», come già rilevato dalla Pace³³ (la cronologia, si badi, esclude qui un'influenza dello Zuccari sui Carracci, ma non il contrario).

Alla luce delle ostensibili relazioni professionali e umane (intuite, postulate, ma ancora tutte da sviscerare) tra il più anziano Federico e il giovane Ludovico avviatesi presumibilmente a Firenze, nel cantiere della decorazione della cupola brunelleschiana (abbiano avuto o meno una verosimile appendice o prolusione romana)³⁴, e considerando anche la qualità e quantità di relazioni con l'ambiente della corte granducale fiorentina intrattenute successivamente, a partire dalla metà degli anni '80, da Agostino Carracci³⁵, appaiono evidenti, al confronto, due cose: l'orizzonte ideologico intenzionalmente laico e pragmatico dei Carracci (*in primis* Ludovico) e una loro forte e motivata attenzione alle coeve riflessioni zuccaresche e fiorentine.

Ma a Firenze, tra i riformatori toscani che si lasciano alle spalle le astruserie intellettualistiche della Maniera, pur coltivando interessi teorici specie prospettici e anatomici, risulta legato personalmente e professio-

³³ Cfr. *Gli scritti*, cit., pp. 16, 19, 39-42 e infine PACE, *Perfected*, cit., pp. 113-114.

³⁴ Sul possibile, probabile incontro di Ludovico giovane con l'affermato pittore marchigiano a Firenze, nella decorazione della cupola brunelleschiana, vedi R. ZAPPERÌ, *Annibale Carracci. Ritratto di artista da giovane*, Einaudi, Torino 1989, pp. 15-17 e inoltre PERINI, *Gli scritti*, cit., p. 50 nota 55 (con bibliografia precedente), nonché da ultimo PERINI FOLESANI, *Riflessioni barocchesche*, cit. Circa un viaggio giovanile di Ludovico a Roma, vorrei osservare che, da un lato, esso faceva parte del bagaglio formativo di qualsiasi giovane pittore manierista bolognese, specie se allievo di Prospero Fontana, e che, a partire dal 1572, esso sarebbe stato favorito anche dalla fortunata presenza di un papa bolognese (Gregorio XIII Boncompagni), notoriamente attento a favorire i propri concittadini (dei rapporti tra il figlio del Papa, Giacomo Boncompagni, e lo zio di Ludovico, Carlo Carracci, mi occupo nel primo capitolo del libro che sto scrivendo sulla formazione dei Carracci); dall'altro, valgono le osservazioni fatte sopra a nota 11. È vero che Ludovico può anche aver visto i disegni preparatori o i cartoni nell'atelier di Federico, ma mi pare che escludere il viaggio romano di gioventù ponga poi qualche problema a proposito della precoce conoscenza ed emulazione di Barocci, probabilmente mediata, comunque, dal vadese Federico.

³⁵ Su questo tema vedi, da ultimo, la ricapitolazione funzionale offerta in G. PERINI FOLESANI, *Un parere inedito di Bernardo Buontalenti sulla basilica di San Petronio a Bologna e una prospettiva riformata sugli inizi dei Carracci*, in «Confronto», 2010, pp. 168-186.

nalmente con il bolognese Ludovico, oltre al Passignano³⁶, anche un Ludovico locale, il Cardi detto il Cigoli, i cui rapporti con il pisano Galileo e in particolare con i suoi studi astronomici sono stati segnalati già, più di mezzo secolo fa, da Panofsky, e recentemente ripresi e approfonditi in ambito toscano, specie sul côté più prettamente storico-scientifico³⁷. Né va dimenticato che nel 1588 un giovanissimo Galileo fece, come noto, domanda per una cattedra all'Università di Bologna, ma gli fu preferito il padovano Magini, oggi del tutto ignoto ai più – benché non totalmente dimenticato, né disprezzato dai cultori più specializzati della storia dell'astronomia o della cartografia³⁸.

Dunque, l'impresa accademica carraccesca del globo stellato, pur ispirata in origine allo stemma familiare, non sarà per caso un omaggio deliberato non tanto all'astronomia in sé, naturale o giudiziale che fosse, ma per suo tramite alla matematica, di cui (per lo Studio bolognese e non solo) astronomia e cartografia, scienze del globo terracqueo e del globo stellato, sono mere applicazioni pratiche, alla stessa stregua della gnomonica e della gromatica? Di matematica infatti (non di astronomia o geografia) era la cattedra attribuita al Magini, lasciata libera per trasferimento dal domenicano perugino Egnazio Danti³⁹. Certo è che il nome del Magini (come quelli dell'antiquario Thomas Dempster, del naturalista Aldrovandi, del medico Lanzoni e dei letterati Zoppio, Achillini, Marino, Preti, Rinaldi, Carli e Dolcini) è annoverato da Malvasia tra i

³⁶ Ai rapporti di Ludovico col Passignano accennano dubitativamente gli appunti preparatori di Malvasia: vedi BCB, ms. B 16, c. 149r, sulla base di un'informazione fornita da Tiarini, pittore bolognese che, come noto, non solo ha legami con Ludovico, ma è anche vissuto a lungo a Firenze.

³⁷ Sul Cigoli vedi F. FARANDA, *Ludovico Cardi detto il Cigoli*, De Luca, Roma 1986 e, per i rapporti con Galileo, soprattutto E. PANOFSKY, *Galileo critico delle arti*, CLUVA, Venezia 1985, specie pp. 29-39 e 89-93, nonché F. CAMEROTA, *La prospettiva del Rinascimento. Arte architettura, scienza*, Electa, Milano 2006, pp. 184-190. Importante anche il catalogo della recente mostra pisana curata da L. Tongiorgi Tomasi e A. Tosi, *Il cannocchiale e il pennello. Nuova scienza e nuova arte nell'età di Galileo*, Giunti, Firenze 2009.

³⁸ Vedi ad esempio F. BONOLI e D. PILIARVU, *I lettori di astronomia presso lo Studio di Bologna dal XII al XX secolo*, CLUEB, Bologna 2001, pp. 127-180. Per il Magini, vedi DBI, LXVII, pp. 413-418.

³⁹ Sul Danti, vedi DBI, XXXII, pp. 659-664 e inoltre CAMEROTA, *La prospettiva*, cit., pp. 160-171. Sul suo insegnamento a Bologna, vedi Bonoli e Piliarvu, *Lettori*, cit., specie pp. 138-141, 246 e *passim*.

frequentatori dell'Accademia carraccesca, o meglio, della loro stanza⁴⁰: e non credo l'informazione possa esser definita dubbia, pretestuosa o millantatoria, tanto più che il tema astronomico/astrologico sottende anche alcune altre tra le imprese dell'Accademia carraccesca⁴¹.

Che poi la cultura dei tre Carracci maggiori (ma soprattutto di Agostino e Ludovico) abbia orizzonti extra-pittorici peculiarmente scientifici e musicali, prima che letterari, è indicazione non solo storica e soggettiva, benché documentariamente fondata, di Malvasia (il quale ricorda come loro frequentazioni una serie di musicisti, musicisti e cantanti all'epoca famosi, tra cui dovranno ricordarsi, oggi, almeno il Mascheroni e Sigismondo d'India e, sulla scia di un ritratto annibalesco, Claudio Merulo)⁴², ma anche oggettivamente comprovata da una lettura attenta delle loro opere e da un recupero storicamente corretto della loro storia familiare.

Nessuno infatti (con l'eccezione, ma solo parziale, del solito Malvasia e per certi versi anche di Zapperi)⁴³ si è reso conto finora che i Carracci non sono affatto giovani artisti d'avanguardia⁴⁴, sperimentali e un po' scapestrati, corifei di una riforma naturalista contro l'establishment artistico bolognese e nazionale dominato dalla seconda Maniera⁴⁵, né si può dire che agiscano in sintonia (se non addirittura in nome) dell'opera di riforma religiosa cattolica dell'arcivescovo bolognese poi Cardinale Gabriele Paleotti⁴⁶; piuttosto essi sono l'espressione orgogliosa, radical-

⁴⁰ Vedi MALVASIA, *Felsina Pittrice*, cit., I, p. 470.

⁴¹ In particolare quelle del Foiano (l'Oscuro: riprodotto in PACE, *Perfected*, cit., p. 109, fig. 3), di Bartolomeo Pio (il Contemplativo: ivi, p. 116, fig. 6), del Morello (il Volubile: ivi, fig. 7) e Bonavia (l'Imperfetto: ivi, p. 120, fig. 8).

⁴² MALVASIA, *Felsina Pittrice*, cit., I, p. 471 e seguenti; per Annibale si veda D. BENATI e E. RICCOMINI, *Annibale Carracci*, Electa, Milano 2006, pp. 264-267, schede n. 15-16. Per Ludovico e la musica si veda PERINI, *Gli scritti*, cit., p. 118 (e commento pp. 79-80). Su Agostino e i musicisti si rimanda a COLONNA, *La Galleria*, cit., pp. 55-58.

⁴³ MALVASIA, *Felsina Pittrice*, cit., I, pp. 358-359, 376 e seguenti e ZAPPERI, *Annibale Carracci*, cit.

⁴⁴ Cfr. *Dall'avanguardia dei Carracci al secolo barocco*, a cura di A. Emiliani, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1988, p. 198.

⁴⁵ Idea, questa, già presente in MALVASIA (*Felsina Pittrice*, cit., I, ad es. pp. 363, 375-377 e seguenti) e BELLORI (*Le vite*, cit., pp. 31-33) e ripresa poi largamente dalla storiografia moderna, otto-novecentesca.

⁴⁶ Il rapporto privilegiato Paleotti-Carracci, proposto oltre mezzo secolo fa da P. PRODI, *Il cardinale Gabriele Paleotti (1522-1597)*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1959-1967 e, dello stesso autore, *Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella Riforma Cat-*

mente municipale, consapevolmente antiromana (nel senso di antipapale) di quella fazione senatoria (rappresentata, ad esempio, da Scipione Zambeccari, che salda a Ludovico la *Conversione di San Paolo* commissionata dallo zio senatore, Emilio, nel cui seggio è subentrato)⁴⁷ e di quello strato borghese ricco, laico e forse addirittura un po' in odor di Riforma (non di Controriforma) che trova in Carlo Carracci, loro facoltoso, colto e all'epoca famoso zio uno dei propri campioni intellettuali⁴⁸. In lui, presumibilmente, i tre giovani artisti han trovato un sostegno economico e di committenza più valido di quello immaginativamente attribuito da Zapperi (sulla scorta di Malvasia) al di lui fratello Antonio⁴⁹, padre di Annibale e Agostino, e i tre giovani sembrano aver ricambiato lo zio comune (e suo figlio Marcantonio) regalandogli proprie opere⁵⁰.

tolica, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1984 (ma I ed. 1965) e sviluppato criticamente da A. W. BOSCHLOO, *Annibale Carracci in Bologna. Visible Reality in Art after the Council of Trent*, Government Publishing Office, L'Aja 1974, è stato opportunamente ridimensionato da I. BIANCHI, *La politica delle immagini nell'età della Controriforma – Gabriele Paleotti teorico e committente*, Editrice Compositori, Bologna 2008, e, in tutt'altra chiave, da me, per cui si veda G. PERINI, *Arte in Europa, 1550-1650. L'età dei conflitti religiosi*, UTET, Torino 2007, specie pp. 154-157 e 167-171. Prodi ha recentemente ribadito la propria interpretazione in P. PRODI, *Introduction*, in G. PALEOTTI, *Discourse on Sacred and Profane Images*, The Getty Research Institute Publications, Los Angeles 2012, pp. 1-42.

⁴⁷ Su questo quadro e la sua committenza, vedi la scheda di FEIGENBAUM in *Ludovico Carracci*, cit., pp. 42-43, n.19. Sugli Zambeccari, e in particolare la successione di Scipione allo zio Emilio nel seggio senatorio, vedi P.S. DOLFI, *Cronologia delle famiglie nobili di Bologna*, Giovan Battista Ferroni, Bologna 1670, pp. 719-733, specie pp. 728-729. Sulla fazione antipapale e sul gonfalonierato di Scipione Zambeccari, vedi A. GARDI, *Lo Stato in provincia. L'amministrazione della Legazione di Bologna durante il regno di Sisto V (1585-1590)*, Istituto per la Storia di Bologna, Bologna 1994, pp. 308, 365, 369, 373, 393, 423.

⁴⁸ Su di lui vedi intanto l'accenno in G. PERINI FOLESANI, *Agostino Carracci*, in F. CECCARELLI e N. AKSAMİJA, *La Sala Bologna nei Palazzi Vaticani*, Marsilio, Venezia 2011, pp. 169-170, e, ben più estesamente, il libro che sto attualmente scrivendo sulla formazione e gli esordi dei Carracci.

⁴⁹ Cfr. ZAPPERI, *Annibale Carracci*, cit., pp. 3-24 e MALVASIA, *Felsina Pittrice*, cit., I, pp. 360, 368 e seguenti.

⁵⁰ Se Ludovico dipinge per lo zio il camino di casa con Ercole e l'idra (affresco staccato ora al Victoria and Albert Museum di Londra: per cui si rimanda al testo di MALVASIA, *Felsina Pittrice*, cit., I, pp. 462-463 e al link <http://collections.vam.ac.uk/item/0134197/hercules-and-hydra-fresco-carracci-lodovico>: in proposito si veda intanto Perini Folesani, *Riflessioni baroccesche*, cit., specie nota 66), sono verosimilmente da ascrivere ad Agostino non solo il frontespizio allegorico e le incisioni tecniche in

Senza un più pieno recupero dello spessore intellettuale, socio-economico e storico della figura oggi evanescente di Carlo Carracci (di cui mi sto occupando in altre sedi)⁵¹ non si può sperare di ricomporre lo sfondo socio-culturale reale, l'ambito genetico effettivo dell'affermazione artistica carraccesca e dell'organizzazione di un'accademia d'arte che, in piena Bologna papalina e ortodossamente controriformata e, peggio, in singolare coincidenza cronologica con l'uscita della stampa italiana del *Discorso* paleottiano⁵², si presenta con una veste apertamente laica, se non laicista.

Di Carlo Carracci mi preme qui enunciare i tratti finora emersi storicamente più qualificanti: una non comune disponibilità economica, frutto forse di un buon matrimonio con la figlia di un notaio⁵³, che gli consente di entrare e contare nella potente Arte dei Drappieri e Strazzaroli⁵⁴, ove spiccano esponenti secondari e non dell'aristocrazia e perfino del patriziato cittadino (Paleotti, Gessi, Marescalchi), ma anche diversi familiari di notai e di orefici (Menganti)⁵⁵; una cultura umanistica che gli consente di scrivere un italiano corretto e scorrevole, a tratti perfino elegante e forse, checché se ne dica, anche di leggere, magari stentata-

rame del libro dello zio (*Modo del dividere l'alluvioni da quello di Bartolo e de gli agrimensori diverso*, Giovanni Rossi, Bologna 1579), ma anche l'incisione – datata 10 aprile 1592 ed erroneamente ascritta a Floriano Ambrosini, che invece ne ha solo approntato il disegno – ove si confrontano visivamente la soluzione di Terribilia e quella di Carlo Carracci per la copertura della navata centrale di San Petronio e forse intaglia anche il primo sigillo notarile del figlio di Carlo, Marcantonio Carracci.

⁵¹ Vedi *supra* note 34 e 35 e 48 e *infra* note 53 e 56.

⁵² G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582), edizione critica in P. BAROCCHI, *Trattati d'arte del Cinquecento tra Manierismo e Controriforma*, Laterza, Bari 1960-1962, II, pp. 177-509. Su di lui, la sua cultura, la sua politica di committenza vedi BIANCHI, *La politica*, cit.

⁵³ Alla ricostruzione della biografia di Carlo Carracci è dedicato il primo capitolo del libro che sto scrivendo sugli esordi dei Carracci. La questione di questo matrimonio, relativamente complessa, vi è discussa estesamente.

⁵⁴ L'ascrizione all'Arte degli Strazzaroli (probabilmente nell'ambito degli Strazzaroli sarteggianti) risale alla fine del 1560, vedi BCB, ms B 48, ins. VI.

⁵⁵ Per l'elenco dei componenti del Consiglio dell'arte negli anni di Carlo, vedi, oltre all'elenco fornito nel manoscritto di cui alla nota precedente o a quanto si ricava dai faldoni dell'Arte conservati parimenti in BCB (ad es. Fondi speciali, IV, Arte dei Drappieri e Strazzaroli, cartone I), anche le osservazioni di GHEZA FABBRI, *L'organizzazione*, cit., p. 122.

mente, il latino dei matematici, dei filosofi e dei legisti (le sue lettere ufficiali al Cardinal Montalto, confrontate con quelle autoapologetiche del Terribilia, sembrano le lettere di un colto e consapevole architetto rispetto ai rozzi conati scrittori di un capomastro ignorante e scarsamente alfabetizzato)⁵⁶. Lo caratterizzano ulteriormente una passione e competenza non comuni su questioni non banali di geometria applicata, di matematica, di gramatica, di musica e di proporzioni armoniche (fonti manoscritte coeve lo dimostrano in rapporto, invero non proprio armonico, con Ercole Bottrigari)⁵⁷, nonché una consapevolezza o almeno una sommaria infarinatura di questioni specifiche del diritto romano e dello *ius commune* (il figlio maggiore, Marcantonio, cugino dei tre pittori, diventa notaio e capostipite di alcune generazioni di notai bolognesi)⁵⁸. Infine, non può non colpire, nella varia e ricca bibliografia esibita nei suoi scritti a stampa e non, e specificamente nelle lettere sull'altezza delle volte della navata centrale di San Petronio indirizzata al Cardinal Montalto, il rinvio agli scritti matematico-filosofici di Giacomo Fabro Stapulense, al secolo Jacques Lefèvre d'Étaples, padre tormentato della Riforma in Francia (non a caso quasi tutti i suoi scritti figuravano all'Indice), mentore spirituale di Margherita di Navarra e capostipite pentito di quel nicodemismo forzatamente ipocrita che altra volta ho suggerito sottendere certe scelte artistiche di Ludovico e di taluni dei suoi committenti, Dolcini *in primis*⁵⁹. Un elenco dei nomi scelti da Car-

⁵⁶ Per l'italiano di Carlo Carracci, si vedano, oltre al suo libro (*Modo del dividere*, cit.), anche le lettere al Cardinal Montalto contro il Terribilia pubblicate da Ludwig Weber (*San Petronio in Bologna. Beiträge zur Baugeschichte*, Seemann, Lipsia 1904, pp. 76-90), che però chiaramente segue apografi di due diversi scrivani, come si nota dalle diverse soluzioni ortografiche costantemente presenti, per le stesse parole, nell'una e nell'altra lettera. Benché una fonte manoscritta coeva (Ercole Bottrigari) lo ricordi affatto digiuno di latino, ci sono buone ragioni per pensare che viceversa i testi latini gli fossero in qualche misura accessibili, se non direttamente, almeno con l'aiuto di parenti (molti sono notai) e amici.

⁵⁷ Vedi nota precedente.

⁵⁸ Vedi le carte conservate in BCB, ms B 48, specie inserti XIII e XXI.

⁵⁹ Sul nicodemismo, vedi in particolare C. GINZBURG, *Il nicodemismo. Simulazione e dissimulazione religiosa nell'Europa del Cinquecento*, Einaudi, Torino 1966, e, per Jacques Lefèvre d'Étaples, specie pp. 85-124. Per gli accenni alla sospetta ortodossia di Dolcini e di Ludovico, vedi G. PERINI, *Raccolta di testi inediti o rari su Ludovico Carracci*, in *Accademia Clementina. Atti e memorie*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1994, pp. 85-104, specie, della stessa autrice, *L'arte in Europa, 1550-1650*, cit., pp. 156-167.

lo Carracci per i numerosi figli di ambo i sessi (e da questi ultimi per i suoi nipoti) non lascia dubbi circa la sua sostanziale indifferenza per i santi cattolici e, viceversa, il suo apprezzamento pressoché esclusivo per l'onomastica tratta dalla storia e dalla letteratura greco-romane e vetero-testamentarie, dalla mitologia, o, alla peggio, dalla gemmologia (Diamante, Smeralda)⁶⁰.

C'è perfino da chiedersi se la singolare insistenza con cui Carlo, suo figlio Marcantonio, suo fratello Vincenzo (il padre di Ludovico) e il nipote Agostino si firmano *il Cremona* o *Cremonese*, pur essendo a pieno titolo, per nascita, cittadini bolognesi, non abbia un preciso benché criptico riferimento eterodosso. Perfino per Annibale a Roma, del resto, affiorano nel tempo indizi – naturalmente scarsi, ambigui – di un nicodemitico distacco dall'ortodossia cattolica⁶¹ che può aiutare a spiegare tante cose, a partire dai problematici rapporti col Paleotti, a Bologna e a Roma, per finire con le mancate committenze ludovichiane per San Pietro in Vaticano. In questo contesto, il curioso silenzio di Carlo sull'opera di Egnazio Danti (professore a Bologna e cosmografo del Granduca di Toscana, sì, ma anche domenicano, e quindi dell'ordine degli inquisitori) è tanto più interessante perché il Danti, tra l'altro, proveniva da una nota famiglia di artisti perugini⁶².

Recuperata la memoria di una passione familiare per la matematica, assume altro spessore semantico anche la celebre *Annunciazione* di Ludovico del 1584, con la sua costruzione prospettica complessa, che ho già analizzato geometricamente e semioticamente⁶³ e che la Feigenbaum per prima correttamente riconduceva (di contro alle erronee indicazioni

⁶⁰ BCB, ms B 48, ins. XIII.

⁶¹ Significativa in tal senso la notizia, fornita dal solo Sandrart, luterano, di un rapporto particolarmente stretto, negli ultimi anni romani, con l'olandese Balthasar Coymans (per cui vedi G. PERINI FOLESANI, *La triade carraccesca in Sandrart*, in *Aus aller Herren Länder – Die Künstler der "Teutsche Academie" von Joachim von Sandrart*, a cura di A. Schreurs, L. Simonato *et al.*, in corso di stampa, a sua volta in relazione con il facoltoso emigrato bolognese Guglielmo Bartolotti, rifugiato ad Amsterdam.

⁶² Vedi *supra* nota 39.

⁶³ G. PERINI FOLESANI, *Ludovico Carracci and the Beginnings of the Carracci Reform of Painting. A.D. 1584 in Novità. Neuheitskonzepte in der Bildkunen um 1600*, a cura di U. Pfisterer e G. Wimboeck, Diaphanes, Berlino 2011, pp. 295-310, e ora, più distesamente e puntualmente, EAD., *Le Annunciazioni di Ludovico in prospettiva – Riflessioni in margine al ricercare del Carracci maggiore*, in «Studiolo», 2013, pp. 110-126.

di Arcangeli e Parronchi, immotivatamente ripetute ora da Brogi)⁶⁴ a un metodo di costruzione prospettica spiegato nelle *Due regole della prospettiva* di Giacomo Barozzi da Vignola appena pubblicate (1583) con il commento proprio di Egnazio Danti⁶⁵. Questo libro, del resto, è dedicato al medesimo destinatario del libro di Carlo Carracci, ovvero Giacomo Boncompagni, figlio naturale di Gregorio XIII, di cui Carlo ricorda encomiasticamente, nella sua dedicatoria, la passione e la competenza negli studi di matematica⁶⁶.

In questo più specifico contesto familiare e felsineo il quadro dell'*Annunciazione* andrà dunque riletto non solo come prova dell'interesse ed aggiornamento di Ludovico su un tema (la geometria applicata) già caro allo zio, ma anche come riflesso della ricerca interdisciplinare perseguita nella neonata Accademia bolognese del Disegno: rispetto alla giovane istituzione il quadro diventa simultaneamente una sorta di *exemplum*, di manifesto, ma anche di saggio d'artista. Presumibilmente anche il celebre disegno romano di Annibale per il Camerino Farnese⁶⁷, per cui mantengo la tradizionale datazione agli anni 1595-1596⁶⁸, riflette dieci anni dopo, nel centro del potere pontificio, l'eco familiare della querelle filogotica e antiromana sull'altezza delle volte di San Petronio, di cui nessuno storico dell'architettura si è mai criticamente occupato finora, dopo la succinta esposizione ricapitolativa di Ludwig Weber nella sua tesi di dottorato del 1904⁶⁹. E in generale, proseguendo nella scia delle intelligenti osservazioni di Stefano Pierguidi sul rapporto di Annibale

⁶⁴ A. BROGI, *Ludovico Carracci*, Tipoarte, Bologna 2001, I, pp. 115-116, scheda n. 11 e scheda in *Pinacoteca Nazionale*, cit., pp. 221-223, scheda n. 160.

⁶⁵ Vedi la scheda di FEIGENBAUM in *Ludovico Carracci*, cit., pp. 12-15, n. 6, che riassume i suoi contributi precedenti, ivi richiamati in bibliografia.

⁶⁶ Vedi Carracci, *Modo del dividere*, cit., p. n.n. (c. segn. +2r/v). Su Giacomo Boncompagni, vedi DBI, XI, pp. 689-692.

⁶⁷ *Annibale Carracci*, cit., pp. 300-301, scheda n. VII.2.

⁶⁸ Sulla questione della datazione del Camerino, con la bibliografia più aggiornata in proposito, vedi S. PIERGUIDI, *Le figure allegoriche nell'opera di Annibale Carracci prima e dopo l'Iconologia di Cesare Ripa*, in *Cesare Ripa e gli spazi dell'allegoria*, a cura di S. Maffei, *La stanza delle scritture*, Napoli 2010, pp. 19-37, specie 29, nota 45.

⁶⁹ WEBER, *San Petronio*, cit., con una parziale ripresa e ulteriore bibliografia in PERINI FOLESANI, *Un parere inedito*, cit. Il tema viene approfondito nel libro sugli esordi dei Carracci che sto scrivendo.

con i repertori iconografici coevi⁷⁰, non si potrà non osservare che, nello stesso camerino, la “sfera” che caratterizza la figura femminile nel cammeo dorato sopra la lunetta di *Ulisse e le Sirene* e consente di identificarvi, *iuxta* il Ripa aniconico del 1593, l'*intelligenza* è – dettaglio utile, ma sfuggito a Pierguidi – più specificamente una sfera armillare, come sarà poi chiarito inequivocabilmente pochi anni dopo anche dall'immagine pubblicata nel 1603 nella prima edizione illustrata del Ripa⁷¹.

In realtà il camerino offre ben altra, meno criptica e defilata testimonianza degli interessi astronomico-matematici dell'Accademia bolognese nell'affresco di *Ercole-Atlante*, critica evidente all'arte classica sempre tanto celebrata (in consonanza perfetta e presumibile contemporaneità con le postille autografe analogamente critiche di Annibale a Vasari)⁷², non meno che sottolineatura trionfale dei modelli artistici moderni più stimati (Raffaello, Ludovico e, per suo tramite, gli Zuccari, il che, in un Palazzo Farnese, non guasta di sicuro)⁷³.

⁷⁰ PIERGUIDI, *Le figure allegoriche*, cit., pp. 24-27 e 31.

⁷¹ Vedi C. RIPA, *Iconologia*, a cura di S. Maffei, Einaudi, Torino 2012, pp. 292-293.

⁷² Per l'*Atlante* Farnese (da cui Annibale riprende tal quale, solo invertendola specularmente, la posizione delle gambe e del bacino, mentre corregge vistosamente la goffezza della posizione delle braccia e della testa-collo) vedi *Le sculture Farnese – I – Le sculture ideali*, a cura di C. Gasparri, Electa, Milano 2009, pp. 155-158, scheda n. 71, S. PAFUMI e F. RAUSA, *Le collezioni farnesiane di sculture antiche: storia e formazione*, in *Le sculture Farnese*, cit., pp. 15-80, specie p. 16, nota 20 e, per il rapporto tra la statua antica e l'affresco di Annibale, vedi C. RIEBESELL, *Die Sammlung des Kardinals Alessandro Farnese. Ein "studio" für Künstler und Gelehrte*, VCH-Verlag, Weinheim 1989, p. 34, nonché più assertivamente e convintamente H. KEAZOR, "Il vero modo". *Die Malereireform der Carracci*, Gebrüder Mann Verlag, Berlino, 2007, pp. 41-43 e 99-100. Allude invece genericamente, più che cripticamente, alla lezione dell'antico S. GINZBURG, *Annibale Carracci a Roma. Gli affreschi di Palazzo Farnese*, Donzelli, Roma 2000, pp. 38-39 (l'attribuzione alla cultura artistica romana antica e moderna di tutte le figure della scena non tiene conto del fatto che l'"astronomo" di destra è in realtà una replica vestita del *San Girolamo* Sampieri di Ludovico, ovvero una tipica "losanga" di Ludovico, su cui vedi supra, nota 11 e PERINI FOLESANI, *Riflessioni baroccesche*, cit.) e 49. Per la postilla in cui Annibale critica Vasari per il suo elogio sistematico del magistero dell'antichità, vedi PERINI, *Gli scritti*, cit., p. 161. Sulla datazione delle postille, cfr. ivi, cit., pp. 34-37 (discussa e anticipata su esili argomenti al periodo pre-romano in H. KEAZOR, *Distuggere la maniera? Die Carracci postille*, Rombach, Freiburg 2002, pp. 63-80, nonché *Annibale Carracci*, cit., pp. 460-464).

⁷³ Sull'attività degli Zuccari per i Farnese a Caprarola e a Roma, vedi C. ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo e Federico Zuccari, fratelli pittori del Cinquecento*, Jandi Sapi, Milano-Roma 1998-1999, I, pp. 156-218 e II, pp. 13-32.

Ecco allora che l'impresa dell'Accademia del Disegno di Bologna, il suo globo stellato, è non solo la controparte cosmica del globo terracqueo (si pensi al sontuoso cielo stellato nel soffitto della sala Bologna in Vaticano o, in ambito di committenze farnesiane, a quello, più o meno coevo, così simile e così diverso, della Sala del mappamondo a Caprarola)⁷⁴, ma un'iconica rappresentazione di quel «continovo girar de' cieli» col quale, secondo Cristoforo Sorte, «la Natura, madre di tutte le cose, e operatrice» crea il mondo e lo propone all'imitazione dell'artista d'ingegno che, come Giotto, «con lo stile et con la penna et col pennello perfettamente non [la] dipingesse, et così simile a quella che non simile, anzi, piuttosto dessa paresse, intanto che molte cose da lui fatte si ritrovò che il visivo senso degli huomini vi prese errore, quello credendo esser vero, ch'era dipinto»⁷⁵: come noto il passo riprende *verbatim* l'elogio di Giotto steso da Boccaccio nella novella V della giornata VI del *Decameron* (ovviamente compulsato in una versione moralizzata, visto che anche questo libro era all'*Indice*)⁷⁶.

Le sintetiche *Osservazioni nella pittura* di questo rispettato perito di ingegneria civile ed idraulica e cartografo della Serenissima, nonché modesto pittorucolo veronese in qualche odor di eresia e amico del cremonese Giulio Campi⁷⁷, escono a stampa per la prima volta nel 1580 a Venezia, e sicuramente forniscono, per il cartografo più che per il pit-

⁷⁴ In proposito vedi E. URBAN, *La volta celeste della Sala Bologna e la tradizione della cosmografia rinascimentale*, in *La Sala Bologna*, cit., pp. 57-63.

⁷⁵ C. SORTE, *Osservazioni nella pittura*, Girolamo Zenaro, Venezia, 1580, c. 9r.

⁷⁶ Sulla fonte del passo vedi G. PREVITALI, recensione a P. Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento*, in «Paragone», 1962, pp. 74-82.

⁷⁷ Sul Sorte, oltre alla bibliografia più remota fornita nella nota seguente, vedi almeno, più recentemente, i saggi di M. BARASCH, *Cristoforo Sorte as a Critic of Art*, in «Arte Lombarda», 1965, pp. 9-16; J. SCHULTZ, *Cristoforo Sorte and the Ducal Palace of Venice*, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 1962, pp. 193-208; ID., *New Maps and landscape drawings by Cristoforo Sorte*, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, *Kunsthistorischen Institutes*, Firenze 1976, pp. 107-126; anche D. COSGROVE, *The Geometry of Landscape: Practical and Speculative Arts in the Sixteenth-Century Venetian Land Territories*, in *The Iconography of Landscape. Essays in the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*, a cura di D. Cosgrove e S. Daniels, Cambridge University Press, Cambridge 1988, pp. 254-276, specie 255-260 e 273-274, note 6-9 e 16-20, nonché le prospettive proposte nello studio di S. GIUNTA, *Between Memory and Desire. The Renaissance Vision of Cristoforo Sorte*, M. Arch., McGill University, Montreal 1996 (in <http://digitool.library.mcgill.ca/thesisfile27474.pdf>) e

tore, appropriate, semplici istruzioni tecniche e cromatico-simboliche utili alla raffigurazione corografica, tuttora valide e seguite⁷⁸. Facile pensare (vista anche la fortuna dell'opuscolo testimoniata dalle ristampe e le comuni frequentazioni cremonesi) che i Carracci ne abbiano avuta tra mano una copia (Agostino in quell'anno era documentabilmente a Venezia, e poco dopo, al rientro a Bologna, incideva la grande pianta della città con dedica al Paleotti, ponendosi nella scia di una tradizione romana e locale, non senza probabili suggerimenti familiari)⁷⁹: perciò i Carracci si saranno sentiti confortati, per la propria impresa accademica, dallo spunto congeniale ritrovato in Sorte. Al di là del *calembour* sul Carro dell'Orsa, infatti, scegliere il globo celeste tramite i cui rivolgimenti la Natura (ipostatizzazione laica ed umanistica della divinità) crea la realtà del mondo sublunare che è l'oggetto della raffigurazione pittorica in chiave realistica, mimetica, significa ricondurre consapevolmente la propria riforma stilistica e linguistica nel solco della grande tradizione umanistica toscano-romana, da Giotto, a Masaccio, a Raffaello, come correttamente intuiranno i biografi secenteschi, proseguendo lo schema varroniano che sottende l'impianto storiografico vasariano. Ma in più vi si può leggere una parafrasi laica dell'invenzione di Federico Zuccaro per il centro della volta della Cappella di Palazzo Farnese a Caprarola⁸⁰: non

J. GAGE, *Colour and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, University of California Press, Los Angeles e Londra 1999, *passim*.

⁷⁸ Vedine l'edizione critica fornita da Barocchi, *Trattati*, cit., I, pp. 271-301 (note di commento pp. 328-329, 349-350 e 526-539).

⁷⁹ Pur inserendosi apparentemente nella coeva attenzione pontificia e diocesana per la prospezione e raffigurazione cartografica della città e dell'Italia, concretizzatesi in Vaticano nella Sala Bologna e nella Galleria delle Carte Geografiche progettate e supervisionate da Egnazio Danti nonché, giusto a Bologna, in una serie di quadri anonimi commissionati da Paleotti, al momento presumibilmente perduti, ma ricordati dalla Bianchi (*La politica* cit., p. 168, nota 166) come appesi nella sala d'attesa dell'episcopio, nasce in realtà da un'attenzione *in primis* nordica (e protestante) e subordinatamente familiare per questo tipo di rilevazioni. Sono temi affrontati con ben altra padronanza, competenza e profondità da F. FIORANI, *Da Bologna al mondo. Astronomia, cartografia, giurisprudenza e la Chiesa universale di Gregorio XIII*, e F. CECCARELLI, *La Bologna dipinta. Città e immagine cartografica nel tardo Cinquecento*, in *La Sala Bologna*, cit., rispettivamente pp. 13-23 e 35-45, specie pp. 37-41, dove Ceccarelli presenta probabili copie secentesche dei quadri dell'episcopio paleottiano.

⁸⁰ ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo e Federico*, cit., II, pp. 13-32, specie pp. 15-16 e figg. 13 e 15, ma anche, più puntualmente, B. CLERI, *Officina familiare*, in EAD., *Per Taddeo e*

so se qualcuno dei tre bolognesi abbia mai visitato la villa vignolesca del loro committente romano (come indubbiamente è possibile, ma forse a date troppo tarde), tuttavia sarebbe bastato che Ludovico giovane, in bottega dallo Zuccaro, ne avesse visto il disegno, allora vecchio di un lustro o due, e ci avesse riflettuto un po' su.

La polemica di Annibale contro Vasari, attestata dalle sue postille autografe, conferma anche nel meno intellettualmente dotato del terzetto bolognese un orizzonte di letture professionali (e non: Tasso, ad esempio)⁸¹ che poteva comprendere verosimilmente, oltre al Dolce e all'Alberti, l'Armenini e il Lomazzo, nonché, forse, lo stesso Zuccaro e la trattatistica prospettica lombarda, post-leonardesca (né è escluso che avessero tra mano qualche copia manoscritta più o meno pirata del *Trattato* di Leonardo)⁸². Perché gli Accademici del Disegno di Bologna dovrebbero risultare più ignoranti di certi colleghi fiorentini (Cigoli e il ben più giovane Coccapani, ad esempio) tutti legati, come Agostino e forse Carlo – non so Ludovico – a Bernardo Buontalenti⁸³? Scoprire tangenze e somiglianze tra la critica in atto degli artisti bolognesi e quella libreria delle fonti a stampa cinquecentesche è esercizio autorizzato dal livello di organizzazione, e quindi serietà ed affidabilità, della struttura accademica felsinea, ora parzialmente documentato in forma diretta, ma è tema troppo vasto per l'occasione presente. Vorrei solo accennare al ruolo di assoluto rilievo che gli strumenti della misura, del disegno geometrico e del calcolo astronomico e, in generale, le rappresentazio-

Federico Zuccari nelle Marche, Tipografia vadese, Sant'Angelo in Vado, 1993, pp. 95-108, specie 101-103, dove l'esecuzione dell'affresco viene ricondotta all'aiuto (e parente) vadese Antenore Ridolfi.

⁸¹ Per le postille vedi *supra* nota 73. Per Tasso, vedi MALVASIA, *Felsina Pittrice*, cit., I, p. 480.

⁸² Un primo saggio sulle loro letture storico-artistiche si può ricavare, in filigrana, da G. PERINI, *Arte e società: il ruolo dell'artista a Bologna e in Emilia tra corporazione e accademie*, in *La pittura in Emilia e in Romagna – Il Cinquecento*, a cura di V. Fortunati, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1994, pp. 280-315, specie pp. 302-304 e inoltre da PIERGUIDI, *Le figure allegoriche*, cit.

⁸³ Sui legami dei Carracci, e specialmente di Agostino, con Bernardo Buontalenti vedi PERINI FOLESANI, *Un parere inedito*, cit. Sui rapporti di Coccapani con Buontalenti, vedi O. CAVALLAR, *Il Tevere sfocia nell'Arno. Sigismondo Coccapani e il proemio al trattato Tiberiadis di Bartolo da Sassoferrato*, in «Marginalien», 2003, pp. 223-231.

ni zodiacali e celesti hanno nel Ripa, ad esempio alle voci *Matematica, Astrologia, Giudizio, Musica, Perfezione, Prospettiva e Poesia*⁸⁴.

In conclusione, come sempre, il nuovo nasce dal vecchio, il naturalismo eclettico e classicista dei Carracci dalla lezione ripensata e tradotta (o forse, letteralmente, restaurata) della Maniera: rintracciare i debiti (anche ideologici) fiorentini e quelli romani dei tre non serve ad altro che ad esaltare l'originalità integralmente felsinea e lombarda della loro rielaborazione teorica e pittorica, destinata a ispirare anche la ricerca contemporanea di Caravaggio, cui vari bolognesi più giovani, carracceschi e non (da Guido Reni, a Guercino, a Leonello Spada) diedero apposta filo da torcere, andandolo a sfidare sul terreno della sua stessa "rivoluzione" linguistica.

⁸⁴ In proposito vedi il bel saggio di A. TARABOCHIA CANAVERO, "Armonia" nell'Iconologia di Cesare Ripa, in *Cesare Ripa*, cit., pp. 91-110, nonché le utili osservazioni di L. CORRAIN, *Per una semiotica degli attributi – Gli strumenti di misurazione nell'Iconologia di Ripa*, ivi, pp. 111-130.

Florinda Nardi

L'ACCADEMIA COME LUOGO DI MEDIAZIONE
TEORIA E PRATICA DELLA COMMEDIA TRA CINQUE E SEICENTO

Sono l'Accademie in guisa di Palestra ordinate perché le forze dell'ingegno vi si abbino à esercitare a fine di metterlo in opera altrove, e non per terminarsi, e racchiudersi quivi, e fu molto prima, che l'Accademie, ritrovato lo scrivere perché si potesse à quei che presso non fussero esprimere i nostri concetti¹.

Con queste parole Giovan Battista Strozzi definisce le accademie nel suo *Ragionamento nel rendere il Consolato dell'Accademia Fiorentina*², un discorso che, proprio per il suo carattere di rendiconto dopo un lungo periodo di reggenza, iniziata nel 1582, è una testimonianza significativa del messaggio lasciato dal suo reggente, il quale desiderava, e promuoveva, che lezioni, ragionamenti e discorsi non avessero come limite le mura dell'Accademia, in questo caso la Fiorentina, ma le valicassero per contagiare, con le loro dinamiche, la cultura locale e nazionale. Del resto lo Strozzi – partecipe negli anni di vari consessi accademici tra Fiorentini, Alterati e Umoristi – si muove su linee che erano già state profondamente segnate da illustri accademici prima di lui: da Scipione Bargagli, che si muove tra Accesi ed Intronati, ad Alessandro Piccolomini, tra Intronati e Infiammati.

Nel modello di un'apertura e una condivisione che diventa una precisa modalità di esercizio e palestra, non si possono infatti non ricordare, anche solo a titolo di esempio, le parole spese da Scipione Bargagli, il

¹ G. STROZZI, *Orazioni et altre Prose*, Ludovico Grignani, Roma 1635, p. 2v; per un profilo di G. Strozzi in qualità di Accademico si veda S. A. BARBI, *Un accademico mecenate e poeta: Giovanbattista Strozzi il Giovane*, Sansoni, Firenze 1900.

² STROZZI, *Orazioni et altre prose*, cit., p. 140.

14 dicembre del 1603, nell'*Orazione in lode dell'Accademia degli Intronati*, in occasione della famosa riapertura dell'Intronata Accademia in cui dimostra che gli anni di esperienza e di vita trascorsi in Accademia hanno rinforzato la fiducia nei “cari pregi”, nelle “qualità speciali” e nelle “nobili virtù” degli amici e sodali³. La consapevolezza della validità di un modo diverso di fare lezione, rispetto alla “pubbliche Sapientie”, alimenta il desiderio di proseguire nello sviluppo delle attività accademiche considerate sempre più fortemente luoghi di confronto e scambio tra “singolari ingegni”:

[...] e le dispute, e le letioni, non poco varie si rendevano, e diverse dalla faccia di quelle, che dalle comunali Cattedre, s'odono nelle pubbliche Sapientie, nel loro sporre, e nel loro usato argomentare: facendosi queste cose degl'Accademici non con gli Spiriti, e concetti da gli Spositori, o da vulgari Comentatori semplicemente presi nò: ma sì co' sentimenti accesi de' propri loro, e singolari ingegni, e tutto con leggiadra prontezza, e graziosa acutezza ognora; da propriissime comparationi, e da vivissime similitudini accompagnati, o da simili pareri di pellegrini diversi scrittori raffermati, e di be' lumi d'eloquenza per tutto con ispecial vaghezza irraggiati, [...].

Talche nel ritrovar della tracciata verità, ne facevan la vista de la mente godere, e il gusto, gioire della salutevol vivanda, da saporitissimo liquore condita [...]⁴.

³ Come aveva già manifestato nel 1569 nell'*Orazione Delle Lodi dell'Accademie* per la riapertura dell'Accademia degli Accesi di Siena, volendo «ragionar alquanto de' cari pregi, delle qualità speciali, e delle nobili virtù dell'Accademie» ed esprimere il sentimento più comune e condiviso del senso attribuito dai letterati dell'epoca a quelle virtuose adunanze: «Oggi per questa voce d'Accademia si debba intendere, e stimarsi, [...] non esser altro ch'uno adunamento di liberi, e virtuosi intelletti, con util, honesto e amichevol gareggiamento al saper pronti: li quali sotto lor proprie leggi, in diversi, e honesti studi, e principalmente di lettere, ora imparando, ora insegnando s'esercitino; per divenir ogni giorno più virtuosi e più dotti», in S. BARGAGLI, *Delle Lodi dell'Accademie. Oratione di Scipion Bargagli MDLXIX, Riformata e nuovamente ristampata*, 1569, in ID., *Dell'Imprese di Scipion Bargagli gentil'huomo senese. Alla prima parte, la Seconda, e la Terza nuovamente aggiunte*, in Venetia, appresso Francesco De' Franceschi senese 1594, p. 512 e p. 514.

⁴ BARGAGLI, *Orazione in lode dell'Accademia degli Intronati*, cit., pp. 474-475.

«Spositori», «commentatori», «scrittori raffermati» e «lumi d'eloquenza» tutti riuniti in nome di un confronto intellettuale che rendeva davvero molto diverse le lezioni accademiche da quelle pubbliche. Una differenza che si ritrova proprio nel carattere 'privato' degli incontri:

De' quali accademici esercizi così fatti – prosegue il Bargagli – la maggior parte, e ordenariamente in ristretta; o chiusa adunanza d'essi Intronati soli venivasi mostrando per poter con più sicurezza ivi, e con libertà maggiore, e più cara familiarità fra loro, proporre, dubbitare, contraddire, censurare opporre; ò pure con bel modo accennare avvertire quanto convenisse, od uopo facesse intorno alle predette cose [...]⁵.

La restrizione in un ambito di pochi adepti, connaturale all'idea stessa di accademia, non contraddice, in realtà, l'idea della condivisione e del confronto. La chiusura, si legge nello stesso brano, ha una finalità ben precisa e, si potrebbe persino dire, indirizzata a favorire una libertà maggiore. La familiarità, infatti, concede una libertà di espressione che può raggiungere toni aspri e confidenziali insieme, concessi solo a chi si può permettere di non dover sottostare alle formalità universitarie o persino cortigiane. Gli accademici, almeno quelli della generazione del Bargagli e per quasi mezzo secolo, erano riusciti a costruirsi intorno un ambiente nel quale, all'interno delle regole autoimposte, ciascun letterato potesse esprimere se stesso e le proprie idee liberamente. Questo tipo di libertà di espressione, allora, per essere tale, aveva bisogno di chiudersi in confini prestabiliti. Una autoreferenzialità che però non deve essere considerata come un parametro assoluto di definizione dell'ambiente accademico, tutt'altro. Una simile chiusura era necessaria alla libertà espressiva interna al gruppo, ma era finalizzata anche a una apertura verso l'esterno, verso un pubblico al di fuori delle sale accademiche cui si offriva il frutto di quelle riunioni private. Si potrebbe persino ammettere che gli accademici ricercassero, anche vanitosamente, vetrine attraverso le quali esporre i propri prodotti e nel riconoscimento esterno l'affermazione dell'onore della propria accademia. L'apertura, dunque, che si poteva pensare opposta alla tendenza autoreferenziale delle accademie suona come una sua conseguenza, o meglio una sua finalità. Le lezioni,

⁵ Ivi, p. 476.

le orazioni, i discorsi, i dibattiti e le polemiche esercitati in accademia sono dunque le diverse forme assunte da un unico principio, quello di una crescita e una diffusione della cultura che si realizza attraverso il confronto e la condivisione di idee.

In questo vivace contesto – che coinvolge al tempo stesso autoreferenzialità e apertura, in un dialogo, interno tra accademici, esterno tra le diverse accademie, e aperto verso le stesse città con cui le accademie interagivano – l'attività teatrale era un elemento importante e rispondeva proprio a quella duplice dinamica.

La necessità di apertura era altrettanto rilevante della necessità di chiudersi nelle sale private dell'accademia e una varia fenomenologia di realizzazione di questa apertura nei confronti del pubblico delle città è sicuramente il teatro, che offre una possibilità di contatto molto diretto e soprattutto una condivisione di spazi cittadini. Il teatro sarà, dunque, l'elemento che permetterà ai protagonisti della società culturale accademica di muoversi contemporaneamente sui piani paralleli della riflessione teorica e della creatività letteraria, di discutere di poetica e di realizzare opere di ogni genere letterario.

In particolare il problema del comico in accademia è affrontato sempre partendo dal punto di vista dell'integrazione al testo aristotelico: saranno le discussioni sulla *Poetica* di Aristotele a rendersi punto di partenza per nuove o rivisitate interpretazioni. Ma nella dinamica accademica di dialogo e mediazione, la possibilità di confronto, così come la possibilità di una costante prassi poetica, soprattutto teatrale, hanno permesso una reciproca influenza tra pratica e teoria al punto da sollevare problemi nuovi e fruttuosi, si pensi, ad esempio, alla discussione sui nuovi generi letterari.

Tutte le forme di scambio di idee tra accademici – le lezioni, i discorsi, le polemiche, compresa la forma della pratica teatrale, insieme ai contenuti che queste veicolano – dovrebbero restituire un'idea della vivacità teorica e spiegare quanta parte tale riflessione abbia avuto sulla pratica teatrale e letteraria o sul continuo confronto tra gli ambienti accademici e la realtà sociale.

Da una parte, quindi, si ha una produzione teorica imponente che parte dalla riflessione sulla poetica aristotelica, ma che, grazie alla libertà di movimento data dalla mancanza del II libro dedicato alla commedia, si muove per superarla o persino per metterla in discussione.

E, dall'altra, una produzione pratica che da quella riflessione è influenzata e che spesso si confonde – qualcuno avrebbe detto allora si compromette – con le altre forme di commedia che si stavano sviluppando. In questa prospettiva la partecipazione all'organizzazione di spettacoli e feste, durante i carnevali o i festeggiamenti ufficiali della città, è sicuramente il mezzo principale per un contatto diretto delle accademie con le città. Ancora una volta torna, come esempio più evidente di una tale interazione tra accademie e città, il modello senese. Più precisamente l'Accademia degli Intronati che delle parallele attività di ricerca erudita e di esercizio teatrale fece un vero e proprio sistema culturale.

Sono, dunque, la volontà progettuale, che prevedeva il parallelismo dell'erudizione accademica con la prassi teatrale, l'attenzione al problema del pubblico – lettori o spettatori che fossero – e le implicazioni con il potere politico, gli elementi che rendono l'Accademia Intronata il modello di quel luogo di mediazione cui si sta tentando di restituire i tratti esteriori, quel luogo che oltre a mediare tra autoreferenzialità ed apertura, tra teoria e prassi, ha visto anche la mediazione tra antico e moderno.

La storia dell'Accademia, e dei suoi componenti, eredi della stagione d'oro (dalle origini nel 1525 al 1568)⁶, lascia intuire il mutamento *in fieri* che la società, letteraria e non solo, stava vivendo e permette di identificare nell'accademia proprio quel luogo in cui tale mutamento veniva registrato e anticipato. Le attività dell'Accademia sono sempre state, infatti, attività culturali di «alto consumo sociale», e in questo caso la mediazione è tra erudizione e divulgazione della cultura, ma anche tra teoria, poetica e retorica del comico, e sua prassi.

Il duplice lavoro di erudizione e produzione teatrale – cui si faceva riferimento proprio in rapporto al suo essere luogo di mediazione – pone l'Accademia in una posizione piuttosto vicina al pubblico della città. Nel programma annuale dell'Accademia, infatti, si ritrovano tanto le traduzioni, commentate o meno, delle opere di autori antichi, quanto le produzioni creative autonome e originali degli accademici. Era stato pensato un complesso progetto di divulgazione dei testi degli antichi che ha portato alla luce una serie notevole di volgarizzamenti: *L'Economia* di Senofonte; *Le Orazioni* di Isocrate, volgarizzate da Alessandro Piccolomini; *Prometeo* di

⁶ Si veda la cronologia individuata da L. PETRACCHI COSTANTINI, *L'Accademia degli Intronati di Siena e una sua commedia*, La Diana, Siena 1928.

Eschilo e *Il Rapimento di Proserpina* di Claudiano tradotti da Marcantonio Cinuzzi; *Le Opere* di Tacito, volgarizzate dal Politi; i primi sei libri dell'*Eneide* di Virgilio, *La Politica* e la *Retorica* di Aristotele e il XIII Libro delle *Metamorfosi* di Ovidio, tradotti da non specificati Accademici Intronati⁷.

Una produzione vasta e molto impegnativa che però corre parallela a una produzione teatrale altrettanto notevole e che ha segnato la partecipazione ai carnevali e ai festeggiamenti cittadini d'occasione: *Gl'Ingannati*, sotto il nome di tutti gli Accademici; *L'Amor costante*, e *L'Alessandro*, dello Stordito Alessandro Piccolomini; *L'Ortensio* di nuovo degli Accademici Intronati tutti; *Gli scambi* dell'Aperto Bellisario Bulgarini; *La Pellegrina* del Materiale Girolamo Bargagli⁸. In entrambi i casi, la duplice attività sottolinea proprio la capacità di interazione dell'Accademia con il suo contesto sociale e politico che, di certo, dopo la riapertura del 1603, si va intensificando secondo quella consapevolezza mostrata dal Bargagli. Non deve essere un caso, allora, che tra le tante attività erudite sia stata scelta quella delle traduzioni, né tanto meno che si sia fatto del teatro, e della commedia in particolare, l'attività ludica per eccellenza. In entrambi i casi, infatti, si deve presupporre una forte e ricercata attenzione verso attività culturali di «alto consumo sociale» che non può prescindere da una certa compromissione con un pubblico, non soltanto femminile – quale era quello prediletto degli accademici – ma sostanzialmente cittadino.

La mediazione tra erudizione e produzione teatrale è probabilmente rappresentata nel migliore dei modi da uno dei più illustri Accademici Intronati, Alessandro Piccolomini, indicato proprio dallo Schietto Intronato quale il più autorevole e rappresentativo interprete dell'Accademia, esponente della gloriosa generazione e modello per la nuova.⁹ È

⁷ In passato, più di una volta attribuiti allo stesso Alessandro Piccolomini, ad esempio da Elena De' Vecchi, nel suo articolo sull'autore in «Buletтино senese di Storia Patria», n.s., V, 1934, XIII, pp. 421- 454.

⁸ Buona parte delle opere citate sono state prodotte in maniera collettiva dagli Intronati, per una attribuzione delle singole traduzioni o commedie si rimanda allo studio di Lolita Petracchi Costantini già citato. Le prime quattro commedie citate si trovano nella prima parte della raccolta *Delle Commedie degli accademici Intronati di Siena. Raccolte nuovamente, rivedute e ristampate*, ad istanza di Bartolommeo Franceschi, appresso Matteo Florimi, in Siena 1611.

⁹ Nel *Delle Imprese* del Bargagli è conservata anche l'*Orazione* per la morte di Alessandro Piccolomini, fonte di molte notizie sulla figura del filosofo-scrittore e soprattutto della stima e del prestigio di cui godeva.

probabilmente l'elettismo del Piccolomini, il suo sperimentarsi in tutti i campi del sapere, il suo condividere quel sapere con gli Accademici – non solo gli Intronati¹⁰ – a farne, secondo il Bargagli, il modello ideale di compagno e maestro in accademia. E sono queste stesse caratteristiche a fare di lui il miglior rappresentante di quel tipo di accademia che sa farsi luogo di mediazione: in questo caso di mediazione tra filosofia e teatro, tra scienza e politica, tra antico e moderno¹¹.

Al primo esponente del teatro dei filosofi – la triade individuata da Clelia Falletti Cruciani vedeva, insieme al Piccolomini, Giambattista Della Porta e Giordano Bruno – è stata più volte riconosciuta la modernità del pensiero. Sebbene incarnasse perfettamente l'uomo del Rinascimento, molti aspetti del suo essere letterato e teatrante ne fanno un traghettatore del pensiero rinascimentale sulle rive dell'età moderna. Dalla messa in discussione dei testi antichi alla strenua difesa dell'utilità della lingua volgare, dall'apertura nei confronti di mondi culturali diversi all'attenzione mostrata verso le nuove forme di spettacolo:

L'originalità e la modernità del suo pensiero stanno nel fatto che egli per primo si rese conto che il progresso ed il rinnovarsi della nuova civiltà dipendevano da una maggiore diffusione della cultura classica oltre la stretta cerchia degli umanisti di professione. [...] Chi doveva beneficiare della nuova cultura erano tutte quelle persone dotate d'una normale intelligenza e d'una decisa volontà d'imparare, e tra queste il Piccolomini non distingueva tra donne e uomini. Entrambi i sessi avrebbero avuto gli stessi diritti alla nuova cultura. [...] consapevole di questo pregiudizio della società del suo tempo, il Piccolomini tentò di porvi rimedio sin dai suoi primi scritti, dedicati ad una/donna e composti in modo da essere compresi da una donna, anche di modesta levatura.

¹⁰ Il Piccolomini, trasferitosi a Padova intorno al 1538, fu caldamente invitato a entrare a far parte degli Accademici Infiammati, tra i quali fu presto oltre che lettore di Filosofia Morale anche Principe.

¹¹ Per la biografia e bibliografia di Alessandro Piccolomini che illustri le sue numerose attività, interessi e pubblicazioni nei diversi ambiti della conoscenza del tempo si vedano: F. CERRETA, *Alessandro Piccolomini. Letterato e filosofo senese del cinquecento*, Accademia senese degli Intronati, Siena 1960; E. DE' VECCHI, *Alessandro Piccolomini*, in «Bulettno senese di Storia Patria», n.s., V, 1934, XIII, pp. 421- 454; M. ROSSI, *Le Opere letterarie di Alessandro Piccolomini*, in «Bulettno senese di Storia Patria», XVIII, 1911, pp. 3-53; D. SERAGNOLI, *La struttura del personaggio nel teatro del Cinquecento: il progetto di Alessandro Piccolomini*, in «Biblioteca Teatrale», III, 1973, pp. 55-56.

Tanto la *Sfera* quanto le *Stelle Fisse* furono scritte per l'edificazione della bella gentildonna senese: Laudomia Forteguerra. [...] creatore d'un nuovo genere letterario¹².

Lo si vede, così, alle prese con i volgarizzamenti di molti testi antichi che, il più delle volte, non risultavano semplici traduzioni, piuttosto vere e proprie interpretazioni del pensiero degli autori. Il caso della *Poetica* di Aristotele è sicuramente emblematico, tanto più che si è fatto anche esempio di esportazione del pensiero piccolominiano al di fuori delle mura intronate o infiammate per diventare, oggetto di una lunga discussione sul testo aristotelico. Si deve ricordare, infatti, che in quegli anni il Piccolomini fu, insieme a Ludovico Castelvetro, uno dei protagonisti della discussione intorno al testo della *Poetica* di Aristotele. Entrambi furono autori di opere di tale rilievo da entrare, anche e soprattutto messe in comparazione e contrapposizione, nei consessi accademici quali oggetto di lezioni, esposizioni e dibattiti notevoli. Una traccia molto significativa del ruolo svolto, e della loro capacità di valicare le proprie mura accademiche, è contenuta nel *Diario dell'Accademia degli Alterati di Firenze*¹³. Gli anni tra il 1570 e il 1574 hanno restituito nuovo vigore alla discussione sulla poetica aristotelica grazie proprio alla risonanza che hanno avuto in Accademia – in questo caso degli Alterati, ma non solo – prima la

¹² CERRETA, *Alessandro Piccolomini*, cit., pp. 38-39.

¹³ Un documento particolarmente interessante per la comprensione del sistema di relazioni-lezioni-produzioni, il *Diario* è conservato nel MS Ashburnhamiano 558 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, e parzialmente pubblicato, nelle parti che riguardavano gli studi umanistici, da Bernard Weinberg nel 1954; B. WEINBERG, *Argomenti di discussione letteraria nell'Accademia degli Alterati (1570-1600)*, in «Giornale Storico della letteratura italiana», vol. CXXXI, 1954, pp. 175-194. I trent'anni (1570-1600) registrati nel *Diario* descritto dal Weinberg mostrano tutta l'importanza di questo periodo per la teoria e la pratica della critica letteraria, ma soprattutto mostrano, nella dinamica delle giornate spese in Accademia, come alla base di tutto ci fossero gli incontri, gli scontri, i confronti diretti tra accademici e loro opinioni. Dalle iniziali discussioni sorte all'improvviso, e dalla spontanea formazione di schieramenti pro e contro l'argomento scelto, si passa presto alla formalizzazione degli incontri in uno schema che prevedeva la scelta di un argomento, la scelta di chi sostenesse una data proposizione a riguardo, e quella di chi la contrastasse, con letture improvvisate o preparate che fossero. Un sistema che indubbiamente pone il confronto in una posizione centrale, tanto nella produzione che nella critica della cultura: il dialogo come la *raison d'être*.

Poetica d'Aristotele Vulgarizzata, et Sposta di Ludovico Castelvetro¹⁴ (la cui discussione è stata più volte proposta tra i suoi membri, una delle quali dal Grave Baccio Neroni, nel 1573 durante il suo Reggimento) e poi *Le Annotationi di m. Alessandro Piccolomini nel Libro della Poetica di Aristotele*¹⁵ che fu addirittura oggetto di Giudizio da parte degli Accademici espresso nel 1575 con il *Discorso degli Accademici Alterati sopra le Annotationi della Poetica di m. Alessandro Piccolomini*¹⁶, scritta da Filippo Sasseti, l'Assetato.

Ma è sicuramente il teatro a rappresentare, al meglio, il suo ruolo di mediatore, tanto tra accademia e città, quanto tra antico e moderno. E non tanto perché le sue commedie vengono esportate dalla città natale per essere rappresentate in tutta Italia – Napoli, Vicenza, Padova¹⁷ – quanto perché in esse o grazie ad esse il Piccolomini ha espresso un preciso disegno del tipo di teatro da realizzarsi, un teatro che mostra molti contatti proprio con la nuova e più moderna forma del comico che si stava sviluppando in quegli anni: la Commedia dell'Arte.

Non è sfuggito, infatti, agli studiosi della commedia all'improvviso la vicinanza della “drammaturgia sperimentale” del Piccolomini con la nuova tipologia di spettacolo che stava nascendo. Nel 1561, nella lettera dedicatoria a Antonio Cocco, premessa al trattato astronomico *De la sfera del mondo*¹⁸, si può leggere la teorizzazione del drammaturgo di un

¹⁴ L. CASTELVETRO, *Poetica di Aristotele vulgarizzata et sposta*, a cura di W. Romani, Laterza, Bari 1979, 2 voll.

¹⁵ A. PICCOLOMINI, *Annotationi nel libro della Poetica d'Aristotele*, con la traduzione del medesimo libro in lingua volgare, Guarico & Compagni, Venezia 1572.

¹⁶ F. SASSETTI, *Discorso degli Accademici Alterati sopra le Annotationi della Poetica di m. Alessandro Piccolomini All'Illustrissima Signora Leonora di Tollero de Medici nella detta Accademia chiamata l'Ardente*, 1575 (pare fosse stata proprio l'Ardente a chiedere un giudizio sull'opera del Piccolomini all'Accademia). Il Weinberg riporta la sua presenza in diversi manoscritti di cui due autografi: Ricc. 2345 e Magl. IX, 125; a Roma è il Vat. Lat. 6528.

¹⁷ A Napoli venne allestita una particolare rappresentazione de *Gl'Innammati* ‘napoletanizzata’; a Vicenza, per volontà dell'Accademia Olimpica, fu costruito un teatro provvisorio dal Palladio nel salone della Basilica vicentina proprio la recita dell'*Amor costante* del Piccolomini nel 1561, esperienza che confluisce poi nel più importante progetto della costruzione, sempre ad opera del Palladio, del Teatro Olimpico, progettato nel 1579 e inaugurato nel 1585; Padova, infine, fu il luogo, per il Piccolomini, della sua riflessione teorica sul teatro.

¹⁸ A. PICCOLOMINI, *De la sfera del mondo di Alisandro Piccolomini, diuisa in libri quattro, i quali contengono in se tutto quel ch'intorno a tal materia si possa desiderare, di nuovo ricorretta, & ampliata. De le stelle fisse libro uno con le sue figure, e con le sue tavole, dove con maravigliosa*

sistema di costruzioni di commedie basato proprio sulla creazione e caratterizzazione di persone fisse, di relazioni tra di loro, di «varie scene di soliloqui» premeditate, il tutto concertato dall'attività di un corago «acciocchè si potessero applicare a diverse favole». Uno schema che non differisce poi molto dalla struttura della *Commedia dell'Arte* dei comici di quei tempi, sembra anzi ben adattarsi alle parallele definizioni e al relativo utilizzo delle parti, canovacci e generici da quelli messi in campo¹⁹. La lettura del brano in questione sorprende ancora di più per la precisione con la quale questa 'impresa' – sempre per usare le parole dell'autore – viene descritta:

[...] io aveva ben disegnato, e già dato principio a una impresa, la quale riuscendomi avrebbe recato qualche aiuto ai comici de' nostri tempi [...]. Or V.S. ha da sapere che il disegno mio era questo. Primieramente io aveva disegnato e formato tutte quasi quelle sorti di persone che possano o sogliano rappresentarsi ne le Comedie, secondo quelle diversità che occorron trovarsi per varie cause ne la vita commune de l'uomo: come a dire per causa di congiunzion di sangue, come son padri, figliuoli, fratelli, e simili; per diversità di fortuna, come son poveri, ricchi, servi, padroni; di età, come vecchi, giovani, fanciulli; di professione, come legisti, medici, soldati, pedanti, parassiti, meretrici [...]. Ora a ciascheduna di queste persone aveva io disegnato d'accomodare primamente varie scene di soliloquii, le quali se ben fussero tra sé diverse, fussero non di meno tutte proporzionate secondo il decoro, e la qualità di coloro che essi rappresentano. E di poi incatenando et in varii modi accoppiando le già dette persone [...] avevo proposto di fare in ciascun di questi accoppiamenti diverse scene; avendo insieme l'occhio al decoro, tra 'l verisimile de le persone che si rappresentano; et ad accomodar le scene a varii concetti e diverse invenzioni, acciocché si potessero applicare a diverse favole, con levar solo o aggiungere qualche cosetta, che potesse fare a proposito di quella favola che si avesse per le mani²⁰.

agevolezza potrà ciascheduno conoscere qualunque stella delle 48 imagini del cielo stellato, e le favole loro integramente, per Giovanni Varisco, & compagni, in Venetia 1559.

¹⁹ Per uno studio sul parallelismo tra il progetto del Piccolomini e i risultati della *Commedia dell'Arte* si rimanda a D. SERAGNOLI, *La struttura del personaggio nel teatro del Cinquecento*, cit.

²⁰ PICCOLOMINI, *De la sfera del mondo*, cit. in R. TESSARI, *La Commedia dell'Arte: la maschera e l'ombra*, Mursia, Varese 1981, pp. 76-77.

Sfortunatamente l'impresa cui il Piccolomini fa riferimento ovvero il libro che conteneva la catalogazione delle persone e delle loro scene e soliloqui è andato perduto – o rubato, a detta dell'autore – e con esso sono andate perdute le possibilità, per gli studiosi, di accertare a quale grado di vicinanza il progetto piccolominiano fosse con le tecniche di rappresentazione del teatro dei comici dell'arte.

In ogni caso, sia che si voglia dar fede alla picaresca, ma non dimostrabile, ipotesi di un furto escogitato proprio da parte dei primi comici dell'arte, e quindi accettare una diretta dipendenza di questi ultimi dalla sperimentazione dello Stordito Intronato; sia che si voglia intendere l'impresa del Piccolomini quale il tentativo di una catalogazione delle numerose, ma non infinite, possibilità di intreccio esortata da un atteggiamento rinascimentale nei confronti di un 'genere inferiore', l'operazione ideata dal Piccolomini offre comunque la possibilità di attribuire al suo autore una responsabilità nella crescita della riflessione letteraria verso il pensiero moderno, di cui il comico, in questo caso, si fa strumento.

Seppure si deve ammettere – insieme a Roberto Tessari – una possibile giustificazione rinascimentale al suo progetto, perché:

Vero è che, se pure non è già condizionato dall'esperienza dell'Arte, Piccolomini può trovare larga giustificazione all'apparente bizzarria del suo progetto anche soltanto nei fondamenti teorici della concezione umanistica della Commedia: nel suo definirsi quale genere inferiore, per progetto e stile (alieno quindi, dalle vere e proprie altezze della Poesia); nel suo incentrarsi sulla «vita commune» degli uomini, cioè la figura borghese, variata ma non infinita; nel suo fondarsi sulla mimesi di vizi e virtù non nobili (dunque, ben catalogabili, secondo i criteri della trattatistica rinascimentale); nel suo esprimersi in un linguaggio medio, cioè più ripetitivo che sperimentale²¹.

D'altra parte, è pur necessario ammettere che un simile esperimento di catalogazione, mirato a un controllo totale della materia, che ne permetta un utilizzo semplice e continuo, per la meccanicità che lo caratterizza, e al tempo stesso ricco e infinitamente vario, per le possibilità di combinazioni che se ne possono prevedere, potrebbe rispondere anche

²¹ Ivi, p. 78.

a un'esigenza, molto viva nel secolo successivo, di dare ordine a tutto il mondo conosciuto.

Il teatro – per tutti motivi fin qui esaminati – è forse il più adatto indice di misurazione del contatto dell'Accademia con la città e, insieme, uno strumento indispensabile di registrazione dei mutamenti della società che rappresenta, proprio in virtù del suo farsi sempre più «specchio della vita». Questo ruolo del teatro – che con la Commedia dell'Arte diventerà più evidente – non può essere attribuito esclusivamente all'Accademia Intronata, ma può essere visto come una tendenza dominante per la maggior parte delle accademie che del teatro fecero una delle attività prioritarie.

Il Teatro Olimpico di Vicenza può essere un altro esempio di punto di contatto tra un'Accademia, l'Olimpica appunto, la propria città e le nuove forme di teatro. Se, infatti, il Piccolomini rivela caratteri che fanno pensare a una certa tolleranza del teatro della moderna Commedia dell'Arte, alcune vicende interne alla stessa Accademia vicentina rivelano l'ostilità contro tutto ciò che non rispettasse le regole aristoteliche. Al tempo stesso, però, la continua esperienza della pratica teatrale dà ai letterati membri della famosa Accademia un motivo ulteriore di riflessione sul teatro che permette loro di proporre e risolvere – pur sempre nella tradizione aristotelica – problematiche che andavano oltre l'esclusiva stesura di un'opera drammatica, preoccupandosi di conseguenza anche dell'aspetto rappresentativo.

Nel 1973 Lionello Puppi, nel presentare una serie di documenti trovati nella Biblioteca Ambrosiana di Milano in proposito allo spettacolo di inaugurazione del Teatro del Palladio, afferma che «l'Olimpico impalca l'esito di una convergenza di intenti, ch'è dato riconoscere come il sogno di una integrale restituzione della classicità e, in essa, del teatro in quanto episodio emblematico e qualificante»²².

Meno di dieci anni più tardi Siro Ferrone così ancora definisce l'esperienza degli Accademici Olimpici: «Il Teatro Olimpico vicentino rappresenta un episodio altissimo, unico nel suo genere, del dibattito sulle

²² L. PUPPI, *Prefazione* a A. GALLO, *La prima rappresentazione al teatro Olimpico, con i progetti e le relazioni dei contemporanei*, il Polifilo, Milano 1973, p. X. Contiene tra i documenti il *Progetto* di Angelo Ingegneri per lo spettacolo, le *Proposte* di Sperone Speroni e una lettera di commento di Antonio Riccoboni.

teorie drammaturgiche, coinvolgenti naturalmente anche il luogo scenico, che animò la cultura di tradizione classica del tardo Rinascimento»²³.

Se, da una parte, dunque, si vede un tentativo di restituzione della classicità, addirittura sostenuta da una «implacabile ricerca filologica», dall'altra, non si può negare che questa fosse finalizzata alla realizzazione di un teatro capace di essere soprattutto pratico e funzionale. Se cioè si deve ammettere che la rinascita di un teatro classico nell'Accademia Olimpica fosse guidata dalla «volontà di illustrare la propria condizione sociale distinta e privilegiata» e quindi rispondesse a «una vocazione squisitamente autocelebrativa»²⁴; d'altra parte, si deve pur considerare quanto l'esperienza pratica, il mestiere di allestitori di spettacoli – seppur non allo stesso modo dei professionisti dell'arte che si stavano affermando in quegli anni – avesse influenzato la riflessione teorica e suggerito accorgimenti, strutturali e funzionali, per la costruzione stessa del luogo scenico.

I documenti relativi alla attività del teatro, infatti, mostrano una attenzione alla pratica scenica propria non certo a puri teorici della poesia rappresentativa, piuttosto a professionisti della pratica teatrale. Basterà rimandare, a titolo d'esempio, a quanto il contributo teorico di Angelo Ingegneri, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, sia stato determinante per segnare una continuità nel passaggio dal teatro rinascimentale al teatro barocco, e non solo intendendo con quest'ultimo quello accademico della Ridicolosa, ma anche quello popolare dei 'comici illustri'²⁵.

Quanto interessa qui è, ancora una volta, individuare nella pratica accademica del teatro il ruolo di mediazione – consapevole nel caso

²³ *Il teatro del Cinquecento. I luoghi, i testi, gli attori*, a cura di S. Ferrone, Sansoni, Firenze 1982, p. 13.

²⁴ PUPPI, *Prefazione*, cit., p. X.

²⁵ A. INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, a cura di M. L. Doglio, Panini, Modena 1989; si consideri però anche la distanza significativa, segnata anche solo dai titoli, che separa il trattato dell'Ingegneri scritto nel 1598 da quello simile negli obiettivi di A. PERRUCCI, *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*, con testo introduzione e bibliografia a cura di A. G. Bragaglia, Sansoni antiquariato, Firenze 1961, edita nel 1699. Sul teatro della Commedia Ridicolosa nel Seicento cfr. L. MARITI, *Commedia Ridicolosa. Comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel Seicento. Storia e testi*, in *La Commedia dell'Arte. Storia, testi e documenti*, vol. II, Bulzoni, Roma 1978.

degli Intronati, meno forse per i Vicentini – tra la pratica e la teoria, in conseguenza della natura stessa del teatro; tra l'antico e il moderno, in conseguenza del confronto diretto con una società in via di grandi mutamenti.

Lungo una strada di aperture all'«altro» teatrale e di contaminazioni verticali tra accademici e comici dell'arte, cioè tra dilettanti e professionisti, meritano una nota altri due luoghi di «mediazione»: il teatro di Baldracca e il teatro del Cocomero.

Il luogo, il tempo, il modo e lo scopo per cui viene costruito il Teatro della Dogana a Firenze – detto di Baldracca «dal nome del malfamato quartiere che vi sorgeva intorno, pullulante di osterie e bordelli»²⁶ – già di per sé costituiscono un motivo per attribuire al teatro la funzione di «luogo mediatore», questa volta, tra la corte e la piazza, tra i letterati e i comici dell'arte, tra la cultura e la sua mercificazione.

Il Teatro, infatti, è sorto accanto al Teatro Mediceo realizzato dal Buontalenti, in una costruzione – pare essa stessa del famoso architetto – che «formava una sorta di «sistema» con il vicino Teatro Mediceo»²⁷. In realtà si trattava della sede della Dogana Nuova, tanto che per la maggior parte del suo spazio era adibito a magazzini per il temporaneo deposito delle merci in prossimità dello scalo portuale, ma «il locale al centro del piano superiore viene costantemente indicato, nei documenti coevi, come lo «stanzone delle commedie» o «degli zanni»»²⁸, vale a dire che è inequivocabilmente dedicato alla rappresentazione delle commedie dell'arte. Ciò che però rende interessante il teatro di Baldracca al fine di questa ipotesi di contaminazione teatrale tra corti, Accademie ed espressioni popolari, è proprio quel suo formare una sorta di «sistema» con il vicino Teatro Mediceo. La gestione era, per entrambi i teatri, nelle mani dell'intendenza ducale e per questo avevano in comune buona parte degli addetti ai lavori tecnici, come i «legnaioli» ad esempio. Pur attigui

²⁶ *Il teatro del Cinquecento*, cit., p. 32. Per una dettagliata storia dei teatri italiani nel Cinquecento e Seicento cfr. L. MAGAGNATO, *Teatri italiani del Cinquecento*, Pozza, Venezia 1954; G. RICCI, *Teatri d'Italia: dalla Magna Grecia all'Ottocento*, Bramante, Milano 1971; in particolare sul Teatro della Dogana o di via Baldracca di veda A. EVANGELISTA, *Le Compagnie dei Comici dell'Arte nel teatrino di Baldracca a Firenze: notizie dagli epistolari (1576-1653)*, in «Quaderni di Teatro», n. 24, maggio 1984.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

e parte dello stesso sistema, però, i due teatri erano destinati a pubblici diversi, il teatro di corte a una *élite* aristocratica e culturalmente elevata che accedeva per invito alle rappresentazioni; mentre lo stanzone ospitava i ceti più bassi che accedevano allo spettacolo pagando un “bulletino”, dal quale i comici traevano il proprio guadagno e il denaro necessario a pagare l'affitto giornaliero del disadorno teatro.

Sin dal principio, però, il teatro adibito alle “zannate” attirò l'attenzione dei ceti più alti e dei letterati, si pensi innanzi tutto che l'inizio della sua attività è stato registrato, intorno al 1576, proprio da un capitolo del Lasca, e che presto, grazie alle compagnie guidate dai migliori professionisti dell'arte, dagli Andreini, allo Scala, dalla Piissimi ai Cecchini – capaci di entrare con onore alle corti di principi e imperatori – il teatro avrebbe aperto le sue porte, sebbene in segreto, agli stessi membri della famiglia ducale che insieme a «i loro ospiti assistevano con diletto, da certi “Stanzini” celati da grate (anticipo dei palchi), agli spettacoli dell'Arte»²⁹.

I contatti dunque tra i due mondi, e i loro diversi livelli di cultura, non solo non erano evitati, ma «favorirono un profondo rinnovamento nel mondo dello spettacolo: melodramma e Commedia dell'Arte iniziarono a Firenze quel processo di graduale avvicinamento, anche nei modi di produzione»³⁰.

Come, da un punto di vista pratico, ciò potesse accadere lo mostra forse proprio la storia del Teatro del Cocomero, così bene illustrata da Nicola Michelassi che ne ha studiato l'attività dalla seconda metà del Seicento³¹. Certo lo spazio cronologico preso in esame descrive ormai una fotografia del pieno Barocco, ma è comunque esempio dell'evoluzione di due modi di fare teatro paralleli capaci di incontrarsi per influenzarsi a vicenda.

A guardarla, si direbbe oggi, dalla ‘soggettiva’ dei comici dell'arte, non si può fare a meno di notare che la ricettività mostrata nei confronti delle Accademie è manifesta sin dalla nascita delle prime più illustri compagnie. Si pensi alla consuetudine di attribuirsi dei nomi e adottare

²⁹ Ivi, p. 34.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ N. MICHELASSI, *Il Teatro del Cocomero di Firenze: uno stanzone per tre Accademie (1651-1655)*, in «Studi Secenteschi», XL, 1999.

dei motti secondo l'uso accademico, ad esempio i Gelosi, guidati da Francesco e Isabella Andreini, che viaggiavano al motto «virtù, fama ed honor ne fer gelosi», o i Desiosi, di Diana Ponti prima e di Flaminio Scala poi, che si dicevano «desiosi di piacere al pubblico». Ma soprattutto era alla considerazione e alla stima degli Accademici, come dei Principi, cui i comici illustri ambivano, tanto che i riconoscimenti ottenuti da Isabella Andreini lodata nei sonetti di nobili letterati – famosi sono le lodi di Torquato Tasso, Giovan Battista Marino e Gabriello Chiabrera – o l'elevazione a cavaliere di Pier Maria Cecchini ad opera dell'Imperatore Matthia, vennero lungamente sfruttate dai comici-teorici della Commedia dell'Arte in difesa della qualità del proprio lavoro.

Ma i contatti che si vedono attuarsi all'interno del Teatro del Cocomero, si fanno, in pieno Seicento, di una qualità tale da non essere più semplicemente attribuibili alla ricerca di un riconoscimento da parte dei comici dell'arte, dovuta a una chiara espressione del complesso di inferiorità ancora da superare. Il confronto tra gli attori dilettanti del Teatro del Cocomero – vale a dire, nel periodo in questione, degli Accademici Sorgenti di Firenze – e gli attori professionisti del vicino Teatro della Dogana, finisce per essere, almeno in un episodio, un rapporto di collaborazione tra colleghi.

La somiglianza del sistema teatrale dei Sorgenti a quello dei comici dell'arte è molto ampia, non tanto per l'ipotesi di una più bassa estrazione sociale dei membri di quest'Accademia rispetto alle più illustri sorelle, quanto per altre caratteristiche comuni: in primo luogo, l'occasionale ma frequente uso di far pagare un "bulletino" al pubblico delle rappresentazioni; in secondo, l'abitudine a rappresentare solo commedie, dato lo scopo meramente ricreativo per il quale era nata l'accademia e spese volte persino commedie all'improvviso; infine, e cosa più importante, la considerazione per una medesima tipologia di pubblico.

L'Accademia dei Sorgenti, infatti, è «la prima accademia fiorentina che, come facevano da quasi vent'anni le accademie liriche veneziane (come i Febiarmonici), istituì un vero e proprio teatro pubblico in concorrenza con le compagnie dei comici dell'arte di passaggio a Baldracca»³².

³² MICHELASSI, *Il teatro del cocomero*, cit., p. 165.

La competizione era dunque vissuta con consapevolezza dagli accademici che si ponevano problemi molto simili a quelli dei comici, quali un repertorio vario, ma dal successo testato, una recitazione naturale e improvvisa, la coscienza di essere parte integrante delle attività ricreative offerte al pubblico cittadino:

I criteri che regolavano la prima attività dei Sorgenti sono piuttosto simili a quelli di una compagnia di comici, e la prova che la loro teatralità, basata sulla comicità improvvisa, si poneva concretamente sullo stesso piano delle compagnie dell'arte per rivolgersi a una medesima tipologia di pubblico è costituita dalla notizia di una rappresentazione offerta al Cocomero in una sera di pausa dei comici ordinari: «questa sera gl'accademici Sorgenti per non lasciar alcun giorno senza commedia recitano una lor commedia all'improvviso». L'entrata definitiva dei Sorgenti nel circuito mercenario non potrebbe essere più eloquente³³.

Il Teatro del Cocomero, allora, diventa il luogo non più, e non soltanto, di mediazione e contaminazione, ma si fa luogo di collaborazione tra gli Accademici Sorgenti e i comici del Teatro di Baldracca.

L'episodio cardine cui si fa riferimento per l'esemplificazione di questa collaborazione è lo spettacolo allestito per volere del granduca in onore del passaggio a Firenze di due ambasciatori moscoviti. Per loro si volle realizzare una rappresentazione in grande stile: la sede il teatro degli Sorgenti, la commedia *Il convitato di pietra*, ma «la particolarità dello spettacolo fu che esso, pur allestito sulla scena accademica dei Sorgenti, venne recitato da “commedianti”, cioè da attori professionisti³⁴. Ciò significò, per la prima volta, una vera collaborazione degli accademici con quei comici, da pari, da ‘colleghi’ capaci di unire le proprie forze per produrre – come testimoniano le cronache del tempo – una rappresentazione il cui successo, già sperimentato nel teatro di Baldracca, venne ancor più garantito dall'arricchimento dello spettacolo grazie alla disponibilità dei complessi apparati musicali e scenografici del teatro del Cocomero.

Ma si è ormai oltrepassata la metà del Seicento e la Commedia dell'Arte non è più un fenomeno da guardare con pregiudiziale sospetto o al cui

³³ Ivi, p. 167.

³⁴ Ivi, p. 172.

fascino si possa resistere. Si tratta comunque di un ulteriore esempio, non certo l'unico né l'ultimo, che mostra la vicinanza e la reciproca influenza tanto del campo teorico sul il pratico, quanto della cultura accademica sulle forme più popolari che si realizzano per mezzo del teatro.

L'attività teatrale, dunque, nelle sue diverse sfumature di restauro dei parametri classici, passando per un confronto tra attori dilettanti e professionisti, fino a una contaminazione che può farsi competizione, è sempre e comunque, per la natura stessa del teatro, un'apertura, un luogo d'incontro di tendenze e realtà diverse, che si fa appunto luogo di mediazione di spinte opposte o convergenti. Ma soprattutto l'accademia, anche grazie al teatro, diventa il luogo di mediazione tra la teoria e la prassi letteraria: operata a livello 'dilettantesco', o in maniera più competitiva verso i professionisti dell'arte comica, l'attività drammaturgica – così come ogni altro ambito della produzione poetico-critico-letteraria in accademia – diventa un elemento ineludibile della riflessione teorica.

A voler dunque allargare lo sguardo sul dibattito teorico sul comico non potrà sfuggire come, negli stessi decenni, le discussioni svolte negli ambienti accademici attraverso le erudite e ufficiali forme di lezioni, orazioni o discorsi, abbiano portato le tracce inconfondibili dell'esperienza di autori che quotidianamente si confrontavano con la produzione letteraria: non solo Alessandro Piccolomini, ma anche Francesco Bonciani, Francesco Sansovino o Bernardino Pino da Cagli – solo per citare alcuni degli esempi più evidenti – offrono un modello dal carattere duplice e biunivoco di professori della teoria e «proffessori» della pratica³⁵.

³⁵ Per una ricognizione di lezioni, orazioni e discorsi in accademia sul tema si vedano, a titolo di esempio: L. SALVIATI, *Della Poetica lezione prima*, 1564; B. NERONI, *Tre lezioni sulla poetica*, 1571; F. BONCIANI, *Lezione sopra il comporre delle novelle*, 1574; F. SANSOVINO, *Discorso sopra la materia della Satira*, 1560; N. ROSSI, *Discorsi intorno alla Comedia*, 1589; G. DEL BENE, *Primo discorso. Che la favola della commedia vuol esser onesta e non contenere mali costumi*; SASSETTI, *Discorso degli Accademici Alterati sopra le Annotazioni della Poetica di m. Alessandro Piccolomini*, cit., tutti contenuti in *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, a cura di B. Weinberg, Roma, Laterza 1970-1974, 4 voll.

LES ACADEMIES ARTISTIQUES DANS L'EUROPE DES LUMIERES
UNE SITUATION HÉTÉROGÈNE

Le modèle académique, né dans l'Italie humaniste, connaît au XVIII^e siècle un succès croissant en Europe au point de devenir le modèle institutionnel dominant de formation et d'organisation de l'élite artistique. Tout à la fois un organe de conseil en matière culturelle, un club professionnel permettant à une élite de se distinguer du monde des corporations et une école définissant des règles d'apprentissage de l'art à partir de modèles canoniques, l'académie offre aux pouvoirs publics ainsi qu'aux artistes un cadre prestigieux au sein duquel chacune des parties trouve son intérêt. Cependant, si l'emploi du terme «académie» semble rattacher les institutions qui l'adoptent à une histoire et une tradition intellectuelle ancienne de l'Europe occidentale, l'époque moderne présente une diversité de situations que les opposants à l'institution académique du XIX^e siècle ont contribué à gommer. Pour montrer cette hétérogénéité de situations, je me propose de prendre deux exemples: le discours de fondation de ces académies artistiques au XVIII^e siècle et la question du lien avec le souverain.

Le siècle des Lumières voit l'apparition de nombreuses académies artistiques fondées par des princes ou des autorités municipales dans toute l'Europe. Or, chaque acte politique doit être justifié, surtout lorsqu'il s'agit de dépenser les deniers publics pour une institution artistique. Malgré les différences de nature entre chacune des académies européennes, différences nées des circonstances de leur fondation et de la relation qu'elles entretenaient avec le pouvoir politique, des constantes dans les discours de fondation ou de défense de l'institution peuvent être retrouvées. Les promoteurs de la diffusion du mouvement académique utilisèrent des arguments que résume bien une lettre adressée au Conseil de la Royal Academy de Londres. Dans ce texte, daté du 30 décembre 1798, Benjamin West, Joseph Farington et John Hoppner rendaient

compte des résultats de l'adresse faite au Premier ministre William Pitt pour demander le maintien des privilèges accordés à leur institution:

En exposant nos demandes d'exemptions devant les Communes, il [William Pitt] insista sur les avantages tirés de l'institution de la Royal Academy, d'après le désintéressement des membres de ce corps qui avaient alloué sommes importantes, récoltées grâce aux expositions annuelles pour soutenir ce qui peut être considéré comme une école nationale d'art, dont les effets positifs ont été ressentis à travers toute l'étendue de nos manufactures, et cela sans avoir jamais réclamé du Parlement une aide quelconque. Un tel éloge, délivré ainsi, vous le sentirez, gentlemen, a dû donner une image très favorable de la Royal Academy en reconnaissant notre contribution non seulement dans l'embellissement mais encore dans l'enrichissement de notre pays¹.

Deux arguments essentiels se dégagent de ce texte: d'une part le caractère national de l'enseignement dispensé par l'académie, garant d'une seule source de diffusion du bon goût en art, celle qui émanait d'une institution soutenue par le pouvoir royal; d'autre part, la contribution de l'Académie dans le développement économique du pays, notamment dans le domaine protoindustriel, ce qui permettait d'affirmer son utilité. Les maîtres mots sont donc régénération des arts, glorification du pouvoir dans son action de mécénat et utilité économique pour la nation tout entière. Ces trois arguments se retrouvent dans tous les discours de fondation à des degrés variables selon les académies et la nature du pouvoir qui les soutient.

¹ «In stating to the House of Commons our claims to some exemptions, he remarked on the advantages which had resulted from the institution of the Royal Academy, observed on the disinterestness of the members of that body, who had devoted large sums, raised by annual exhibitions to support what might be considered a National school of art, the good effects of which were felt through the whole extent of our manufactures; and this without ever having applied to Parliament for any assistance whatever. Such an aelogium, so delivered, you will be sensible gentlemen, must have made an impression most honourable to the Royal Academy as it acknowledged that we contributed not only to embellish but to enrich our country»; Royal Academy Archives, London, *General Assemblies'minutes*, vol. 2, pp. 349350.

La réforme du goût européen

Les académies se devaient de dispenser le bon goût et la connaissance, non seulement chez les artistes mais également dans la société et ses élites. Une attention particulière fut accordée aux commanditaires, notamment dans le domaine de l'architecture. Denis Diderot, commentant la statue de Louis XV à Reims réalisée par JeanBaptiste Pigalle, émettait cette réflexion: «Il est une connaissance entièrement négligée par ceux qui sont à la tête de l'administration: c'est l'architecture. Cependant ce sont eux qui ordonnent les monuments publics, qui font le choix des artistes, à qui l'on présente les plans et qui décident de ce qu'il convient d'exécuter»². Dans le préambule des *Statuts de l'Académie royale d'architecture* de février 1717, le rédacteur considérait que «l'Académie de peinture et sculpture établie dès l'année 1648 et confirmée en 1655 a produit le bon goust et une grande facilité pour l'intelligence et l'usage du dessein»³. La raison d'être de l'Académie de peinture et de sculpture fut donc de définir, diffuser et enseigner le bon goût, ce que reprit l'Académie d'architecture en insistant sur la réglementation professionnelle et le conseil aux autorités.

La nécessité de réformer le goût artistique, principalement en architecture, eut pour conséquence en grande partie la fondation de l'Académie madrilène de SaintFerdinand. Le 14 août 1777, les conseillers adressèrent une supplique au roi intitulée *Information sur l'architecture des églises*⁴. Il s'agissait d'une véritable charge contre l'architecture pratiquée en Espagne depuis le premier quart du XVIIe siècle, contre ce style exubérant où l'ornement règne en maître aux dépens du volume et de la surface du mur, où le bois remplace le marbre ou le bronze dans les autels, où le sculpteur se substitue à l'architecte pour désorienter le regard. Selon les rédacteurs du texte, ces œuvres constituaient une offense d'abord au roi puisqu'elles enlaidissaient son royaume, ensuite à la religion puisque les églises étaient remplies d'objets ridicules et au goût douteux, au temps présent également auquel elles laissaient pour le futur des marques de

² D. DIDEROT, *Le monument de la place de Reims*, in *Oeuvres complètes*, Le Club français du Livre, Paris, 1970, vol. IV, p. 427.

³ *Lettres patentes portant établissement d'une académie d'architecture, données à Paris au mois de février 1717*, Imprimerie royale, Paris 1717.

⁴ Assemblée particulière du 10 août 1777. C. BÉDAT, *L'Académie des beauxarts de Madrid*, Association des publications de l'Université Le Mirail, Toulouse 1973, pp. 332334.

discrédit, enfin au public sous les yeux duquel on mettait une quantité d'objets qui, «au lieu de l'amener à aimer et à connaître le beau, le laissent dans son aveuglement et habitué à apprécier ce qui n'était pas beau»⁵. La cause de cette décadence de l'architecture procédait de l'ignorance. C'est pourquoi une institution comme l'Académie avait pour objectif de diffuser le bon goût, c'est-à-dire pour ses promoteurs, le retour à l'antique et à la sévérité des formes. Isidoro Bosarte, dans son *Viaje artístico*, n'écrivait pas que « la gloire des académies royales des arts et la raison principale de leur fondation est de conserver le goût de l'Antiquité »⁶? Cette diffusion emprunta deux voies: une école d'art et une instance politique, juge des maîtres et des productions artistiques du royaume. La supplique d'août 1777 aboutit aux décrets royaux des 23 et 25 novembre 1777 qui tentèrent de réserver à l'Académie madrilène le monopole du jugement architectural dans le domaine royal. La réforme du goût constitua bien un instrument politique; en particulier dans la Rome du siècle des Lumières.

La gloire de la nation

Les États pontificaux connurent une période de crise au XVIII^e siècle. Une réelle perte d'influence politique, déjà sensible au siècle précédent face aux visées hégémoniques de Louis XIV, fut durement ressentie à la Curie romaine⁷. La plupart des papes du siècle des Lumières, à quelques

⁵ BÉDAT, *L'Académie des beaux-arts de Madrid*, cit., p. 332.

⁶ «La gloria de las Academias Reales de artes y la causa primera de sus fundaciones es conservar el gusto de la antigüedad.» I. BOSARTE, *Viaje artístico a varios pueblos de España: con el juicio de las obras de las tres nobles artes que en ello existen y épocas a que pertenecen* [Madrid, 1804], Alfonso Pérez Sánchez éd., Turner, Madrid 1978, p. 346. Cité par *Estética y teoría de la arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII*, dir. Fr.-J. Léon Tello, M.-V. Sanz, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1994, p. 609.

⁷ Hanns Gross discute dans son ouvrage *Rome in the Age of Enlightenment: the Post Tridentine Syndrome and the Ancient Regime*, Cambridge University Press, Cambridge 1990, p. 411 des raisons de ce déclin mais selon Ch. M. S. Johns, il a tendance à négliger l'importance de la politique culturelle pontificale et ses répercussions sur la place politique du Saint-Siège dans l'Europe du XVIII^e siècle. CH. M. S. JOHNS, *The Entrepot of Europe: Rome in the Eighteenth Century*, in E.P. BROWN, *Art in Rome in the Eighteenth Century*, Philadelphia Museum of Art, London 2000, p. 21.

exceptions près comme le pieux Benoît XIII ou le faible Clément XIII, tentèrent de substituer à leur perte de prestige sur la scène diplomatique une politique dynamique sur le plan culturel. On se souvient des célèbres formules du futur Benoît XIV, Prospero Lambertini, alors évêque d'Ancône, employées dans une lettre adressée à Giovanni Gaetano Botari en 1727:

Le devoir d'un cardinal et le plus grand service qu'il puisse rendre au SaintSiège est d'attirer des hommes savants et honnêtes à Rome. Le pape n'a pas d'armes ou d'armées: il doit maintenir son prestige en faisant de Rome le modèle de toutes les autres villes⁸.

Le soutien apporté à l'Académie de SaintLuc procédait de cette politique de prestige international au même titre que la restauration des monuments paléochrétiens ou la fondation du Musée sacré de la Bibliothèque vaticane⁹. Cette politique était inspirée par les *zelanti*, des membres de la Curie partisans d'une plus grande indépendance du SaintSiège face aux monarchies européennes. Les papes se posaient en gardiens de la culture occidentale. L'ouverture aux artistes étrangers pratiquée par l'Académie de Saint-Luc, notamment lors des concours, participait de cette volonté de faire de la Ville le centre de l'art européen. Cette politique explique en partie l'importance de la fonction de représentation au sein de l'Académie romaine, au détriment de ses fonctions pédagogiques ou théoriques. Ainsi, aux yeux des souverains pontifes, l'Académie de Saint-Luc n'avait pour objet principal ni la formation d'artistes locaux capables de rivaliser avec les étrangers, puisque ces derniers étaient les bienvenus, ni l'intention de dire le bon goût ou la norme en art, déjà manifestes dans les monuments antiques et paléochrétiens de la Ville dont les papes étaient les découvreurs et les gardiens.

La Madrid du XVIII^e siècle n'attirait pas autant les touristes de toute l'Europe, ce que les successeurs de Philippe V regrettaient bien. Une des tâches assignées à l'Académie de SaintFerdinand fut justement de faire découvrir le patrimoine national à l'étranger. En 1766, Charles III

⁸ *Ibidem*.

⁹ VOIR E. GARMS, J. GARMS, *Benedetto XIV arte e politica: contributo alla discussione*, in *Benedetto XIV e le arti del disegno*, actes du colloque de Bologne, 2830 nov. 1994, D. Biagio Maino dir., Quasar, Rome 1998, pp. 395399.

écrivit au conseil académique pour l'engager à faire dessiner et graver «les bâtiments proches et éloignés de Madrid qui manifestaient l'antique perfection de l'architecture et des autres arts cultivés en Espagne». De cette façon, l'Académie amènerait les autres nations à estimer l'Espagne en leur permettant de connaître «les grandioses édifices anciens d'architecture dont elles n'avaient pas la moindre notion»¹⁰. Ce courant de pensée s'opposait à ce qu'écrivait François Blondel presque un siècle plus tôt dans l'épître à son Cours d'architecture. Pour le professeur de l'Académie royale d'architecture de Paris, ce n'étaient pas la préservation et la mise en valeur du patrimoine national qui feraient de la France le centre de l'art occidental mais la qualité de son enseignement:

Alors, l'architecture rétablie par les François paroîtra dans tout son éclat et dans toute sa pompe; elle remplira vos estats de tant de bâtimens magnifiques qu'ils s'attireront l'admiration de toute la terre; et les étrangers viendront chez nous à l'avenir pour s'instruire des préceptes de l'architecture aussi bien que pour se perfectionner dans l'étude des autres vertus¹¹.

La fibre patriotique pouvait être invoquée lorsqu'il s'agissait de démontrer le bienfondé de l'existence des académies. Le sentiment largement répandu de l'incapacité des artistes espagnols à rivaliser avec les Français et surtout avec les Italiens prévalait également dans les cercles courtois. Dans une lettre adressée au marquis de Villarias et datée du 20 septembre 1746, le viceprotecteur de l'Assemblée préparatoire, Fernando Triviño, justifiait ainsi la nécessité d'engager l'Italien Giacomo Pavia comme professeur d'architecture:

En tout cas, j'estime qu'il faut lui [Giacomo Pavia] donner satisfaction et empêcher qu'il retourne en Italie à cause de l'état dans lequel se trouve actuellement l'architecture dans notre pays; il faut perfectionner la pratique de cet art chez les Espagnols pour que nous n'ayons pas besoin à l'avenir du secours et de l'aide des artistes étrangers, aide et secours qui

¹⁰ Assemblée particulière du 5 septembre 1766. Cfr. BÉDAT, *L'Académie des beaux-arts de Madrid*, cit., p. 388.

¹¹ F. BLONDEL, «Épître au roi», *Cours d'architecture enseigné dans l'Académie royale d'architecture*, P. Aubouin et F. Clouzier, Paris.

sont actuellement indispensables: cette certitude est du domaine de la notoriété publique¹².

L'Académie se justifiait en termes patriotiques. Il fallait fonder une école nationale qui puisse tenir tête aux écoles étrangères, en l'occurrence aux architectes italiens. Ce discours se retrouve dans bon nombre de fondations d'académies au XVIII^e siècle.

L'utilité économique

En 1771, Johann Friedrich Struensee définissait de nouveaux buts pour l'Académie des beauxarts de Copenhague:

L'académie est utile à l'État et aux finances des rois; aux dernières puisqu'elle forme des artistes dans la nation qui seront moins chers que les étrangers, à l'État puisque les élèves qui n'arrivent point à l'excellence répandent dans les différents métiers et fabriques à l'agrément et le goût, surtout si à l'avenir on dirige leurs études vers ce but¹³.

Louis XVI, dans sa déclaration du 15 mars 1777, écrivait que les arts devaient contribuer «à l'avantage ainsi qu'à la perfection de la plupart des arts d'industrie et à rendre plusieurs branches de commerce plus étendues et plus florissantes»¹⁴. L'Académie des beauxarts de Naples dut sa naissance à des nécessités économiques. En 1741, le roi Charles VII de Bourbon, futur Charles III d'Espagne, installa une école de dessin pour les artisans de la manufacture de céramique sur le modèle de l'école des Gobelins. Elle s'ouvrit peu à peu aux artistes et se transforma en 1752 en *Accademia del disegno*.

Le jugement émit par PierreLouis Moreau lors de sa visite en 1757 paraissait sans appel: «L'Académie de peinture est dans ce lieu [une manufacture], établie sous la protection du roi. On n'y voit rien de remar-

¹² Lettre traduite et citée dans BÉDAT, *L'Académie des beauxarts de Madrid*, cit., p. 29.

¹³ Cité par N. PEVSNER, *Les Académies d'art. Past and present*, Cambridge University Press, Cambridge 1940, p. 136.

¹⁴ L. AUCOC, *L'Institut de France. Lois, statuts et règlements concernant les anciennes académies et l'Institut de 1635 à 1889*, Imprimerie nationale, Paris 1889, p. CXLVIII.

quable. Son établissement est mal ordonné, le lieu est mal disposé et il y a bien peu d'hommes capables¹⁵». JohannHeinrichWilhelm Tischbein, son directeur dans les années 1780, tenta de faire oublier cette origine économique pour recentrer l'académie napolitaine sur la seule pratique des arts libéraux¹⁶.

Dans le mouvement de valorisation du travail qui parcourt la pensée des Lumières, les défenseurs de l'utilité des académies trouvaient des arguments. Les *Statuts de l'Académie des beauxarts* de Madrid de SaintFerdinand de 1751 enjoignaient l'Académie en premier lieu de «chasser de la jeunesse espagnole l'oisiveté, mère de tous les vices, en encourageant par l'exemple, l'instruction et la récompense à cultiver et propager les trois nobles arts de la peinture, sculpture et architecture¹⁷». Cette conception se retrouve peu d'années plus tard dans l'article *Oisiveté* de l'*Encyclopédie*: «Le désœuvrement dans lequel on languit est une source de désordre [...], la pratique de l'oisiveté est une chose contraire aux devoirs de l'homme et du citoyen»¹⁸.

Une définition de l'académie s'esquisse peu à peu à travers le récit de la naissance des grands modèles institutionnels et par le discours des fondateurs, mais cette hétérogénéité ne se révèlent jamais autant que dans les rapports divers qu'ils entretiennent avec le pouvoir politique.

¹⁵ Cfr. *Le Voyage d'Italie de PierreLouis Moreau: journal intime d'un architecte des Lumières, 1754-1757*, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac 2004, p. 133.

¹⁶ JohannHeinrichWilhelm Tischbein était directeur de l'Académie de Naples de 1789 à 1799. Voir *JohannHeinrichWilhelm Tischbein: Goethes maler und Freund*, cat. expos., Landesmuseum, Oldenburg, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Kloster Cismar, Freies deutsches Hochstift, Frankfurter Goethe-Museum, avril 1987 janv. 1988, H. Mildenerger dir., Schleswig, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, 1986, pp. 247250; C. LORENZETTI, *L'Accademia di Belle Arti a Napoli 1752-1952*, Le Monnier, Firenze 1952, p. 506.

¹⁷ Dossier intitulé *Copie des statuts signés par le roi le 8 avril 1751, à l'époque de José de Carvajal*. Archives de l'Académie des beauxarts de SaintFerdinand, armoire 13, in BÉDAT *L'Académie des beauxarts de Madrid*, cit., p. 47.

¹⁸ *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Le Breton, Paris 1765, vol. XI, p. 445.

Liens avec le pouvoir politique

Car ce qui distingue ces institutions si diverses des écoles d'art est le soutien officiel qu'elles recevaient du pouvoir central. Travailler sur le phénomène académique amène à s'interroger sur la nature de l'action du prince et de ses représentants sur la production artistique de leur époque. Au sein d'une même capitale, deux institutions comme l'Académie de peinture et de sculpture et celle d'architecture présentent des situations très diverses quant aux buts qui leur sont assignés par le pouvoir politique. À l'Académie d'architecture, la diversité du recrutement, les débats internes à l'institution et l'ouverture nouvelle sur le public de la seconde moitié du siècle empêchèrent toute normalisation du goût. Le *Cours d'architecture* de Jacques-François Blondel ne fut pas publié sous les auspices de l'Académie. Les directeurs des Bâtiments du roi ne manifestèrent pas la volonté d'utiliser l'Académie d'architecture pour conduire une politique cohérente de rénovation du goût, comme ils le firent dans le domaine de la peinture et de la sculpture. On ne constata pas plus de volonté de confier à l'institution le contrôle de l'enseignement en province; elle ne fut pas soutenue par le directeur des Bâtiments dans la préservation de son monopole de l'enseignement public à Paris. De même, il a pu être démontré que l'importance croissante accordée par l'institution à l'architecture publique et sa participation dans la définition de programmes provenaient plus des préoccupations des architectes qui reflétaient les modèles identitaires forgés par la société que d'injonctions du directeur des Bâtiments. La comparaison avec la situation espagnole est ici encore très enrichissante puisque l'Académie de Saint-Ferdinand de Madrid eut pour premier objectif la réforme du goût et l'imposition d'une norme artistique en rupture avec les traditions locales. Pour cela, le roi lui donna les moyens de police pour l'imposer, et l'institution élaborait une véritable politique éditoriale susceptible de diffuser auprès des amateurs et des professionnels des préceptes clairs qui reflétaient le point de vue officiel. Ainsi, la notion de politique architecturale princière ne peut véritablement s'appliquer que dans le cadre des édits espagnols de 1777. Mais on la retrouve également à Rome dans la volonté pontificale de mise en valeur du patrimoine archéologique et monumental de la ville éternelle.

Les trois académies dépendaient toutes du prince, qui délégait officiellement le contrôle de l'institution à un ministre. Cet intermédiaire

était inexistant à Rome, du fait de la tradition d'autonomie de la structure académique; il était omnipotent à Paris car l'institution s'insérait dans une administration fortement hiérarchisée et de plus en plus rationalisée; il était débordé à Madrid car les courtisans, ayant un accès quotidien au roi, contrôlaient l'Académie. Ainsi, le lien avec le prince était faible à Rome et à Paris mais pour des raisons opposées: du fait de la relative indépendance de l'Académie de SaintLuc, du fait de l'omniprésence du directeur général des Bâtiments à l'Académie royale d'architecture. Le roi d'Espagne pouvait développer des liens plus directs avec son académie, car ses membres faisaient partie de son monde. Cette position explique également les moyens matériels dont disposèrent chacune des institutions. D'une académie étroitement contrôlée et fortement subventionnée à Madrid à une institution quasi autonome mais dont les finances suffisaient à peine à régler quelques professeurs et à entretenir l'église académique à Rome, au point qu'elle était obligée de mettre ses membres à contribution, on voit que la situation était fortement contrastée.

Le lieu dans lequel les académies furent hébergées révélait l'attention et le statut que leur accordait le pouvoir politique. Les académies bénéficièrent à l'époque moderne soit d'un bâtiment autonome, soit d'un logement dans le palais du souverain. Des trois académies étudiées, aucune ne disposa d'un bâtiment spécifiquement conçu pour l'abriter, à la différence de l'Académie impériale des beauxarts de Russie pour laquelle le Français JeanBaptiste Vallin de La Mothe construisit un édifice à SaintPetersbourg. Dans les trois cas, l'académie se situait au cœur de la capitale. Cependant, au XVIIIe siècle, l'Académie romaine se logeait petitement autour de son église SaintsLucetMartine, près du Forum; l'Académie royale d'architecture de Paris se trouvait au palais du Louvre, la demeure officielle du souverain à Paris; l'Académie de SaintFerdinand de Madrid obtint d'être somptueusement logée dans un palais qui lui était réservé. La première accentuait son ancrage local et les liens entre le modèle académique et la confrérie religieuse, la deuxième se plaçait sous la protection et la dépendance physique du roi, et par la troisième, le roi exaltait la magnificence de sa politique de protection des arts. Pourtant, la manière dont les artistes furent traités par le pouvoir politique révèle les profondes différences subsistant dans l'Europe du XVIIIe siècle. Le caractère démocratique du fonctionnement de l'Académie de SaintLuc et l'absence d'intervenant extérieur découlent de la vision humaniste de

l'artiste en Italie, considéré et respecté par le pouvoir. À l'inverse, le mépris dans lequel les conseillers de l'Académie de Saint-Ferdinand tenaient les professeurs espagnols rappelle le retard de l'Espagne dans la conquête de la dignité et de la noblesse du métier artistique. Le fonctionnement de l'Académie royale d'architecture dévoile, quant à lui, ce pacte passé entre certains artistes et le pouvoir politique, les premiers se mettant au service du second pour s'imposer dans leur profession et constituer une élite reconnue. En effet, la plus ou moins grande proximité avec le pouvoir ne découlait pas tant des textes réglementaires ou de la théorie, mais plutôt des liens de personne, de la manière dont chaque acteur de ce dialogue se plaçait dans le grand jeu de relations personnelles qui expliquent en grande partie l'histoire des arts à l'époque moderne.

Pietro Giulio Riga

ALCUNE NOTE SULLE TENDENZE LETTERARIE
NELL'ACCADEMIA DEGLI OZIOSI DI NAPOLI

Emanazione diretta del potere vicereale, l'Accademia degli Oziosi fu un'istituzione culturale di riferimento a Napoli per oltre un trentennio, dalla sua fondazione nel 1611 per volere di Pedro Fernández de Castro fino alla morte del suo principe Giovan Battista Manso nel 1645, in seguito alla quale il consesso iniziò a smarrire omogeneità e spirito di gruppo¹. Che gli Oziosi avessero un primato nel quadro delle accademie napoletane di primo Seicento lo intuì prontamente Giovan Battista Marino quando, rimpatriato nella primavera del 1624, stabiliva di aggregarsi proprio alla compagine raccolta intorno al marchese di Villa, declinando l'invito del potente fondatore del sodalizio degli Infuriati Francesco Carafa, i cui pressanti appelli furono aggirati da Marino con consumata abilità cortigiana².

¹ In una missiva del dicembre 1660 l'accademico Ozioso Giuseppe Battista scongiurava espressamente Angelico Aprosio di affidarsi al sodalizio, destinato al declino dopo la scomparsa del Manso; la lettera è pubblicata da G. RIZZO, *Lettere di Giuseppe Battista al padre Angelico Aprosio*, in «Studi secenteschi», XXXVIII (1997), pp. 267-318, alla p. 307. Sul sodalizio Ozioso si veda il volume di G. DE MIRANDA, *Una quiete operosa. Forma e pratiche dell'Accademia napoletana degli Oziosi*, Fridericiana Editrice Universitaria, Napoli 2000. Sulla vita e le opere del Manso, alle quali ho dedicato uno studio di prossima pubblicazione, si veda A. BORZELLI, *Giovan Battista Manso Marchese di Villa*, Federico e Ardia, Napoli 1916; M. MANFREDI, *Gio. Battista Manso nella vita e nelle opere*, Jovene, Napoli, 1619; F. CALITTI, *Manso Giovan Battista*, in *Dizionario biografico degli Italiani* (d'ora in poi *DBI*), LXIX (2007), Istituto dell'enciclopedia italiana, Roma 2007, pp. 148-152.

² Si veda quanto emerge in proposito dall'epistolario: G. MARINO, *Lettere*, a cura di M. Guglielminetti, Einaudi, Torino 1966, pp. 383 num. 210; 385 num. 211; 388 num. 212. Per l'Accademia degli Infuriati si veda M. MAYLENDER, *Storia delle accademie d'Italia*, Cappelli, Bologna 1929, vol. III, pp. 281-282.

Sebbene fosse assistito e protetto dal Manso e celebrato con impegno ed espressioni di stima unanime, Marino visse gli ultimi mesi di vita a Napoli con disagio crescente. Nelle lettere indirizzate in quei mesi all'amico Antonio Bruni, infatti, il poeta lasciava intuire un netto distacco nei confronti delle consuetudini culturali napoletane che lo obbligavano, in qualità di principe dell'accademia più rinomata della città, a pronunciare ogni settimana un «discorso imparato a mente»³. La permanenza tra gli Oziosi si rivelò per Marino sfibrante e scarsamente proficua, ma ciò non influì negativamente sulla generale accoglienza da parte dei circoli letterari partenopei, entro cui si individuano, all'indomani della morte del poeta, chiari segnali di difesa della sua immagine e della sua figura poetica. Gli Oziosi, infatti, celebreranno fastose esequie funebri al poeta nonostante i duri veti posti dall'arcivescovo Decio Carafa, collocandosi, qualche anno più tardi, dalla parte del napoletano nel quadro delle polemiche sull'*Adone*: Giovan Pietro D'Alessandro, accademico Ozioso tra i più attivi e prolifici, noto per aver composto nel 1613 un poema encomiastico sulla nascita del sodalizio del Manso⁴, compilava intorno al 1629 una dottissima replica alle critiche mosse all'*Adone* da Tommaso Stigliani nell'*Occhiale* (1627)⁵; Stigliani che intorno ai primi anni Trenta si vedeva precluso l'accesso nell'adunanza Oziosa perché ritenuto colpevole di aver «strapazzato a torto il Cavalier Marino», come racconta l'accademico salentino Giuseppe Battista in una lettera ad Angelico Aprosio del gennaio 1652⁶.

³ MARINO, *Lettere*, cit., p. 388 num. 212. Sul ritorno di Marino a Napoli, anche per ulteriori ragguagli bibliografici, si veda C. CARMINATI, *Giovan Battista Marino tra Inquisizione e censura*, Antenore, Roma-Padova 2008, pp. 221-230.

⁴ G. P. D'ALESSANDRO, *Academiae Ociosorum libri tres*, Neapoli, Ex Typographia Io. Baptistae Gargani & Lucretij Nuccij, 1613. Sul poema si veda M. LEONE, *L'Accademia e il canone: un esempio secentesco*, in *Il Canone e la Biblioteca. Costruzioni e decostruzioni della tradizione letteraria italiana*, a cura di A. Quondam, Bulzoni, Roma 2002, vol I, pp. 291-309; un profilo biografico e letterario complessivo del D'Alessandro è tracciato sempre da Leone nel suo volume *Geminae voces: poesia in latino tra Barocco e Arcadia*, Galatina, Congedo 2007, pp. 137-199.

⁵ Conservata in un manoscritto della Biblioteca Oratoriana dei Girolamini di Napoli, l'opera del D'Alessandro è stata edita di recente da C. CICOTTI, *Difesa dell'Adone di Giovan Pietro D'Alessandro. Edizione critica*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2003.

⁶ Si veda RIZZO, *Lettere di Giuseppe Battista*, cit., pp. 287-288.

Eppure la lezione poetica del Marino non avrà una ripercussione significativa nel sodalizio né si affermerà come modello collettivo. L'esempio mariniano, infatti, non poteva combinarsi con il classicismo dai severi toni morali promosso dal Manso, il quale caldeggiava entro il circuito accademico un prototipo di altro rigore e impegno morale, ritagliato sulla figura del Tasso, di cui il nobile napoletano forniva nel 1621 una biografia ampia e documentata, frutto di una lunga stesura che incluse in tempi diversi la mediazione di due fedeli collaboratori accademici: ancora il D'Alessandro, che pubblicava nel 1604, a margine di uno studio sulle fonti della *Gerusalemme liberata*, un primo abbozzo di biografia del sorrentino che con ogni probabilità si giovava del materiale che sin dal 1600 Manso stava raccogliendo per adempiere al proprio progetto biografico; e Francesco De Pietri, importante figura di letterato e giureconsulto interna agli Oziosi, che pubblicava nel 1619 un *Compendio della Vita di Torquato Tasso scritta da Giovan Battista Manso*, libello nato dalla necessità di placare la curiosità di «librai e leggitori» in attesa dell'opera promessa dal gentiluomo napoletano, della quale veniva offerta ora un'anticipazione agile ed essenziale⁷.

Se il Tasso difeso e promosso a Napoli sullo scorcio del Cinquecento da Camillo Pellegrino nel *Carrafa* valeva in direzione premariniana e prebarocca, il Tasso del Manso e del suo *entourage* funge da baluardo di una visione del tutto tradizionale della letteratura, intesa come pratica nobilitante da esercitare nella piena conciliazione tra discorso etico ed estetico, tra *res* e *verba*⁸. Un'idea di letteratura di impronta ancora tutta rinascimentale questa, rivendicata in piena stagione mariniana, che sul piano delle scelte stilistiche tenderà a privilegiare soluzioni piuttosto moderate e tradizionali, distanti dagli eccessi del concettismo e sovente collocate sul crinale della *querelle* fra antichi e moderni, parametro critico ben radicato a Napoli per tutta la prima metà del secolo. Molte delle preferenze in materia letteraria degli Oziosi si renderanno conformi alle

⁷ Il testo della breve biografia del D'Alessandro è stato ripubblicato da C. GIGANTE, *La «Vita di Torquato Tasso» di Giovan Pietro D'Alessandro*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXVII (2000), 577, pp. 59-70; il consuntivo di De Pietri è stato edito invece da B. BASILE, *La più antica biografia del Tasso*, in «Italianistica», XXIV (1995), 2-3, pp. 525-539.

⁸ Sulla biografia mansiana si vedano le pagine introduttive di Bruno Basile a G. B. MANSO, *Vita di Torquato Tasso*, Salerno Editrice, Roma 1995, pp. XI-XXXV.

posizioni assunte dal Manso nel dibattito accademico, di estrazione cinquecentesca anche per quanto concerne la dimensione espressiva⁹. Fra il 1616 e il 1617 Giovan Battista Basile, dopo aver avviato per l'accademia del Manso la progettazione di venti orazioni dedicate alla poesia di Petrarca¹⁰, curava in veste di accademico Ozioso due edizioni napoletane delle *Rime* di Pietro Bembo e Giovanni Della Casa che equipaggiava di un corposo paratesto nel quale venivano indicizzati il lessico e le forme poetiche utilizzati dai due autori cinquecenteschi¹¹. Quest'opera di lettura e analisi capillare del campione fondamentale della tradizione poetica volgare più recente culminava un anno dopo nelle *Osservazioni intorno alle Rime del Bembo e del Casa*¹², regesto ove sono riportati in ordine alfabetico i lemmi impiegati dai due poeti con relativa indicazione degli scarti rispetto all'archetipo petrarchesco. Tali operazioni non nascevano soltanto da uno sguardo retrospettivo e filologico teso a magnificare le glorie del classicismo volgare, ma dovettero avere in sede complementare l'obiettivo di influenzare la poesia di quegli anni, promuovendo un tipo di lirica che pur conservando le proprie specificità geo-culturali attingesse direttamente a un formulario di marca cinquecentesca saldamente

⁹ Si consideri, ad esempio, quanto scrive un testimone oculare della vita accademica, Lorenzo Crasso, il quale negli *Elogii d'huomini letterati* colloca il principe degli Oziosi a confronto con Giuseppe Battista, futuro caposcuola del marinismo napoletano di secondo Seicento che faceva il suo ingresso nel consesso agli inizi degli anni Trenta. Alludendo al Manso l'erudito partenopeo scriveva: «Di buon giudizio in censurare gli altrui componimenti, e i poetici particolarmente, ma non bisognava farci mettere le sue mani, perché le sue emendazioni dispiacevano a' moderni, antesignano de' quali era il nominato Giuseppe Battista, il quale, fabbricandosi una nuova idea di poetare, non concordava col Marchese nell'opinione che questi aveva di doversi imitare il Petrarca, il Bembo e 'l Casa» (L. CRASSO, *Elogii d'huomini letterati*, Per Combi & La Noù, In Venetia 1666, vol. I, p. 311).

¹⁰ L'informazione è fornita da una missiva di Basile al Manso del 5 luglio 1615 pubblicata e commentata da G. FULCO, *La «meravigliosa» passione. Studi sul Barocco tra letteratura ed arte*, Salerno Editrice, Roma 2000, pp. 228-240.

¹¹ P. BEMBO, *Rime* [...] *de gli errori di tutte l'altre impressioni purgate. Aggiuntovi l'osservazioni, la varietà de' testi, e la tavola di tutte le desinenze delle rime. Dal cavalier Gio. Battista Basile nell'Accademia de gli Stravaganti di Creti e de gli Otiosi di Napoli il Pigro*, Per Costantino Vitale, In Napoli, 1616; G. DELLA CASA, *Rime* [...] *riscontrate co' migliori originali, & ricorrette dal Cavalier Gio. Battista Basile*, Per Costantino Vitale, In Napoli 1617.

¹² G. B. BASILE, *Osservazioni intorno alle rime del Bembo e del Casa*, Per Costantino Vitale, In Napoli 1618.

canonizzato. In parallelo all'operazione di Basile, uscivano postume nel 1616 le *Rime et prose* di un altro membro del sodalizio Ozioso fin dai suoi primi anni di attività, Orazio Marta; accanto alle sue poesie compariva un emblematico *Parallelo tra Francesco Petrarca e Giovanni Della Casa* dal quale emerge una netta preferenza per il classicismo alto e grave del secondo¹³. Nella silloge di Marta, con frontespizio e paginazione autonomi, trovava posto anche il commento di Sertorio Quattromani alle *Rime dellacasiane*¹⁴, edito postumo ma assimilato a questa proposta editoriale che, consapevolmente in ritardo con i tempi, si poneva a protezione degli antichi valori di convenienza e decoro formale della poesia. Queste pratiche di codificazione del patrimonio poetico rinascimentale affermatesi nel secondo decennio del secolo influenzeranno profondamente negli anni a venire la produzione poetica: il panorama napoletano ospiterà libri di poesia di netta impronta petrarchista, promotori di una linea tradizionale, rivolta al passato, sovente rivendicata in opposizione e alternativa rispetto alla nuova maniera dei poeti 'moderni'. In questo senso, intendo procedere all'analisi cursoria di alcune raccolte di accademici Oziosi che si collocano in una dimensione tenacemente arretrata rispetto alla media poetica degli anni Venti e Trenta del secolo.

Nella premessa ai lettori delle sue *Rime*, uscite per Tarquinio Longo nel 1620, Salvatore Pasqualoni presentava nitidamente il proprio progetto lirico, animato da spiccate tensioni conservatrici:

Alcuni (e questi saranno per avventura la maggior parte) appena n'avran letto un sonetto o due [si riferisce alla propria raccolta di poesie], che come se svogliati fossero le si torranno incontanente davanti; di che s'alcuno domandasse lor la cagione, risponderebbero ch'essendo elle

¹³ Il *Parallelo* si legge in O. MARTA, *Rime et prose*, Appresso Lazaro Scoriggio, In Napoli 1616, pp. 117-122, che cito da G. DELLA CASA, *Opere*, Appresso Giuseppe Manni, In Napoli 1707, in pp. non numerate. Sul culto dellacasiano di Marta si veda A. QUONDAM, *La parola nel labirinto. Società e scrittura del manierismo a Napoli*, Laterza, Roma-Bari 1975, pp. 287-288; P. PETTERUTI PELLEGRINO, *La negligenza dei poeti. Indagini sull'esegesi della lirica dei moderni nel Cinquecento*, Bulzoni, Roma 2013, pp. 201-207.

¹⁴ G. DELLA CASA, *Rime [...] sposte dal Signor Sertorio Quattromano*, Appresso Lazaro Scoriggio, In Napoli 1616. Sul commento alle rime dellacasiane di Quattromani, autore anch'egli di un *Parallelo tra il Petrarca e il Casa* rimasto a lungo manoscritto, rinvio a PETTERUTI PELLEGRINO, *La negligenza dei poeti*, cit., pp. 187-201 e 259-268 (per una nuova edizione del *Parallelo*).

nello stil de' gli antichi e non nella maniera de' moderni composte, la quale è stata dal mondo come cosa mirabile ricevuta, meritatamente si debbono schernire et aver per nulla. Della qual opinione saranno molto maggiormente coloro che questa forma si son posti a somigliare, i quali, volendo l'elezion propria magnificare, ancora che manifestamente conoscessero quella de' gli antichi esser più nobile che questa novellamente da' moderni introdotta, e da lor seguitata non è, non vorranno a niun partito contra sé medesimi dar la sentenza¹⁵.

Rivendicando un gusto poetico che consapevolmente si opponeva alla «maniera de' moderni», Pasqualoni esaltava lo «stil de' gli antichi», garanzia di *convenientia* ed equilibrio formale, il cui magistero riteneva mirabilmente compendiato nell'esempio poetico dellacasiano, attivo non soltanto sul piano dello stile ma anche su quello strutturale, quale modello di canzoniere esiguo e distillato, perfettamente bilanciato nei suoi rapporti interni¹⁶.

Ossequiosa ai valori della tradizione si rivela essere anche la produzione poetica di Orazio Comite, noto nel cenacolo Ozioso con il nome di «Appartato», autore di due libri di *Rime* usciti rispettivamente nel 1615 e nel 1627¹⁷. Sia la prima che la seconda raccolta assumono come referente

¹⁵ Si veda S. PAQUALONI, *Rime*, Tarquinio Longo, In Napoli 1620, c. A1r-v. Sulla poesia di Pasqualoni si veda QUONDAM, *La parola nel labirinto*, cit., pp. 275-279. Nella trascrizione di tutti i testi si è optato per un moderato ammodernamento: distinzione tra *u* e *v*; uniformazione grafica di *-ij* in *-ii*; trasformazione del nesso *ti* e *tii* + *vocale* in *z*; eliminazione dell'*h* etimologica o paraetimologica; scioglimento delle abbreviazioni senza indicazioni; la nota tironiana sciolta in *e* davanti a consonante, *et* davanti a vocale; conservazione delle grafie etimologiche; conservazione di geminazioni o scempiature diverse dall'uso moderno; maiuscole e segni paragrafematici resi conformi all'uso moderno.

¹⁶ Si veda PASQUALONI, *Rime*, cit., cc. A2r-v: «Altri poi, solamente la quantità riguardando, mi stimeranno degno di poca laude, affermando non esser gran fatto a porre insieme in tutta la vita sì picciol numero di rime, e porteranno in prova di ciò il Petrarca, il quale più di trecento sonetti con assaissime canzoni compose, non annoverando tuttavia l'altr'opere ch'egli fece. Et a questi, lasciando di risponder loro con l'esempio del Casa, il quale con sì poche rime ha fatto acquisto di tanta gloria, non essend'io di tanto merito ch'a lui mi debba agguagliare, dirò primieramente che la Natura non m'è stata di più cortese».

¹⁷ O. COMITE, *Delle Rime*, Appreso Ottavio Beltrano, In Napoli 161 e dello stesso autore *Rime*, Appreso Ottavio Beltrano, In Napoli 1627. Sulla poesia di Comite si veda QUONDAM, *La parola nel labirinto*, cit., pp. 273-275. Oltre ad essere stato accademico

quasi esclusivo la poesia dellacasiana, assorbita nelle sue articolazioni discorsive più marcate e caratterizzanti, tendendo ad un petrarchismo dai severi toni meditativi, che si rivela consapevolmente e orgogliosamente esibito anche nella seconda raccolta del '27, a conferma di un impegno classicistico rigoroso e tenace. Su tali scelte potrebbe aver influito anche l'adesione di Comite alla politica culturale di Urbano VIII, il cui elogio veniva affidato ad un poema eroico eloquentemente intitolato *Il Barberino ovvero Parnasso liberato* (1626)¹⁸. L'edizione propone un saggio parziale di un poema dalle vaste proporzioni (e aspirazioni) progettato in trenta canti, come scritto fra le righe della lettera di dedica a Giovan Francesco de Giulii firmata dall'autore. L'opera si interrompe all'ottava 44 del sesto canto ma delinea con tratti decisi la fisionomia dell'impresa eroica, ambientata appunto in Parnaso, dove il papa-poeta invoca una contesa per liberare il «sacro monte» dagli «ignoranti» (dietro i quali si dovrà intravedere la schiera dei poeti 'moderni'), chiamando a raccolta un'ampia milizia di letterati e uomini dotti (segnalata in esergo al poema con una «tavola de' nomi di coloro che in questa impresa si trovano») alla cui testa vi insedia, in qualità di condottiero, il Manso, «fra i primi il primo», celebrato per la sua capacità di destreggiarsi con le «penne» come con l'«arme»¹⁹. Pur dovendo conferire ai versi del letterato beneventano un valore simbolico, il programma letterario attuato da Urbano VIII, sorto dalla volontà di riportare la poesia ai suoi primi principi purgandola da corruzione e cattivo gusto, potrebbe essere stato accolto con entusiasmo negli ambienti accademici della capitale del Regno, entro cui, vale ricordarlo, maturarono importanti operazioni esegetiche condotte proprio sui *Poëmata* barberiniani: mi riferisco ai commenti allestiti da due nomi di prim'ordine nel panorama dell'erudizione partenopea,

Ozioso e principe del sodalizio degli Incauti, Comite fu anche accademico Infuriato con il nome di «Maniaco»; gran parte delle notizie sulla biografia del poeta beneventano sono ricavabili dai paratesti della sua produzione a stampa, versata soprattutto in ambito teatrale; a riguardo vd. S. CASTELLANETA, *Tradizione, eterodossia, militanza nel teatro di Filippo Finella e Orazio Comite, in Partenope in scena. Studi sul teatro meridionale tra Seicento e Ottocento*, a cura di G. Distaso, Cacucci, Bari 2007, pp. 41-81.

¹⁸ O. COMITE, *Il Barberino ovvero Parnasso liberato, poema heroico*, Per Domenico Maccarano, In Napoli 1626 (che leggo nell'unico esemplare a me noto della Biblioteca Nazionale di Napoli, 113 A 85).

¹⁹ Si veda ivi, pp. 97-99. Le citazioni precedenti sono tratte dalla dedicatoria, ivi, c. a2v.

gli Oziosi Capaccio e D'Alessandro, entrambi intenzionati ad inserirsi nell'orbita della prestigiosa protezione del pontefice e della sua cerchia²⁰.

Tra gli Oziosi più attivi e prolifici anche Onofrio D'Andrea, discendente di una nobile famiglia napoletana, si schierava a favore di un modello classicistico tradizionale²¹. Il disaccordo nei confronti delle nuove avanguardie della poesia secentesca anima la sua scrittura in versi, che risente di una chiara adesione alle matrici estetiche e morali del classicismo. Nella prefazione al volume di *Poesie* edito nel 1634, D'Andrea menzionava la «contesa» fra gli «amici dello scrivere de' gli antichi toscani» e quelli «del compor de' moderni», con una fitta e particolareggiata elencazione delle caratteristiche stilistico-retoriche di entrambe le fazioni²². Il poeta partenopeo affermava, inoltre, di aver esemplato il proprio esercizio poetico sulla lezione dei classici, forte della mediazione di quei poeti volgari che si erano spinti oltre una sterile prassi imitativa, attingendo direttamente dalla fonte della poesia latina:

Mi son compiaciuto, più che dello stil de' gli Antichi o de' Moderni, dell'andar de' Latini. Ne' poemi eroici cadde il pensiero stesso al Tasso, e gli riuscì gloriosamente. Nell'ode d'alcun nobile scrittore italiano son molti spiriti latini, e son comendate. Io ho voluto introdur questa usanza ne' sonetti e canzonieri, ma non so come mi sia felicemente socceduta.

²⁰ G. C. CAPACCIO, *In odas eminentissimi Cardinalis olim Barberini nunc Sanctissimi Summi Pontificis. Urbani VIII*, Neapoli, Ex Typographia Lazari Scorijj, 1633 (leggo dall'esemplare degli stampati barberiniani della Biblioteca Apostolica Vaticana, GGG VII 7). Al testo sono premessi degli interessanti *prolegomena* del Capaccio che elogiano la politica letteraria del papa in opposizione alle scelte dei poeti *novatores* (ivi, pp. 5-22). Nata per replicare all'opera capacciana l'impresa ermeneutica del D'Alessandro, mai giunta a pubblicazione e documentata da alcune missive del salentino scritte nel '36 a Fabio Chigi, futuro papa dal 1655 al 1667 e in quegli anni pienamente integrato nei circoli romani dei Barberini; una di queste, stilata durante la fase finale dell'attività esegetica e intitolata *De dignitate ac difficultate latinae poesos*, propone riflessioni e istanze teoriche di netta ispirazione barberiniana. Le lettere sono state pubblicate da V. ZACCHINO, *Giovan Pietro D'Alessandro, letterato galatonese del Seicento*, in «Archivio storico pugliese», XXIX (1976), pp. 183-239, alle pp. 229-237.

²¹ Sulla figura di D'Andrea mi permetto di rinviare a P. G. RIGA, *Dall'Acì all'Italia liberata. La poesia epica di Onofrio D'Andrea tra Tasso e Marino*, in «Critica letteraria», XLI, 2013, 4, pp. 821-846.

²² La prefazione si legge in O. D'ANDREA, *Poesie*, Per Gio. Domenico Roncagliolo, In Napoli 1634, cc. A4v-A6r.

Sulle orme dell'autocommento tassiano alle rime²³, D'Andrea correddava le poesie di un paratesto autoesegetico destinato ad arginare preventivamente le «opposizioni» dei critici, mostrando una consapevolezza teorica tale da orientare le sue scelte poetiche verso una fase classicistica più meditata e avanzata rispetto alla soluzione filo-dellacasiana, prediletta, come abbiamo appena documentato sommariamente, da alcuni poeti attivi a Napoli tra il secondo e il terzo decennio del secolo. Non sarebbe peregrino, inoltre, ipotizzare anche per D'Andrea un confronto redditizio con la poetica barberiniana, alla quale il poeta, in contatto con gli ambienti della curia romana, potrebbe essersi rivolto con vivo interesse²⁴.

Nel quadro finora delineato vanno menzionate le *Poesie nomiche* del Manso, complesso collettore lirico-accademico di taglio tardocinquecentesco su cui non intendo qui dilungarmi²⁵. Conta invece rammentare l'uscita a Venezia nel 1633 delle *Rime d'illustri ingegni napoletani*, antologia progettata in seno all'Accademia che riunisce i testi poetici di alcuni sodali Oziosi, da Giovan Domenico Agresta a Giovan Domenico Di Gaudio, da Giovan Battista Basile a Nunzio Morone, da Aniello Maria

²³ Sull'autocommento tassiano alle *Rime*, cui rimanda esplicitamente D'Andrea nella prefazione («[...] v'è l'esempio del Tasso, il quale espone alcune sue rime, di Gabriel Fiamma e forse d'alcun altro se con tutto ciò alcuni non rimarran sodisfatti»), rinvio almeno a V. DE MALDÉ, *Torquato Tasso*, Autocommento alle Rime (1591), in *Filologia e storia letteraria. Studi per Roberto Tissoni*, a cura di C. Caruso, W. Spaggiari, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2008, pp. 239-250.

²⁴ Nel primo volume di rime di D'Andrea pubblicato nel 1626 a Napoli e dedicato proprio al cardinale Francesco Barberini spicca un interessante sonetto sull'elezione pontificale di Urbano VIII, nel quale l'autore immagina che la sirena Partenope inviti tutti i poeti napoletani a recarsi nell'Urbe per salutare il nuovo pontefice: «Cigni, ch'intorno a le mie rive amene / emuli siete omai de' miei concenti, / io l'onde arresto, e voi fermate i venti, / io del mar, voi del prato alme Sirene. // Partite omai da le native arene, / ite mirate ed ammirate intenti / chi chiude ed apre i giri alti e lucenti, / rege le stelle e 'l mondo in man sostiene. // Cigno è pur quel del sacro aonio coro, / che si compiacque nel castalio rio / cingersi il crin di verdeggiant alloro. // Ite, e baciate il piè famoso e pio, / che per vederlo coronato d'oro, / se Roma avesse mar, v'andrei anch'io» (O. D'ANDREA, *Rime*, Appresso Ottavio Beltrano, In Napoli, 1626, p. 97). Di seguito compare un sonetto intitolato *Alla santità di Urbano VIII*, volto all'elogio del «merto» del «senno» e del «valore» di papa Barberini.

²⁵ G. B. MANSO, *Poesie nomiche* [...]. *Divise in rime amorose, sacre e morali*, Appresso Francesco Baba, In Venetia 1635.

Palomba a Fabrizio Marotta; un gruppo di autori che, come emerge nella prefazione *A i lettori*, si identificava nella linea maestra del classicismo volgare, sorretto dai «veri lumi della toscana eloquenza», e che si opponeva a coloro i quali, «spregiando la lezione dei buoni autori», ricercavano «il solo concetto», riducendosi ad inintelligibili e «stravaganti maniere di dire». La censura alle oscurità dello “stile metaforuto”, destinato a generare «sazietà» nei lettori, si accompagna ad un assunto che incrocia tassianamente la soavità della lirica con la maestà dell'epica, nella direzione di un equilibrio fra «stile magnifico» e «varietà de' pensieri»²⁶. Come nelle raccolte analizzate in precedenza, la sezione paratestuale dedicata ai lettori si rivela ancora una volta una sede preferenziale per esprimere riflessioni teoriche e critiche sulla poesia, attestando la tenuta di un disegno classicista di chiara impronta rinascimentale.

Una menzione speciale meritano due codici miscellanei della Biblioteca Nazionale di Napoli che accolgono un'antologia di testi prevalentemente anonimi (come la prassi accademica imponeva), in prevalenza poetici, legati all'Accademia degli Oziosi: il primo, segnato XIII B 77, ospita per la maggior parte componimenti in versi di mano di membri del sodalizio, talora accompagnati da censure e valutazioni critiche²⁷; il secondo segnato XIII C 82 accoglie rime in lode del Manso e dell'adunanza da lui guidata, parte delle quali, recanti correzioni autografe del marchese, confluiranno nella sezione encomiastica delle *Poesie nomiche*²⁸. Entro i limiti imposti da questa relazione, estraggo dalla prima miscellanea un campione indicativo delle censure presenti nel manoscritto, allo scopo di delimitare i termini del gusto letterario su cui si fonda l'esegesi accademica di testi poetici. Alla c. 10r trova posto un sonetto adespoto (eludo per ora l'intricato nodo dell'attribuzione) sul tema del dolore

²⁶ Tutte le citazioni sono tratte dalla nota *A i lettori* contenuta in *Rime d'illustri ingegni napoletani, raccolte dal Dottor Gio. Domenico Agresta insieme con le sue rime*, Appresso il Ciera, In Venetia 1633, in pp. non numerate (cito dall'esemplare della Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria, Sismica VI G 58).

²⁷ Sulle modalità di lettura e censura dei testi poetici fa luce un passaggio delle leggi accademiche Oziose che leggo in DE MIRANDA, *Una quiete operosa*, cit., pp. 337-339.

²⁸ Entrambi i manoscritti, noti e sfruttati da diversi studiosi che si sono occupati dell'Accademia napoletana, e più specificamente da Fulco nel volume *La «meravigliosa» passione*, cit., pp. 234 sgg., saranno oggetto di un'indagine specifica che confluirà in un mio studio di prossima pubblicazione.

amoroso caratterizzato da un timbro e uno stile di marca dell'acasiana che evito qui di citare, focalizzando l'interesse sulla censura collocata sul verso della carta. Le scarse osservazioni critiche non giungono mai a distendersi in un discorso teorico di carattere generale, tuttavia evidenziano la pressione esercitata sul censore da un complesso di norme di stampo classicista improntate a criteri di misura e decoro formale; a titolo di esempio mi limito a riportare la notazione ad un sintagma del v. 2, «amara arsura», giudicato un esempio di eccesso retorico causato dalla sovrapposizione di due livelli metaforici: «questo aggiunto di *amara* metaforicamente ad *arsura*, che metafora è di amore, è contro i buoni precetti che metafora sopra metafora non ammettono».

Le cc. 63-64 ospitano un sonetto con relativa censura anonima. Intendo soffermarmi su alcuni *loci* presi in esame dal censore: la prima critica concerne la voce «prole» impiegata nel v. 8, inquisita perché considerata un *hapax* lemmatico nel canone linguistico della tradizione volgare: «questa voce prole, che è l'istesso che discendenza, non è mai stata usata dai migliori Toscani; usolla Ludovico Ariosto in un poema così grande dicendo: “Piacciavi, generosa erculea prole”²⁹. Il richiamo a direttive vincolanti fondate sul confronto con i maggiori poeti volgari si rinnova con maggiore esplicitzza commentando il v. 12, «Ma cresci pur al ciel l'opere tue belle», il cui senso viene rettificato ricorrendo al modello grammaticale di Petrarca e Della Casa:

Desiderarei autorità di buono scrittore appo il quale si leggesse il verbo *crescere* di questa maniera posto. Perciò che non credo che si possa dire: “altri cresce nel cielo l'opere sue”, ma sì bene “il cielo cresce delle opere altrui”, cioè si avvanza e si fa maggiore. Et così il Petrarca disse: “e 'l desir monta e cresce”³⁰, et il Casa: “Cura, che di timor ti nutri e cresci”³¹.

L'autorità di Petrarca è nuovamente invocata in una chiosa che prende in esame un costrutto mal riuscito, incastonato nel penultimo verso: «se

²⁹ Si veda il poema dell'Ariosto, *Orl. fur.*, I, 3, 1 (ed. a cura di C. Segre, Mondadori, Milano 1976).

³⁰ Si veda F. PETRARCA, *Rvf.*, 57, 2 (ed. a cura di M. Santagata, Mondadori, Milano 1996).

³¹ Si veda G. DELLA CASA, *Rime*, 8, 1 (ed. a cura di S. Carrai, Einaudi, Torino 2003).

qui di fral pegno orbo ti miri». Sentirsi ciechi di «cosa frale», chiosa il censore, non è metafora plasmata sul modello petrarchesco:

Mirarsi altri *orbo* di *frale pegno* parmi strana locuzione. Et il Petrarca quando nella canzone “Che debb’io far? che mi consigli, Amore?”³² diede questo aggiunto di orbo per traslato al mondo, disse che era orbo di quel bello che vivendo Madonna Laura possedeva, il quale per la di lei morte aveva perduto, avendo prima chiamata Madonna Laura sole. Et così quante volte si è servito di detto traslato, sempre l’ha aggiunto o a bellezza o a luce, o pure ad altra cosa simile.

Il censore indica infine la via da percorrere sulle orme della metafora petrarchesca della donna-sole: «et se si fosse detto essere orbo o di sua luce o pure di sua bellezza o di altra cosa a questa somigliante, tacendosi la voce frale, il traslato avrebbe avuta la sua giusta contraposizione».

Alla luce delle censure accademiche appaiono ancora più tangibili le motivazioni per le quali il sodalizio Ozioso, entro cui i margini di sperimentazione letteraria dovevano rivelarsi piuttosto limitati, non poteva risultare complessivamente disponibile nei confronti della poetica mariniana, destinata a vedersi confinata nelle prove di emulazione isolati o entro proposte culturalmente distanti dalle sedi ufficiali del dibattito accademico. In questo senso, fra i pochi casi di marinismo napoletano di primo Seicento, anteriore a quello più concettoso e carico di erudizione della seconda metà del secolo (Battista, Crasso, Meninni, Muscettola ecc.), appare significativa l’esperienza poetica di Andrea Santamaria, accademico Ozioso di Napoli e Umorista di Roma, come indica il frontespizio della sua raccolta di poesie intitolata *Il concerto poetico distinto in sette cori*, pubblicato a Napoli presso Tarquinio Longo nel 1620³³. Sin dal titolo l’opera non nasconde una dipendenza dal modello mariniano senza però essere forgiata pedissequamente sullo stampo della *Lira*; i testi, infatti, sono inseriti in una sequenza distinta unicamente per generi metrici: il primo coro ospita sonetti amorosi, vari (di natura morale ed encomiastica) e sacri, mentre ognuno dei cori restanti accoglie in successione madrigali, canzoni, ode, scherzi, ballate, sestine, panegirici,

³² Si veda F. PETRARCA, *Rvf*, 268, 1 (ed. Santagata).

³³ A. SANTAMARIA, *Il concerto poetico distinto in sette cori*, Nella Stampa de gli Eredi di Tarquinio Longo, In Napoli 1620. Nella raccolta compaiono due sonetti dedicati ai due sodalizi cui era ascritto Santamaria (vd. *ivi*, pp. 87-88).

capitoli, idilli, epitalami, egloghe ed infine un poemetto in ottave intitolato *Gli amori furtivi di Venere e Marte*. Le mire emulative nei confronti di Marino appaiono evidenti considerando l'ampia rosa di forme metriche proposte da Santamaria (frequentate per larga parte anche dal Cavaliere), nonché per il ricorso a specifici nuclei tematici di matrice mariniana come la sequenza sulle parti del corpo femminile (occhi, crine, fronte, bocca, mano, ecc.)³⁴ o il ciclo di sonetti sullo sdegno amoroso posto in risalto da diverse angolazioni³⁵; o si pensi pure, nel coro secondo, alla celebrazione madrigalesca dell'amore, calato in parallelismi arguti (il paragone fra la cecità di Cupido e dell'amante in *Amante poco bene avisato*)³⁶ o declinato concettosamente nelle sue espressioni più canoniche (una sequenza di tre componimenti sui baci)³⁷. In questa cornice estesa e variegata di forme poetiche, Santamaria esibiva in alcune zone della silloge anche quella spiccata sensibilità morale (figura un indicativo sonetto sulla *Moralità d'amore*)³⁸ che lo condurrà nel 1632 alla pubblicazione della *Venere sbandita*, ambizioso poema «eroico morale» ricalcato, per quanto concerne struttura e tessiture formali, sul modello dell'*Adone*, ma sviluppato mediante uno strategico rovesciamento in senso moraleggiante dei contenuti e delle istanze complessive della trama mitologica³⁹. Il mito di Venere veniva offerto attraverso soluzioni retoriche e stilistiche di marca lirico-idillica, pur essendo condizionato da uno slittamento dell'asse ideologico in direzione moralistica; la lezione mariniana, dunque, non rimaneva celata, e il culto di Marino si rendeva esplicito in un elogio pronunciato da Venere all'interno del secondo canto dedicato al «giardino di Cipro»⁴⁰.

³⁴ Ivi, pp. 18-23.

³⁵ Ivi, pp. 46-49.

³⁶ Ivi, p. 147.

³⁷ Ivi, pp. 174-175.

³⁸ Ne cito la prima quartina: «Chi povero è d'amor, ricco è d'ingegno; / dorme il pensier ch'è sol vago d'amarti; / con la mente e col piè fa lungo errare / chi prescrive a sue voglie instabil segno» (ivi, p. 34).

³⁹ A. SANTAMARIA, *La Venere sbandita o vero il conquisto del terzo Cielo, poema eroico morale*, Per Egidio Longo, In Napoli 1632.

⁴⁰ Rivolgendosi ad Adone Venere afferma: «Là dove frange il mar l'onda thirena / vedrà con suo stupor l'età futura / nascer Cigno Marin da una Sirena, / cui sia soggetto tua mortal sciagura. / Ei d'eternar con pura e larga vena / il tuo nome, il mio nume avrà ventura, / e al mi' amore, al suo stil con bel lavoro / di mirto intesserà fregio e d'alloro» (ivi, p. 40, c. II, ott. 42).

Lorenzo Geri

LE *EPISTOLE EROICHE* DI ANTONIO BRUNI
TRA UMORISTI E CALIGINOSI

Il sistema delle dediche

Il mio intervento prenderà in esame le *Epistole eroiche* di Antonio Bruni da un punto di vista inedito, quello del ruolo svolto dalle accademie nella storia del libro¹. Si tratta di una vicenda che si svolge in un ambito temporale e geografico ben determinato: la Roma degli Umoristi e il ducato di Urbino, tra il 1624 e il 1628². Attraverso l'esposizione di tale caso, circoscritto ma significativo, intendo mostrare come l'analisi della rete dei rapporti che un autore intrattiene con le accademie alle quali è affiliato sia utile per studiare non soltanto la testualità riconducibile in senso stretto a tali istituzioni (raccolte in varia misura celebrative di

¹ La bibliografia sulle *Epistole eroiche* e su Antonio Bruni è sostanzialmente ferma ai fondamentali studi di Franco Croce e Gino Rizzo: F. CROCE, *Tre momenti del Barocco letterario italiano*, Sansoni, Firenze 1966, pp. 40-92; G. RIZZO, *Antonio Bruni di Manduria e le sue opere* e dello stesso autore *Nota bibliografica e filologica* in A. BRUNI, *Epistole eroiche*, a cura di G. Rizzo, Congedo, Galatina 1993, pp. 9-47 e 48-63, edizione che mette a frutto i pochi dati che si leggono nelle monografie erudite sul poeta salentino della prima metà del XX secolo. Nelle recenti monografie dedicate alla società letteraria romana del primo Seicento si leggono, *ad indicem*, preziosi riferimenti ad Antonio Bruni: si vedano i volumi di E. BELLINI, *Umanisti e Lincei: letteratura e scienza a Roma nell'età di Galileo*, Antenore, Padova 1998; *Agostino Mascardi tra «ars poetica» e «ars historica»*, Vita e pensiero, Milano 2002; *Stili di pensiero nel Seicento italiano*, Edizioni ETS, Pisa 2008; E. RUSSO, *Studi su Tasso e Marino*, Antenore, Roma-Padova, 2005 e dello stesso autore *Marino*, Salerno, Roma 2008; C. CARMINATI, *Giovan Battista Marino tra Inquisizione e censura*, Antenore, Padova 2008 e della stessa autrice *Vita e morte del Cavalier Marino*, I libri di Emil, Bologna 2011.

² Escludo dalla presente trattazione la terza edizione delle *Epistole eroiche* del 1634, in quanto priva delle dediche alle singole lettere. Per questo motivo l'edizione di Rizzo, basata sull'ultima stampa licenziata da Bruni, non riporta il testo delle dediche alle singole epistole eroiche.

rime e discorsi, le descrizioni di apparati spettacolari)³ ma anche quella più ampia produzione letteraria che si rivolge ai sodali accademici per ottenere, prima della stampa, pareri preventivi e, dopo la pubblicazione, per mezzo delle dediche, consenso e visibilità.

Il libro di Bruni, un'opera estremamente fortunata che vede quindici edizioni tra il 1627 e il 1720, appartiene alla voga delle lettere poetiche scritte ad imitazione delle *Heroides* di Ovidio che si diffonde in Europa tra la prima metà del XVI e l'ultimo quarto del XVIII secolo. Tale genere in Italia, dopo alcuni sporadici esempi di imitazione ovidiana nel corso del XV e del XVI secolo, viene codificato e rilanciato da Giovan Battista Marino nella *Lettera Claretti* (1614)⁴. L'invenzione mariniana prevede una trasposizione complessiva delle *Heroides*: ai protagonisti del mito si sostituiscono i personaggi della letteratura romanza, alle antiche storie degli eroi e degli dei le vicende narrate nella letteratura moderna. Il tentativo di emulare il volume annunciato da Marino diede vita, nel corso del secolo, a sette libri di *Epistole eroiche* pubblicati tra il 1622 e il 1692, per un totale di 30 edizioni⁵. Tale genere, per quanto riguarda la genesi e la diffusione delle opere, risulta strettamente connesso alle accademie, quella degli Umoristi nei primi trent'anni del Seicento (i libri di Francesco Della Valle e Antonio Bruni) e quella degli Incogniti nella seconda metà del secolo (i libri di Pietro Michiele e Lorenzo Crasso).

³ Su questa tipologia di testi, nei quali «il soggetto collettivo conquista il frontespizio», si veda A. QUONDAM, *L'Accademia in Letteratura italiana*, vol. I, *Il letterato e le istituzioni*, Einaudi, Torino 1982, pp. 823-898, in particolare le pp. 868-870.

⁴ Sul libro di epistole eroiche progettato da Marino, del quale ci resta soltanto la *Lettera di Rodomonte a Doralice*, si veda: E. RUSSO, *Le promesse del Marino. A proposito di una redazione ignota della lettera Claretti*, in RUSSO, *Studi su Tasso e Marino*, cit., pp. 101-188; L. GERI, *La Lettera di Rodomonte a Doralice* in L. GERI, P. G. RIGA, *Per l'edizione degli Scritti minori del Marino*, «L'Ellisse», VI (2011), pp. 177-187. Prende in esame il genere nel suo complesso, dalle origini al XIX secolo, il fondamentale studio bibliografico: H. DÖRRIE, *Der heroische Brief. Bestandsaufnahme, Geschichte, Kritik einer humanistisch-barocken Literaturgattung*, Walter de Gruyter, Berlin 1968. Per il Seicento si consultano le pp. 147-157 (la Francia, con l'esclusione delle epistole eroiche in versi), 163-169 (i Paesi Bassi), 170-81 (l'Italia), 182-196 (i Paesi Bassi), 374-377 (la Germania).

⁵ Traggo i dati in questione dal mio studio sulle epistole eroiche in volgare, al quale mi permetto di rimandare per la bibliografia critica disponibile sul genere e per una ricostruzione della storia delle epistole eroiche dal 1614 al 1634; L. GERI, *L'epistola eroica in volgare: stratigrafie di un genere seicentesco. Da Giovan Battista Marino ad Antonio Bruni*, in *Miscellanea seicentesca*, a cura di R. Gigliucci, Bulzoni, Roma 2012, pp. 79-156.

Antonio Bruni, dopo un decennio di silenzio seguito all'ambizioso canzoniere di esordio, *La Selva di Parnaso* (1615), modellato sulla seconda parte della *Lira*, durante il soggiorno nel Ducato di Urbino in qualità di segretario di Berlingero Gessi, governatore pontificio, tornò a far gemere i torchi con due opere ancora una volta mariniane: la *Ghirlanda* (1625) e, per l'appunto, le *Epistole eroiche* (1627). In queste opere l'imitazione di Marino è condotta con una consapevolezza peculiare ed una notevole cura dei dettagli, compreso il paratesto e la qualità della stampa. In particolare le *Epistole eroiche* si caratterizzano per una struttura ambiziosa e complessa che prevede, oltre ad una dedica premessa a ciascuno dei due libri in cui l'opera è suddivisa e una lettera proemiale indirizzata a Girolamo Aleandro, un ricco corredo paratestuale per ogni missiva in versi, comprensivo di una dedica, un argomento, un'allegoria e una preziosa illustrazione, affidata in molti casi ad artisti di primo piano⁶.

Particolarmente importante per la nostra analisi si rivela la scelta di affiancare alla dedica del primo e del secondo libro a due diversi nobiluomini (Francesco Maria II della Rovere Duca di Urbino e Marco Antonio Borghese Principe di Sulmona), una dedica specifica per ciascun testo poetico rivolta ad un «letterato o Cavaliere *suo* amico». Tale innovazione, che permette di moltiplicare gli omaggi, è ricondotta da Bruni, in un passo della dedica del secondo libro, alla tradizione, sia pure una tradizione peregrina e trasversale:

Ciascuna Epistola porta in fronte il nome d'un letterato cavaliere mio amico; avendo io in ciò imitato Plutarco nei suoi *Opuscoli*, Pietro Valeriano ne suoi *Geroglifici*, Celio Rodigino [Ludovico Ricchieri], e molti greci e toscani poeti; e quindi spero che i nomi di esso faranno in questa opera maggiormente palese a Vostra Eccellenza la mia devozione. Ed a lei bacio umilissimamente le mani⁷.

Le dediche delle *Epistole eroiche*, 22 nell'edizione del 1627 e 26 in quella del 1628, testimoniano una ricca rete di contatti:

⁶ Si veda a riguarda l'esauriente studio di S. DE CAVI, *Le incisioni di Mattäus Greuter per le Epistole Heroiche di A. Bruni (1627-1628)*, in «Annali dell'Istituto di Studi Storici», XV (1998), pp. 93-285.

⁷ A. BRUNI, *Epistole eroiche*, Francesco Baba, Venezia 1628, pp. 229-230.

Libro primo (dedicato a Francesco Maria II della Rovere VI Duca di Urbino)	
Titolo	Dedica
I. <i>La madre Ebraea a Tito Vespasiano</i>	Al Signor Camillo Gessi senatore in Bologna
II. <i>Erminia a Tancredi</i>	Al Signor Marchese Sforza Pallavicino
III. <i>Caterina d'Aragona ad Enrico VIII re d'Inghilterra</i>	Al Signor Marcello Sacchetti
IV. <i>Fiordispina a Bradamante</i>	Al Signor Giovan Battista Manso Marchese della Villa
V. <i>Turno a Lavinia</i>	Ai Signori Accademici Umoristi di Roma
VI. <i>Tancredi a Clorinda</i>	Al Signor Pietro della Valle
VII. <i>Olimpia a Bireno</i>	Ai Signori Accademici Caliginosi d'Ancona
VIII. <i>Solimano al re d'Egitto</i>	Al Signor Conte Antonio Isolani
IX. <i>Armida a Rinaldo</i>	Al Conte Ferdinando Barbazza
X. <i>Radamisto a Zenobia (1628)</i>	Al Signor Gaspare de Simeonibus
XI. <i>Nausicaa ad Ulisse</i>	Al Signor Claudio Achillini
XII. <i>Diana a Venere</i>	Al Signor Lorenzo Pollicioni
XIII. <i>Giove a Semele</i>	Al Signor Scipio di Raho

Libro secondo (dedica a Marco Antonio Borghese Principe di Sulmona)	
I. <i>Zefiro a Clori</i>	Ai Signori Accademici Insensati di Perugia
II. <i>Angelica ad Orlando</i>	Al Signor Fabrizio Bosso
III. <i>Despina a Mustafà</i>	Al Signor Conte Prospero Bonarelli
IV. <i>Amore a Psiche</i>	Al Signor Filippo Carlo Ghisilieri
V. <i>Sofonisba a Massinissa</i>	Al Signor Pier Francesco Paoli
VI. <i>Seneca a Nerone</i>	Al Signor Filippo Cospì
VII. <i>Venere ad Adone</i>	Al Signor Conte Cavaliere Andrea Barbazza Manzoli

VIII. <i>Argante a Tancredi</i>	A Monsignor Cristoforo Segni cameriere di N. S.
IX. <i>Cleopatra ad Ottavio Cesare</i>	Al Signor Cesare Meniconi
X. <i>Semiramide a Nino</i>	A Monsignor Abbate Onofrio del Monte
XI. <i>Issicratea a Mitridate</i> (1628)	A Don Pietro de Urries
XII. <i>Onoria ad Attila</i> (1628)	Al Signor Camillo Giordani
XIII. <i>Apollo a Dafne</i> (1628)	Al Signor Giovanni Antonio Manara

Per comodità di esposizione, suddividerò tali dediche in gruppi tra loro omogenei, nel tentativo di delineare una sorta di “mappa” degli interlocutori di Bruni, dalla quale emerge l’intento sia di consolidare rapporti più o meno recenti, sia di preparare per il libro una trionfale accoglienza non solamente presso la Curia (la dedica “strategica” a Francesco Maria II sulla quale tornerò tra poco) ma anche presso alcuni tra i principali culturali importanti dello Stato della Chiesa (Bologna, Perugia, Ancona).

Durante il primo soggiorno di Berlingero Gessi a Casteldurante (6-10 gennaio 1625), atto inaugurale della delicata legazione, Antonio Bruni viene introdotto a Francesco Maria II, ottenendo dall’anziano Duca l’incarico di Segretario di Giustizia, con relativa «provisione»⁸. Una volta autorizzato da Roma a ricoprire tale incarico, Bruni si ritrova apparentemente, come gli scrive con arguzia Marino, a servire due padroni a mangiare «a due ganasse»⁹; in realtà la vicinanza col Duca è l’occasione per effettuare il ruolo di informatore, come emerge da un dispaccio cifrato che Bruni invia a Gessi da Casteldurante il 27 luglio del 1625¹⁰. L’omaggio al Duca, già intrapreso con la *Ghirlanda* (primavera del 1625), elogio di Francesco Maria modellato sui panegirici mariniani, in questo

⁸ Cfr. la lettera di Gessi a Francesco Barberini, indirizzata da Urbino il 20 gennaio 1625: Barb. Lat. 9190, c. 23r.

⁹ G. B. MARINO, *Lettere*, a cura di M. Guglielminetti, Einaudi, Torino 1966, pp. 421-422, lettera databile al febbraio del 1625.

¹⁰ Barb. Lat. 9191, c. 42r.

contesto assume una duplice valenza che tiene insieme gli interessi di Bruni e gli interessi dei Barberini. La missione di Gessi, infatti, prevedeva di evitare «ogni urto con il duca, verso il quale [il legato] avrebbe dovuto tenere un comportamento attento, cortese e comprensivo»¹¹, scopo al quale gli omaggi poetici di Bruni, subito salutato dai cortigiani rovereschi come cantore delle glorie ducali¹², fornivano un contributo non disprezzabile. Non stupisce, allora, che le *Epistole eroiche* vengano dedicate a Francesco Maria II della Rovere e presentate come un'opera composta nella Corte di Casteldurante¹³, per rinnovare il mito, ormai senescente e crepuscolare, del mecenatismo roveresco. Il primo gruppo di dediche, dunque, comprende, oltre al Duca, al quale è riservato l'omaggio più importante, alcuni personaggi della corte urbinata: Filippo Cospi, auditore di Francesco Maria II e Camillo Giordani, residente in Venezia per conto del Duca.

All'*entourage* di Berlingero Gessi sono riconducibili le dediche al nipote di lui Lorenzo Pollicini e al bolognese Cristoforo Segni, Cameriere

¹¹ F. SEGNI, voce *Gessi, Berlingero* in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LIII, Istituto dell'enciclopedia italiana, Roma 1999, pp. 474-477, cit. a p. 476. Si veda, a proposito, anche quanto è scritto nell'*Istruzione* consegnata al Cardinale Campeggi, successore di Gessi nel ruolo di legato pontificio: «Ella saprà ben fuggire quelle cose che offendano la iurisdittione, et immunità dell'eccellentissimo colendissimo Duca ella saprò ben destreggiare, e le è necessario; poichè è stato sempre molto avveduto, e saggio, non perde punto nella sua cadente età il vigore degli antichi spiriti, e tal volta si lascia far aspra guerra nell'animo dalla memoria della perdita così miserabile dell'unico figliol, dalla consideratione del fine di sua Casa, e dalla benchè spontanea despositione di quella assoluta dominatione, ch'egli così avidamente ritenne, fin tanto che con sua immortal gloria la depositò nel S. Card. Gessi» (*Istruzione al V.S. Mons. Campeggi Vesc. di Cesena per andare al Gover. del Stato d'Urbino, 3 maggio 1627*, in Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Chigiani N.III.76, cc. 15r-22v, cit. alla c.15v). Sulla devoluzione del Ducato di Urbino e la missione di Gessi si veda: G. MENICETTI, *Firenze e Urbino (gli ultimi rovereschi e la corte medica)* secondo i documenti dell'archivio di Stato di Firenze, in «Atti e memorie della Deputazione di Storia Patria per le Marche», s. IV, IV (1927), pp. 247-298 e V (1927), pp. 1-117; C. De Clercq, *La cession du duché d'Urbino au Saint-Siège en 1624*, in «Bulletin de l'Institut historique belge de Rome», XLVI-XLVII (1976-1977), pp. 153-190; *Legati e governatori dello Stato Pontificio (1550-180)*, a cura di C. Weber, «Pubblicazione degli archivi di Stato», 7, (Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato), Roma 1994, p. 416, 694.

¹² Si vedano i testi poetici con le lodi di Bruni premessi alla *Ghirlanda* ai quali si aggiungono alcuni sonetti di corrispondenza che si leggono nelle *Tre Grazie*.

¹³ Coerentemente con tale finzione, quasi tutte le lettere di dedica sono indirizzate «di Corte» (vale a dire dalla Corte ducale di Casteldurante).

di Urbano VIII e vicelegato papale nelle Marche. È probabile, inoltre, che anche altri personaggi bolognesi che si incontrano nelle dediche siano, in modo diretto o indiretto, connessi con tale ambiente secondo rapporti che necessitano di un supplemento di indagine¹⁴.

Va considerata a sé la dedica del secondo libro a Marco Antonio Borghese, nipote di Paolo V, mecenate attivo anche dopo la morte del Pontefice, vicino ad altri accademici umoristi come Lelio Guidiccioni. Allo stato attuale della mia ricerca non sono riuscito a rinvenire documenti che chiariscano la cronologia e lo sviluppo di tale rapporto, anche se è possibile ipotizzare che Bruni, una volta giunto a Roma intorno al 1611, sia entrato nella cerchia del Cardinale, forse con la mediazione di Guidiccioni¹⁵.

Un ulteriore gruppo è rappresentato dagli omaggi indirizzati ad un numero consistente di nobiluomini di diverse città italiane tra i quali figurano Fabrizio Bosso, Pietro De Urries, Giovan Battista Manso, Onofrio del Monte, Scipo di Raho.

Particolarmente interessanti ai fini del nostro discorso si rivelano gli ultimi due raggruppamenti che è possibile proporre nel tentativo di fare ordine nel paratesto bruniano. Il primo gruppo è riconducibile all'Accademia degli Umoristi: oltre alla dedica ai signori accademici nel loro complesso, infatti, si contano ben sei dediche indirizzate ad un gruppo scelto di sodali umoristi, tra i quali è compreso anche il principe del consesso nell'anno 1627, Sforza Pallavicino¹⁶. Il secondo gruppo è costituito dalle quattro dediche indirizzate alle due Accademie nelle quali Bruni entrò a far parte nel corso del 1626, vale a dire gli Insensati di Perugia e i Caliginosi di Ancona. Ogni accademia è omaggiata con una dedica collettiva, nella quale Bruni si professa membro della radunanza, e con

¹⁴ Claudio Achillini, Antonio Isolani, Filippo Carlo Ghislieri, Giovanni Antonio Manara.

¹⁵ Negli *Encomi* contenuti nella *Selva di Parnaso* figura un sonetto in onore di Scipione Borghese (A. BRUNI, *La Selva di Parnaso*, appresso i Dei, Venezia 1615, p. 129).

¹⁶ Che nel 1627 Pallavicino ricoprì il ruolo di principe degli Umoristi si ricava dall'indice del volume *Funerale della signora Sitti Maani Gioerida Della Valle celebrato in Roma l'anno 1627 e descritto dal signor Girolamo Rocchi* (Zanetti, Roma 1627), nel quale figura come «Sforza Pallavicino, principe dell'Accademia». Gli altri accademici umoristi omaggiati nelle *Epistole eroiche* sono nell'ordine: Andrea Barbazza, Pietro Della Valle, Gaspard De Simeonibus, Pier Francesco Paoli, Marcello Sacchetti.

una dedica al principe in carica, rispettivamente Prospero Bonarelli, che è anche il fondatore del consesso, e Cesare Meniconi.

L'attenzione rivolta alle Accademie nel paratesto delle *Epistole eroiche* ben si sposa con l'intento di ottenere l'«applauso delle Accademie» dichiarato dal poeta stesso nella dedica al Duca di Urbino. Tale obiettivo, a quanto pare, venne raggiunto, se nell'avvertenza *Al lettore* che si legge nella terza edizione, l'editore Giacomo Scaglia vanta la trionfale accoglienza del volume presso «le più illustri Accademie d'Italia». L'attenzione nei confronti delle accademie è ribadita nella già menzionata *Avvertenza*. Nell'ambito del mirabolante catalogo di opere bruniane di imminente pubblicazione, quasi tutte destinate a non vedere mai la luce, infatti, si promette per il Terzo libro delle *Epistole eroiche* la presenza di dediche indirizzate alle «l'illustrissime Accademie degli Oziosi di Napoli, dei Filomati di Siena, [e] all'altre nobilissime Raunanze, nelle quali il Sig. Bruni pregia essere annoverato». Da tale anticipazione si deduce che Bruni avesse previsto per un ipotetico Terzo libro delle *Epistole eroiche*, mai pubblicato, la presenza di dediche rivolte ad un gruppo di accademie non omaggiate precedentemente. Tale strategia inclusiva, d'altronde, caratterizza i paratesti di tutte le opere di Bruni, dalla *Selva di Parnaso* alle *Tre Grazie*. Sino a quando ci sono margini per farlo, infatti, il Nostro si sforza di tenere insieme sodali umoristi e la cerchia di poeti vicini a Urbano VIII, l'emulazione di Marino e le nuove parole d'ordine della poetica barberiniana alla quale concede un formale assenso¹⁷. Al di là delle cautele e delle ritrattazioni, delle opportunità e delle ambigue dissimulazioni, nel corso di tutta la sua carriera Bruni ambisce ad emulare l'opera mariniana nel suo complesso, tanto le opere effettivamente realizzate, quanto quelle destinate a rimanere per sempre sulla carta, come, appunto, le *Epistole eroiche*. Da questo punto di vista il poeta leccese mostra una fedeltà ostinata e costante a Marino, quasi un tratto generazionale che sembra condividere perlomeno con una parte dei sodali umoristi, come Andrea Barbazza, non a caso ricordato più volte nelle sezioni di corrispondenza dei canzonieri bruniani come amico del poeta dell'*Adone*.

¹⁷ Sulla presenza dei sodali Umoristi e sull'ombra di Marino nelle *Tre Grazie* mi permetto, per brevità, di rimandare a GERI, *L'epistola eroica in volgare*, cit., pp. 129-132.

Proprio alla categoria ambivalente ma vitale della emulazione bisogna ricorrere, a mio avviso, per interpretare la lettera inviata da Giovan Battista Marino a Bruni da Napoli nel 1624, uno dei documenti più importanti tra quelli relativi alla genesi delle *Epistole eroiche*:

Onora troppo V. S. il mio Adone, mentre ne cava argomento per una delle sue lettere eroiche, ed io pago poco il mio debito, mentre ne la ringrazio con due belle parole. [...] Lodo il capriccio e la sua rissoluzione d'introdur Venere che scriva ad Adone, dopo che questi si trova in potere di Falsirena. È certo che la lettera ha più concetti che caratteri, ed è così in ogni sua parte vezzosa e leggiadra, come tutta vezzo e leggiadria è l'istessa Venere. Veggo i luoghi imitati da' greci e da' latini, in particolare da Claudiano, ch'è il favorito di V. S., e mi piacciono oltre modo quei brilli di poesia viva. I poeti che dettano rime senza vivezze fabricano cadaveri, non poesie, e son degni piuttosto del titolo di «beccamorti di Parnaso» che di «cigni d'Ippocrene». Ma passiamo ad altro. [...] Rendo grazie al gentilissimo mio signor Bruni del discorso, che disegna indirizzar a me nel libro delle sue rime, e nelle prime stampe vedrà il mondo se io le corrisponda o no¹⁸.

Marino ha ben compreso che per Bruni tale omaggio rappresenta, allo stesso tempo, una sfida. Seguendo le orme di Della Valle, che per primo ha osato rompere gli indugi con le *Lettere delle dame e degli eroi* (1622), il poeta pugliese intende appropriarsi dell'invenzione mariniana. La prima delle lettere eroiche, però, è cavata non dal *Furioso* o dalla *Liberata*, bensì dall'*Adone*, insignito della qualifica di classico moderno. Tuttavia tale omaggio, a ben vedere, assume anche un secondo significato, tanto più importante per Marino in quel momento. Bruni infatti, aveva ricevuto dal poeta napoletano l'incarico di seguire, insieme a Girolamo Preti, la correzione dell'*Adone* che era stata affidata a Vincenzo Martinelli¹⁹. La scelta dell'*Adone* come fonte, allora, appare una sorta di rassicurazione, un impegno a preservare il poema, degno di stare accanto ai capolavori di Ariosto e Tasso, dall'oblio che sarebbe il risultato di una proibizione. Tale implicita presa di posizione in favore dell'*Adone* è colta da Marino che, sul finire della lettera, ricorda a Bruni un'altra promessa,

¹⁸ MARINO, *Lettere*, cit., p. 233.

¹⁹ CARMINATI, *Marino tra inquisizione e censura*, cit., pp. 207, 213.

quella di pubblicare in un suo canzoniere («libro di rime») un discorso a lui indirizzato che è possibile immaginare simile, per dimensioni e struttura, alle lettere premesse alla *Ghirlanda* (ad Andrea Barbazza) alle *Epistole eroiche* (a Girolamo Aleandro), alle *Tre Grazie* (al Conte Ludovico d'Aglié), alle *Veneri* (a Guido Casoni). Riguardo al contenuto è facile ipotizzare che Marino si attendesse una presa di posizione in favore della sua poesia da affiancare a quel discorso volto a mostrare «la differenza che c'è tra la lascivia dello scrivere e l'oscurità, e quali sono i poeti che Platone discacciò dalla Repubblica come perniciosi»²⁰ che più volte il poeta napoletano promette nel suo epistolario ma che non vedrà mai la luce. La sfida e l'omaggio avvengono per mezzo di una lettera 'aperta', che, di fatto, è rivolta al pubblico dei sodali umoristi, intenti a seguire a distanza questo come ogni altro scambio tra i due poeti. Sebbene nella sua risposta Marino ricorra, nel definire lo stile del suo emulo, ad una ironia sottile, il giudizio sulla poesia di Bruni espresso in queste righe è a ben vedere sostanzialmente lusinghiero, in linea con quello che si legge nella lettera indirizzata l'anno precedente al Barbazza²¹.

Gli Umoristi di Roma

Tra i pochi documenti relativi alla diffusione delle *Epistole eroiche* prima della stampa si annovera un articolato giudizio del sodale umorista Lelio Guidiccioni, il cui testo riporto in appendice, sfortunatamente non datato ma da collocare, a mio avviso, nell'inverno del 1626 in quanto coevo alla lettera a Prospero Bonarelli della quale tratterò più avanti. Pur non essendo disponibili altri frammenti dello scambio epistolare tra i due scrittori, dalla lettera emergono altri dati interessanti. Bruni si rivolge a Guidiccioni come ad un «amico» (§4), per avere un parere in

²⁰ MARINO, *Lettere* cit., p. 415.

²¹ «Di cento vezzi e di mille delizie è ricca questa poesia, tutta pura e frizzante, tutta Leggi dei Caliginosiadra e concettosa», Ivi, p. 391. Il cerchio si chiude con la dedica della *Lettera di Venere ad Adone* proprio al Barbazza. Segno inquietante dei tempi, però, è l'assenza di un riferimento esplicito al poema di Marino, nel frattempo iscritto all'Indice (decreto del 4 febbraio 1627).

merito all'opportunità di pubblicare il suo libro di «Lettere eroiche»²². A tale scopo gli invia tre testi poetici (le lettere *Tancredi a Clorinda*, di *Cleopatra ad Ottavio* e di *Radamisto a Zenobia*), accompagnati da un indice che riflette lo stato del volume in cantiere. Guidiccioni, lusingato per il compito che gli è stato assegnato (§1 e § 21), emette un giudizio positivo, ma, nonostante i numerosi complimenti veicolati da una serie di metafore estese, esprime una significativa riserva: vista la posta in gioco, Bruni è inviato ad operare «le oraziane castigazioni» (§ 4), riponendo «maggiore capitale nella lima che nella fretta» (§ 5). Anche se è possibile immaginare che questo fosse soltanto un parere tra i molti richiesti ad amici e sodali, la scelta di Guidiccioni appare significativa²³. Il letterato lucchese, infatti, rappresentava il referente ideale, nel 1626, per chi ambisse a conciliare sodali mariniani e circoli barberiniani. Molto vicino al Cardinal nipote Scipione Borghese durante il pontificato di Paolo V, tra i fondatori dell'Accademia degli Umoristi nel 1608, nel 1624 aveva indirizzato ad Urbano VIII un *carmen* celebrativo (*De Urbano VIII ad summum pontificatum evecto*), primo passo di un percorso che lo avrebbe portato a divenire un esponente di prima grandezza del circolo barberiniano. Uno scambio epistolare con Giovan Battista Manso in merito alle esequie tributate a Marino dagli Oziosi, recentemente pubblicato da Clizia Carminati, ce lo mostra «lacerato tra l'ammirazione per il poeta, l'appartenenza alle due Accademie [Umoristi e Oziosi] che più lo avevano lodato in vita e in morte, e il rigore necessario, specie in quel torno

²² Il titolo *Epistole eroiche* viene adottato soltanto all'altezza della stampa; ancora nella coeva lettera a Bonarelli del novembre del 1626 Bruni si riferisce al titolo del libro come *Lettere eroiche*.

²³ Dai suoi manoscritti autografi conservati alla Biblioteca Apostolica Vaticana emerge come Guidiccioni venisse spesso richiesto di emettere un giudizio sulle opere letterarie da pubblicare o appena pubblicate. Ad esempio il 17 ottobre 1620 elogia alcune poesie inviategli da Salvatore Pasqualoni (Barb. Lat. 2958, cc. 101r – 102r); il 13 novembre 1630 invia a Giovan Battista Manso un articolato elogio degli *Erocallia* (Barb. Lat. 2958, cc. 130r -104r); il 25 luglio 1632 inserisce in una lettera a Guido Bentivoglio un giudizio sulle sue *Relazione* della nunziatura nelle Fiandre (Barb. Lat. 2958, cc. 97r – 99v), mentre in una lettera data 25 marzo 1641 esprime un giudizio in merito ai *Documenti d'Amore* di M. Francesco da Barberini da poco dati alle stampe per cura di Federico Ubaldini (Barb. Lat. 2958, cc. 65r-66r).

d'anni, verso quei “mirti profani” che avevano fatto al tempo stesso la fortuna e la sfortuna del Cavalier Marino»²⁴.

È molto probabile che la lettera di Guidiccioni sia soltanto una delle molte censure richiesta ai sodali umoristi. Dalla dedica della *Lettera di Turno a Lavinia*, stesa nel 1627, sappiamo che almeno in un caso Bruni ebbe modo di recitare pubblicamente una delle lettere eroiche²⁵. Lasciando traccia nel volume a stampa di tale pubblica lettura, da datare a mio avviso all'aprile del 1625, Bruni intende in qualche modo evidenziare il rapporto tra il libro e gli ambienti degli Umoristi. Tale riconoscimento risulta tanto più significativo se si tiene conto che tra i sodali figurano anche quelli che per primi avevano pubblicato i testi appartenenti al nuovo genere (Marino, con la descrizione del suo libro nella *Lettera Claretti*, e Della Valle, con le sue *Lettere delle dame e degli eroi*). Una simile strategia si integra perfettamente con la calcolata ambiguità con la quale, nella lettera a Barbazza premessa alla prima e la seconda edizione del libro, Bruni elude la questione delle primogenitura di un genere del quale «molti sono coloro che d'esser i primi introduttori nella nostra lingua si vantano»²⁶.

Gli Insensati di Perugia

L'affiliazione di Bruni all'Accademia degli Insensati di Perugia, avvenuta, forse, grazie alla mediazione di Guidiccioni, anch'egli membro del consesso, può essere datata, sulla base del carteggio diplomatico di Gessi conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana, è all'ottobre del 1626, allorquando Bruni era stato inviato dal Cardinale legato a Perugia, per andare incontro a Francesco Barberini di passaggio in città. Oltre al riferimento all'affiliazione che si legge nella dedica della lettera di *Zefiro a Clori*²⁷, nelle *Epistole eroiche* Bruni lascia trapelare un dettaglio in merito ai suoi rapporti Cesare Meniconi, principe dell'Accademia. La dedica

²⁴ CARMINATI, *Vita e morte del Cavalier Marino*, cit., pp. 30-31.

²⁵ BRUNI, *Epistole eroiche*, cit., pp. 66-67.

²⁶ Cito in questo caso dall'edizione Rizzo, p. 326.

²⁷ BRUNI, *Epistole eroiche*, cit., p. 234.

di *Cleopatra ad Ottaviano*, infatti, allude ad una comune passione per le incisioni e i disegni dei maestri:

La figura di Cleopatra, inviata da V. S., m'ha rappresentata così al vivo l'estrema miseria di quella che non ho potuto negare alla sua istoria questo breve e lugubre componimento, per mezzo dell'aggiunta Epistola. Ella è devota a lei, perché il suo dono ha destato il mio ingegno a poetare; però la priego a leggerla, e a considerare insieme, che più tosto fu senso di compassione, che stimolo di poesia, quello che ha servito questa volta per Musa al mio ingegno²⁸.

Se in altri casi, quando il dedicatario è un appassionato d'arte, Bruni loda esplicitamente l'illustrazione che accompagna il testo, mettendo implicitamente sullo stesso piano il dono letterario e quello artistico, in questo passo la genesi stessa dell'opera è ricondotta ad un precedente scambio di doni tra intenditori. Sebbene un'indagine dei rapporti tra Bruni e il collezionismo artistico, da condurre sulla falsariga di quella impostata da Fulco per Marino²⁹, sia al momento difficilmente praticabile a causa della penuria dei documenti in nostro possesso, è certo l'interesse per le arti da parte del Nostro. Uno stretto rapporto tra il collezionismo, in particolare di disegni dei Maestri rinascimentali, caratterizza l'Accademia degli Insensati dal tempo di Cesare Crispolti, principe del consesso dal 1592 al 1606³⁰. Cesare Meniconi, quindi, continuava una solida tradizione locale, mettendo a frutto la rete dei rapporti romani per acquistare e vendere opere d'arte³¹. È dunque ipotizzabile che proprio il comune interesse per i disegni d'autore abbia rappresentato un canale di comunicazione importante tra Bruni e il principe degli Insensati. Non si può, peraltro, escludere che, nel corso del suo soggiorno a Perugia, il Nostro abbia acquistato disegni o altre opere di pregio per conto di collezionisti romani come Marcello Sacchetti.

²⁸ BRUNI, *Epistole*, cit., pp. 364-365.

²⁹ G. Fulco, *Il sogno di una Galeria* in ID., *La «meravigliosa» passione. Studi sul barocco tra letteratura ed arte*, Salerno, Roma 2001, pp. 83-117.

³⁰ E. BONAZZI, *Le accademie letterarie a Perugia*, Campitelli, Foligno 1915.

³¹ G. SAPORI, *Collezionismo e mercato di disegni a Perugia nel Seicento* in *Il segno che dipinge*, a cura di C. Bon Valsassina, Pendragon, Bologna 2002, pp. 41-52.

I Caliginosi di Ancona

Nella dedica della *Lettera di Olimpia a Bireno*, Bruni rievoca con compiacimento la sua affiliazione all'Accademia dei Caliginosi, coronata da un applaudito discorso³². Incrociando il carteggio diplomatico di Gessi con le leggi accademiche dei Caliginosi, riportate da Giuseppe Malatesta Garuffi nell'*Italia accademica*, è possibile ricostruire le tappe e la cronologia dell'affiliazione di Bruni all'adunanza anconetana.

L'Accademia dei Caliginosi era stata fondata il 7 gennaio 1624 da Bonarelli a ridosso dell'elezione a pontefice di Urbano VIII «prendendo per impresa un Orso, in piedi appoggiato ad un tronco di Lauro fatto servire per Alveare di Pecchie, in atto di farsi dalle medesime pungicare negli occhi, e nella lingua, per rischiarar le caligini della vista», con il motto *Acuum vulnera visum*³³. A tale omaggio, allusivamente condotto per mezzo dell'impresa, si aggiunse la richiesta a Francesco Barberini di ergersi a Protettore dell'adunanza³⁴. Considerate tale premesse, è facile ipotizzare che Bruni, poco dopo essere giunto nel Ducato di Urbino nel gennaio del 1624, richiedesse di far parte del consesso e che la sua richiesta preliminare passasse a pieni voti lo «scrutinio» dei quindici accademici previsto dalle leggi accademiche. Il 12 marzo del 1626 il Nostro si trovava ad Ancona con il compito di consegnare importanti dispacci in cifra Tarquinio Capizucchi, governatore generale delle armi della provincia della Marca, consigliere negli affari della milizia di Carlo Barberini e maestro generale di Santa Chiesa³⁵. Dal carteggio diplomatico tra il cardinale Legato e Francesco Barberini risulta che tale soggiorno si fosse prolungato perlomeno sino al 19 marzo, data di un dispaccio in cifra che Bruni spedì da Ancona con lo scopo di rassicurare il Cardinale Gessi sulla buona riuscita della missione³⁶. In questa occasione, unendo *negotium* diplomatico e *otium* letterario, Bruni ebbe modo di recitare una

³² BRUNI, *Epistole eroiche*, cit., pp. 98-100.

³³ G. M. GARUFFI, *L' Italia accademica*, Giovanni Fleice Dandi, Rimini 1688, p. 40.

³⁴ Ivi, p. 41.

³⁵ Berlingero Gessi, lettera a Francesco Barberini, da Pesaro, 12 marzo 1626 (Barb. Lat. 9193, c. 54r). Cfr. M. GIANANTE, voce *Capizucchi, Tarquinio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XVIII, Istituto dell'enciclopedia italiana, Roma 1975, pp. 575-577.

³⁶ Il dispaccio di Bruni, insieme alla decifrazione datata 23 marzo 1626, è trascritto nel carteggio diplomatico Gessi-Barberini (Barb. Lat. 9193, c. 55r).

lezione composta intorno ad un argomento a sua scelta. Tale lezione, della quale purtroppo non ci sono tracce manoscritte, era stata spedita in precedenza da Bruni per essere sottoposta a censura e registrata nel Libro dell'Accademia. Tale sfoggio di abilità retorica rappresentava un evento di una certa importanza, dato che, secondo le Leggi accademiche, la Lezione si poteva tenere soltanto «una volta al mese, eccettuate le vacanze»³⁷. Supponendo che le leggi dell'Accademia fossero effettivamente rispettate, possiamo anche datare con maggiore precisione la data nella quale la lezione venne effettivamente recitata. Il regolamento, difatti, prevedeva che «la prima Domenica di Quaresima», nel nostro caso, stando ai calendari perpetui, il 1 marzo 1626, venisse eletto il Principe per il nuovo anno e che questi, entrato in carica quindici giorni più tardi, quindi lunedì 16 marzo 1626 nel nostro caso, desse immediatamente inizio ad un nuovo ciclo di lezioni annuali. Chi si trovava a tenere tale lezione inaugurale aveva anche il compito di decidere l'argomento per la lezione successiva, «nominando la persona che avrebbe dovuto recitarla»³⁸ in seguito. A tale lezione sarebbe seguito un periodo di vacanza sino all'ottava di Pasqua, nel nostro caso il 19 marzo, data dopo la quale sarebbero ripresa, una volta al mese, le lezioni, sino alla seconda interruzione prevista, come ogni anno, per il periodo compreso tra il 15 luglio e il 10 novembre. Dunque i dati in nostro possesso ci permettono non soltanto di datare la lezione di Bruni al 16 marzo 1626, ma anche di comprenderne l'importanza nella vita accademica dei Caliginosi, dal momento che, quella tenuta dal segretario del Legato papale rappresentò una vera e propria inaugurazione del terzo anno di vita del consesso.

Se lo scambio di cortesie tra Bruni e i Caliginosi va ricondotta alla comune vicinanza con i Barberini, il rapporto tra l'autore delle *Epistole eroiche* e il fondatore dell'accademia Prospero Bonarelli, invece, passa attraverso Marino. Com'è noto, il poeta napoletano aveva pubblicato nella III parte della *Lira* un prologo della favola pastorale *Filli di Sciro* composta da Guidobaldo Bonarelli (1563-1608), fratello di Prospero, guadagnandosi la riconoscenza di Prospero, geloso custode della memoria

³⁷ GARUFFI, *Italia accademica*, cit., p. 44.

³⁸ Ivi, p. 43.

fraterna³⁹. Non è un caso, allora, che Marino, nella già citata lettera del febbraio del 1625 con la quale si complimenta ironicamente per il doppio incarico di segretario del Cardinale Legato e Segretario di Giustizia del ducato di Urbino, indichi a Bruni come gloria vivente della provincia marchigiana proprio Prospero Bonarelli⁴⁰. Dalle lettere di Bonarelli pubblicate a stampa, purtroppo quasi del tutto prive di date, sappiamo inoltre che lo scrittore anconetano venne affiliato negli umoristi in una data imprecisata da collocare, però, al 1621⁴¹. Sodale di antica data di Marino e membro dell'Accademia degli Umoristi, Prospero Bonarelli rappresenta senza dubbio un interlocutore di primo piano per Bruni durante il soggiorno urbinato. Alcuni indizi, però, portano a ritenere che il rapporto tra i due risalga ad alcuni anni prima e passi per una terza accademia, ovvero quella ferrarese degli Intrepidi. In un'edizione del *Solimano* del 1632, infatti, vengono riportate due risposte di Prospero Bonarelli ad altrettante censure di Antonio Bruni che è possibile datare, grazie ad elementi interni, al 1619⁴². L'occasione per le due censure, la prima delle quali sembra scritta prima ancora di aver potuto leggere direttamente il testo, è probabilmente la presentazione della tragedia agli accademici Intrepidi di Ferrara. Lo stesso Bonarelli, infatti, aveva inviato una copia del *Solimano* al Principe e fondatore dell'adunanza Francesco Saracini, con la richiesta di sottoporlo al «giudicio» dei membri del consesso⁴³. Tra gli Illustrissimi Signori preposti ad esaminare l'opera teatrale di Bonarelli, dunque, è probabile che figurasse anche Antonio

³⁹ Per l'importanza che per Prospero Bonarelli assume la prestigiosa eredità letteraria di Guidobaldo mi permetto di rinviare a: L. GERI, *Strategie familiari di promozione sociale e letteraria in età Barocca. I Bonarelli tra corte, accademia e tipografia (1604-1669)*, <<http://www.enbach.eu/it.aspx>>.

⁴⁰ MARINO, *Lettere*, cit., pp. 422-423.

⁴¹ Da una sua lettera si deduce che, due anni dopo la sua elezione a membro del consesso, Bonarelli richiedesse ad Antonio Bruni, in qualità di censore degli Umoristi (carica ricoperta nel 1623) un giudizio sulla impresa da adottare in occasione di una stampa patrocinata dall'Accademia (P. BONARELLI, *Lettere in vari generi a principi e ad altri*, Amadore Massi e Lorenzo Landi, Firenze 1641, p. 150).

⁴² La datazione è desumibile dal passo conclusivo della seconda lettera: nella quale ci si riferisce alla rappresentazione del *Solimano*, avvenuta nel carnevale del 1618 ad Ancona, come ad un evento dell'anno passato (P. BONARELLI, *Il Solimano. Con due lettere discorsive al Sig. Antonio Bruni*, Francesco Corbellotti, Roma 1632, p. 23).

⁴³ BONARELLI, *Lettere*, cit., pp. 117-118.

Bruni, all'epoca piuttosto giovane. I rapporti tra il poeta pugliese e l'accademia ferrarese sono testimoniati unicamente da un indizio indiretto, ma non per questo poco significativo. Nella *Selva di Parnaso*, infatti, si legge un sonetto indirizzato alla Marchesa Livia degli Obizzi Turchi, vedova di Alfonso Turchi, nobiluomo ferrarese e accademico Intrepido⁴⁴. Che la nobildonna si diletta di poesia e rappresentasse un punto di riferimento importante per la vita culturale ferrarese è testimoniato da un sonetto in suo onore ospitato nella Terza parte della *Lira*⁴⁵, e da due lettere inviate dallo stesso Bonarelli nel 1618 per richiedere un parere intorno al *Solimano*⁴⁶.

La censura di Bruni, che è perfettamente ricostruibile per mezzo delle due risposte di Bonarelli, appare piuttosto severa e sorprendentemente improntata ad una sorta di rigorismo aristotelico. In particolare al letterato salentino ritiene disdicevole la scelta di una vicenda storica nota ai lettori grazie all'opera di Natal Conte⁴⁷, «imperòche l'uom componendo tragedia d'un fatto con gli stessi mezzi con che altri ne scrissero la Storia, l'opera mancando della favola, diverrà storia e non poema, e se quelli vorrà variare [...] perderà il credibile tanto necessario al poeta, scoprendosi a un tratto falsificator della Storia»⁴⁸. Una simile obiezione, nella sua banalità, avrebbe importunato Bonarelli anche dopo la pubblicazione della tragedia nel 1620. Il dato significativo è che le due opposizioni alla censura di Bruni saranno considerate da Bonarelli una sorta di opera apologetica, utile per rispondere anche ad analoghe obiezioni mosse da altri⁴⁹. La discussione con Bruni in merito alle regole aristoteliche, ad ogni modo, non sembra aver avuto conseguenze negative nei rapporti tra i due letterati, tanto che nelle *Tre Grazie* legge un sonetto *Al Sig.*

⁴⁴ BRUNI, *La Selva di Parnaso*, cit., p. 189

⁴⁵ Si tratta del sonetto cinquantaseiesimo delle *Lodi*, "Alla signora Marchesa Turca" (G. B. MARINO, *Lira*, a cura di N. Slawinski, vol. II, Einaudi, Torino 2007, p. 166).

⁴⁶ BONARELLI, *Lettere*, cit., pp. 40-41 e 43-44.

⁴⁷ Bruni si riferisce agli *Historiarium sui temporis* pubblicati nel 1572, volgarizzati nel 1588 e ristampati più volte nel corso del XVII secolo.

⁴⁸ BONARELLI, *Solimano*, cit., pp. 1-2.

⁴⁹ Cfr. la lettera inviata a Padre Alessandro Torli, databile ai primi anni Venti: BONARELLI, *Lettere*, cit., pp. 159-162.

Conte Prospero Bonarelli. *S'accennano le lodi del Solimano e d'altri Drammi di detto cavaliere*, con la relativa risposta⁵⁰.

Nella primavera del 1625 Bruni inviò a Bonarelli, insieme alla seconda edizione de *Le nove Muse*, canzoniere del poeta napoletano Marcello Macedonio, una copia fresca di Stampa della *Ghirlanda*⁵¹. L'invio dell'elogio del Duca Francesco Maria anticipa uno scambio epistolare, databile al novembre 1626, che rappresenta uno dei documenti più importanti sulle *Epistole eroiche* ad oggi noto. Quella riportata nell'epistolario di Bonarelli rappresenta una delle pochissime lettere di Antonio Bruni ad oggi note:

Se da altra parte avrà V. S. Illustrissima intesi i miei moti, non si meraviglierà del mio silenzio, massime che al mancamento delle lettere non ha corrisposto quello della servitù, e della riverenza che le professo ogni giorno più viva. Ho un Mercurio, che come il solito ha sempre l'ali a piedi, così il mio ha gli stivali e gli sproni. Lascio i moti nell'estate ultima da Urbino a Gubbio, e a Castel Durante, e le do solamente parte di quelli, che da Pesaro ha fatti in Firenze [settembre 1626⁵²], ed in Perugia [novembre 1626⁵³] per passar officio in nome del Signor Cardinal mio, con l'Illustrissimo Sig. Cardinale Legato. Se questi moti fossero Celesti, gli crederei perpetui fin'al dì del giudizio; ma perché sono moto di Corte, che somigliano a i trotti dell'asino, però spero riposarmi un giorno. Fra questi viaggi ho risoluto di dar fuori il libro delle mie *Lettere Eroiche*, e di dedicar ciascuna lettera ad un Cavaliere particolar mio signore e famoso in Italia; ma perché fra questi V.S. illustrissima ha supremo luogo, però dedicherò a lei una lettera che fingo scrivere a Mustafà Despina prima del tradimento. Tutte istorie o favole che tratto son cavate da storici o da Poeti, e molte cose sono scritte dal Tasso e dall'Ariosto. Penso di dedicar una ancora a cotesta nobilissima Accademia [i Caliginosi], e sarà quella che scrive Olimpia a Bireno, etc⁵⁴.

Bruni, dunque, promette di trarre una delle sue *Epistole eroiche* proprio dal *Solimano*. Si tratta di un omaggio particolarmente significativo, dal

⁵⁰ *Le tre Gratie rime del Bruni*, Roma, ad istanza di Ottavio Ingrassia, 1630 p. 559.

⁵¹ BONARELLI, *Lettere*, cit., p. 120.

⁵² Il Cardinale Gessi, nella lettera a Francesco Barberini da Urbino del 16 settembre 1626, riferisce di aver inviato Bruni a Firenze (Barb. Lat. 9194, c. 79r).

⁵³ Il Cardinale Gessi, nella lettera a Francesco Barberini da Urbino del 30 ottobre 1626, riferisce di aver inviato Bruni a Perugia (Barb. Lat. 9194, c. 85r).

⁵⁴ BONARELLI, *Lettere*, cit., pp 123-124.

momento che comporta, come nel caso della *Lettera di Venere ad Adone*, l’inserimento di un’opera apparsa alle stampe appena sei anni prima nel canone dei poeti “moderni”, tra Ariosto e Tasso. L’eccezionalità di tale omaggio risulta ancora più evidente se si tiene presente che nella *princeps* Bonarelli risulta l’unico autore contemporaneo, insieme a Marino (che però a tale data non può essere citato esplicitamente a causa della proibizione dell’*Adone*), onore che nell’edizione successiva sarà condiviso soltanto con Giulio Strozzi. Difficile immaginare una più cortese ritrattazione della censura mossa al *Solimano* sei anni prima. Bonarelli risponde lodando i propositi di Bruni e ringraziandolo per «la grazia» resa alla sua tragedia⁵⁵. Nella dedica della *Lettera di Despina a Mustatà* Bruni va incontro alle attese di Bonarelli e celebra il *Solimano*, indicandolo, al pari della *Filli di Sciro* di Guidobaldo, come una sorta di classico moderno, universalmente applaudito sulle scene e nelle accademie⁵⁶.

Il legame tra Bruni e la famiglia Bonarelli sarà ulteriormente rafforzato nel 1634, quando Pietro, il figlio maggiore di Prospero, accademico Umorista e autore di testi teatrali che a Roma stava intraprendendo una brillante carriera in Curia sotto la protezione proprio di Berlingero Gessi⁵⁷, redigerà per conto del letterato salentino la dedica delle *Epistole eroiche* al Duca di Ossolin (Jerzy Ossolinski), ambasciatore di Ladislao IV.

Il duplice legame accademico tra Bonarelli e Bruni si è consolidato al punto da divenire una sorta di legame familiare che il figlio Pietro riceve dal padre, come il padre Prospero aveva ereditato dal fratello maggiore Guidobaldo i contatti con le casate dei Gonzaga e dei Medici e con alcuni dei maggiori letterati italiani della generazione precedente, Marino compreso⁵⁸.

⁵⁵ Ivi, pp. 124-125.

⁵⁶ BRUNI, *Epistole eroiche*, cit., pp. 262-264.

⁵⁷ Proprio nel corso del 1634 Pietro Bonarelli avrebbe fatto parte del seguito del cardinale Giulio Mazzarino in Francia, cfr. G. DETHAN, *Mazarin et ses amis. Étude sur la jeunesse du cardinal*, Berger-Levrault, Paris 1968, p. 82; BONARELLI *Lettere*, cit., 64, 102, 104; P. BONARELLI, *Lettere in vari generi a principi e ad altri. Parte seconda*, Giacomo Monti, Bologna 1666, pp. 127-129. La dedica è datata 1 gennaio 1634; la partenza di Mazzarino per la Francia avviene nel marzo. Dall’epistolario di Prospero, inoltre, sappiamo che, a seguito di una lunga malattia, dopo aver soggiornato ad Avignone e Parigi, Pietro tornò in Italia prima della fine della missione (Ivi, pp. 132-136).

⁵⁸ Rimando ad un mio contributo L. GERI, *Strategie familiari di promozione sociale e letteraria in età Barocca. I Bonarelli tra corte, accademia e tipografia (1604-1669)*, <http://www.enbach.eu/en/>

Appendice. Lettera di Lelio Guidiccioni ad Antonio Bruni⁵⁹

Al Sigr Antonio Bruni

[1] V.S. onora la mia sincera volontà col deferire al mio debil guidizio, perché può bastarmi che, dove questo non mi fa onore, tutto il merito sia di quella. Ho letto le tre epistole eroiche in terza rima, di *Tancredi a Clorinda*, di *Cleopatra ad Ottavio* e di *Radaisto a Zenobia* che devono stamparsi con parecchie altre, delle quali ho veduto i titoli. Se tutte si corrispondono sarà il volume assai vario nella foltezza de i proprii ornamenti. [2] Né imbrunerà lo splendore del Signor Bruni, la cui chiarezza rende più chiari i nomi di quei famosi, che rinascono a nuova luce, in un nome tenebroso di nome ma lucido di valore. [3] Così la nerezza dei bruni inchiostri porterà il privilegio degli occhi negri, che splendono sopra gli altri, e le altrui viste, talora disgregate in colori che offendono, si conforteranno in questo bel negro, sì che per suo benefico contempleranno le sue bellezze. [4] Intanto io sodisfacendo alle sante leggi dell'amicizia, e conoscendo a qual posta di gran guadagno VS s'avventuri, e qual [c. 246v] tratto può fare il suo dado in simil gioco, l'esorto ad operare le oraziane castigazioni. [5] E suppongo ch'ella per valore saprà, e per elezione vorrà, più tosto ambire immortalità conseguente, che antecedente celerità; e riporrà maggior capitale nella lima, che nella fretta. [6] Onde, augurando uniformità dal corpo dell'opera intorno alle parti ch'io n'ho vedute, dico, per sodisfare al suo gusto col mio parere, che lo stile è facile e però proprio di lettere; degno e però conveniente a chi scrive; dolce e però grato a chi legge. [7] Il metro è sì numeroso che occupa il luogo del perfetto, dove laudo l'industria d'aspirare alla perfezione del numero più perfetto. [8] E bene vi s'accordano le tre parti dell'inventare, disporre e spiegare. E vi consuona la rinterlata armonia della sentenza, e della locuzione. [9] E triplicando i pregi di questi, il costume è qual deve buono, convenevole, eguale; la sentenza dimostrativa, affettuosa, efficace; la locuzione spiritosa, figurata e fiorita. [10] Godesi poi nel tutto quella mistura non a tutti comune, di maestoso, dolce e persuasivo. [11] Ma sopra tutto le parti sono animate dagli Amori, dalle Muse e dalle Grazie. Amori costumati, teneri, e generosi; Muse argute, dotte, ed eleganti; Grazie attrattive, pieghevoli, e dilettose. [12] Di che a mio parere ogni cosa dispiega grazia e parmi che la SV abbia

essays/essays/strategie-familiari-di-promozione-sociale-e-letteraria-in-et%C3%A0-baronca-i-bonarelli-tra-corte,-accademia-e-tipografia-%281604-1669%29-.aspx.

⁵⁹ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. Lat. 2958, cc. 246r-247v, segnalato e descritto in CARMINATI, *Vita e morte di Giovan Battista Marino* cit., p. 57.

comunicato il suo ufficio di segretario alle Grazie, ed elle a VS la loro grazia, cioè se stesse. [13] Così le Grazie segretarie trovano soggetti da scrivere gratissimi ad esser letti; et una graziosa segr[c. 247r]etaria cresce di merito, col non tener le Grazie in segreto. [14] Et se VS non divulgasse queste che divulga, demeriterebbe quanto demerita un segretario che palesa quel che non deve. [15] Per tali personaggi VS scrive, ed è tale ella scrivendo per loro, che gli consacra e fà eterni con se medesima, e gli porta attorno col volo della sua penna; la quale, con nuovo innesto inserendosi alle tarpate ale della vecchia Fama, la rinnova come fenice. [16] E veramente non si confacendo molto alla Fama il titolo di segretaria, per onore di sì fatti eroi, le conveniva prender vigore o spirito dalla lena e dal valore di VS. [17] Potrei commendar il giudizio d'eleggere nell'istessa antichità freschi argomenti, scrivendo sopra soggetti ricevuti, ma per lo più non tocchi da altro Poeta. [18] Nel che merita lode e di modestia, per aver rispettati gli antichi col suo silenzio, e d'ardimento, per avere sdegnato di concorrere e gareggiare coi moderni a minuto. [19] Potrei lodarla della dovuta riverenza verso Virgilio, poi che non tratta alcuno dei suoi soggetti (il che se niuno ardisce, il paragone gli è precipizio); e quell'uno argomento che cava dal suo volume, lo cava non intrapreso o maneggiato da qualcheduno scrittore. [20] Ma perch'io debba lodi e ringraziamenti, e alle lodi supplirà l'opera per se stessa palesandosi, senza i miei detti, ma i ringraziamenti da altri che da me non possono supplirsi, io non intendo trascurar questa parte. [21] E però tanto ringrazio VS della confidenza, [c. 247v] quanto commendo nel merito la sua Musa. E quanto è più pubblico questo merito, tanto più particolare grazie da me se le rendono, per ch'io professo obbligo proprio e singolare a chi arricchisce l'universale delle lettere; così mi chiamo interessato col pubblico beneficio, e tanto debbo a chi lo promuove dov'io desidero, e per me medesimo non ardisco. [22] Ma se VS onora co' i suoi sudori il campo della virtù, esso onora VS con le palme che ne produce. Et qui resto baciandole affettuosamente le mani.

Anna Langiano

L'ACCADEMIA RAPPRESENTA SE STESSA
LE GLORIE DEGLI INCOGNITI

Le *Glorie degli Incogniti* sono un repertorio biografico di 106 membri dell'Accademia degli Incogniti, apparso alle stampe nel 1647 presso Francesco Valvasense. Così l'opera viene descritta dal Maylander:

[...] la fama non comune della loro Accademia attribuirsi deve al nome del suo fondatore ed alla pubblicazione di un libro indovinatissimo in cui si descrivono le vite e le opere di centosei Accademici, con incisi anche i loro ritratti. S'intitola questo libro: *Le Glorie degli Incogniti ovvero gli Huomini Illustri dell'Accademia de' Signori Incogniti di Venezia (in Venezia, appresso F. Valvasense, 1647)*. Come lavoro tipografico l'opera è senz'altro splendida, ed a que' tempi il contenuto, benissimo ordinato, doveva destar ammirazione e particolare interessamento¹.

Le biografie riguardano appena un terzo degli Incogniti (291 membri in totale; 250 già nel 1645), tanto che già nella prefazione all'opera il segretario dell'Accademia, Fusconi, annuncia un ulteriore volume che però non vedrà mai la luce.

Ancora la prefazione del Fusconi ci riporta un dato di forte interesse: «Nella disposizione de' Ritratti s'è osservato puntualmente l'ordine dell'alfabeto, onde chi credesse d'essere pregiudicato nel luogo, conoscendosi ricco di meriti, dia la colpa al proprio nome, che gl'impedisce d'esser collocato tra i primi»². La decisione di ordinare le biografie seguendo un criterio strettamente alfabetico annulla qualunque gerarchia tra i membri; l'Accademia viene rappresentata come un luogo democratico, che «afferma l'uguaglianza di tutti i suoi membri oltre (se non *versus*) le

¹ M. MAYLANDER, *Storia delle Accademie d'Italia*, Cappelli, Bologna 1926-30, p. 205.

² Il *Segretario a chi legge*, in *Le Glorie degli Incogniti o vero gli huomini illustri dell'Accademia de' Signori Incogniti di Venezia*, appresso Francesco Valvasense, in Venezia 1647.

rispettive condizioni sociali originarie [...] ma soltanto perché la soglia selettiva è saldamente attestata sulla legge “naturale” dell’erudizione/studio»³.

Le biografie seguono fondamentalmente una struttura simile: viene inizialmente lodata la famiglia di provenienza dell’accademico, poi sono descritte le cariche pubbliche da lui assunte e le dimostrazioni di stima e riconoscimento da eminenti personalità.

Un *incipit* tipico delle *Glorie* è quello che si trova nel profilo dell’accademico Andrea Fossa:

[...]Che la famiglia Fossa abbia per molti secoli goduto nella Repubblica di Genova singolari preminenze di nobiltà, e d’onori, possono agevolmente insinuarsi quel dottor Giacomo Fossa, che nell’anno 1330, eletto arbitro nelle famose controversie delle città di Genova, e di Savoia contrassegnò il suo nome con indelebili caratteri di riputazione nella memoria de’ posterì; e quel Barnaba Fossa altresì, che nel secolo trapassato fu scelto fra gli Ambasciatori destinati dalla sua Repubblica al grande imperator Carlo V nel suo passaggio per quello Stato; e quel Marco Fossa, che in compagnia de’ più illustri cittadini fu riposto nel numero de’ consiglieri nella Riforma delle leggi di Casale, che si veggono alle stampe⁴.

La rievocazione dei personaggi celebri della famiglia dell’accademico non ha solo un compito celebrativo, ma inserisce i membri dell’Accademia all’interno di una tradizione collettiva.

Non sappiamo con certezza se la stesura delle schede biografiche contenute nelle *Glorie* sia opera di un solo accademico o, come suggerito da differenze stilistiche tra le diverse parti dell’opera, di più autori; si sono variamente ipotizzati i nomi del Loredan, del Brusoni⁵, del Biondi⁶. Quello che qui interessa è che lo stesso Segretario avverte che le notizie contenute nelle biografie sono state inviate direttamente dagli accademici

³ A. QUONDAM, *L'Accademia*, in *Letteratura italiana. Vol. 1, Il letterato e le istituzioni*, a cura di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 1982, p. 827.

⁴ *Le Glorie degli Incogniti*, cit., p. 27.

⁵ Cfr. Q. MARINI, *La prosa narrativa barocca*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, vol. V, cap. XIII, Salerno Editrice, Roma 1997, pp. 1009.

⁶ Cfr. C. VARESE, *Teatro, prosa, poesia*, in *Storia della letteratura italiana, V, Il Seicento*, Garzanti, Milano 1967, p. 633.

ritratti nell'opera: «S'alcuno rimanesse defraudato nel racconto delle sue lodi accusi se stesso, che con l'aver somministrate scarse informazioni ha dato occasione a chi formava l'elogio d'errare senza colpa»⁷. Si tratta quindi a tutti gli effetti di un'opera collettiva, di un tentativo da parte della totalità dell'Accademia di fornire una rappresentazione di se stessa, definendo la propria funzione all'interno della società e del mondo.

L'Accademia, fondata nel 1630 e risultante estinta nella Guida di Venezia del Sansovino del 1663, fu infatti non solo un luogo di comunanza intellettuale ma di propositivo coordinamento culturale⁸, come testimoniato dalla stampa di opere collettive: *I Discorsi*, *Le Cento Novelle*, le *Glorie*. Si tratta di una consapevole strategia editoriale⁹, che si propone di esportare l'immagine dell'Accademia sul palcoscenico del mondo, di uscire dal suo cenacolo autoreferenziale per diffonderne il nome e le imprese letterarie in un formato replicabile e ormai quasi del tutto affrancato dalla discorsività intrinseca dell'operato accademico. Nelle tre opere collettive possiamo infatti vedere un progressivo, ma non definitivo, affrancamento dall'oralità: se i *Discorsi* del 1635 non sono altro che la versione scritta di dibattiti effettivamente avvenuti nella sede dell'Accademia, nel 1647 con le *Glorie* gli Incogniti concepiscono un'opera indipendente da qualunque contesto dialogico. Tale passaggio è estremamente chiaro nelle *Centi Novelle*, che, inizialmente pubblicate come trenta *Novelle Amoroze* nel 1641, attraverso successivi ampliamenti, raggiungono il numero di cento: come i *Discorsi*, il primo volume delle *Novelle* era una semplice testimonianza dei testi che erano state

⁷ *Il Segretario a chi legge*, in *Le Glorie degli Incogniti*, cit.

⁸ Per l'Accademia e il suo panorama culturale si rimanda, tra gli altri, a M. MIATO, *L'Accademia degli Incogniti* di G. F. Loredan, Olschki, Firenze 1980; G. BENZONI, *Le Accademie*, in *Storia della cultura veneta, Il Seicento*, 4/1, Neri Pozza, Vicenza 1983 e dello stesso autore *L'Accademia: appunti e spunti per un profilo*, in «Ateneo Veneto», vol. XXVI, 1988; P. ULVIONI, *Accademia e cultura in Italia dalla Controriforma all'Arcadia. Il caso veneziano*, in «Libri e documenti», V, 2, 1979; G. AUZZAS, *Le nuove esperienze della narrativa: il romanzo*, in *Storia della cultura veneta, Il Seicento*, cit.; M. ALLEGRI, «Uno spazio per tutte le occasioni»: gli Incogniti, in *Letteratura Italiana*, diretta da A. Asor Rosa, vol. 7, *L'età moderna. La storia e gli autori*, Einaudi, Torino 2007, pp. 292-298; *Storia della cultura veneta dalla Controriforma alla fine della Repubblica*, a cura di G. Arnaldi, M. Stocchi, Neri Pozza, Vicenza 1983.

⁹ Per il rapporto tra editoria e accademie cfr. C. DI FILIPPO BAREGGI, *L'accademia: una struttura ambigua fra integrazione, opposizione e retorica*, in «Nuova rivista storica», 1987.

letti dai membri dell'Accademia durante le periodiche riunioni¹⁰. Ma l'ampliamento della raccolta risponde a un progetto autonomo, quello di riscrittura secentesca del *Decameron*¹¹, e richiede uno sforzo collettivo che va ben oltre l'effettiva lettura delle novelle nei consessi accademici, come dimostrano lettere del Loredan che chiedevano a Incogniti residenti al di fuori del Veneto di inviare le loro novelle per poterle inserire nel volume collettivo¹². Le *Cento novelle* del 1651 sono frutto di un'operazione ormai autonoma dalle adunanze accademiche e rispondente a ragioni intrinseche.

La consapevolezza del progetto editoriale degli Incogniti è testimoniata dalla premessa dell'editore Giacomo Sarzina ai *Discorsi Accademici* editi nel 1635, nella quale scriveva, rivolto al Lettore:

I presenti Discorsi ti siano una caparra di quanto vanno macchinando questi elevatissimi ingegni. Ti prometto in breve degli stessi Accademici una raccolta di Poesie, Due Deche di Novelle Amoroze, Gli Uomini Illustri dell'Accademia sotto nome di Glorie degl'Incogniti, un volume d'Imprese con mille altre fatiche, che giornalmente si preparano in quel virtuosissimo congresso¹³.

Sebbene non tutte le opere promesse dal Sarzina vedranno la luce, l'elenco è significativo per comprendere il progetto culturale che gli Incogniti volevano esportare attraverso le stampe: di contro alla vistosa assenza di edizioni di opere classiche, la proposta editoriale degli Incogniti metteva in primo piano la produzione diretta di opere letterarie, e quindi puntava a intervenire nel panorama culturale non tanto attraverso

¹⁰ Cfr. l'Introduzione di D. CONRIERI a *Novelle italiane. Il Seicento. Il Settecento*, a cura di D. Conrieri, Garzanti, Milano 1982, p. XXIX.

¹¹ Scrive in proposito Conrieri: «Se nel passaggio dalle due deche inizialmente programmate alle trenta novelle pubblicate nel 1641 e anche alle sessanta allora complessivamente raggiunte poteva scorgersi un puro e semplice, per quanto cospicuo, incremento quantitativo, la sorprendente dichiarazione da traguardo determinato richiedeva una diversa interpretazione, apriva una nuova prospettiva, assumendo, implicitamente ma inequivocabilmente, come modello da adeguare, se non altrimenti nelle dimensioni, il più prestigioso punto di riferimento e di confronto della tradizione novellistica, il *Decameron*», Ivi, pp. XXVII-XXVIII.

¹² Cfr. Ivi, pp. VII-XXXI.

¹³ *Discorsi Accademici de' Signori Incogniti*, per il Sarzina stampatore dell'Accademia, in Venetia 1635.

la selezione di un canone letterario e l'opera di commento ad esso, ma proponendo una rappresentazione di se stessa nell'atto di 'fare cultura'¹⁴.

L'Accademia non è in questo contesto il destinatario dei propri scritti, ma il valore stesso da esportare; il testo a stampa permette – non di rompere – ma di traslitterare l'autoreferenzialità del progetto accademico. Le opere edite dell'Accademia sono al contempo un ritratto di essa, nel segno di una sempre maggiore rappresentatività. Nei *Discorsi* e nelle *Cento novelle* la presenza degli Accademici è intrinseca nell'atto di lettura in quanto cornice necessaria al racconto: in particolare, nelle novelle il modello boccacciano viene riletto attraverso un fondamentale scarto barocco tra realtà e finzione per cui i novellatori non sono personaggi interni all'opera ma sono i creatori stessi dell'opera.

Lo spazio accademico fittizio nel quale sorgono le novelle delle *Instabilità dell'ingegno* e dell'*Arcadia in Brenta* si traduce per le novelle degli Incogniti in uno spazio accademico reale: l'Accademia veneziana costituisce nei fatti la cornice che il Brignole Sale e il Sagredo fingono, e come accade nelle opere di questi scrittori, accoglie novelle fra tante diverse opere dell'ingegno degli accademici, discorsi poesie imprese e "mille altre fatiche". La situazione concreta della produzione novellistica degli Incogniti, a riguardarla in una prospettiva secentesca, non è una situazione meramente occasionale, risultati da fortunate circostanze, ma è una situazione perfetta corrispondente a un modello ideale; riesce affatto ovvio, mantenendosi in quella prospettiva, che tale situazione fosse la migliore, se non l'unica possibile, dove si componesse una silloge di novelle che avesse l'ambizione di commisurarsi al capolavoro di Boccaccio; se il Seicento doveva proporre un suo *Decameron*, questo doveva quasi naturalmente uscire da un'Accademia¹⁵.

Sia nei *Discorsi* che nelle *Novelle* l'Accademia è presente come *contesto*; nelle *Glorie* invece l'Accademia viene rappresentata al di fuori del proprio accadere, nella forma per sua natura fissa della galleria: molti degli

¹⁴ Si pensi viceversa al complesso programma di stampe concepito pochi anni prima dall'Accademia della Fama, per cui cfr. L. BOLZONI, *L'Accademia Veneziana: splendore e decadenza di un'utopia enciclopedica*, in *Università, Accademie e Società scientifiche in Italia e in Germania nel Cinquecento e Seicento*, a cura di L. Boehm e E. Raimondi, Il Mulino, Bologna 1981, pp. 117-67.

¹⁵ CONRIERI, *Introduzione*, cit., p. XXXV.

Accademici presenti nell'opera sono morti, negati ormai a qualunque possibilità di oralità e di presenza fisica. È un ritratto della collettività accademica ormai sottratta allo svolgersi delle riunioni; attraverso la stampa, l'Accademia può consapevolmente rompere i propri limiti – lo spazio e il tempo limitati delle adunanze accademiche – e creare un monumento replicabile in ogni luogo e in ogni tempo. I ritratti degli accademici consegnano la propria sopravvivenza alla temporalità anonima del testo a stampa: i vivi e i morti, senza distinzione.

Nelle *Glorie* non c'è più alcun oggetto o *medium* culturale che non sia l'immagine stessa dell'Accademia: non c'è una riflessione o una storia da raccontare, è l'Accademia stessa che si racconta, o per meglio dire si raffigura. La stessa composizione dei profili biografici è concepita nel segno della rappresentatività: ogni profilo è preceduto da un ritratto, le informazioni biografiche si esauriscono nell'elencazione celebrativa della illustre famiglia e città dell'Accademico, delle sue cariche pubbliche e delle opere letterarie.

Le *Glorie* non vogliono essere una cronaca veritiera della vita accademica, quanto una compiuta espressione del ruolo che essa vuole svolgere nella società culturale: il 'teatro delle stampe' diviene così il tramite tra Accademia e Mondo, il palco che permette agli accademici di far risuonare la loro voce al di là del cenacolo veneziano. Si tratta però sempre di un'apertura per osmosi, che ripropone all'esterno dell'Accademia gli stessi principi regolatori, l'identico progetto culturale che disciplina le adunanze accademiche.

Il principio fondante delle vite raccontate nelle *Glorie* è infatti la capacità relazionale dei suoi membri, che rispecchia il ruolo dell'Accademia di bacino di rapporti interpersonali: «L'azione degli Incogniti tendeva ad estendere quanto più possibile le relazioni tra i letterati, eliminando qualsiasi forma di isolamento o di chiusura: la mancanza di uno statuto rigido aveva lo scopo, forse si evitavano forme di comportamento troppo costrette e quindi di permettere una certa libertà di movimento»¹⁶.

La vocazione fortemente connettiva degli Incogniti è testimoniata dalla forte quantità di non veneziani all'interno dell'Accademia. A fronte di 13 veneziani, nelle *Glorie* sono riportate le biografie di 9 genovesi, 6

¹⁶ M. B. PAGLIARA, *Introduzione* a T. Tomasi, *Il principe studioso*, Testo, introduzione e note di Maria Beatrice Pagliara, Ed. Pensa Multimedia, Lecce 2002, p. 37.

milanesi, mentre addirittura uguale al numero dei veneziani è quello dei bolognesi, senza contare la presenza di autori non italiani. È inoltre significativa la rilevanza che all'interno delle *Glorie* è riservata alla partecipazione dei membri ad altre accademie, dato che non solo non è percepito come un elemento di concorrenza, ma al contrario diviene motivo di vanto per l'Accademia stessa, in quanto prova del forte inserimento dei suoi membri nella realtà culturale coeva¹⁷.

Nelle brevi biografie fornite dalle *Glorie*, è soprattutto la rete di relazioni interpersonali a essere messa in risalto nella vita del singolo individuo: spazio praticamente nullo è dato alle vicende personali, scarsissimo agli avvenimenti o alle effettive azioni sull'arena politica, persino delle opere è data solo una lista, senza alcuna descrizione se non nei termini generici del panegirico.

Di fronte alla fragilità dell'uomo del Seicento nei confronti del potere il reciproco riconoscimento degli intellettuali¹⁸ crea un 'luogo' di identità e una garanzia di immortalità:

[Francesco Belli si rese] degno dell'amicizia de' principali soggetti di questo secolo, molti de' quali han fatto di lui nell'opere loro onoratissima menzione, e fra gli altri Gio. Francesco Loredano nella vita del Marino, e nelle Bizzarrie Accademiche; Pietro Michiele ne' suoi Capitoli; Baldassar Bonifacio ne' suoi Horti; il cavalier Gio. Domenico Todeschi nella descrizione d'una famosa Giostra fatta in Verona; il Cavalier Francesco Pona ne' suoi Elogi; il cavalier Fra Ciro di Pers ne' suoi Sonetti;

¹⁷ Un eloquente esempio è Antonio Bruni: «fu egli [...] introdotto per loro ornamento nelle più famose Radunanze d'Italia, essendo, oltre alla nostra, stato annoverato all'Accademia de' Caliginosi d'Ancona, degl'Insensati di Perugia, de' Filomati di Siena, degli Oziosi di Napoli, e degli Umoristi di Roma; tra' quali fu più volte onorato della carica di Segretario, e di Censore». Tra le Accademie nominate nelle *Glorie* troviamo inoltre gli Affidati, gli Addormentati, gli Umoristi, gli Indomiti, i Disuniti, i Gelati, i Parteni, i Traviati, gli Oziosi, i Riaccesi, gli Incamminati.

¹⁸ Scrive in proposito Gino Benzoni: «L'accademia è l'habitat più congeniale del letterato, lo sfondo costante dei suoi movimenti, la garanzia della presenza di *confrères* in grado d'apprezzarlo, purché, naturalmente, anch'egli s'impegni a fare altrettanto» (cfr. BENZONI, *Aspetti della cultura urbana nella società veneta del '5-'600. Le Accademie*, cit., p. 125). Cfr. anche G. BENZONI, *Gli affanni della cultura: intellettuali e potere nell'Italia della Controriforma e barocca*, Feltrinelli, Milano 1978; L. MANNARINO, *La condizione dell'intellettuale nel Seicento*, Lescher, Torino 1980

Antonio Bruni nelle sue Rime; il cavalier Gio. Francesco Biondi in un suo sonetto; Luca Assarino nelle sue Lettere¹⁹.

Attraverso le opere a stampa il riconoscimento si allarga dal gruppo dei sodali *Incogniti* al mondo della cultura europea²⁰:

E tale poscia la fama, che per tutta Europa gli hanno acquistato le sue [di Giovan Francesco Loredan] letterate fatiche, che oltre all'essere stato fino ad ora (con rara felicità di scrittor giovine, nonché vivente) nominato con lode in più di ottantacinque libri stampati, ed annoverato fra tutte le principali Accademie d'Italia; concorrono a lui quasi linee al loro centro tutti i voti de' letterati moderni ad inchinare, o con lettere, o con elogi il suo merito, mentr'egli dal suo canto non lascia di sollevare con ogni suo potere le deboli fortune de' virtuosi²¹.

Le *Glorie* ci mostrano figure di intellettuali italiani profondamente addentrati nella realtà europea; quello che veramente interessa agli autori è mostrare l'Accademia nel suo rapporto col mondo, l'universale plauso di cui godono i suoi membri. Anche nella enumerazione degli incarichi politici ciò che viene messo in risalto è il loro essere riflesso della stima del Signore, quindi prova di un rapporto preferenziale. Leggiamo nella biografia del Fossa:

Ma se da' Principi della Chiesa ricevè il nostro Fossa illustri contrassegni di stima; non minori dimostranze di confidenza, e d'onore ha egli ottenuto da' grandi del mondo, poiché in Roma da' Conservatori del popolo romano è stato onorato d'amplissimi privilegi, ne' quali viene appellato Cittadino Patrizio, e Senatore. Il già duca di Savoia Vittorio Amedeo e Ranuccio Farnese duca di Parma lo chiamarono per valersi della sua gran virtù in maneggi importantissimi di Stato. Il presente Gran Duca di Toscana l'ha non solamente sempre accarezzato, ma onorato sovente di superbissimi regali²².

¹⁹ *Le Glorie degli Incogniti*, cit., p. 145-146.

²⁰ Per collocare l'opera degli *Incogniti* nel contesto europeo cfr. *Gli Incogniti e l'Europa*, a cura di D. Cornieri, I libri di Emil, Bologna 2011.

²¹ *Le Glorie degli Incogniti*, p. 246.

²² Ivi, p. 29.

Nulla ci vien detto di quali siano i «maneggi importantissimi di Stato» compiuti dal Fossa; gli incarichi pubblici hanno valore solo perché testimoniano la consuetudine coi potenti, il rapporto di amicizia che lega gli Accademici ai Signori. Non si tratta di un puro ossequio al potere bensì del tentativo di ritrarre il mondo stesso come un'immensa Accademia, «concorso de' Virtuosi d'ogni condizione, che vi si ricoverano rapiti dalla piacevolezza della [...] conversazione»; per nulla legata a un preciso potere politico, a una gerarchia strutturante, a un luogo definibile, la sua stessa ragione d'essere è data dalla compresenza amichevole degli ingegni, dallo scambio dialogico della conoscenza. Non a caso le qualità caratteriali esaltate nelle *Glorie* sono sempre definibili in termini di collettività, nella capacità di collocarsi in un contesto di socialità:

Non però soddisfatto Ansaldo [Cebà] de' gloriosi fregi tessuti al suo merito dalla fama letterata, volle anche colorarsi la fronte delle più fini gemme delle virtù corrispondenti alla nobiltà de' suoi natali; quindi con la gentilezza del tratto, con la dolcezza della conversazione, con l'integrità de' costumi, con la sincerità del procedere, con la fede dell'amicizia, e con l'affetto al pubblico servizio della Repubblica, compose in se medesimo il perfetto ritratto d'un complitissimo Cavaliere²³.

L'uomo può definirsi solo all'interno di una comunità di amici, di persone riconosciute in termini di parità che a loro volta certificano l'appartenenza dell'individuo a una cerchia umana.

Ma se nelle lettere è riuscito appresso gli stranieri famoso Nicolò [Craso], non meno celebre appresso gli amici è il suo nome, per la gentilezza de' suoi costumi; essendo egli per la vivacità de' tratti, per la dolcezza delle maniere, per la candidezza del procedere, per la sincerità del giudizio, per la varietà dell'erudizione, per la piacevolezza de' discorsi, ed insomma per tutte quelle condizioni, che possono rendere un uomo desiderabile nelle *adunanze* degli uomini ingenui, il condimento d'ogni *conversazione*, l'onore d'ogni *congresso*, e la gloria d'ogni *amicizia*²⁴.

²³ Ivi, p. 72.

²⁴ Ivi, p. 342-343 (corsivi miei).

Il perfetto accademico è un uomo sociale, che esprime se stesso sempre a partire da un contesto collettivo; la sua sopravvivenza essendo affidata alla fama, ovvero alla comune opinione su di lui, egli esiste solo all'interno dello sguardo altrui. L'amicizia, la capacità di interessare rapporti interpersonali, diventa il massimo valore per il letterato e per l'uomo stesso.

Sarebbe cosa non meno tediosa, che per avventura superba il fa qui il racconto degli amici del nostro amabilissimo Ventimiglia, non c'essendo città, né luogo, dove egli abbia praticato, nel quale egli non ne conti un numero quasi, che infinito, né trovandosi letterato alcuno de' nostri tempi, che non si rechi a gloria d'essere arruolato al catalogo della sua amicizia. Che s'egli è vero, che la più bella possessione, che abbiano gli uomini al mondo, sieno gli amici; felicissimo è veramente il padre Ventimiglia, che tra le sue ricchezze più rare può annoverare un numero incredibile d'amicizie fatte, e conservate con i più rari ingegni, e co' più nobili soggetti del nostro secolo²⁵.

In termini di reciproca domestichezza è descritto anche il vivere politico: «Fu egli [Costantino de' Rossi]altresì carissimo al gran cardinale Federico Borromeo Arcivescovo di Milano, che soleva comunicare con esso lui i suoi santi e magnanimi pensieri»²⁶. Le due realtà, la struttura politica del mondo e la comunanza intellettuale dell'Accademia, risultano perfettamente speculari. Tomaso Tomasi

introdotto nella nostra Accademia; spiegando la superbissima pompa d'un ingegno divino s'acquistò l'ammirazione, e gl'applausi de' begl'ingegni, che celebravano ne' suoi eruditissimi discorsi all'eleganza dello stile, e alla grazia dell'eloquenza congiunta la leggiadria de' concetti, e la novità delle materie. Onorato perciò della dignità di Censore, l'esercitò con molta sua gloria, e con straordinaria soddisfazione degli Accademici [...] Vive adunque il Tomasi in grandissimo concetto appresso i virtuosi, ed amato singolarmente da' Principi, ed in particolare dal Gran Duca e Granduchessa di Toscana, dalla cui reale magnanimità ricevè favori, e grazie incomparabili in quel tempo, che onorato della

²⁵ Ivi, p. 41.

²⁶ Ivi, p. 122-148.

carica di teologo del Principe Cardinal de' Medici si trattenne in quella nobilissima corte²⁷.

La consuetudine con i potenti trasforma il normale rapporto di dipendenza tra intellettuale e potere politico in una comunanza tra uomini di cultura che appiana l'effettiva discrepanza gerarchica. Il principio accademico dell'amicizia viene riproposto anche nei rapporti dell'intellettuale col mondo, l'Accademia confermando così il suo valore strutturante in un mondo ormai senza punti di riferimento. Essa fornisce un modello esportabile in contesti diversi, dalle adunanze accademiche al dialogo col potere politico, attraverso la diffusione delle opere a stampa, e geograficamente illimitato, dimostrando come

un mondo spesso immaginato chiuso, sterile, ammuffito tra le pareti di sale sontuose e destinate a pochi si rivela, invece, particolarmente predisposto all'apertura e al confronto, a uno scambio dialettico, vissuto nella consapevolezza di trovarsi in un'età di mutamenti ai quali gli intellettuali devono saper adeguarsi trovando soluzioni possibili solo attraverso l'unione di diversi intelletti che sappia moltiplicare il valore del singolo in un'"Accademia" ideale, la "repubblica letteraria" al di sopra di tutte le Accademie²⁸.

Così il nome di Andrea Barbazza Mangioli passa dalle lodi di differenti accademie italiane all'attenzione di Luigi XIII:

Fu parimente stimato Cavaliere di straordinario giudizio, e di grandissima discrezione nella Corte di Roma, dove sostenne con singolare acquisto di reputazione il Principato dell'Accademia degli Umoristi, esercitando ora parimente nella patria quello degli Accademici Indomiti; che hanno in breve scorti dal suo valore agguagliata la fama delle principali radunanze d'Italia. Ma perché gli onori sono l'ombra seguaci della virtù, passato all'orecchie di Luigi XIII Re Cristianissimo il nome d'Andrea coronato dagli splendori de' suoi meriti, volle anch'egli ac-

²⁷ Ivi, p. 418.

²⁸ F. NARDI, "Lecture" in *Accademia: esempi cinque-secenteschi*, in «Semestrale di studi e (testi) italiani» 9, 2002, pp. 105-122.

crescergli ornamento, e luce con gli effetti della sua regia magnanimità onorandolo del Collare di San Michele²⁹.

Anche la diffusione delle opere a stampa concorre a celebrare il nome degli accademici, come testimonia la rapida traduzione delle loro opere: «Hanno questi suoi pregiatissimi parti non solamente sortito fortuna d'essere per mezzo delle stampe pubblicati per tutta Europa in ogni luogo, dove si faccia professione di favella toscana, ma sono stati trasportati in linguaggio spagnuolo, francese, latino e greco»³⁰.

Ma se lo scenario politico e sociale non è altro che una rifrazione delle adunanze accademiche, allora la stampa – che permette di allargare l'uditorio ben oltre le mura del palazzo gentilizio che ospita l'Accademia – è in tutto assimilabile al discorso, e capacità oratoria e attività di stampa possono corrispondersi:

ma non contento Valeriano [Castiglione] de' pregi della penna, volle ingemmar la corona della sua gloria con gli encomi ancora della lingua. Orò pertanto più volte in età ancor giovanile a' Principi, e a' Cardinali, riportando continuamente favorevoli applausi al suo nome. *Orò parimente, e stampò* Panegirici a' principali ministri della Repubblica Veneta [...]³¹.

Nelle *Glorie*, proprio nel momento in cui come abbiamo visto si giunge a una produzione ormai del tutto autonoma dall'esposizione orale all'interno del consesso accademico, l'importanza dell'oralità viene riaffermata come principio fondante dell'uomo: sono le orazioni, prima e più che le opere scritte, a determinare il successo degli intellettuali nel mondo:

trovandosi Principe dell'Accademia [degli Umoristi] il marchese Sforza Pallavicino, recitò Francesco [Buoninsegni] l'orazione funebre nella morte di Girolamo Preti fenice de' poeti moderni; soddisfacendo in un medesimo tempo alla propria affezione, e al merito dell'amico defunto. Ricevuto altresì nell'Accademia del Principe cardinal di Savoia, da cui venne grandemente stimato, e favorito, ebbe occasione più volte di far

²⁹ *Le Glorie degli Incogniti*, cit., p. 24-25.

³⁰ *Le Glorie degli Incogniti*, cit., p. 246-247.

³¹ *Ivi*, p. 422 (corsivi miei).

campeggiare nell'amenità de' suoi discorsi la floridezza del suo vivacissimo stile. L'istesso Sommo Pontefice Urbano VIII volle onorarlo d'insoliti favori, ascoltando una sua elegantissima Orazione in lode di san Giovanni Evangelista³².

Nonostante sia riportato per ogni membro dell'Accademia un elenco delle sue opere scritte, all'interno del Ritratto esse non vengono mai descritte nel dettaglio, e addirittura nemmeno menzionate, perché tutta l'attenzione sembra appuntarsi sulle capacità oratorie e sulle conversazioni accademiche:

[Annibale Campeggi] Chiamato poscia dalla vaghezza di vedere il miracolo delle città, in Venezia, fu in riguardo al suo gran merito incontinentemente ricevuto nella Accademia vaga d'ascoltare i suoi finissimi discorsi, sparsi di tutte le perfezioni desiderabili ad umano ingegno; alle quali aggiunta la grazia del portamento, con la quale gli accompagnava, rapiva in guisa gli affetti, e ricreava la mente degli ascoltanti, che allora, che i suoi ragionamenti erano finiti, ne seguiva talvolta in vece d'un sussurro applausibile un silenzio estatico, quasi che gli ascoltanti desiderassero la continuazione del diletto, che provavano in sentirlo discorrere³³.

Adirittura la perfezione declamatoria può rendere perfettamente godibili creazioni letterarie di per sé scadenti:

E certo, che nella graziosa dolcezza del recitare i suoi componimenti nell'Accademia non riconosceva agguaglianza non che superiorità, e poteva dirsi, che la sua voce quasi Sirena allettatrice, ammaliando per l'orecchie i cuori degli ascoltanti gli trasportasse dietro la scorta del piacere in un'estasi soavissima di virtuosi trattenimenti. Quindi anche le più sconcertate composizioni, come arrivavano ad essere pronunziate dalla sua lingua, pareva, che cangiassero fortuna, prendendo qualità singolare d'ottimi parti di felicissimo ingegno³⁴.

Il passaggio dall'oralità alla stampa non implica una frattura, ma avviene per osmosi:

³² Ivi, p. 150.

³³ Ivi, p. 48.

³⁴ Ivi, p. 134.

Il primato della comunicazione orale se si conserva in termini rapidi all'interno dei discorsi e dei dibattiti dell'Accademia diventa, superato l'immediato momento dell'allocuzione, anche privato della parola stampata nelle quali l'accademico convoglia ogni potere, da quello della seduzione a quello dell'insegnamento etico a quello del piacere dello spirito. La parola e i suoi poteri rimangono intatti nella concezione degli accademici, anche quando il parlare/ascoltare si trasforma in scrivere/leggere³⁵.

L'oralità genera la stampa, la commenta e viene rappresentata da essa. La stampa diventa così una conversazione³⁶ allargata al mondo e lo strumento che permette all'Accademia di riproporre il proprio modello di relazioni al di fuori dei naturali confini della seduta accademica.

In conclusione, le *Glorie degli Incogniti* mettono in luce la concezione che gli Incogniti avevano dell'istituzione accademica e del suo ruolo nella società: quella di capillare strumento di diffusione nel mondo attraverso un'articolata rete di relazioni tra accademici, potere politico e panorama editoriale. Nulla di più diverso quindi da quell'immagine ormai topica dell'accademia come chiuso luogo di rituali stantii.

³⁵ D. RIPOSIO, *Il laberinto della verità*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1995, p. 7.

³⁶ Per una definizione della conversazione come modello culturale cfr. A. QUONDAM, *La conversazione. Un modello italiano*, Donzelli, Roma 2007.

Stefano Arena

OMNIS IN UNUM

L'ACCADEMIA TORINESE DEI SOLINGHI NELL'ANTIORTA
DEL CANNOCCHIALE ARISTOTELICO¹

Il più celebre trattato del concettismo barocco italiano, *Il cannocchiale aristotelico* di Emanuele Tesauro, nella prima edizione pubblicata nel 1654 a Torino, presso Giovanni Sinibaldo, presenta in antiporta un'incisione anonima per il cui disegno si è ipotizzata l'attribuzione a Isidoro Bianchi (1581-1662), artista campionesese attivo presso la corte sabauda², al

¹ Il trattato di Tesauro viene citato dalla edizione definitiva (*Il Cannocchiale aristotelico o sia idea dell'arguta ed ingenua elocutione che serve a tutta l'arte oratoria, lapidaria e simbolica esaminata co' principii del divino Aristotele dal conte e cavaliere gran croce d. Emanuele Tesauro patriotto torinese*, quinta impressione, Per Bartolomeo Zavatta, In Torino 1670, d'ora in poi CA), rinviando, però, anche al passo corrispondente dell'*editio princeps* (*Il Cannocchiale aristotelico o sia idea dell' argutezze eroiche vulgarmente chiamate imprese e di tutta l'arte simbolica e lapidaria, contenente ogni genere di figure ed iscrizioni espressive di arguti ed ingenuosi concetti, esaminata in fonte co' rettorici precetti del divino Aristotele, che comprendono tutta la rettorica e poetica elocutione, del conte d. Emanuele Tesauro cavaliere gran croce de' Santi Maurizio e Lazzaro*, Per Gio. Sinibaldo, In Torino 1654, d'ora in poi CA); sul testo si interviene con ammodernamenti della grafia e della punteggiatura, che si estendono anche alle citazioni dai testi secenteschi non disponibili in edizione moderna (normalizzazione di maiuscole e minuscole, apostrofi, accenti, segni d'interpunzione; distinzione di *u* da *v*; & ed *et*>*e* davanti a consonante, *ed* davanti a vocale, ma & >*et* se in testo latino; si conservano i nessi *-ti* -*e* *-tti-* seguiti da vocale, *h* (pseudo-)etimologica, corsivi e maiuscoletti di valore espressivo.

² L'ipotesi di attribuzione a I. Bianchi è di G. ROMANO, *Verso la "Fenice rinnovata"*, in *Il castello e le fortificazioni nella storia di Fossano*, a cura di G. Carità, Cassa di Risparmio, Fossano 1985, pp. 226-228 (227) e trova eco in I. MASSABÒ RICCI, *Storiografia, editoria e promozione di corte*, in *Diana trionfatrice. Arte di corte nel Piemonte del Seicento*, Catalogo della Mostra a cura di M. Di Macco e G. Romano, Allemandi, Torino 1989, pp. 43-45: 45; M. DE ANGELIS, *Isidoro Bianchi*. Prefazione di R. Bossaglia, Bolis, Bergamo 1993, p. 49; M. L. DOGLIO, *Letteratura e retorica da Tesauro e Giuffredo*, in *Storia di Torino*, IV. *La città fra crisi e ripresa (1630-1730)*, a cura di G. Ricuperati, Einaudi, Torino 2002, pp. 569-630 (601, nota 49); D. SANGUINETI, *Domenico Piola e i pittori della sua "casa"*, Edizioni dei Soncino, Soncino (CR) 2004, 2 voll., I, p. 123. Sull'attività grafica di Bianchi cfr. G. BORA, *Mo-*

quale Tesauro dettò il programma iconografico del castello di Rivoli e fece eseguire la sua impresa personale di accademico Solingo³. La

razzone, la sua scuola, Isidoro Bianchi e il disegno, in *Isidoro Bianchi di Campione. 1581-1662*, Catalogo della Mostra a cura di D. Pescarmona, Cinisello Balsamo (MI), 2003, pp. 73-83. Sulla collaborazione Tesauro-Bianchi a Rivoli cfr., in particolare, M. ZANARDI, *Vita ed esperienza di Emanuele Tesauro nella Compagnia di Gesù*, in «Archivum Historicum Societatis Jesu», XLVII, 93, jan.-iun. 1978, pp. 3-96 (46-47); A. GRISERI, *Volontà d'arte dei cantieri lombardi a Torino, 1620-1660*, in *Francesco Cairo, 1607-1665*, Catalogo della Mostra, Lativa, Busto Arsizio-Varese 1983, pp. 56-69 (62-63); G. GRITELLA, *Rivoli. Genesis di una residenza sabauda*, Panini, Modena 1986, pp. 47, 60-62; M. De Angelis, *Isidoro Bianchi*, cit., p. 78 (con bibliografia); M. DI MACCO, Il «valore singolarissimo» di Isidoro Bianchi artista di corte in *Isidoro Bianchi di Campione. 1581-1662*, cit., pp. 35-43 (36-39); M. DELL'OMO, *Da Praga a Torino: gli inizi di Isidoro Bianchi. Nuove ipotesi e qualche novità dai documenti*, ivi, pp. 23-33 (27-28). Più in generale, sui rapporti di Tesauro con l'iconografia delle arti figurative piemontesi, cfr. A. GRISERI, *La pittura, in Mostra del Barocco piemontese*, II, Catalogo della Mostra a cura di V. Viale, stampa arti grafiche Fratelli Pozzo-Salvati-Gros Monti & C., Torino 1963, pp. 1-28 (6-7), della stessa autrice si vedano *Restauro e analisi storica per il Palazzo Beggiami-Lascaris a Torino*, in «Studi Piemontesi», IX, 2, novembre, 1980, pp. 319-327, *Il cantiere per una capitale*, in *I rami incisi dell'archivio di corte: sovrani, battaglie, architetture, topografia*, Catalogo della Mostra a cura di B. Bertini Casadio e I. Massabò Ricci, Archivio di Stato, Torino 1981, pp. 9-27 (17, 20-27); *L'Immagine ingrandita. Tesauro, il labirinto della metafora nelle dimore ducali e nel Palazzo della Città*, in «Studi Piemontesi», XII, 1, marzo, 1983, pp. 70-79; M. L. DOGLIO, *Latino e ideologia cortigiana di Emanuele Tesauro (con due inediti delle «Inscriptiones»)*, in *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco della Corte*, V. *Religione e filosofia antica*, Università degli Studi di Urbino, Urbino 1987, pp. 567-578; F. LAMMERTSE, 'Hannibal Dream'. *A Painting by Jan Miel after an Idea by Emanuele Tesauro*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LII, 1989, pp. 253-256; M. L. DOGLIO, *Letteratura e retorica da Tesauro a Gioffredo*, in *Storia di Torino*, IV, *La città fra crisi e ripresa*, cit., pp. 569-630 (570-573, 600, 610-612); M. DI MACCO, *Critica occhiuta: la cultura figurativa (1630-1678)*, ivi, pp. 337-430 (338-340, 351-353, 356, 373); E. TESAURO, *Il Cannocchiale aristotelico*, ristampa anastatica dell'edizione Torino Zavatta 1670, Editrice artistica piemontese, Savigliano 2000, pp. 41-57; M. B. FAILLA e C. GORIA, *Committenti d'età barocca. Le collezioni del principe Emanuele Filiberto di Savoia a Palermo e la decorazione di Palazzo Taffini d'Acceglio a Savigliano*, Allemandi, Torino-Londra 2003; *Aurora barocche. Concerto di arti sorelle*, a cura di M. Maggi, Nino Aragno, Torino 2006, pp. 103-114; *La Reggia di Venaria e i Savoia. Arte, magnificenza e storia di una corte europea*, Catalogo della Mostra a cura di E. Castelnovo, Allemandi, Torino-Londra-Venezia-NewYork 2007, 2 voll., I [Saggi], pp. 217-233; S. GHISOTTI, *Apparato decorativo e programma iconografico. Storia conservativa nel Settecento*, in *Delle cacce ti dono il sommo impero. Restauri per la Sala di Diana alla Venaria Reale*, a cura di C. E Spantigati, Nardini, Firenze 2008, pp. 17-25.

³ Tesauro, descrivendo la sua impresa, realizzata in occasione dell'ammissione alla torinese Accademia dei Solinghi e costituita dall'immagine di un mitico uccello, l'*avis lucida*, con il motto *Nil opis externa*, tratto da Claudiano, la dice «animata dal miracoloso

suddetta antiporta raffigura in primo piano Pittura e Poesia sedute, elegantemente abbigliate, ma a torso nudo, coronate di alloro⁴, traduzione visiva dell'oraziano *ut pictura poësis*, *topos* ben vivo ancora nel Seicento⁵ e particolarmente caro a chi, come Tesauro, per l'appunto elaborava emblemi e imprese, generi fondati sulla cooperazione di letteratura e arte figurativa, e con emblemi, imprese, metafore pronte a essere tradotte in immagini contribuiva a creare la decorazione delle principali residenze ducali. A destra è la Pittura, il cui nome è indicato a chiare lettere sullo sgabello, la quale impugna con la sinistra una tavolozza rettangolare, con la destra brandisce il pennello con cui termina di tracciare, su una tela ovale incorniciata da una corona, la lettera *u* della scritta, rovesciata e in parte deformata sul piano, *Omnis in unum*, che a sua volta si riflette e ricomponde in uno specchio conico, secondo i principi dell'anamorfose catottrica⁶: si tratta del motto dell'impresa dell'Accademia dei Solinghi, fondata a Torino dal principe cardinale Maurizio di Savoia⁷, a istanza

pennello del cavaliere Isidoro» (CA, p. 691; CA¹ p. 770). Su tale impresa cfr. F. BONDI, «La Vergine trionfante, et il Capricorno scornato». (*Elementi per una lettura emblematico-politica*), in «Testo», n.s., anno XXX, luglio-dicembre, 2009, pp. 21-33: 25-26.

⁴ Nella descrizione e interpretazione di figure, imprese, stemmi dell'antiporta del *Cannocchiale aristotelico* tengo presenti soprattutto lo studio fondamentale di M. A. RIGONI, *Il Cannocchiale e l'Idea*, in «Comunità», XXXII, 179, aprile 1978, pp. 337-352 e le precisazioni di M. BLANCO, *El mecanismo de la ocultación. Análisis de un ejemplo de agudeza*, in «Críticón», 43, 1988, pp. 13-36.

⁵ M. FARNETTI, *Teoria e forme dell'ecfrasi nella letteratura italiana dalle origini al Seicento. Saggio bibliografico in Ecfrasi. Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di G. Venturi, Bulzoni, Roma 2004, 2 tomi, II, pp. 573-600; A. BATTISTINI, *Il Barocco. Cultura, miti, immagini*, Salerno, Roma 2000, pp. 151-209. Cfr. pure la bibliografia segnalata da A. BENASSI, *Il libro e il ritratto di Emanuele Tesauro. Un modello impresistico*, in «Studi secenteschi», XLIX, 2008, pp. 21-42 (36, nota 43) e dello stesso autore «*La eloquenza in iscorcio*». *Retorica visiva in Tesauro*, in «Testo», n. s., XXX, luglio-dicembre, 2009, pp. 9-20.

⁶ Sull'anamorfose si veda lo studio di J. BALTRUŠAITIS, *Anamorfose o Thaumaturgus opticus*. Edizione riveduta e ampliata, trad. it., Adelphi, Milano 1990; la bibliografia raccolta da L. BOLZONI, *Il "libro figurato" del Seicento: due esempi (Tesauro e Jacopone)*, in *I capricci di Proteo, percorsi e linguaggi del Barocco*, Atti del Convegno (Lecce, 23-26 ottobre 2000), Salerno, Roma 2002, pp. 479-506.

⁷ Si veda V. E. GIANAZZO DI PAMPARATO, *Il principe cardinal Maurizio di Savoia mecenate dei letterati e degli artisti*, Stamperia della ditta G.B. Paravia, Torino 1891; L. RANDI, *Il principe cardinale Maurizio di Savoia*, Società tipografica Salesiana, Firenze, 1901. Sulla cronologia dell'Accademia dei Solinghi, fondata da Maurizio al ritorno dal

del quale Tesauro, membro di quell'Accademia, compose il suo trattato e al quale, altresì, è dedicata la prima edizione del *Cannocchiale* stesso⁸. I grafemi deformati sul piano diventano icona del giardino in forma di labirinto semicircolare della cosiddetta Vigna del Cardinale (oggi Villa della Regina), la dimora che Maurizio si fece costruire sulla collina di Torino e nella quale si tenevano le adunanze dei Solinghi⁹. Il relativo motto sullo specchio conico, tratto dall'*Eneide*, X, 410 (*non aliter socium virtus coit omnis in unum*: «non altrimenti il valore dei compagni tutto insieme si collega», detto dell'esercito arcadico adunatosi per combattere a sostegno di Pallante) da un lato indica la finalità dell'Accademia:

suo secondo soggiorno romano (1623-1627), cfr. M. OBERLI, "Magnificentia Principis". *Das Mäzenatentum des Prinzen und Kardinals Maurizio von Savoyen (1593-1657)*, VDG, Weimar 1999, p. 168, nota 51 (nei registri dei conti del cardinale si menzionano una sala per l'Accademia nel 1629 e «Antonio Lanteri Sec.^o della n.^a Accademia» nel 1655); sulla differenza tra l'Accademia dei Solinghi e quella dei Desiosi, fondata da Maurizio a Roma nel 1626 e spesso confusa con la prima, cfr. R. MEROLLA, *L'Accademia dei Desiosi*, in «Roma moderna e contemporanea», III, 1, gennaio-aprile, 1995, pp. 121-155; sui Desiosi cfr. anche, per la cronologia, S. ARENA, *Il Volontario ambasciatore e shāh 'Abbās I il Grande*, in R. MEROLLA, *L'Accademia dei Desiosi. Storia e Testo*. Prefazione di A. Asor Rosa, con saggi di L. Alemanno, S. Arena, D. Vagnoni, Carocci, Roma 2008, pp. 152-211 (208-209, nota 142) e F. FAVINO, 'Marvellous Conjunction'? *The Academy of Maurice of Savoy in Rome between Politics and the 'New Science'*, in M. P. Donato and J. Krave (Edited by), *Conflicting Duties: Science, Medicine and Religion in Rome, 1550-1750*, The Warburg Institute, Nino Aragno, London-Turin 2009, pp. 135-155.

⁸ Cfr. M. ZANARDI, *Sulla genesi del «Cannocchiale aristotelico» di Emanuele Tesauro*, in «Studi secenteschi», XXIII, 1982, pp. 3-61 (16, nota 31); il nome del principe dedicatario non compare sul frontespizio della *princeps*, subito dopo il quale si trova però l'epistola dedicatoria a Maurizio, definito «perpetuo mecenate degl'ingegni» e «signor del mio volere», che viene ripetuta nell'edizione Baglioni del 1655: cfr. G. CHIARLE, *Libro, letterati e società nel Piemonte del '600*, in *Seicentina. Tipografi e libri nel Piemonte del '600*, a cura di W. Canavesio, Provincia di Torino, Torino 1999, pp. 19-68.

⁹ CA, pp. 677-678: «questa heroica Academia de' SOLINGHI ha per seggia principale la *Villa di piacere* di questo Principe [sc. Maurizio], sicome l'*Academia* di Atena havea per seggia gli *Horti delitiosi di Academo, famoso heroe* [...] sicome il luogo di quest'Academia è un *giardino amenissimo* a modo di *laberinto semicircolare* in un verde teatro di colline, così nel corpo della impresa, quelle macchie nel piano rappresentano il flessuoso laberinto, ma, riverberate nello specchio, formano per vera regola di prospettiva perfetti caratteri componenti il motto della impresa» (cfr. CA, pp. 754-755). Sul *Cannocchiale* da intendersi metaforicamente come giardino, in analogia con quello della Vigna del Cardinale, cfr. M. ZANARDI, *Metafora e gioco nel «Cannocchiale aristotelico» di Emanuele Tesauro*, in «Studi secenteschi», XXVI, 1985, pp. 25-99 (75-76, nota 88).

riuscire una perfetta sintesi delle qualità dei suoi affiliati, che, singolarmente presi, sarebbero risultati invece imperfetti; dall'altro allude al retto comportamento di Maurizio, le cui azioni, sebbene potessero essere mal interpretate da altri, tuttavia, «*nello specchio sincero della sua mente*», erano sempre indirizzate alla virtù¹⁰. Affrontata alla Pittura, a sinistra, la Poesia

¹⁰ CA, p. 678; CA, p. 755. Dell'impresa con lo specchio anamorfico si discute in CA, pp. 677-679; CA, pp. 754-756; CA, p. 679; CA, p. 756, nell'orazione recitata per le esequie del principe Maurizio il 24 ottobre 1657 ed edita col titolo *Il Cilindro* in E. TESAURO, *Panegirici... dedicati alla Regale Altezza di Madama Cristiana di Francia...*, Appresso Bartolomeo Zavatta, In Torino 1659, I, pp. 149-169 (152), ove però si parla dell'impresa personale di Maurizio con un cilindro al posto del cono, e nelle *D. Emmanuelis Thesauri... Inscriptiones quotquot reperiri potuerunt opera et diligentia D. Emmanuelis Philiberti Panealbi... editio quinta*, Taurini, typis Bartholomaei Zapatae, 1670 (1666), pp. 469-477, ove si evoca il *cylindricum speculum*, con riferimento all'impresa accademica. A proposito di CA, p. 679, ove Tesauero afferma che il cono catottrico è stato inventato da «un sottilissimo spirito in Parigi, d'intorno all'anno 1627», RIGONI, *Il Cannocchiale e l'Idea*, cit., p. 338 nota 6, propone, in forma dubitativa, il nome del pittore Simon Vouet. In effetti, J. BALTRUŠAITIS, *Anamorfoosi o Thaumaturgus opticus*, cit., p. 169 segnala un'incisione eseguita a Roma, tra 1624 e 1627, da Hans Tröschel su disegno di Simon Vouet, in cui si raffigura una delle prime immagini note del meccanismo catottrico, in questo caso un cilindro e non un cono, sul quale si riflette l'immagine di un elefante; Z. WAZBINSKI, *Simon Vouet et le cardinal Francesco Maria del Monte: une hypothèse sur le mécénat d'Henri IV à Rome*, in *Simon Vouet*, Actes du colloque international (Galeries nationales du Grand Palais 5-6-7 février 1991), publiés sous la direction de S. Loire, La Documentation Française, Paris, 1992, pp. 150-167 (158-159) pensa che l'incisione sia stata realizzata per commemorare l'apertura, il 2 settembre 1624, del nuovo studio dell'Accademia di San Luca; M. PRÉAUD, *Simon Vouet. Claude Mellan et le cardinal Maurice de Savoie*, ivi, pp. 557-562 la mette invece in relazione sia con l'impresa dei Solinghi che con un'altra incisione, eseguita da Claude Mellan (1598-1688), ugualmente tra 1624 e 1626 e su disegno di Vouet, in cui Maurizio di Savoia è rappresentato come Apollo e circondato da dodici personaggi della dinastia sabauda disposti a semicerchio; M. FUMAROLI, *La scuola del silenzio. Il senso delle immagini nel XVII secolo*, trad. it., Adelphi, Milano 1995, p. 457 vi intravede un senso mistico cristiano: «lo specchio conico, simbolo dell'occhio spirituale, era l'equivalente di quella conversione dell'anima che le permette di ricostruire, partendo dalla confusione delle apparenze, la visione dell'Unico». In TESAURO, *Inscriptiones*, cit., pp. 471-477 si descrive l'illustrazione concepita da Tesauero nel 1654 per la tesi del Conte Paolo Pasta e tradotta da Giovenale Boetto nell'acquaforte *Il giardino dell'Accademia dei Solinghi* (Losanna, Archivio Cantonale, Fondazione Umberto II e Maria José di Savoia). Si rappresentano il giardino e il portico colonnato della Vigna del Cardinale, sede dell'Accademia, con lo specchio conico e il motto *Omnis in unum* al centro del giardino stesso, a sottolineare la pluralità e unitarietà delle scienze e arti colà coltivate, i cui nomi sono associati, in corrispondenza di ciascuna arcata del

siede dinanzi a un albero da cui pendono due imprese: il sagittario col motto *Opportune*, scelto in base al proprio ascendente zodiacale e con significato tutt'altro che pacifico dal padre di Maurizio, il duca Carlo Emanuele I¹¹; l'elefante col motto *Infestus infestis*, che il padre di Carlo Emanuele, il duca Emanuele Filiberto I, insigne per le vittorie militari e per la restaurazione del regno sabauda, pare abbia adottato nel 1553, all'assedio di Hesdin, per ammonire che era sua intenzione essere mansueto con i deboli e severo con i malvagi. La Poesia regge con l'avam-

portico, ove parimenti si ripete il motto *Omnis in unum*, con quelli di personalità distinte nei diversi ambiti. Da sinistra verso destra sono associati: astrologia-Giovanni da Sacrobosco (il nome *astrologia* è antico, ma la rappresentazione della sfera armillare sotto l'arcata e del cannocchiale nel secondo gruppo di accademici da sinistra, insieme con il riferimento all'autore della *Sphaera*, chiama in causa l'astronomia), geometria-Euclide, matematica-Archimede, musica-Orfeo, pittura-Zeusi, poesia-Omero, retorica-Cicerone, logica-Aristotele, fisica-Parmenide, medicina-Ippocrate, teologia-Magister *sententiarum* (Pietro Lombardo), etica-Socrate, giurisprudenza-Giustiniano e, infine, arte militare-Carlo Emanuele I. Nell'arcata centrale è il busto di Maurizio su di un piedistallo su cui si legge *Ingeniorum Mecoenati sacrum*, mentre nel cortile della Vigna gli accademici Solinghi sono impegnati in diverse attività, tra cui osservazioni telescopiche, esercitazioni cartografiche, salti a cavallo, prove di disegno, esecuzioni musicali, studi di botanica, scherma. Su tale illustrazione cfr., in particolare, A. BAUDI DI VESME, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, I, Società piemontese di Archeologia e Belle Arti, Torino 1963; si rimanda inoltre allo studio di GRISERI, *Il Diamante. La Villa di Madama Reale Cristina di Francia*, cit., p. 21, fig. 4) ove si riporta l'illustrazione ideata da Tesauro per la tesi del Conte Capris, in cui il cono catottrico con la scritta *omnis in unum* è raffigurato al di sopra del ritratto centrale di Maurizio, il quale, circondato dall'*inscriptio*, tratta da Claudiano, «*quae sunt dispersa per omnes, in te mixta fluunt et quae divisa beatos efficiunt collecta tenes*», si propone come sintesi di sei diverse virtù, dalla *magnanimitas* alla *maiestas*, incarnate ognuna dagli antenati del principe, sia del ramo paterno (Carlo Emanuele I, Emanuele Filiberto, Carlo III), sia di quello materno (l'Infanta Caterina d'Austria, Filippo II di Spagna e l'imperatore Carlo V).

¹¹ R. A. MARINI, *Motti ed imprese della Real Casa di Savoia*, in «Rivista italiana di numismatica e scienze affini», XXVII, 1, 10 aprile 1914, pp. 67-120: 94-95 ricorda che Carlo Emanuele I adottò tale impresa per la prima volta quando nel 1587 invase il marchesato di Saluzzo per riprenderlo alla Francia che lo aveva occupato nel 1548: «Così il duca non badando a proteste e a recriminazioni di sorta, s'impadronì senza fatica in poco tempo di Carmagnola, di Saluzzo, di Centallo, di Casteldefino, ed ebbro per dette vittorie fece incidere medaglie con un centauro calpestante una corona regale e col motto *Opportune*. Il qual motto egli conservò poi in moltissime altre medaglie allusive al trattato di Lione, al trattato di Bruzolo, alla guerra di Monferrato, ecc., per significare che ogni impresa da lui assunta per l'integramento o l'ingrandimento degli stati suoi era opportuna sempre, e non mai fondata sull'arbitrio o sulla violenza».

braccio destro una viola da gamba, su cui è inciso il suo nome, con la mano destra lo scudo recante l'impresa inventata da Tesauro stesso per il fratello di Maurizio, il principe Tommaso Francesco di Savoia Carignano, quando divenne «General delle arme di Francia», subito dopo la guerra civile (1638-1642) che lo aveva visto schierato insieme con Maurizio contro la cognata Cristina, la prima Madama Reale: si tratta della Bilancia, la quale, in unione col giglio di Francia, si riferisce sia a Luigi XIII detto il Giusto, ai cui ordini Tommaso intraprese una serie di azioni militari contro gli Spagnoli, sia all'ascendente zodiacale di Tommaso, cioè quindici gradi della Libra, «circostanza che di niun'altro principe si legge, se non di Romolo», e presagio, secondo Manilio, da cui è tratto il motto minaccioso *Urbes et regna tremant*, di amore per la giustizia e valore militare capaci di atterrire i nemici¹². Mercedes Blanco ha sottolineato come, con la rappresentazione di questa impresa militare, Tesauro, che del seguito di Tommaso fece parte sia nelle Fiandre che in Piemonte e che come storiografo esaltò le virtù militari e giustificò le scelte politiche del principe, alluderebbe all'«ambición fanfarrona» di liberare l'Italia, d'intesa con la Francia, dall'egemonia spagnola; inoltre, le antiche insegne imperiali con l'aquila e il cartello recante l'acronimo S.P.Q.R. si troverebbero sparsi al suolo, davanti allo sgabello della Pittura, per dare risalto alla posizione dominante degli scudi dei principi sabaudi, emuli vanagloriosi dell'antica potenza romana¹³. A lato dell'impresa di

¹² CA, pp. 675-676 e p. 752, a p. 675 accenna all'impresa di Carlo Emanuele I, mentre quella di Emanuele Filiberto è citata a p. 637; Per una sintesi delle imprese militari del principe Tommaso cfr. L. PICCO, *Il patrimonio privato dei Savoia. Tommaso di Savoia Carignano 1596-1656*, Centro Studi piemontesi, Torino 2004, pp. 25-35 (con bibliografia a p. 25, nota 1). A tali imprese Tesauro dedicò i *Campeggiamenti o vero istoria del Piemonte*, stampati fra il 1640 e il 1643, rielaborati fino al 1674, quando furono editi a Torino da B. Zavatta i *Campeggiamenti del Serenissimo Principe Tomaso di Savoia*, cronaca delle campagne in Fiandra e in Piemonte. Sulla produzione storiografica tesaauriana si rinvia a E. TESAURO, *Scritti*, a cura di M. L. Doglio, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2004; E. TESAURO, *Istoria della venerabilissima compagnia della fede catolica, sotto l'invocazione di san Paolo, nell'augusta città di Torino*, a cura di A. Cantaluppi, Compagnia di San Paolo, Torino, 2003 (di cui si segnala la *Prefazione* di M. Guglielminetti).

¹³ Cfr. M. BLANCO, *El mecanismo de la ocultación*, cit., pp. 30-33 (la cit. a p. 33). A p. 30 la studiosa ricorda anche che per Tesauro S.P.Q.R. è una metafora di laconismo e che i Sabini, i primi a utilizzarla come divisa, la scioglievano con *Sabinis Populis Quis Resistet?*, mentre i Romani, facendola propria, vi leggevano *Senatus PopulusQue Romanus*. (CA, pp. 20 e 128; CA', pp. 44 e 174). Ma si veda pure CA, p. 441: «le sopramemorate

Tommaso, e in parte coperto da questa, giace lo stemma di Tesauro, inquartato con torri e aquile bicipiti coronate, mentre ai piedi della Pittura e della Poesia si trova, sotto il cavalletto, una piccola scultura, un torso femminile in parte coperto dalla veste della Pittura stessa¹⁴. La Poesia con la sinistra sostiene un cannocchiale con cui osserva il disco solare cosparso di macchie e raggianti sul paesaggio collinare, nel quale si intravede un piccolo edificio isolato¹⁵; l'aiuta a sorreggere e a puntare lo strumento ottico un vegliardo incappucciato, dalla barba fluente, stante

lettere iniziali S.P.Q.R. [...] furono più argute per le capricciose interpretazioni che per il proprio significato. Peroche la Sibilla ne trasse un presagio, che Roma doveva essere il capo della Chiesa, interpretandole così: *Serva Populum Quem Redemisti*; Beda ne presagi la strage de' Goti, affettanti l'imperio di Roma: *Stultus Populus Quaerit Romam*; gli protestanti di Alemagna ne fecero una divisa contra il pontefice: *Sublato Papa Quietum Regnum*; per contrario i catolici ne fecer divisa in favor del pontefice: *Salus Papae, Quies Romae*. Questo passo non è sfuggito a E. DONATO, *Tesauro's Cannocchiale aristotelico*, in «Stanford Italian Review», V, 1985, pp. 101-114 (112) che vi ha ravvisato uno straordinario esempio della moderna semiologia tesauriana fondata sull'«excess of figurative meaning with respect to a material signifier». Fermo restando dunque il significato politico che assume in rapporto agli scudi sabaudi, l'acronimo S.P.Q.R. entra nell'antiporta, sintesi visiva del testo, anche perché richiama quell'idea di interpretazione ingegnosa e arguta cui è immediatamente e più volte associato nel testo medesimo.

¹⁴ R. BÉHAR, *La traza de Giorgione y la última treta de Gracián*, cit., p. 62, a proposito del cinquecentesco *paragone* delle arti, ricorda che Giorgione, secondo le *Vite* (1568) di Vasari, ritrasse un uomo nudo, voltato di spalle, che si specchiava in una fonte, con, a un lato, un corsetto in cui si rifletteva il profilo sinistro, all'altro, uno specchio in cui si rifletteva il profilo destro, allo scopo di dimostrare che la pittura, in quanto capace di rappresentare simultaneamente tutti i lati di un soggetto, è superiore alla scultura, che richiede invece allo spettatore di girare intorno alla figura effigiata per coglierne i diversi aspetti; ipotizza poi che il cono catottrico dell'impresa di Maurizio sia come «el “concepto” de la quintaesencia de la pintura, de su *idea*» (p. 62), intendendo la pittura, appunto, sulla scorta di Giorgione, come arte della visione simultanea integrale, e lascia senza risposta il quesito se Maurizio di Savoia si sia ispirato al celebre pittore veneto. Non credo vi siano elementi a sostegno di tale derivazione; d'altro canto, nell'antiporta del 1654, le dimensioni ridotte del torso femminile rispetto a quelle della Pittura (e della Poesia), le mutilazioni del pezzo scultoreo, come anche il suo parziale occultamento ad opera della Pittura e la sua collocazione ai piedi di essa sembrano indicare la netta superiorità della pittura rispetto alla scultura. Nell'antiporta del 1670 tale presa di posizione viene però meno, in quanto non è più raffigurata la piccola statua.

¹⁵ Le colline alle spalle della Pittura, in assonanza con quelle del 'quadro nel quadro' su cui si staglia il cono anamorfico dei Solinghi, invitano a cogliere un'ulteriore allusione all'Accademia del principe Maurizio, la cui sede era la Vigna del Cardinale, posta nella collina sopra Torino.

alle sue spalle, identificato in Aristotele dalla scritta sul mantello, che al contempo le addita l'astro maculato. Alle macchie solari, che Galileo Galilei nella sua *Istoria e dimostrazioni intorno alle macchie solari e loro accidenti* (1613) asserisce di aver osservato per primo nel 1610, si riferisce il motto dell'antiporta, *egregio in corpore*, inscritto nel cartiglio che sormonta il cannocchiale e ispirato a Orazio, *Satire I*, 6, 66-67 (*velut si / egregio inspertos reprehendas corpore naevos*: «come se tu riprendessi i nei sparsi in un corpo perfetto», detto da Orazio a proposito della sua indole, macchiata da vizi non gravi), citato con lieve modifica nel piede dell'antiporta: questa si propone pertanto come impresa del trattato, alludendo con il cannocchiale alla *Retorica* di Aristotele in quanto strumento teorico indispensabile per scorgere le macchie-nei, cioè i difetti, nel Sole, che a sua volta, quindi, rappresenta l'eloquenza, ma anche, più in particolare, l'impresa del re di Francia Luigi XII (l'istrice con il motto *Eminus et cominus*), la quale, pur se presa nel *Cannocchiale* a modello rispetto a cui valutare tutte le altre imprese, non è essa stessa esente da mende¹⁶.

Secondo Giancarlo Chiarle, l'antiporta del trattato tesauriano da un lato realizza un programma iconografico fissato a priori dall'autore, tanto che «si ripete sempre rigorosamente identica (anche se eseguita da artisti diversi) in tutte le varie edizioni», dall'altro, però, presenta quattro varianti: quella appena descritta, dell'edizione originale, quella delle due edizioni veneziane di Baglioni (1655 e 1663), quella dell'edizione romana

¹⁶ Cfr. CA, p. 685: «Poiché dunque con l'esempio dell'istrice del Re Luigi e con le regole di Aristotele abbiamo stabilita la *diffinition della perfettissima impresa*, restaci per chiudimento di esaminar con l'istessa *diffinitione* le imperfettioni delle più celebrate imprese di grandissimi personaggi, anzi dell'istrice stesso, che sarà un discoprire col CANNOCCHIALE ARISTOTELICO le macchie nel Sole» (sull'impresa di Luigi XII cfr. pure CA, pp. 631-634 e 689-690; CA¹, pp. 699-702 e 768-769). Sulla teoria tesauriana delle imprese cfr. E. TESAURO, *Idea delle perfette imprese. Testo inedito*, a cura di M. L. Doglio, Olschki, Firenze 1975 e, con riferimento al *Cannocchiale aristotelico*, G. ARBIZZONI, «Un nodo di parole e di cose». *Storia e fortuna delle imprese*, Salerno, Roma 2002, pp. 125-147. Per il cannocchiale come emblema di vana curiosità si rinvia allo studio di J. BEDON SCOTT, *Galileo and Urban VIII. Science and Allegory at Palazzo Barberini in I Barberini e la cultura europea del Seicento*, per la cura di L. Mochi Onori, S. Schütze, F. Solinas, Atti del convegno internazionale (Palazzo Barberini alle Quattro Fontane, 7-11 dicembre 2004), De Luca, Roma 2007. Più in generale, sulle diverse declinazioni del tema del cannocchiale nella cultura del '600 cfr. il capitolo *Il cannocchiale nell'immaginario barocco*, in A. BATTISTINI, *Galileo e i Gesuiti. Miti letterari e retorica della scienza*, Vita e Pensiero, Milano 2000, pp. 15-60.

di Halle (1664) e infine quella dell'edizione torinese di Zavatta (1670). Le incisioni anonime delle edizioni Baglioni e Halle sono pressoché identiche a quella dell'antiporta torinese del 1654, che evidentemente è stata usata come modello, ma mentre l'incisore di Baglioni rappresenta il sole senza macchie, eliminando così un dettaglio fondamentale per il funzionamento del meccanismo concettistico dell'antiporta, quello di Halle rappresenta le macchie non più con aloni circolari, come nell'incisione della *princeps*, ma con tratteggi piuttosto marcati. Nell'edizione definitiva *in folio* del 1670, presso Zavatta, l'antiporta, senz'altro superiore alle altre dal punto di vista stilistico, indica in Domenico Piola (1627-1703)¹⁷ il disegnatore e in Georges Tasnière (1632-1704) l'incisore e riprende lo schema iconografico della precedente, ma con alcune variazioni: Rigoni, che le considera non di grande rilievo iconologico, segnala, fra le più macroscopiche, il fatto che Aristotele non sia più incappucciato e che la Poesia sia munita di plectro; Chiarle richiama il primo dettaglio, sottolineando che, «senza il cappuccio, Aristotele è più plausibile e più “filosofo”» e, a proposito del paesaggio, nota che nell'antiporta del 1670 «lo sfondo arcadico ha più evidenza e più rilievo»¹⁸.

¹⁷ Sull'attività grafica di D. Piola, uno dei più noti artisti genovesi del Seicento, cfr., in particolare, M. NEWCOME, *Prints after Domenico Piola*, in «Burlington Magazine», CXXXIV, 955, october, 1982, pp. 609-618; A. GRISERI, *Domenico Piola da Genova a Torino. La metafora alleggerita*, in «Studi di Storia delle Arti», numero speciale in onore di E. Gavazza, Genova 2002, pp. 43-54; A. M. BAVA, D. SANGUINETI, G. SPIONE, *Artisti genovesi alla corte dei Savoia*, in *Maestri genovesi in Piemonte*, Catalogo della Mostra a cura di P. Astrua, A. M. Bava, C. E. Spantigati, U. Allemandi, Torino 2004, pp. 11-36 (20-29).

¹⁸ RIGONI, *Il Cannocchiale e l'Idea*, cit., p. 337, nota 1 (cfr. BLANCO, *El mecanismo de la ocultación*, cit., p. 20, nota 9, secondo cui il programma iconografico delle due incisioni, quella della *princeps* e quella del 1670, «es absolutamente idéntico»). Aggiungo che nell'antiporta del 1670 scompare l'edificio sulle colline e sono parimenti eliminate le colline di sfondo nel quadro che raffigura lo specchio conico, così venendo meno l'eventuale allusione alla Vigna del Cardinale come sede dei Solinghi, Vigna nel frattempo passata, dopo la morte di Maurizio (1657), alla vedova Ludovica; scompare la piccola statua sotto il cavalletto e con essa il riferimento alla superiorità della pittura sulla scultura, cui si è già accennato *supra*, nota 15; la Pittura nella mano sinistra ha non più un pennello, due spatole e una tavolozza quadrata, ma un appoggiamano, tre pennelli e una tavolozza tonda; Aristotele, precedentemente di tre quarti e con gli occhi aperti, è ora di profilo, sembrerebbe con l'occhio chiuso; la mano destra della Poesia sostiene lo scudo con l'impresa del principe Tommaso non più con quattro, ma solo con due dita, mentre con il pollice tiene fermo il plectro nel palmo, ovvero la posizione delle dita sembra segnalare il numero tre (pollice, indice, medio distesi, anulare e mi-

Le interpretazioni dell'antiporta che la critica ha finora proposto si sono concentrate per lo più, come pure è ovvio aspettarsi, sul rapporto tra l'iconografia della medesima e il contenuto o parte del contenuto del trattato, nel senso che l'immagine di apertura costituirebbe una *summa* visiva o impresa del *Cannocchiale*¹⁹. Qui si vuole proporre un cambio di prospettiva, avanzando l'ipotesi che l'antiporta sia ispirata al dipinto monumentale *Lode della pace* o *Allegoria della pace* (Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini), entrato nella collezione del cardinal

gnolo flessi verso la lira) e il cartiglio recante il motto dell'impresa di Tommaso, nella parte mediana, in cui si legge «et regna», è spostato più a destra di quanto non fosse nell'antiporta del 1654, cosicché due delle tre dita tese sembrano invitare a leggere *tre* sia in «tremēt» che in «et regna» (segmentando così: *e tre gna*). La duplice indicazione del numero tre (nella mano destra e nel cartiglio di Tommaso) potrebbe ricollegarsi a quanto dice G. BONIFACCIO, *L'arte de' cenni con la quale formandosi favella visibile, si tratta della muta eloquenza, che non è altro che un facondo silentio*, appresso Francesco Grossi, in Vicenza, 1616, p. 337, a proposito del gesto della Santissima Trinità, compiuto guardando il sole e tenendo la mano destra alzata, con pollice, indice, medio distesi. La Poesia indicherebbe dunque la Trinità, ignota al pur "divino" Aristotele, mentre l'arte gemella della Pittura, dipingendo la parola *unum*, potrebbe alludere all'*unus Deus*. D'altro canto, il tre indicato dalla Poesia potrebbe riferirsi alla terna Retorica, Pittura, Poesia, aggiornamento barocco del classico *ut pictura poësis*, ovvero alle tre arti che compaiono nel sottotitolo del trattato a partire dall'edizione Venezia, Baglioni, 1663 e naturalmente si ritrovano ancora in quella torinese del 1670: *Il cannocchiale aristotelico, o sia idea dell'arguta et ingegnosa elocutione che serve a tutta l'arte oratoria, lapidaria, et simbolica, esaminata co' principij del divino Aristotele*, Quinta impressione, Per Bartolomeo Zavatta, In Torino 1670. Un'ulteriore spiegazione potrebbe trovarsi in C. RIPA, *Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità*, Appresso Lepido Fazii, In Roma 1603, p. 406. A questo riguardo ricordo che H. MEHNERT, *Emanuele Tesauro Theorie von Struktur und Funktionsweise des barocken Concetto*, in «Romanische Forschungen», 88, 1, 1976, pp. 195-209, individua nell'antiporta una «mit den Insegnien der drei poetischen Gattungen ausgestatteten Poesia», senza dare ulteriori spiegazioni e senza far riferimento alle tre dita tese della Poesia stessa.

¹⁹ RIGONI, *Il Cannocchiale e l'Idea*, cit.; E. REEVES, *The Rhetoric of Optics: Perspectives on Galileo and Tesauro*, in «Stanford Italian Review», VII, 1-2, 1987, pp. 129-145 (che considera l'antiporta direttamente ispirata alla *Istoria e dimostrazioni intorno alle macchie solari e loro accidenti* di Galilei); L. BOLZONI, *Anamorfosi, allegoria, metafora. Giochi di prospettiva sul testo letterario*, in *La lotta con Proteo. Metamorfosi del testo e testualità della critica*, Atti del XVI Congresso A.I.S.L.L.I. Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana (University of California-Los Angeles 6-9 ottobre 1997), a cura di L. Ballerini, G. Bardin e M. Ciavolella, Cadmo, Fiesole 2000, 2 voll., II, pp. 1261-1282; all'interpretazione della Bolzoni si richiama J. R. SNYDER, *L'estetica del Barocco*, Il Mulino, Bologna 2005, pp. 102-106.

nipote Francesco Barberini il 27 settembre 1627 e registrato come opera del «fratello del cav. Muti»²⁰. La critica moderna ha ricollegato il dipinto alla bottega di Simon Vouet, che soggiornò a Roma dal 10 marzo 1613 all'estate del 1627²¹: si sono fatti i nomi sia del grande maestro francese, come autore dell'opera o almeno di un bozzetto approntato per essa, prima della sua partenza da Roma per Parigi, sia dell'ancora anonimo fratello del cavalier Muti in collaborazione con un allievo di Vouet²².

In tale dipinto, che intende celebrare la famiglia Barberini, il cui simbolo araldico, le api, si ritrova sulla gamba del cavalletto in primo piano, la Pace è seduta a sinistra, davanti a un monumento antico parzialmente coperto da cespugli e da due alberi ricurvi, mentre, con lo sguardo rivolto al cielo, tiene nella destra un ramo d'ulivo e nella sinistra una fiaccola per bruciare le armi ai suoi piedi; sotto gli auspici della Pace trionfano quindi le arti: in secondo piano, la Poesia, munita di una penna, di un quaderno e della tromba della Fama, e la Musica, intenta a suonare un liuto; di fronte alla Pace, a destra, la Pittura, la quale ha in una mano una tavolozza rettangolare, diversi pennelli e un appoggiamano, nell'altra il pennello con cui, su una tela parimenti rettangolare, finisce di dipingere l'Eternità – come era stata descritta e rappresentata nell'*Iconologia* (1603) di Cesare Ripa sulla scorta dei *Documenti d'amore* di Francesco da Barberino, avo di Urbano VIII²³ – sotto lo sguardo attento di una figura in armi, forse rappresentante la Fortezza o l'Intelletto²⁴. La *Lode della pace*

²⁰ M. ARONBERG LAVIN, *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York University Press, New York 1975, pp. 99 e 107.

²¹ Sul periodo italiano di Vouet cfr. *Simon Vouet (les années italiennes 1613/1627)*, Catalogo della Mostra, Musée des Beaux Arts de Nantes, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon, Hazan, Paris 2008.

²² Cfr. PH. MALGOUYRES, *Charles Mellin. Un Lorrain entre Rome et Naples*, Catalogo della Mostra, Somogy, Paris, 2007, pp. 56-57 e 71-74 e L. MOCHI ONORI e R. VOBRET, *Galleria Nazionale d'Arte Antica. Palazzo Barberini. I dipinti. Catalogo sistematico*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2008, scheda p. 292.

²³ Si veda RIPA, *Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità...*, cit., pp. 140-141; S. SCHÜTZE, *Kardinal Maffeo Barberini später Papst Urban VIII. und die Entstehung des römischen Hochbarock*, Hirmer Verlag, München 2007, p. 92. La stessa 'immagine dell'Eternità ritorna nel frontespizio della raccolta poetica di Lelio Guidiccioni, *Delibatio mellis Barberini*, Typis Vitalis Mascardi, Romae 1639.

²⁴ MALGOUYRES, *Charles Mellin. Un Lorrain entre Rome et Naples*, cit., pp. 72-74 per la figura in armi richiama due immagini descritte da Ripa: la Fortezza, donna armata e «vestita di color lionato», con l'occhio «non molto aperto», e l'Intelletto, uomo armato

costituisce insomma un vero e proprio manifesto di quello che Fumaroli ha chiamato il “secolo d’oro” di Urbano VIII. Con tale espressione lo studioso francese ha voluto mettere in evidenza il magnifico *patronage* esercitato sulle arti e sulle lettere da papa Barberini (e dai suoi familiari), che trasformò la Città eterna nella capitale del suadente *otium literatum et studiosum* di ascendenza umanistica, coniugato, sul piano diplomatico, con una politica (rivelatasi, però, fallimentare) di mediazione e pacificazione tra le potenze europee cattoliche: artisti, eruditi, antiquari, scrittori ecclesiastici e laici in vario modo incoraggiati, patrocinati o protetti dal pontefice, lui stesso raffinato poeta in lingua greca, latina e toscana, come anche dai cardinali nipoti Francesco e Antonio, rilanciarono la centralità culturale di Roma, che così si trovò a esercitare una rinnovata e potente attrazione su tutta la *Respublica literaria* europea; quel secolo d’oro, secondo Fumaroli, si sarebbe poi prolungato, oltre la morte del suo creatore, sotto il regno di tre pontefici “barberiniani” – cioè, non l’immediato successore Innocenzo X Pamphili (1644-1655), promotore, anzi, all’inizio del suo pontificato, della *damnatio memoriae* di Urbano VIII, bensì Alessandro VII Chigi (1655-1667), Clemente IX Rospigliosi (1667-1669) e Clemente X Altieri (1670-1676) – e infine si sarebbe riverberato, dal 1661-1663, nella Francia di Luigi XIV, il quale, però, pur accreditandosi come protettore delle lettere, delle scienze e delle arti, con l’intento di fare di Parigi una nuova Roma barberiniana, si sarebbe presentato non come sovrano “diplomatico” e pacificatore, ma come “re di guerra” che mira a realizzare una *translatio imperii*, oltre che una *translatio studii*²⁵.

di corazza, con in testa un elmo e nella destra un’asta; suggerisce altresì di identificare la Musica del dipinto con l’Intelligenza descritta da Ripa come una donna che con la destra tiene un liuto: l’insieme della composizione sarebbe allora un’allegoria centrata sulla Pittura che, in presenza della Pace, lavora per l’Eternità sotto lo sguardo dell’Intelletto e in armonia con l’Intelligenza; ricorda pure che, pur presentandosi come il papa della pace, Urbano VIII, proprio nel periodo in cui gli venne offerta la *Lode*, si preparava alla guerra con la creazione, il 1° ottobre 1627, della Sacra Congregazione dei Confini.

²⁵ Si veda S. SCHÜTZE, *La Biblioteca del cardinale Maffeo Barberini: Prolegomena per una biografia culturale ed intellettuale del Papa Poeta*, in *I Barberini e la cultura europea del Seicento* cit., pp. 43-44, note 2 e 3; Tesauro esalta Urbano VIII come papa della pace, in particolare nel panegirico *Il Cilindro*, cit., p. 158, ove lo definisce «Pontefice santo, savio, magnanimo, che quanto più giovane, più lungamente giovando alla Chiesa, a guisa delle sue api, congiunse con l’aculeo del zelo il dolce miele della clemenza: sti-

Un raffronto tra la *Lode della pace* e l'antiporta tesauriana evidenzia più di un'analogia: la Pace, posta di tre quarti col volto in su, a cercare il cielo, sembra aver ispirato la rappresentazione della Poesia nell'antiporta sia del 1654 che del 1670, nella quale ultima, tuttavia, la Poesia ha il volto di profilo; le armi sottomesse dalla Pace diventano, nell'antiporta, insegne romane sottomesse dalla Pittura e dalla Poesia (nonché dalla scultura, nell'incisione del 1654); la figura in armi dietro la Pittura è rimpiazzata da Aristotele, posto però alle spalle della Poesia, mentre impugna non la lancia, ma il cannocchiale; la Pittura ha il volto di profilo e impugna la tavolozza rettangolare sia nel dipinto che nell'antiporta del 1654, nel primo con la destra, nella seconda con la sinistra; nel disegno di Piola, proprio come nel dipinto, la Pittura è completamente di profilo, insieme con la tavolozza impugna diversi pennelli e un appoggiamano e solleva il piede sinistro come la sua omologa nel modello barberiniano, mentre il piede sinistro della Poesia sembra riprodurre quello della Pace; anche la quinta arborea dell'antiporta sembra essere ispirata dal dipinto, specie quella più flessuosa del disegno piolisco.

Il *trait-d'union* tra la *Lode della pace* e l'antiporta tesauriana del 1654 può verosimilmente ravvisarsi nel principe Maurizio di Savoia, che conosceva e apprezzava Vouet (e gli artisti della sua bottega), raccomandatogli, già nel 1621, da Cassiano Dal Pozzo, consulente di Francesco Barberini nell'allestimento della quadreria di famiglia²⁶: in particolare, durante il suo secondo soggiorno romano – protrattosi dal giugno 1623, quando giunse da Torino per partecipare al conclave come grande elettore del cardinale Maffeo Barberini, agli inizi del 1627, allorché fu costretto a

mato francese da gli Spagnuoli, e Spagnuolo dai Francesi, per questo istesso mostrossi padre comune, e per lui non istette che tutta la cristianità non godesse nel secol del ferro la pace dell'oro»; come donatore di pace all'Italia Urbano VIII è esaltato nei versi conclusivi di un *elogium*, in due sezioni, del suo governo politico, edito da Emanuele Filiberto Panealbo nelle *Inscriptiones*, che qui si citano dalla *editio quinta*, cit., pp. 488-489: 489: «Nam consilii suis, suorum legationibus, / Italiae pacem dedit, quam vendere potuisset. / Subsiste Fama et sacris succumbe vestigiis. / Qui haec praestat, laudandus non est, sed colendus».

²⁶ Su Cassiano Dal Pozzo cfr. F. SOLINAS, *L'Uccelliera. Un libro di arte e di scienza nella Roma dei primi Lincei*, Olschki, Firenze 2000 e *I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo (1588-1657)*, Catalogo della Mostra a cura di F. Solinas (Roma ottobre-dicembre 2000), De Luca, Roma 2000 e l'omonimo catalogo della mostra a cura di F. Solinas (Biella dicembre 2001-marzo 2002), De Luca, Roma 2001.

ritornare a Torino, a causa soprattutto dei molti debiti accumulati per sostenere la sua magnifica corte – il principe commissionò a Vouet e a Claude Mellan rispettivamente il disegno e la relativa incisione allegorica sulla casa sabauda cui si è già accennato²⁷. In effetti, Maurizio, amante della pittura, raffinato collezionista e mecenate, in contatto con l'*entourage* barberiniano, con l'informatissimo Cassiano Dal Pozzo e con l'atelier di Vouet, potrebbe aver avuto contezza della *Lode della pace* già alla fine del secondo soggiorno romano, ammesso che il dipinto fosse allora avviato o almeno allo stato di bozzetto; d'altro canto, nell'ampio arco di tempo che va dagli inizi del 1627 (rientro di Maurizio a Torino) al 1654 (*editio princeps* del *Cannocchiale*) egli potrebbe non solo aver avuto notizia del dipinto, grazie ai contatti che continuava ad avere a Roma – tra gli altri, con i diplomatici, in particolare col marchese Ludovico San Martino d'Agliè, residente a Roma dal 1623 al 1637, ambasciatore sabauda presso la Santa Sede molto gradito a Urbano VIII, nonché consulente di Maurizio nell'acquisto di opere d'arte²⁸ – oppure ancora grazie a qualche artista o conoscitore che dall'Urbe giungeva nella capitale sabauda, nel segno di una vivace e più che consolidata conversazione culturale tra i due centri, ma potrebbe anche averlo personalmente ammirato in casa Barberini, all'epoca del suo terzo e ultimo soggiorno romano (1635-1638). In ogni caso, Maurizio si sarebbe potuto procurare facilmente un disegno di quell'opera che magari lo aveva impressionato per il suo carattere di manifesto del mecenatismo barberiniano e avrebbe potuto più tardi sottoporlo a Tesauro e metterlo quindi a disposizione del disegnatore dell'antiporta del *Cannocchiale*. Va da sé che per l'antiporta del 1670, quando ormai Maurizio era morto da tredici anni (nel 1657), anche Piola, al pari dell'autore del disegno del 1654, dovrebbe aver tenuto conto del modello barberiniano, su indicazione, si deve ritenere, di Tesauro, cambiando alcuni dettagli (per esempio la forma della tavoletta della Pittura), riprendendone altri (per esempio l'appoggiamano e la posizione dei piedi delle due figure affrontate). Il principe Maurizio si trovò dunque a svolgere un ruolo di accorto suggeritore nell'elaborazione dell'antiporta del *Cannocchiale*: non solo pretese che essa avesse

²⁷ Cfr. *supra*, nota 10.

²⁸ Su Ludovico San Martino d'Agliè cfr. la voce di R. DE FELICE in DBI, (I), Istituto nazionale dell'enciclopedia, Roma 1960, pp. 409-410.

al centro l'impresa dell'Accademia dei Solinghi, ma volle anche, se la ricostruzione che si è proposta è valida, essere celebrato, in uno schema iconografico elaborato a Roma per Urbano VIII, come patrono delle arti e delle lettere superiore all'ormai defunto papa Barberini²⁹. Resta da vedere in quale modo tale schema sia stato riusato e adattato allo scopo. Ebbene, nell'antiporta tesauriana le insegne ai piedi della Pittura e della Poesia (nonché della scultura per l'antiporta del 1654) sembrano suggerire il trionfo delle arti sulla guerra, proprio in analogia con la barberiniana *Lode della pace*, in cui, come si è visto, la Pace ha a fianco e sotto i piedi armi che si accinge a bruciare con la fiaccola; va però rimarcato che nell'antiporta vengono contemporaneamente squadernate alcune imprese sabaude, in particolare quella di Carlo Emanuele I e di Tommaso, le quali trasmettono l'immagine del casato come potenza militare che ha altissimo il senso del valore guerresco. Come l'impresa di Tommaso, inoltre, sulla base dell'ascendente zodiacale del principe, suggerisce che presso i Savoia vi è un novello Romolo, ovvero che il ducato sabauda è una nuova Roma, fondata, al pari di quella antica, sulla *virtus* bellica, così, le insegne romane sparse ai piedi della Pittura e della Poesia (e sotto la scultura nell'antiporta del 1654), in particolare l'aquila imperiale e l'acronimo S.P.Q.R., indicano che l'Urbe è stata superata, ha cioè perso il primato, ma non solo nelle armi, come pensa la Blanco³⁰, bensì anche nelle arti, ovvero pittura, poesia (e scultura), a

²⁹ Potrebbe aver avuto un ruolo di suggeritore nell'elaborazione dell'antiporta del *Cannocchiale aristotelico*, e in particolare nella rielaborazione dello schema della *Lode della pace*, Cassiano Dal Pozzo, ministro delle arti di Urbano VIII, consulente di Francesco Barberini nella costituzione della quadreria al Palazzo di Quattro Fontane, protettore di Simon Vouet, nonché frequentatore della splendida corte romana di Maurizio di Savoia presso Palazzo Montegiordano. Come emerge dal carteggio di Tesauero con Dal Pozzo, quest'ultimo certamente collaborò alla gestazione di diverse opere del retore piemontese: M. MAGGI, «*Virtuosi stati a Roma et che anco non vi sono stati*». Cassiano e gli illustri Piemontesi del suo tempo, in *I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo 1588-1657*, Catalogo della Mostra (Biella dicembre 2001-marzo 2002), cit., pp. 23 e 162, ricorda che Cassiano commissionò a Tesauero elogi di pontefici in lingua latina, rese possibile la pubblicazione dei tesauriani *Patriarchae* (1642), procurando altresì un incisore per l'illustrazione dell'opera, e indicò a Tesauero quattro esempi romani di moderne epigrafi ingegnose che sono puntualmente registrate nella *princeps* del *Cannocchiale aristotelico* alle pp. 253-254, 298.

³⁰ Cfr. BLANCO, *El mecanismo de la ocultación*, cit., pp. 30-32.

favore di Torino, capitale recente dello Stato sabaudo, illustrata dai due principi – da Tommaso soprattutto con il valore militare e da Maurizio soprattutto con il mecenatismo³¹ e con la fondazione dell'Accademia d'arme e di lettere dei Solinghi – i quali, implicitamente, mettono in ombra la cognata Cristina di Francia, prima Madama Reale: pur se elaborata dodici anni dopo la conclusione della guerra civile, l'antiporta, che in nessun modo evoca colei che a un tempo è la vincitrice della guerra, la sovrana effettiva dello Stato sabaudo e la promotrice di una straordinaria stagione dell'arte di corte volta a rafforzare l'immagine del suo potere dinastico³², l'antiporta, si diceva, è una fanfaronata "principista" fuori tempo, forse l'ultima, se si pensa che, di lì a poco, nel gennaio 1656 sarebbe morto Tommaso di Carignano, seguito, nell'ottobre dell'anno successivo, dal principe ex cardinale Maurizio di Savoia, mentre Cristina, l'altra protagonista della guerra civile, sarebbe rimasta saldamente al potere fino al 1663. E dunque, se l'Urbe superata da Tommaso nelle armi è quella antica, l'Urbe sconfitta nelle arti da Maurizio non può che essere quella moderna e papale. Certo, all'epoca dell'*editio princeps* del *Cannocchiale* sul soglio di Pietro sedeva non più Urbano VIII, ma il

³¹ Tesauro nel panegirico *L'Heroe*, cit., p. 132, esalterà il defunto Tommaso come incarnazione della «perfettissima idea della virtù heroica», sostenendo che «assai più nobile e divina è stata la sola virtù heroica di questo sire che tutte le virtù di quegli antichi campioni». Si è già ricordato che Maurizio viene definito «mecenate degli ingegni» nella dedicatoria del *Cannocchiale*, definizione ripresa in CA, p. 677, quando si rammenta l'Accademia dei Solinghi da lui fondata, «heroica e famosa Academia d'arme e di lettere», ove agli esercizi di tipo cavalleresco si accompagnano diverse attività culturali, gli uni e le altre rappresentati nell'acquaforte di Boetto del 1654 (cfr. *supra*, nota 10), in cui è raffigurato il busto di Maurizio su di un piedistallo recante la scritta: *Ingeniorum Mecoenati sacrum*. Tesauro nel *Cilindro*, cit., p. 158, commemorando il principe defunto, affermerà: «ovunque volgesse il piede, facea sorgere maestosi vestigi e sempiternie memorie del suo grand'animo: qua seminari, là templi, altrove palagi, ville di piacere, archi, fonti, ornamenti e sacre supellettili. Chiunque considera la quantità e vastità degli edifici e moli da questo heroe dedicati dirà sicuro che la magnificenza di tutti i monarchi della sua stirpe regale si sia raccolta nel sol suo petto».

³² L'antiporta non fa riferimento neanche al fratello maggiore dei principi, Vittorio Amedeo I, che pure fu al potere, dopo la morte del padre Carlo Emanuele I, dal 1630 al 1637, probabilmente per non evocare proprio la di lui consorte, Cristina di Francia, la quale, alla morte del marito, assunse la reggenza per il primogenito Francesco Giacinto di cinque anni e, alla morte di questi, nell'ottobre 1638, per il successore, il fratello minore Carlo Emanuele II, dando così inizio alla guerra civile (1638-1642) con i cognati, che contestavano la tutela femminile.

suo successore Innocenzo X Pamphili (1644-1655), giunto ormai quasi alla fine del suo decennale pontificato iniziato con la persecuzione dei Barberini; eppure, la scelta della *Lode della pace*, vero e proprio manifesto del mecenatismo barberiniano, come falsariga dell'antiporta, induce a ritenere che Maurizio volesse atteggiarsi a emulo proprio di quel papa che si era identificato con l'Urbe già nella scelta del nome, cioè di Urbano VIII, come protettore delle arti e delle lettere rimasto vivo nella memoria universale, anche in quella del medesimo principe sabauda, che del *patronage* artistico-culturale di papa Barberini era stato diretto testimone proprio negli anni della sua residenza romana e che, inoltre, aveva contribuito a diffondere il cosiddetto stile Barberini presso la corte sabauda³³. L'antiporta tesauriana del 1654, insomma, riprendendo lo schema iconografico della *Lode della pace* e invertendolo di segno sia con le bellicose imprese sabaude che con l'allusione alla sconfitta di Roma, sembra voler sottolineare il "ritorno" del secolo d'oro barberiniano, un ritorno, però, come si è già sottolineato, non più sul palcoscenico della Città eterna, ma su quello della capitale sabauda: prima ancora di Luigi XIV, che volle togliere il primato a Roma ed essere incensato non solo come grande mecenate, ma anche come grande guerriero, il casato sabauda, nelle persone dei due dioscuro principeschi (ancora per poco) viventi, Tommaso e Maurizio, si presentava come erede della potenza militare di Roma antica (*translatio imperii!*) e della gloria artistico-letteraria della Roma moderna e papale (*translatio studii*).

³³ Cfr. F. SOLINAS, *La pittura filosofica e la nascita dello "stile barberini"*, in *Estetica barocca*, cit., pp. 241-262.

IL LETTORE ELEGANTE DI ACHILLE BOCCHI

A chi si accinga a leggere le prime battute in apertura delle *Symbolicae Quaestiones* di Achille Bocchi suscita subito una certa impressione che un'opera di un respiro filosofico, filologico e sapienziale così denso ed erudito, che coniuga in sé la potente sinergia del codice verbale e di quello iconico, si fregi nel titolo della formula ossimorica *serio ludebat*, alludendo a quella compresenza di *ioca* e *seria*, che, lungi dall'essere mero gioco di *variatio* retorica, è, già dal secondo Quattrocento, cifra peculiare dell'umanesimo bolognese e dei suoi rappresentanti più significativi, come Filippo Beroaldo il Vecchio, Antonio Urceo Codro e Giovan Battista Pio, maestro diretto di Bocchi¹. D'altra parte la dinamica del binomio *lepiditas-gravitas*, o, per dirla in altri modi, del riso di Democrito speculare al pianto di Eraclito, aveva trovato in Leon Battista Alberti la lezione più

¹ Sull'insegnamento e la figura intellettuale di Bocchi si vedano almeno *I Lettori di Retorica e "humanae litterae" allo Studio di Bologna nei secoli XV-XVI*, a cura di L. Chines, Il Nove, Bologna 1992, pp. 17-18; S. GIOMBI, *Libri e pulpiti. Letteratura sapienza e storia*, Carocci, Roma 2001; A. ANGELINI, *Simboli e questioni: l'eterodossia culturale di Achille Bocchi e dell'Hermathena*, Pendragon, Bologna 2003; E. SEE WATSON, *Achille Bocchi and the Emblem Book as Symbolic Form*, Cambridge University Press, Cambridge 2004; L. CHINES, *Il dominio della parola tra filologia, poesia e immagine nell'umanesimo bolognese*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XV-XVI)*, a cura di S. FROMMEL, Bononia University Press, Bologna 2010, pp. 24-36. I. BIANCHI, *Tra Bologna e l'Europa: il caso delle Symbolicae Quaestiones di Achille Bocchi*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica*, cit., pp. 395-407; della stessa autrice *Iconografie accademiche. Un percorso attraverso il cantiere editoriale delle Symbolicae Quaestiones di Achille Bocchi*, CLUEB, Bologna 2013, a cui si rinvia anche per altri ragguagli bibliografici. Per l'umanesimo bolognese si rinvia allo studio di E. RAIMONDI, *Codro e l'Umanesimo a Bologna*, Zuffi, Bologna 1951; G. M. ANSELMINI, *Le frontiere degli umanisti*, CLUEB, Bologna 1988, pp. 13-70; L. CHINES, *La parola degli antichi. Umanesimo emiliano tra scuola e poesia*, Carocci, Roma 1998; *Lorenzo Valla e l'umanesimo bolognese*, a cura di G.M. Anselmi, Bononia University Press, Bologna 2009.

precoce e alta dell'Umanesimo, destinata a una folgorante fortuna nei secoli successivi, e sempre all'indiscussa modernità pionieristica albertiana è riconducibile lo sperimentalismo sincretico di linguaggi e forme del sapere, fatto di *verba* e *res* che conoscerà straordinaria fioritura nel corso del XVI secolo, in aerea emiliana e in particolare bolognese². Non è un caso che attorno all'*Alma Mater Studiorum* gravitino opere come i *Symbola Pythagorae* di Filippo Beroaldo (1503), la traduzione dei *Hieroglyphica* di Orapollo di Filippo Fasanini (1517), gli *Emblemata* di Alciato (1531), senza contare che proprio a Bocchi Pierio Valeriano dedicò il settimo libro dei suoi celebri *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium literis commentarii*, pubblicati a Basilea nel 1516.

Ma per addentrarsi meglio in quel complesso di generi e forme letterarie, di particolari prospettive filologiche ed ermeneutiche con cui l'opera di Bocchi dialoga, occorre prendere avvio dal «*Symbolum Symbolorum*» indirizzato *Lectori studiosi et eleganti* che compare, nell'edizione del 1555, prima dell'epigramma al lettore, mentre nell'edizione del 1574³ il componimento in versi viene anteposto. Il simbolo è affiancato all'immagine di un teschio bovino ornato di una corona d'alloro con l'intestazione *Victoria ex labore honesta, et utilis* (fig. 12). Si vuole, con tutta probabilità, alludere al giusto premio della sapienza destinato al lettore che saprà addentrarsi, con il proprio sforzo intellettuale, nella complessa orchestrazione dei *velamina* iconici e verbali delle *Symbolicae*, mentre la stessa immagine taurina (senza corona d'alloro) compare fra le immagini del simbolo dedicato al figlio Pirro, il CXLV, in cui si parla delle lettere mistiche degli antichi egizi⁴. Per trovare la fonte iconografica del *bucra-*

² R. CARDINI, *Alberti o della nascita dell'umorismo moderno*, «Schede umanistiche», n.s. I, (1993), pp. 31-85 e dello stesso autore *Paralipomeni all'Alberti umorista*, «Moderni e antichi», I (2003), pp. 73-86. Si rinvia alla lettura dell'intercenale *Convelata*, il cui testo filologicamente molto più fondato grazie al numero maggiore di testimoni collazionati, si trova ora in L. B. ALBERTI, *Opere latine*, a cura di R. Cardini, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2010, pp. 433-451 (a cui si rinvia anche per il ricchissimo commento esegetico), alle *Sentenze pitagoriche*, ma anche ai celebri detti fulminanti di gusto apoftegmatico che l'Alberti si attribuisce nell'ultima parte della sua *Autobiografia*.

³ *Achillis Bocchii Bonon. Symbolicarum Quaestionum [...]*, Bononiae, Apud Societatem Typographiae Bononiensis, MDLXXIII. L'edizione per noi di riferimento è quella del 1555, in particolare l'esemplare 16. P. IV. 43 della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna. Le carte in cui compare il simbolo primo non sono numerate.

⁴ Ivi, p. CCCXXXIV.

nium, ovvero il teschio bovino, occorre ricorrere all'*Hypnerotomachia* del Colonna che pone l'immagine come primo geroglifico tra quelli visti scolpiti in un basamento:

Vidi in questo porphyretico basamento in circuito inscalpto dignissimamente tali hieroglyphi: primo uno capitale osso cornato di bove cum dui instrumenti agricultorii alle corne innodati [...] Le quali vetustissime et sacre scripture pensiculante, cusi io le interpretai: *ex labore*⁵.

Ma andiamo ad analizzare più da vicino alcuni aspetti di questo primo simbolo, assente nell'autografo londinese (Sloane Ms 3158 della British Library), probabilmente scritto da Bocchi *a posteriori* come avviene per molti testi proemiali, che presenta più di un motivo di interesse sia filologico sia esegetico. In apertura del simbolo Bocchi, nell'edizione del 1555, scrive:

Quid symbolam⁶ sit, ne amplius / Roges, brevissime, ut potest, / Conabimur nunc edere. / Est namque signum *symbolon* / Ut signa militaria. / Collatio etiam dicitur, / Quod multi in unum conferunt.

E subito cita come prima *auctoritas*, stranamente, o forse, a ben guardare non troppo, un comico, ovvero Terenzio: «Hinc symbolum Terentius

⁵ F. COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*. Edizione critica e commento a cura di G. Pozzi e L. A. Ciapponi, Antenore, Padova 1974, vol. I, pp. 32-33. La corona d'alloro è particolare simbolico aggiunto da Bocchi con l'intento evidente di elevare il ruolo del lettore interprete.

⁶ L'edizione del 1574 delle *Symbolicae* riporta invece la lezione *symbolum* forse banalizzando il testo con una *lectio facilior* rispetto a vari esemplari della *princeps*. E nemmeno per la *princeps* il problema è così semplice, come bene ci insegnano gli studi di bibliografia testuale, essendo stato già notato da tempo, in occasione del censimento nazionale delle Cinquecentine delle biblioteche italiane, che esisteva una differenza nel numero delle pagine non numerate presenti nei volumi (44 o 66) e a questo si aggiunga la presenza negli esemplari del 1555 di variazioni significative, in sensi diversi. Si prenda ad esempio un esemplare che si trova alla Biblioteca Nazionale di Napoli (S.Q.XXIV.G.18) che presenta alla pagina 7 (non numerata) la dedica a Paolo IV con iniziali azzurre e caratteri in oro e alla pagina 8, sempre non numerata la dedica ad Alessandro Farnese, patrono dell'Accademia bocchiana e quindi protettore dell'autore, inserita in una cornice dipinta in azzurro, giallo e oro. Queste due pagine, la 7 e la 8, riportano il testo manoscritto, autografo del Bocchi, e si presentano chiaramente come una carta tagliata e inserita.

/ Poeta dixit nobilis». La menzione terenziana, come del resto la forma *symbola* che leggiamo al primo verso, in alcuni esemplari dell'edizione del 1555 meritano un approfondimento. Perché proprio un passaggio di Terenzio a proposito di un'opera che con il genere della commedia, a prima vista, non ha molto da spartire? La risposta sembrerebbe da ricercare nel più importante monumento della filologia umanistica dell'ultimo Quattrocento, quei *Miscellanea* del Poliziano che l'ambiente bolognese (visti anche i rapporti dell'umanista fiorentino con Beroaldo e Codro) dovette in qualche modo conoscere. Nella II centuria dei *Miscellanea* di cui, com'è noto, si perde traccia alla morte di Poliziano per ricomparire poi nell'autografo della Fondazione Cini, su cui Vittore Branca e Manlio Pastore Stocchi hanno fondato la loro edizione, il capitolo 43 ha come titolo proprio *Symbola et asymbolus* e comincia non a caso con la menzione di un luogo terenziano:

In Andriae terentianae vulgatissimis exemplaribus legitur:

Quid? Symbolum dedit, cenavit.

[...] Ego vero in codicibus ferme antiquis omnibus non 'symbolum' per.u. litteram reperio sed 'symbolam' per .a. Sic venetus ille vetustissimus habet Bernardi Bembi codex, sic ille item (si reco) qui in Vaticana Bibliotheca est Romae, sic antiquissimus etiam quem Bibliotheca Medicae gentis habet, sic item quem mihi Simon Fucetius⁷ familiaris meus, homo in litteris non male sartus, ostendit, sic cursus alii quos citare sit longum. Nec autem dubitandum est quin ea verior lectio. Est symbola, quae sumbolu feminino genere dicitur a Graecis, pars ea quam sibi quisque domo in eam cenam quo plures convenerant sodales conferebant⁸.

⁷ Si tratta di Simone d'Angiolo da Fucecchio che fu amico e allievo del Poliziano, come si evince dalla prefazione del tipografo premessa all'edizione fiorentina delle commedie di Terenzio del 1507.

⁸ A. POLIZIANO, *Miscellaneorum centuria secunda*, per cura di V. Branca e M. Pastore Stocchi, ed. minor, Olshki, Firenze 1978, pp. 73-74. D'altra parte è noto che alcune glosse del Poliziano circolavano a Bologna anche contro le volontà dell'autore, come si evince dalla lettera VI, 1 dell'epistolario poliziano, datata 1 aprile 1494 e indirizzata al Beroaldo in cui il professore fiorentino chiede notizie su alcune sue «adnotationes in Statii silvulas» trascritte da suoi autografi e vendute a Bologna a sua insaputa: D. FASSINA, *Appunti sul carteggio Poliziano-Beroaldo: la mediazione pichiana e gli esordi della corrispondenza tra i due umanisti*, «Lettere Italiane», a. LXII, n. 3 (2010), pp. 423-449: 431.

Nelle edizioni a stampa più diffuse (Argentorati, 1470, Venetiis 1472; 1473; Tarvisii, 1474) Poliziano leggeva «symbolum», ma, come ci racconta egli stesso, grazie al codice terenziano di Bernardo Bembo (il cosiddetto Bembinus, Vat. Lat. 3226), a un codice della Biblioteca Vaticana, a un *antiquissimus* della famiglia Medici e a un altro ancora mostratogli dall'amico Simone da Fucecchio, aveva potuto correggere la forma «symbolum» in «symbola». Il riferimento preciso è a Terenzio, *Andria*, 88-89: «*Symbola* dedit, cenavit» dove *symbola* non è plurale neutro di «symbolum», ma traslitterazione latina del sostantivo femminile greco *συμβολή*, ovvero *collecta*, cioè la quota che ciascuno degli amici versava per partecipare a un banchetto organizzato in comune. In genere qualcuno si incaricava di raccogliere le quote, talvolta prendendo in pegno un anello che veniva restituito dopo che la quota era stata versata, così leggiamo sempre in Terenzio, *Eunuchus* 539. Motivo per cui, continua Poliziano, «*asymbolus* dicitur eleganter, hoc est *ἀσύμβολον* qui nihil ad cenam conferat»⁹. Bocchi, dunque, registra come prima *auctoritas* quella lezione correttamente ripristinata dalla filologia poliziana e destinata a entrare nelle edizioni critiche, e la pone ad apertura del suo breve *excursus* sul significato del simbolo e dei codici simbolici, che sviluppa menzionando altri testi in cui si nascondono, dietro i velami della parola o delle immagini, gli arcani misteri degli antichi: di tal genere sono i simboli di Pitagora, le allegorie, gli enigmi, come gli *Emblemi* di Alciato, accessibili solo agli uomini sapienti, ma *incognita imprudentibus*; dunque i suoi simboli si collocano in questa lunga tradizione *divinitus tradita*, che dietro gli *involutra* di *verba* e *res* celano un sapere sacro da elargire ai buoni e non corruttibile dagli empi. Ora è evidente come questa tradizione sincretica, complessa di gusto ermetico e neoplatonico, sia molto vicina a certe istanze della filosofia di Ficino; e mentre a Beroaldo, come sottolinea il *moraliter explicata*, stava a cuore la finalità pedagogica, cioè formare i giovani preservandoli dal male, a Bocchi interessa piuttosto la trasmissione elitaria di un sapere puro e divino ai soli saggi, senza però dimenticare, nel paradigma sapienziale, l'imprescindibile lezione dei comici, come il Terenzio sopra menzionato, ma anche quel Plauto riscoperto e letto con nuovo vigore, ed emendato e variamente emu-

⁹ POLIZIANO, *Miscellaneorum centuria secunda*, cit., p. 75.

lato, dopo la scoperta del codice Orsiniano¹⁰. In quel continuo lavoro esegetico e filologico sul testo delle commedie di Terenzio e soprattutto di Plauto fin dalla metà del Quattrocento, gli umanisti restano sedotti dal prisma variegato del gioco linguistico e dalla molteplicità dei sensi che scaturisce dai segni. E la lingua proteiforme che plasma la realtà e le arguzie dell'opera plautina diventano dunque un paradigma ermeneutico profondo della dialogicità umanistica, strumento di riflessione sui mutevoli giochi combinatori che regolano tanto l'universo linguistico quanto la realtà terrena, di continuo sottoposta al *fluxus*. Senza queste premesse, non capiremmo quella *Apologia* scritta da un Bocchi giovane, agli esordi della carriera universitaria (1508) per difendere i commentari a Plauto del suo maestro Giovan Battista Pio dai morsi del bresciano Boccardo Pilade. Dove l'allievo non si astiene dal ricorrere a termini e ai registri accesi della polemica umanistica più agguerrita (ricorda molto, in certi passaggi, il veleno di Poggio contro le *Elegantiae* del Valla) Pilade è *pediculosus Musarum stuprator*, da mettere nel novero dei *puerorum stupratores* e tali definizioni non necessitano di commenti.

Del resto, proprio in apertura del commento a Plauto del suo maestro Pio (uscito a Milano nel 1500) Bocchi poteva trovare una digressione sulla figura del commentatore nelle sembianze del mitico Proteo, abile conoscitore del linguaggio metaforico, che sa svelare le verità nascoste dietro l'involucro poetico e sa cogliere ciò che si trasforma e si muta in figure cangianti, come avviene nel bizzarro cosmo verbale del testo plautino, cosmo testuale che riproduce la complessità metamorfica in cui si occulta la *veritas*¹¹.

Sulla figura di Proteo, centrale nel paradigma ermeneutico rinascimentale, sulla base di una grande varietà di *auctoritates* (Omero, *Od.* IV 315-570; Or. *Serm.* II 370; Ov. *Met.* VIII 735), ma soprattutto Virgilio, (*Georg.* IV 315-55), luogo passato attraverso la lettura allegorica di Servio e infine delle *Genealogie* boccacciane, libro VII, capitolo IX, che leggono nelle cangianti metamorfosi di Proteo l'allegoria delle *passiones, quibus anguntur homines*, Bocchi torna più volte, ad esempio nel simbolo LX a Renata di Francia intitolato *Opinionibus sopitis firmiter tenenda capta veritas*¹²

¹⁰ Si veda lo studio di CHINES, *La parola degli antichi*, cit., pp. 116-39.

¹¹ Ivi, pp. 120-23.

¹² *Achillis Bocchii Bonon. Symbolicarum Quaestionum*, cit., pp. CXXIII-CXXV.

(fig. 13) e ancora nelle sue *Praelectiones* al *De legibus* ciceroniano tenute nella sua Accademia nel 1557 e conservate autografe nel manoscritto Latino 304 della Biblioteca Universitaria di Bologna¹³.

Alle *passiones* del Boccaccio Bocchi sostituisce le *opiniones*, contrappo-
nendole alla *veritas*, da attingere dietro la realtà multiforme. Il binomio
antitetico che costituisce un po' il filo rosso delle *Symbolicae* è *veritas versus*
opinio. Che cosa sia l'*opinio* Bocchi lo leggeva, con tutta probabilità in
quel testo centrale che sono le *Tusculanae disputationes* di Cicerone, pro-
fondamente conosciute e saccheggiate da Bocchi che arriva a trasporne
in versi interi brani (è quanto succede ad esempio per il simbolo 138)
di cui Filippo Beroaldo aveva dato alle stampe un famoso commento a
Bologna nel 1496. In *Tusculanae* III 22 Cicerone dice che le *opiniones* sono
moti dell'anima, idee errate del bene e del male. L'*opinio* è estranea alla
ragione *rationis experts*, noncurante della ragione, *rationem aspernans*, non
obbediente alla ragione *rationi non oboediens*. È evidente come al concetto
ciceroniano di *ratio* Bocchi sostituisca quello teologico-sapienziale di
veritas che è anche quella filologica del testo (si pensi al celebre simbolo
della *Philologia symbolica*, il simbolo 143 del libro V)¹⁴ sempre ricercata dal
sapiens. E la prima forma di *sapientia* è appunto *stultitia caruisse*. Di certo
appartiene al saggio quella capacità di tenersi nel giusto mezzo, come si
dice nel simbolo LVII *Tenere medium semper est prudentia*¹⁵, dove l'imma-
gine presenta un uomo che cammina su una corda tesa, in equilibrio
equidistante fra due eccessi, con allusione a quella necessaria *mediocritas*
del funambolo che siamo abituati a leggere nelle pagine teatrali dei
Sermones di Codro (fig. 14).

Il dialogo con il maestro Pio, così audacemente difeso nell'Apologia
del 1508, e scomparso quindici anni prima dell'edizione delle *Symbolicae*
continua in un simbolo particolarmente eloquente il CXXVII nell'edi-
zione del 1555, CXXIX nell'edizione del 1574, da collocarsi probabil-
mente prima del 1540, anno della morte di Pio, in cui l'allievo ormai
a sua volta maturo maestro, sembra voler velatamente polemizzare con
un'idea troppo accademica ed erudita di *sapientia*, suggerendo la strada

¹³ Si veda il contributo di L. CHINES, *Achille Bocchi commentatore ed esegeta*, in «Studi e problemi di critica testuale», 60 (2000), pp. 71-80.

¹⁴ *Achillis Bocchii Bonon. Symbolicarum Quaestionum*, cit., pp. CCCXXX-CCCXXXI.

¹⁵ Ivi, pp. CXVI-CXVII.

dell'esperienza e dei *verba* che si adeguino alle *res*. Il titolo suona: *Usum magistrum unum optimum* ovvero l'unica e massima maestra di vita è l'esperienza¹⁶ (fig. 15); qui si dice che chi desidera essere chiamato non immeritadamente *in rebus humanis sapiens* non può dedicarsi solo agli studi di retorica e dialettica, ma deve a lungo stare e a lungo esercitarsi in modo costante nelle cose reali (*in rebus videndis*), da vicino (*comminus*), anche a costo di correre pericoli. E tutti gli atti e avvenimenti, nel corso della vita, deve saldamente conservare nelle profondità del suo cuore, e poi sia nelle circostanze favorevoli sia nelle incerte essere sempre saldo; in conformità a ciò che la sagace maestra Esperienza gli ha insegnato, è necessario che il saggio comprenda e affronti i pericoli che già in precedenza gli si sono mostrati. Infatti chi sa (è sapiente) grazie alle azioni compiute sa anche entrare nei discorsi saggiamente (*Quicumque enim scit facta per omnia, Et dicta prudens ingredier*), a lungo rielaborando in sé tutte le cose, sia che rifulga il giorno al sorgere del sole, sia che la notte alzi il suo oscuro capo dal tenebroso Erebo, difficilmente non saprà riconoscere le cose da ricercare e quelle da rifuggire. Da qui trassero il nome quegli antichi padri meritadamente detti sapienti. Così Pitagora di Samo conquistò gloria e fama perenni, quel Pitagora che visitò l'Egitto, Babilonia, Sparta, la Persia, la Creta di Minosse e la salutare Crotona. E giunge, in chiusura del simbolo, la menzione dell'eroe emblema dell'esperienza, Ulisse: egli non sarebbe stato innalzato fino alle stelle dal poema di Omero se non avesse conosciuto città, imprese, diversi costumi di innumerevoli popoli (e l'immagine che affianca i versi raffigura l'eroe che riceve da Hermes l'erba moly – che lo immunizza dalle lusinghe di Circe – come si racconta nel X dell'Odissea). Dunque a giusta ragione dicono che l'esperienza e la memoria (*Usum [...] et Mnemosynen*) sono i genitori della stessa sapienza. Il simbolo si chiude con un'interrogativa retorica: *experientia maior est arte?*

Torniamo allora a quell'aggettivo *elegans*, rivolto al lettore *Lectori [...] eleganti* da cui abbiamo preso le mosse. Chi è per Bocchi il lettore *elegans*? La risposta è forse, come sempre, da ricercare in un complesso di ragioni. È l'uomo in grado di comprendere i *sales* (ricordiamo il *serio ludere* del titolo) e di porre ogni cosa nella prospettiva del *modus*, che si riflette nelle modalità di conoscenza e di comportamento, ed è espres-

¹⁶ Ivi, pp. CCLII-CCLIII.

sione di una compostezza morale ed etica. Questa allora è l'accezione di *elegantia*, che corre parallela e complementare a quella squisitamente filologica del Valla, il giusto e misurato adeguarsi e rapportarsi dei *verba* alla mutevolezza delle *res* e dei *gesta*, di fronte alla varietà delle indoli e delle circostanze umane; non a caso Beroaldo nel dedicare la sua edizione di Plauto (1500) a un allievo, parla di *Plautina elegantia* e gli suggerisce di usare quel testo come *Enchiridion* che l'allievo non trascuri mai di sfogliare in nessun giorno¹⁷. *Enchiridion*, termine di origine militare, ovvero il pugnale, che nel lessico metaforico degli umanisti ha la strana sorte di trasformare un oggetto bellico in uno sacro (breviario) è ciò che si deve avere sempre fra le mani. *Enchiridion* era per Poliziano il Manuale di Epitteto, più volte da Bocchi menzionato, anche con suggestive giunte marginali sull'autografo delle *Symbolicae* ed *enchiridion* erano per Beroaldo le commedie di Plauto. *Elegans* è allora il lettore che sa comprendere i *verba* e le *res* adombrati nel linguaggio simbolico del Bocchi, sa coglierne il senso alla luce della *veritas* unica e incorruttibile, con quella misura definita dalla filosofia e dai *sales*, sa leggerli guidato dell'esperienza, e sa continuamente calarli nella realtà delle cose.

¹⁷ Si veda lo studio di L. CHINES, *La parola degli antichi*, cit., p. 119.

INTORNO ALL'ACCADEMIA DEL VIRIDARIO

Scarse, se non praticamente nulle, risultano le informazioni sull'Accademia del Viridario. Quando si cercano notizie su tale cenacolo bolognese ci si imbatte sempre nella lapidaria descrizione che ne diede Pellegrino Antonio Orlandi: «L'Accademia del *Viridario* fu istituita l'anno 1511 da Giovanni Filoteo Achillini; fu l'impresa di quella una pianta d'alloro col motto *E spe in spem*¹. Questa descrizione in realtà era già presente nella *Bologna perlustrata* di Antonio Masini, edita alla metà del XVII secolo²; e tuttavia, da Francesco Saverio Quadrio³ a Michele Maylender⁴, ogni volta che viene anche solo nominata l'Accademia bolognese, l'opera dell'Orlandi è l'unica fonte citata e questa è spesso l'unica informazione che si può ricavare. L'Orlandi infatti non fa alcun riferimento agli interessi e alle attività del sodalizio; e anche per quanto riguarda i suoi membri, al di là del fondatore, ricorda unicamente «Angelo Michele Salimbeni poeta, tra gli Accademici del Viridario, il Calvitio»⁵; un'affiliazione, questa, criticata però da Giovanni Fantuzzi che, pur riprendendo la

¹ P.A. ORLANDI, *Notizie degli scrittori bolognesi e dell'opere loro stampate e manoscritte*, Per Costantino Pisarri, In Bologna 1714, p. 35.

² Si cita da A. MASINI, *Bologna perlustrata. Terza impressione notabilmente accresciuta in cui si fa menzione ogni giorno in perpetuo delle fontioni sacre e profane di tutto l'anno*, 2 voll., per l'erede di Vittorio Benacci, Bologna 1666, vol. I, p. 155: «L'Accademia del Viridario, con l'impresa una pianta d'alloro e 'l motto *E spe in spem*, istituita del 1511 da Giovanni Achillini».

³ F.S. QUADRIO, *Della storia e della ragioni d'ogni poesia*, 4 voll., nelle stampe di Francesco Agnelli, in Milano 1749, vol. IV, p. 55.

⁴ M. MAYLENDER, *Storia delle accademie d'Italia*, 5 voll., L. Cappelli, Bologna 1926-1930, vol. V, p. 478.

⁵ ORLANDI, *Notizie degli scrittori bolognesi*, cit., p. 53.

stessa definizione dell'accademia⁶, ritiene che «il Salimbeni il nome di Calvicio adoperava alquanti anni prima del 1511. Converterà dunque o ricredersi che la mentovata Accademia fosse istituita in quest'anno, o rintracciare qualche altra ragione per la quale il Salimbeni il nome di Calvicio si appropriasse»⁷.

Sull'Accademia del Viridario, «la più antica di una città che ne annovera molteplici»⁸, grava dunque, tuttora, un certo margine di incertezza e di oscurità, seppur non siano mancati, anche recentemente, tentativi di far chiarezza sulle caratteristiche del circolo fondato da Giovanni Filoteo Achillini⁹. A partire dal significato della sua impresa: nel motto «e spe in spem» è stata così riconosciuta un'imitazione del motto neoplatonico-ficiniano «a bono in bonum omnia diriguntur»¹⁰, anche se non sembra da escludere che l'*inscriptio* si possa interpretare anche come una forma di riscrittura dell'espressione paolina «in spe contra spem» (*Rm.* 4 18), tanto più calzante se ricordiamo che l'anno di fondazione dell'Accademia, almeno secondo le indicazioni di Orlandi, coinciderebbe con il breve rientro dei Bentivoglio a Bologna dopo l'esilio imposto da Giulio II.

⁶ G. FANTUZZI, *Notizie degli scrittori bolognesi*, 9 voll., Nella stamperia di San Tommaso d'Aquino, In Bologna 1781-1794, vol. I, p. 27.

⁷ Ivi, vol. VII, p. 288. Fantuzzi ricorda infatti che il nome Calvicio è utilizzato da Salimbeni già nelle *Collettanee* per la morte di Serafino Aquilano, silloge poetica allestita da Giovanni Filoteo Achillini e pubblicata nel 1504: «Perloché, quando vogliasi che il Salimbeni lo assumesse nell'Accademia del Viridario, converterà spignere la fondazione di cotesta accademia e dirla fondata dall'Achillini prima del luglio del 1504. [...] Ma chi sa che il Calvicio, o Calvizio, non fosse un nome famigliare e domestico del casato de' Salimbeni, ovvero de' Vaseli?» (ivi, pp. 289-290).

⁸ F. FORESTI, F. MARRI, G. PETROLINI, *L'Emilia e la Romagna*, in *L'italiano nelle regioni. Lingua nazionale e identità regionali*, a cura di F. Bruni, UTET, Torino 1992, pp. 336-401: 381.

⁹ Per indicazioni bio-bibliografiche su Giovanni Filoteo Achillini sono sempre utili T. BASINI, *Spigolature e dipanature intorno alle opere di Giovanni Filoteo Achillini*, in «Paideia», XI (1956), pp. 254-262; EAD., *Achillini, Giovanni Filoteo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1960-, vol. I (1960), pp. 148-149; A. ACCAME BOBBIO, *Achillini, Giovanni Filoteo*, in *Enciclopedia dantesca*, 6 voll., Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1984, vol. I, pp. 38-39.

¹⁰ MAYLENDER, *Storia delle accademie d'Italia*, cit., vol. V, p. 478; ma cfr. anche G. BENZONI, *Per un profilo dell'Italia accademica*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di Scienze morali, Lettere ed Arti», CLII (1993-1994), pp. 1-44, cit., p. 8.

Achillini, «il più longevo dei letterati bentivoleschi»¹¹, continua a sperare, anche *contra spem*, nella restaurazione della signoria: da questa speranza (*e spe*) discende l'ulteriore speranza (*in spem*) di una nuova età dell'oro. L'interpretazione del motto va infatti legata, come ogni impresa che si rispetti, all'immagine che illustra. Possiamo allora osservare che il motto «e spe in spem» non ha altre attestazioni precedenti, e verrà utilizzato esclusivamente, ancora una volta in ambiente bolognese ma in pieno Seicento, come stemma degli anziani della famiglia Griffi: in questo caso, tuttavia, l'*inscriptio* è posta a margine di una figura femminile, «la Speranza nascente al naturale, impugnante con la destra l'ancora a tre uncini d'oro e tenente con la sinistra il lembo del breve col motto»¹². Nell'impresa dell'Accademia del Viridario, invece, il motto non è collegato all'immagine emblematica della Speranza, bensì a quella di una pianta di alloro, simbolo non solo di «poetica vis», ma anche di «custodia», di «auctoritas imperatoria» e di «triumphalis honos», come osserverà Pierio Valeriano¹³, ma come ricorda lo stesso Achillini nel suo *Fidele*, inedito poema in terzine composto in quel torno di tempo¹⁴: qui l'alloro, oltreché come simbolo dello Spirito Santo, è indicato infatti come la pianta «de' poeti, imperatori, / et più de gli altri ha privilegio tanto»¹⁵. All'interno del testo, la parola *poeta* acquista tuttavia un significato più preciso e articolato: «divino ingegno et la dottrina vera / hanno i poeti (se poeti sono)», afferma Achillini, aggiungendo che «in tutte le scienze universale / è il buon poeta: in esso si ritrova / discretion grande et senno naturale»¹⁶. L'alloro simboleggia dunque qualcosa di più della

¹¹ G. PERINI, *Una sorta di introduzione, ovvero appunti sulla storiografia della scultura bolognese*, in *Il restauro del Nettuno, la statua di Gregorio XIII e la sistemazione di Piazza Maggiore nel Cinquecento. Contributi anche documentari alla conoscenza della prassi e dell'organizzazione delle arti a Bologna prima dei Carracci*, Minerva, Bologna 1999, pp. 7-86: 42.

¹² *Le insignie degli anziani del Comune dal 1530 al 1796: appendice araldica. Archivio di Stato di Bologna*, a cura di G. Plessi, Tip. L. Parma, Bologna 1960, p. 114.

¹³ Cfr. P. VALERIANO, *Hieroglyphica, seu de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium literis commentarii*, Sumptibus Pauli Frelon, Lugduni 1602, p. 539.

¹⁴ Del testo si conservano due esemplari manoscritti: il ms. 410 della Biblioteca Universitaria di Bologna e il ms. B 3131 della Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna; per una visione d'insieme dell'opera è sempre utile P.M. TRAVERSA, *Il Fidele di Giovanni Filoteo Achillini: poesia, sapienza e divina conoscenza*, Mucchi, Modena 1992.

¹⁵ Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 410, V, 2, vv. 146-147.

¹⁶ Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, ms. B 3131, I, 18, vv. 124-125 e 136-138.

semplice poesia, perché la poesia stessa è per il letterato bolognese una forma superiore di conoscenza e di sapere. In questo senso, l'impresa dell'Accademia del Viridario assomma in sé tutti i significati attribuibili all'alloro, simbolo di quella protezione che Achillini spera di ottenere da parte dei Bentivoglio, per l'attività del cenacolo e, più in generale, per la sua stessa patria.

Un legame profondo fra il letterato bolognese e i Bentivoglio è inoltre confermato da un'ulteriore informazione sull'accademia felsinea fornita da Pietro Giordani, secondo cui le riunioni accademiche si sarebbero svolte presso il celebre giardino donato da Annibale II a Lucrezia d'Este nel 1497:

[...] Questo fortunato luogo della Viola (come il giardino ateniese di Accademio e l'orto fiorentino di Bernardo Rucellai) aveva graziosamente e non senza fama accolte le lettere, introdottevi nel 1512 da Giovanni Filoteo Achillini, poeta non dispregevole e in que' giorni celebre, che fondovvi l'Accademia del Viridario [...]¹⁷.

Tuttavia, anche in questo caso non si hanno notizie precise sull'utilizzo del parco e della Palazzina della Viola da parte dei membri del sodalizio¹⁸. Dal luogo degli incontri deriverebbe il nome dell'accademia, anche se il termine *viridario* era già stato utilizzato da Achillini come titolo di un poema mitologico-cavalleresco, completato nel 1504 ma pubblicato soltanto nel 1513 con dedica al nuovo pontefice Leone X¹⁹.

¹⁷ P. GIORDANI, *Sulle pitture d'Innocenzo Francucci da Imola discorsi tre*, G. Silvestri, Milano, 1819, p. 20; la notizia è ripresa anche da G. GUIDICINI, *Cose notabili della città di Bologna*, 5 voll., Stabilimento Tipografico Monti, Bologna 1868-1873 (rist. anast. Bologna, Forni 1972), vol. II, p. 146.

¹⁸ Sulla palazzina della Viola cfr. almeno A. FORARTI, *La palazzina della Viola in Bologna*, in «Rassegna d'Arte», 12 (1912), pp. 145-147; D. ZUCCHINI e G. ZUCCHINI, *La Palazzina della Viola in Bologna*, Stabilimenti poligrafici riuniti, Bologna 1935.

¹⁹ G.F. ACHILLINI, *Viridario*, Per Hieronymo di Plato Bolognese, In Bologna 1513. Sul poema cfr. C. DIONISOTTI, *Gli umanisti e il volgare fra Quattrocento e Cinquecento*, Le Monnier, Firenze, 1968, pp. 57-58 (ora anche Milano, 5 Continent Editions 2003, pp. 54-55); ID., *Fortuna e sfortuna del Boiardo nel Cinquecento*, in *Il Boiardo e la critica contemporanea*, Atti del Convegno di Studi su M. M. Boiardo (Scandiano-Reggio Emilia, 25-27 aprile 1969), a cura di G. Anceschi, Olschki, Firenze 1970, pp. 221-241: 229-230 (il saggio è stato riedito con il titolo *Fortuna del Boiardo nel Cinquecento*, in C. DIONISOTTI, *Boiardo e altri studi cavallereschi*, a cura di G. Anceschi e A. Tissoni Benvenuti, Interlinea, Novara 2003, pp. 143-161: 151); B. GUTHMÜLLER, *Mythologisches Gedicht und Ritterroman*

Viridario, in questo caso, non indica un giardino reale, bensì la concezione di poema perseguita da Achillini: «E parmi fondatamente poter dire che ciascun poema, acciò che utile e delectabile sia, se debbia ad un bencomposto viridario, giardino, o paradiso assomigliare»²⁰. La sintesi di *utile* e *delectabile* si realizza nella creazione di un poema composito in cui, all'interno della narrazione romanzesca delle vicende di Minosse e dei suoi figli, sono inserite lunghe digressioni enciclopediche che toccano settori e argomenti diversi della cultura e soprattutto della formazione umanistico-rinascimentale: si tratta per lo più di traduzioni oppure di adattamenti di opere dedicate a temi come le qualità del perfetto principe, l'immortalità dell'anima, «i gran secreti de la oculta nigromantia»²¹, le regole della scherma, i belletti femminili, l'arte della memoria²². La metafora del giardino vela dunque la vera natura di un poema solo apparentemente mitologico-cavalleresco, un poema che va invece ricondotto al genere delle *silvae*, delle *polyanteae* e appunto dei *viridarii*, quella tipologia di libri che Paolo Cherchi ha definito «manuali segreti»²³ e che Achillini interpreta come una grande *summa* enciclopedica del sapere del proprio tempo. Come poi nel *Fidele*, la rivelazione della sapienza nel *Viridario* è il risultato di un percorso progressivo e ascendente, che conduce i protagonisti ad acquisire nozioni sempre più

im frühen Cinquecento, in *Renaissancekultur und antike Mythologie*, hrsg. von B. Guthmüller und W. Kühlmann, Niemeyer, Tübingen 1999, pp. 53-72; ID., *Il poema mitologico e il romanzo cavalleresco nel primo Cinquecento. Il mito alla ricerca di un nuovo genere*, in *Il mito nella letteratura italiana*, vol. I, *Dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di P. Gibellini e G.C. Alessio, Morcelliana, Brescia 2005, pp. 505-533; F. LUCIOLI, *Tra Dante e Ariosto. Varietas e contaminatio nel Viridario di Giovanni Filoteo Achillini*, in *La terra di Babele. Saggi sul plurilinguismo nella cultura italiana*, a cura di D. Brancato e D. Di Bernardo, Legas, Mineola-Ottawa 2011, pp. 83-98. Sulle correzioni autografe apportate da Achillini ad un esemplare a stampa del poema si è soffermato C. DI FELICE, *L'esemplare di lavoro del Viridario di Giovanni Filoteo Achillini (Bologna 1513)*, in «La lingua italiana. Storia, strutture, testi», II (2006), pp. 43-60.

²⁰ ACHILLINI, *Viridario*, cit., c. IIv.

²¹ Ivi, c.4r.

²² Per questo tema in particolare, e per le inserzioni enciclopedico-erudite in generale, rinvio a F. LUCIOLI, *La Phoenix nel Viridario. Fortuna letteraria di un trattato di mnemotecnica*, in «Lettere Italiane», LIX (2007), 2, pp. 262-280.

²³ P. CHERCHI, *Polimattia di riuso. Mezzo secolo di plagio (1539-1589)*, Bulzoni, Roma 1998, in particolare pp. 25-77; ma cfr. anche A. QUONDAM, *Forma del vivere. L'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, Il Mulino, Bologna 2010, pp. 156-179.

complesse e articolate; ancora una volta, però, solo la poesia può fornire gli strumenti necessari ad una conoscenza piena e matura: ecco perché nel poema le Muse offrono ai protagonisti un «vaso» ricolmo di una bevanda «non consueta, / onde fatto è l'uno e l'altro poeta»²⁴. L'iniziazione dei personaggi e, conseguentemente, dei lettori è un passaggio necessario al reale apprendimento dei precetti sparsi nel testo, un poema-giardino in cui poesia e conoscenza coincidono perfettamente.

Il giardino-viridario si rivela dunque come lo spazio del sapere, metafora di quell'enciclopedismo che anima e caratterizza in profondità le opere maggiori di Achillini e la sua stessa concezione poetica. La pubblicazione del *Viridario*, lasciato interrotto per dedicarsi alla «nova impresa»²⁵ del *Fidèle*, e la successiva composizione del poema-visione avvengono a ridosso della data di fondazione dell'Accademia, un'accademia che, seppur raccolta nel «zardin viola», affonda le proprie radici e la propria identità nella varia erudizione dei *viridarii* di età umanistica. Questo spiega le difficoltà nel definire con precisione gli ambiti di interesse del cenacolo felsineo, ora ritenuto un sodalizio puramente letterario²⁶, ora collegato alle passioni artistico-antiquarie del suo fondatore²⁷, ora considerato un

²⁴ ACHILLINI, *Viridario*, cit., c. LVv.

²⁵ Ivi, c. CLXXIXr.

²⁶ Nell'Accademia del Viridario si è ad esempio voluta riconoscere quella «accademia di Bologna che almeno con due sonettuzzi e quattro ballatette» Ortensio Lando si aspettava rispondesse alle accuse mosse a Boccaccio in uno dei suoi *Paradossi* (cfr. O. LANDO, *Paradossi, cioè sentenze fuori del comun parere*, a cura di A. Corsaro, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2000, p. 242); in realtà, come osservava già G. TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, presso la Società tipografica, in Modena 1772-1795, t. VII, l. I, p. 219, sembra più sensato pensare ai sodali di Achille Bocchi come destinatari dell'ironia di Lando, che ricorda per lo più cenacoli in attività negli anni Quaranta del Cinquecento.

²⁷ Ha richiamato l'attenzione su questo aspetto S. FROMMEL, *Sebastiano Serlio architetto*, Electa, Milano 1998, p. 15, secondo cui «i legami tra Serlio e i membri dell'Accademia del Viridario furono senz'altro fondati sull'arte e sull'architettura»; ma in proposito cfr. anche M. DALY DAVIS, *Jacopo Vignola, Alessandro Manzoni und die Villa Isolani in Minerbio: zu den frühen Antikenstudien von Vignola*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXXVI (1992), 3, pp. 287-328: 288-293. Sull'interesse di Achillini per l'antiquaria cfr. S. DE MARIA, *Artisti «antiquari» e collezionisti di antichità a Bologna fra XV e XVI secolo*, in *Bologna e l'Umanesimo, 1490-1510*, a cura di M. Faietti e K. Oberhuber, Nuova Alfa, Bologna 1988, pp. 17-43, e ID., *Fra corte e studio: la cultura antiquaria a Bologna nell'età dei Bentivoglio*, in *Il contributo dell'Università di Bologna alla storia della città: l'Evo Antico*, a cura di G.A. Mansuelli e G. Susini, Istituto per la storia di

punto di riferimento per pensatori più o meno eterodossi, da Giulio Camillo Delminio ai dialoganti delle *Annotationi della volgar lingua*, trattato pubblicato da Achillini nel 1536²⁸, ossia il conte Cornelio Lambertini (presso la cui villa è ambientato il dialogo), l'inquisitore Leandro Alberti, l'umanista Romolo Amaseo, e ancora Alessandro Manzucchi e Achille Bocchi, «componenti del circolo che di lì a poco avrebbe accolto a Bologna Lisia Fileno, *alias* Camillo Renato, protagonista di un clamoroso processo per eresia e di un'altrettanto clamorosa fuga»²⁹. Tra la data di fondazione dell'Accademia e la pubblicazione del dialogo sulla lingua intercorrono però più di trent'anni, un lasso di tempo che non permette di riconoscere una continuità diretta (o addirittura una perfetta identità) tra gli incontri ambientati alla mensa del conte Lambertini e le riunioni accademiche svolte nel giardino bolognese.

Questo «zardin viola», come è noto, è descritto da Giovanni Sabadino degli Arienti in una lettera inviata a Isabella Gonzaga nel 1501³⁰: l'Arienti ricorda, fra l'altro, la presenza nel giardino di una «loggia com colonne de pietra di color vermiglio», decorata con scene tratte dal mito e dalla storia, da Latona a «Cincinato cum la zappa in mano», da Ercole

Bologna, Bologna 1989, pp. 151-216; M. FAIETTI, *Paradigma di regole e sregolatezze. L'antico a Bologna tra Quattrocento e Cinquecento*, in «Schede umanistiche», 1 (2004), pp. 123-157.

²⁸ Del testo è ora disponibile una moderna edizione critica, cui si rimanda anche per la bibliografia progressiva relativa alla posizione di Achillini nel dibattito sulla questione della lingua: G.F. ACHILLINI, *Annotationi della volgar lingua*, a cura di C. Giovanardi, con la collaborazione di C. De Felice, Libreria dell'Università, Pescara 2005.

²⁹ G. DALL'OLIO, *Eretici e inquisitori nella Bologna del Cinquecento*, Istituto per la storia di Bologna, Bologna 1999, p. 61; ma sul legame fra i membri dell'Accademia del Viridario e i dialoganti delle *Annotationi* cfr. ancora R.J. TUTTLE, *Sebastiano Serlio bolognese*, in *Sebastiano Serlio*, Sesto seminario internazionale di storia dell'architettura (Vicenza, 31 agosto-4 settembre 1987) a cura di C. Thones, Electa, Milano 1989, pp. 22-29; ora riedito in *Piazza Maggiore. Studi su Bologna nel Cinquecento*, Marsilio, Venezia 2001, pp. 89-106, in particolare p. 102; M. RICCI, *Peruzzi felsineo: lo scomparso Palazzo Lambertini in via degli Orefici e l'architettura bolognese del primo Cinquecento*, in «Bollettino d'arte», 111 (2000), pp. 79-102: 83, e ID., *Influenze romane e tradizione autoctona nell'architettura civile bolognese del primo Cinquecento (1515-1530)*, in *L'architettura a Bologna nel Rinascimento (1460-1550): centro o periferia?*, Atti della giornata di studi (Bologna, 2 marzo 2001), a cura di M. Ricci, Minerva, San Giorgio di Piano 2002, pp. 69-96: 79.

³⁰ G.S. DEGLI ARIENTI, *Descrizione del "Zardin viola" in Bologna*: si cita da B. BASILE, «Delizie» bentivolesche. Il «Zardin viola» nella descrizione autografa di Sabadino degli Arienti, in *Bentivolorum magnificentia. Principe e cultura a Bologna nel Rinascimento*, a cura di B. Basile, Bulzoni, Roma 1984, pp. 255-284: il testo si legge a pp. 274-284.

nell'orto delle Esperidi a Venere «ferrita d'amoroso strale dal figliolo Cupido per Adone»³¹. Illustrando le bellezze del luogo alla duchessa di Mantova, Sabadino degli Arienti non manca poi di ricordare l'auspicio formulato in occasione della sua prima visita: «E io dixi, per affectionata impulsione, che ancora questo disìo potrebbe effecto sortire, acìò che questo luoco recevesse intiero splendore: donde onorata da le nostre clare donne se farebbe cum le tue pudiche donne e donzelle feste immortali, solacio, joco, canti e danze»³². Il giardino è rappresentato come un *hortus conclusus*, frutto della fusione di natura e artificio artistico, animato dalla corte muliebre raccolta intorno a Lucrezia Bentivoglio. Un catalogo di queste bellezze bolognesi, introdotto proprio dal ricordo della sposa di Annibale II, si legge anche in conclusione del *Viridario* dell'Achillini:

L'estense è l'una, Hippolita, la Ursina,
 la Volta, la Cattanea, la Castella,
 la Scardua, la Belvisa, Felicina,
 la Sampetra, la Zana tanto bella,
 Moranda, Caccialupa, Bargelina,
 la Beroalda e ciascuna Fiammella,
 Zambeccara, Manfreda, Guidalotta,
 cinque Fantuzze n'una frotta;

la Ferra, la Griphona, la Magnana,
 la Lombarda, la Giglia, Zanulina,
 la Bianca che col sguardo impiaga e sana,
 Renghera, Buttrigara, Bolognina,
 la Giulia Sala in vista altera e humana,
 ma humana non la scrivo che è divina.
 Parisse elegger non saprebbe como
 fra queste giudicasse l'aureo pomo³³.

Prima di interrompere il proprio poema per potersi dedicare al *Fidèle*, Achillini inserisce, nell'ultimo canto, un elogio della propria città strutturato secondo una serie di cataloghi, non solo di donne illustri,

³¹ Ivi, p. 278.

³² Ivi, p. 281.

³³ ACHILLINI, *Viridario*, cit., cc. CLXXXIIIv-CLXXXIIIr.

ma anche di uomini famosi e di letterati³⁴, un elogio che inizia con un'ottava in lode di Bologna:

Felsina senza fel Bologna antiqua,
ditta è Bononia ché ogni cosa ha bona,
che con giusta bilancia non obliqua
d'armi e dottrina porta la corona.
In quella non se trova cosa iniqua,
tra poli fama e l'Indo al Mauro suona.
Grande, bel sito, ricca, savia, bella,
gentile, ardita e belle donne ha quella³⁵.

Il poema dell'Achillini, come abbiamo ricordato, è stampato a Bologna nel 1513. L'anno successivo, sempre a Bologna, il senese Claudio Tolomei, allora giovane studente di diritto nello *Studium felsineo*, pubblica con il nome di Angelo Claudio Tolomei la sua prima opera in volgare, la *Laude delle donne bolognese*, poemetto encomiastico in ottava rima introdotto dalla seguente strofa:

Felsina è questa senza amaro fele,
Bologna ditta, ch'ogni bene annida,
che sol nectare sparge, ambrosia et mele,
et di virtù nutrisce ogni alma fida;
et perché il vero in versi anch'io non cele,
volano insino al ciel l'excelse grida
che dicano esser questa unica rosa
di beltà, di virtù, d'ogni ben sposa³⁶.

³⁴ I cataloghi si leggono ivi, cc. CCXXXIVv-CXCVIIr; il catalogo bolognese è ripubblicato anche da GUIDICINI, *Cose notabili della città di Bologna*, cit., vol. I, pp. 396-415; per l'elenco di letterati si rinvia a R. ALHAIQUE PETTINELLI, *La "critica letteraria" in ottave: cataloghi di letterati in ottava rima prima e dopo il Furioso*, in *Diffusion et Réception du genre chevaleresque*, Actes du colloque CIRILLIS (Université Michel de Montaigne, Bordeaux, 17-18 ottobre 2003), réunis par J.-L. Nardone, in «Collection de l'écrit», 10 (2005), pp. 109-132: 114-119; il testo è ora riedito in *Filologia e interpretazione. Studi di letteratura italiana in onore di Mario Scotti*, a cura di M. Mancini, Bulzoni, Roma 2006, pp. 161-184.

³⁵ ACHILLINI, *Viridario*, cit., c. CLXXXIIIv.

³⁶ A.C. TOLOMEI, *Laude delle donne bolognese*, Per Iustiniano de Rubera, Impresso in Bologna 1514 (rist. anast. Forni, Bologna 1971), I, ott. 107, c. E4v.

Tra le due ottave si può cogliere un'evidente similarità: innanzi tutto si dovrà osservare la pressoché totale identità dei primi due versi, con la ripresa della paratimologia dei nomi Felsina e Bologna, più tardi inserita anche da Banchieri nel suo *Discorso della lingua bolognese* pubblicato nel 1629³⁷; inoltre la «corona d'armi e dottrina» dell'Achillini è sostituita nella strofa di Tolomei da una più generica ma onnicomprensiva «virtù» che «nutrisce ogni alma fida», mentre la «fama» della città, che nel *Viridario* risuona in tutti i luoghi, diviene nella *Laude* «excelse grida» che «volano insino al ciel». Inoltre le tre qualità con cui si conclude il secondo elogio della città – «di beltà, di virtù, d'ogni ben sposa» – ripropongono in forma di chiasmo gli attributi già utilizzati da Achillini («ricca, savia, bella»). La vicinanza tra i due testi risulta però ancor più marcata se pensiamo che entrambe le strofe introducono un catalogo di bellezze felsinee, in parte impostato sugli stessi nomi: delle 21 *clares mulieres* bolognesi nominate dal letterato senese, otto figurano infatti già nelle ottave del *Viridario*³⁸.

Il poemetto di Tolomei, che si inserisce nel più vasto genere delle lodi di donne a base locale³⁹, non è tuttavia un semplice elenco di nomi, ma si definisce come una narrazione più strutturata, in cui la celebrazione del sesso femminile è direttamente legata alla rappresentazione di un giardino, un *hortus conclusus* creato dalle Grazie e affidato alla custodia delle donne bolognesi⁴⁰. Al centro del giardino Tolomei descrive una loggetta «nella qual Pasithea con l'altre fide, / poi ch'è lavata, a suoi

³⁷ A. BANCHIERI, *Discorso della lingua bolognese*, Presso Francesco Mascheroni, In Bologna 1629 (rist. anast. Bologna, Forni, 1969), p. 10. Su questa paraetimologia in particolare cfr. E. SANDRA, *Die Rolle der norditalienischen Varietäten in der "Questione della lingua": Eine diachrone Untersuchung zu Sprachbewusstsein, Sprachwissen und Sprachbewertung*, De Gruyter, Berlin 2011, p. 215.

³⁸ Nello specifico, i nomi comuni ad entrambi i poemi sono quelli di Caterina Bianchetti, Ginevra della Volta, Gentile Zambecari, Ippolita Caccialupi, Elena Sampieri, Camilla Orsi, Dorotea Magnani, Beatrice da Castello.

³⁹ Per questa produzione cfr. F. LUCIOLI, *Amore punito e disarmato. Parola e immagine da Petrarca all'Arcadia*, Sapienza Università Editrice, Roma 2013, pp. 119-176.

⁴⁰ Per un'analisi del testo rinvio a F. LUCIOLI, *Leco di Poliziano nella Laude delle donne bolognese di Claudio Tolomei*, in *La letteratura degli Italiani 3. Gli Italiani della letteratura*, Atti del XV Congresso nazionale dell'Associazione degli Italianisti Italiani (Torino, 14-17 settembre 2011), a cura di C. Allasia, M. Masoero, L. Nay, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2012, cd rom allegato al volume, pp. 1795-1805.

piacer s'alloggia»⁴¹; l'edificio è decorato da un pavimento musivo su cui sono rappresentate «degnamente antique historie, / [...] l'excelsi fatti et le degne memorie»⁴² di Muzio Scevola, Marco Curzio, Tito Manlio Torquato e degli Orazi. Nella decorazione della loggetta di Pasitea è stato dapprima riconosciuto l'influsso del «mirabile pavimento del Duomo di Siena»⁴³, mentre più recentemente per questi «unusual inlaid mosaic pavements»⁴⁴ è stata proposta come fonte l'*Hypnerotomachia Poliphili*: il poema di Tolomei rivelerebbe dunque «un *plot* simil-polifileseo», presentandosi al lettore come «una silloge di stereotipi derivati dall'*Hypnerotomachia*, tuttavia drasticamente semplificati dal punto di vista sia allegorico che lessicale»⁴⁵. In realtà, un altro modello per la loggetta dell'umanista senese potrebbe essere proprio la loggia decorata che Giovanni Sabadino degli Arienti ricorda al centro del «zardin viola»: una loggia in un giardino bolognese, per di più «onorata da le nostre clare donne», come scrive l'Arienti; nulla di più vicino all'*hortus* di Tolomei, luogo in cui a donne reali, nominate una ad una, è affidato il compito di custodire la vera grazia contro gli assalti e gli strali di Cupido e delle passioni smodate. Se, come è stato osservato, «il giardino d'amore [...], che deriva la sua forma e il suo significato dall'*hortus conclusus*, si trasforma da metafora edenica nella scena dove si svolge la vita del Signore»⁴⁶, nel poema di Tolomei (ma già nella descrizione del giardino felisino di Sabadino degli Arienti) il *locus amoenus* assume ad emblema della Signora di Bologna e della sua corte.

Ipotizzando una trasfigurazione letteraria del «zardin viola» nell'*hortus* della *Laude delle donne bolognese*, un'opera in cui l'elogio muliebre ha più punti di contatto con le ottave che Achillini dedica alle gentildonne di Bologna, non si intende proporre un'affiliazione 'd'ufficio' di Claudio

⁴¹ A.C. TOLOMEI, *Laude delle donne bolognese*, cit., I, ott. 89, vv. 1-2, c. E1v.

⁴² Ivi, I, ott. 93, vv. 2-4, c. E2r.

⁴³ L. SBARAGLI, *Claudio Tolomei umanista senese del Cinquecento. La vita e le opere*, Accademia per le arti e le lettere, Siena 1939, p. 5.

⁴⁴ E. SEE WATSON, *Achille Bocchi and the Emblem Book as Symbolic Form*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, p. 19.

⁴⁵ S. URBINI, *Francesco Colonna e gli umanisti bolognesi. Taccuino polifileseo: conferme per Bordon illustratore del Polifilo*, in *Intorno al Polifilo. Contributi sull'opera e l'epoca di Francesco Colonna e Aldo Manuzio*, in «Miscellanea Marciana», XVI (2001), pp. 189-200: 191.

⁴⁶ C. CIERI VIA, *L'arte delle metamorfosi. Decorazioni mitologiche nel Cinquecento*, Lithos, Roma 2003, p. 19.

Tolomei all'Accademia del Viridario, cenacolo che proprio in quel giardino bolognese avrebbe avuto la propria sede. E tuttavia, anche alla luce delle successive esperienze accademiche del letterato senese – fondatore a Roma di quell'Accademia della Virtù, dagli interessi erudito-antiquari, tra i cui membri figurava anche il già ricordato Alessandro Manzuoli⁴⁷ –, sembra necessario sottolineare l'importanza della sua presenza e della sua formazione negli stessi ambienti culturali del circolo felsineo. Ed è così naturale domandarsi se, affermando «perché il vero in versi *anch'io* non cele», Tolomei non stesse pensando proprio all'elogio delle donne bolognesi inserito da Giovanni Filoteo Achillini in conclusione del *Viridario*.

⁴⁷ Sul rapporto tra Tolomei e Manzuoli, e sugli interessi vitruviani perseguiti dall'accademia, basterà ricordare la lettera che, nel giugno 1543, il senese invia al suo corrispondente bolognese lamentando di dover «studiar Vitruvio senza Vitruvio»: C. TOLOMEI, *Delle lettere [...] libri sette*, Napoli, pe' tipi del r. albergo de' poveri, 1829, t. II, l. VI, p. 196. Sulla partecipazione di Manzuoli al cenacolo romano cfr. M. DALY DAVIS, *Jacopo Vignola, Alessandro Manzuoli*, cit.; più in generale sull'Accademia della Virtù cfr. M. MAYLENDER, *Storia delle accademie d'Italia*, cit., vol. V, pp. 478-480; S. LONGHI, *Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Antenore, Padova 1983, pp. 46-48; P. COSENTINO, *L'Accademia della Virtù: dicerie e cicalate di Annibal Caro e di altri virtuosi*, in *Cum notibusse et commentaribusse. L'esegesi parodistica e giocosa del Cinquecento*, Seminario di letteratura italiana (Viterbo, 23-24 novembre 2001), a cura di A. Corsaro e P. Procaccioli, Vecchiarelli, Manziana 2002, pp. 177-192.

Anne Rolet

LE DÉBAT SUR *VIRTUS* ET *VOLUPTAS*
AU SEIN DE L'*ACADEMIA BOCCHIANA*
LE *SYMBOLUM IO* D'ACHILLE BOCCHI
ET SON *COMMENTARIOLUS* PAR GIOVANNI ANTONIO DELFINIO
(BOLOGNA, BIBLIOTECA DELL'ARCHIGINNASIO, COD. LAT. B 1513)

Il n'est pas aisé d'avoir une idée claire de la manière dont se déroulaient les séances à l'*Academia Bocchiana*, l'académie fondée par Achille Bocchi, l'auteur d'un recueil d'emblèmes latins, les *Quaestionum Symbolicarum... libri quinque*, illustré par des gravures dues à Giulio Bonasone et publié à Bologne en 1555¹. Née officiellement en 1546, au moment où se rénove le Palazzo Bocchi, Via Goito à Bologne, probablement sur des plans dessinés par Jacopo Barozzi da Vignola, cette académie a vraisemblablement existé antérieurement, accueillant dès 1526 ses réunions dans la propriété péri-urbaine de Bocchi à San Giovanni in Calamosco, le Vado Bocchiano, près de la rivière Savena². Protégée par le pape Paul III et son petit-fils, le cardinal Alexandre Farnèse, l'académie accueillait tout un cercle d'humanistes célèbres, de manière fixe ou occasionnelle, par exemple André Alciat, Antonio Bernardi, Sebastiano Corrado, Alessan-

¹ Sur l'*Academia Bocchiana*, voir A. ROLET, *L'Hermathena Bocchiana ou l'idée de la parfaite académie*, dans M. Deramaix, P. Galand-Hallyn, G. Vagenheim, J. Vignes (dir.), *Les Académies dans l'Europe humaniste. Idéaux et pratiques*, Droz, Genève 2008, p. 295-338. Sur les *Symbolicae Quaestiones*, voir A. ROLET, *Les Questions symboliques d'Achille Bocchi (Symbolicae Quaestiones, 1555), édition, traduction et commentaire*, Presses Universitaires de Rennes, Presses Universitaires François-Rabelais, Rennes -Tours 2015 (2 tomes). Nous renvoyons également à nos articles sur Bocchi dont la liste est consultable à l'adresse suivante: amo.univ-nantes.fr/CV-Anne-Rolet. Le travail d' E. SEE WATSON, *Achille Bocchi and the Emblem Book as Symbolic Form*, Cambridge University Press, Cambridge 1993 demeure toujours indispensable.

² Le *Vadus Bocchianus* est mentionné dans les *Symbolicae Quaestiones* (voir *Symb.* 141) et dans le *Lusuum libri duo* (*Vat. Lat.* 5793, f. 56r-57v). Sur ces débuts de l'académie bocchienne, on se reportera à G. RAVEIRA AIRA, *Achille Bocchi e la sua Historia Bologniensis*, «Studi e memorie per la storia dell'Università di Bologna», 20, 1942, p. 59-112, p. 67, n. 3 et SEE WATSON, *Achille Bocchi*, cit., p. 153-154.

dro Manzuoli, Giane Vitale, Gabriele Paleotti, Michel de L'Hospital, Benedetto Varchi et bien d'autres encore³. La correspondance autographe de Bocchi avec Romolo Amaseo conservée à Milan, qui s'étale de 1547 à 1549, alors qu'Amaseo se trouve à Rome, témoigne de la difficulté extrême que l'emblématisse a affrontée pour rassembler des fonds, rallier de généreux donateurs, attirer l'attention du pape et faire avancer les travaux. Pour les activités de l'académie au Palazzo Bocchi, nous n'avons guère de renseignements⁴. La correspondance avec Amaseo montre que certains emblèmes circulaient pour être commentés et corrigés⁵. Mais deux témoignages importants nous livrent des indices sur la nature philologique, philosophique, poétique et plastique des débats qui pouvaient se dérouler dans le cercle bocchien. En 1556, Gavinio Sambiguiccio fait paraître un long commentaire sur l'emblème que Bocchi consacre à son académie⁶, inspiré par une figure complexe qui devait figurer à l'angle du Palazzo: une Hermathéna veillant sur un Éros qui les désigne, tenant en bride une tête de lion sur laquelle il pose le pied, avec le *motto*: *me duce proficies, tu modo progredere*, «Sous ma conduite, tu progresseras: toi, contente-toi d'avancer!» Nous avons proposé ailleurs une interprétation de cet emblème, en relation avec les inscriptions du Palazzo Bocchi et la spiritualité religieuse de l'emblématisse⁷. Le deuxième témoignage, beaucoup moins connu et encore à l'état de manuscrit, sera l'objet de cette étude. Il s'agit du *In Achillis Bocchii symbolum decem commentariolus* de Giovanni Antonio Delfinio, conservé à la Bibliothèque de l'Archiginasio de Bologne sous la cote B 1513. Elisabeth See Watson signale ce texte⁸ mais, malgré son grand intérêt, ce dernier n'a jamais été jusqu'ici étudié. Pourtant, il constitue un document exceptionnel sur la manière dont un des contemporains de Bocchi pouvait lire et interpréter un de

³ Voir la liste dans SEE WATSON, *Achille Bocchi*, cit., p. 63.

⁴ Contrairement à ce qui a été longtemps soutenu, l'académie ne se rassemblait pas pour éditer des textes, qui auraient été ensuite publiés sur les presses du Palazzo. Voir D. H. RHODES, *Due Questioni di bibliografia bologneses del Cinquecento*, dans «L'Archiginasio», 81, 1986, p. 321-324

⁵ Voir notre édition critique des *Symbolicae Quaestiones*.

⁶ Voir D. DRYSDALL, *Gavinio Sambiguiccio and his Interpretation of Achille Bocchi's Hermathena*, dans «Emblematica», 13, 2003, p. 53-71.

⁷ ROLET, *L'Hermathena Bocchiana*, cit.

⁸ Voir SEE WATSON, *Achille Bocchi*, cit., p. 49 et 62.

ses emblèmes, et sur le traitement réservé à la question complexe de la relation de l'image et du texte. En plus d'offrir un exposé philosophique sur la nature du souverain bien et sur la défense d'Épicure, le commentaire exégétique de Delfinio décrypte le lien sémantique proposé par l'emblème entre deux «monuments» de l'Antiquité que rien ne prédisposait à se rencontrer: d'un côté, la sixième *Bucolique* de Virgile vue à travers la tradition allégorique de Servius et de l'autre, le bas-relief dit «d'Icaros» ou «de la théoxénie». Nous avons édité traduit, annoté et commenté ailleurs ce texte, avec le *Ptolemaeus* et le *Democritus* de Bocchi⁹. Notre objectif sera ici plus simplement d'éclairer ce petit traité méconnu, sa composition et ses sources principales et, grâce aux pistes qu'il ouvre, de tenter à notre tour de décrypter l'emblème 10 de Bocchi qu'il commente et interprète.

Le commentaire et son auteur, Giovanni Antonio Delfinio

Tout d'abord, quelques mots s'imposent pour présenter l'auteur de ce *Commentariolus*, Delfinius, Delfinio ou Delfini¹⁰. Né en 1506 dans la région de Mantoue et mort en 1561 à Bologne, il entre très tôt dans l'ordre franciscain des Mineurs Conventuels de Casalmaggiore (près de Crémone). Il fait ses études à Crémone puis Padoue, où il obtient sa maîtrise en 1523. Il part ensuite à Bologne pour y devenir lecteur au *Studio theologico di San Francesco*. On a trace de sa présence dans la ville encore en 1535, au moment de la congrégation des couvents de l'Ordre. Il est nommé régent des couvents de l'Ordre en 1542 à Brescia, et à Venise entre 1545 et 1546. Entre 1545 et 1547, il est invité par Paul III à prendre part aux débats théologiques du Concile de Trente, en particulier sur les questions du péché originel, des sacrements et de la justification, et ses interventions sont remarquées et appréciées. Il est nommé régent à Padoue en 1547, ministre de la province de Bologne par les pères du

⁹ Voir notre ouvrage *Emblématique, politique et philosophie à Bologne au XVI^e siècle: autour d'Achille Bocchi et de l'Academia Bocchiana*, présenté en décembre 2013 dans le cadre de notre Habilitation à Diriger des Recherches, à paraître aux Presses Universitaires de Rennes-Presses Universitaires François-Rabelais.

¹⁰ Voir R. ZACCARIA, *Delfini, Giovan Antonio*, dans DBI, (36), Istituto dell'enciclopedia italiana, Rome 1988, p. 546-550.

chapître provincial de Castellbolognese la même année (jusqu'en 1550), inquisiteur de l'Émilie-Romagne en 1548. Entre 1550 et 1558, il est régent du couvent de San Francesco à Bologne et, en 1551, lecteur au *Collegio di Spagna* à Bologne. La même année, il devient également lecteur public de métaphysique à l'université de Bologne, auprès de la faculté des artistes, charge qui lui sera renouvelée continûment entre 1553 et 1559. En 1559, Paul IV le nomme vicaire général de l'Ordre des Conventuels et il bénéficie de la protection de Rodolfo Pio da Carpi. Il se consacrera entièrement à cette tâche jusqu'à sa mort.

L'œuvre de Delfinio se divise en deux parties distinctes. La première rassemble des écrits théologiques destinés à diffuser les thèses tridentines contre les hérétiques: parmi les plus importants, on citera le *De causis, et significationibus ignearum, flammaram, putoris, et sonitus, quae nunc efficiuntur, et apparent Cremonae* (publié à Bologne en 1551 et dédié à Sigismondo Picenardi di Cremona), où sont réfutées les positions de Luther, Calvin et Mélanchton; ou encore *De Ecclesia inter patres orthodoxos et Protestantes... libri tres*, publié à Venise en 1552, et qui rassemble des traités publiés dès 1549. La deuxième partie de l'œuvre est consacrée à des questions de philosophie aristotélicienne. Delfinio est un commentateur d'Aristote (il prononce par exemple une *Expositio textus Aristotelis in libros Physicorum*, à Padoue en 1543 et une *Expositio librorum de Coelo et Mundo*, retranscrite en 1559 à partir d'un discours tenu à Ferrare). Il avait visiblement rédigé une monumentale *Vniuersa Peripateticorum philosophia in locos communes redacta*, perdue, à laquelle il fait cependant allusion dans son *Opusculum De coelestibus globis et ipsorum motibus contra Philosophorum et Astrologorum sententiam* (Bologne, 1559), et qui a sans doute alimenté une partie du *De locis theologicis et Peripateticis*, demeuré manuscrit et conservé à la Bibliothèque Vaticane (*Ott. Lat.* 372). Il est également l'auteur de traités de logique, la *Didactica methodus rerum logicalium* (Bologne, 1554), dédiée à Girolamo de Sauli, archevêque de Gênes et prolégat à Bologne¹¹, la *Dialectica*, ou *Opuscola logicalia* (Bologne, 1555).

Les liens de Delfinio avec Bologne sont nombreux et on voit que, dès 1523, il a pu y rencontrer Bocchi. On ignore s'il faisait partie de l'*Academia Bocchiana* mais il est fort probable que le *Commentariolus* a été commandé à Delfinio par Bocchi lui-même.

¹¹ Dédicataire du *Symb.* 126 de Bocchi.

Le texte du commentaire, conservé à Bibliothèque Communale de l'Archiginnasio de Bologne sous la cote B 1513, se présente comme un manuscrit sur papier in-4° (216 x 155 mm), rédigé en latin, comprenant vingt-quatre folios numérotés, sans illustration et de provenance inconnue¹². Son titre exact est *Ioannis Antonii Delphini e Casali Maiore conuentualium Franciscanorum generalis meritissimi in Symbolum decimum Achillis Bocchii commentariolus*.

Delfinio, en le rédigeant, a sous les yeux à la fois la gravure et l'épigramme de l'emblème (f. 2r: *dum illum summa diligentia contemplantur, dum legebam tuum de Sileno epigramma*). Il en rappelle le numéro (*decimum*) et cite une partie du *titulus* de l'épigramme (f. 2r: *de Sileno*), tout en l'utilisant de manière métonymique pour désigner l'emblème (f. 2r: *delectauit Silenus tuus*). Le manuscrit n'est pas daté, mais Delfinio cite tout un ensemble d'autres emblèmes, qui apparaissent avec la numérotation de l'édition de 1555. Il n'est pas impossible que Delfinio ait pu voir un exemplaire manuscrit préparatoire du recueil d'emblèmes, comme celui conservé à la British Library de Londres sous la cote Sloane 3158¹³ (où bon nombre d'emblèmes ont déjà la numérotation qu'ils auront dans l'édition de 1555), et donc antérieur à 1555. Bocchi pourrait même lui avoir donné ou envoyé, avec le *Symbolum* 10, tout un ensemble d'autres emblèmes sur feuillets séparés, peut-être ceux que cite explicitement Delfinio dans le commentaire. C'est pourtant peu probable dans la mesure où, comme en témoigne d'ailleurs l'exemplaire de Londres, la numérotation des emblèmes a été retravaillée par Bocchi jusqu'à la publication (où il subsiste d'ailleurs des erreurs), et que Delfinio cite cette numérotation définitive. On peut alors formuler l'hypothèse que le commentaire aurait été rédigé entre 1555 (date de la publication des *Symbolicae Quaestiones*) et 1561 (date de la mort de Delfinio), sans doute en même temps que ce dernier assume ses charges de lecteur de métaphysique à la faculté des artistes au *Studio* de Bologne. Dans le manuscrit lui-même, il donne une indication à la fois biographique et méthodologique lorsqu'il précise que, pour la

¹² Voir les *Inventari dei Manoscritti delle Biblioteche d'Italia*, Florence, t. LXXIX, p. 46. Je remercie vivement la Dott.ssa Patrizia Busi de la section des manuscrits et des ouvrages rares de la bibliothèque de l'Archiginnasio à Bologne pour l'aide bibliographique qu'elle a bien voulu m'apporter à ce sujet.

¹³ Et non 3185, comme le prétend E. See Watson dans sa bibliographie.

rédaction du commentaire de l'emblème, il s'est efforcé d'oublier quelque peu ses deux centres d'intérêt privilégiés, la philosophie aristotélicienne et la théologie chrétienne, ajoutant qu'ils avaient été pourtant le point d'appui de son dernier ouvrage, visiblement un traité de morale, rédigé un an auparavant, un *De fine hominis*:

In hoc autem scribendo commentariolo, non admodum curavi habere in memoria, et me iam inde a puero imbutum peripatetica philosophia, et christiana teologia — id enim feci diligentissime, cum librum de fine hominis proximo superiore anno scriberem —, sed totum me tradidi tuo Sileno, et ad ipsum quoad potui meam pennam accomodavi, ut tibi gratificarer et aliis bonarum artium studiosis semper modulo uirium mearum prodessem (f. 4r).

Au cours de la rédaction de ce modeste commentaire, je me suis efforcé de ne pas avoir totalement à la mémoire le fait que j'ai été imprégné depuis l'enfance autant de philosophie péripatéticienne que de théologie chrétienne — ce que j'ai fait avec beaucoup d'application lorsque je rédigeais mon ouvrage sur la fin ultime de l'homme l'année dernière — mais je me suis tout entier consacré à ton Silène et, autant que j'ai pu, j'ai réglé sur lui ma plume, pour toujours t'être agréable et être utile à ceux qui prisent les vertus, à la faible mesure de mes forces.

Le *De fine hominis* est perdu, on ignore la date de sa composition, et la mention de «l'année dernière» ne permet d'une datation relative. Cette mention permet toutefois de supposer que Bocchi, conscient de l'intérêt de son destinataire pour le sujet des biens ultimes, lui a confié tout spécialement le commentaire d'un *Symbolum* qui traite de la question, voire qui a été spécialement composé pour lui dans cette perspective. Le terme *commentariolus* employé par Delfinio insiste sur le caractère modeste de l'opération, qui tranche avec les volumineuses productions qu'on lui connaît par ailleurs. En guise de *captatio beneuolentiae*, Delfinio développe la référence à l'adage d'Érasme intitulé *Sileni Alcibiadis* (3, 3, 1) pour préciser qu'il va se livrer à une exégèse allégorique¹⁴, et il

¹⁴ DELFINIO, *Commentariolus*, ff. 2r-3r: *dum enim illum summa diligentia contemplabar, dum legebam tuum de Sileno epigramma, ueniebant in memoriam Sileni Alcibiadis, quibus ille miro quodam artificio similem facit Socratem in Conuiuio Platonis, ac tuam pariter sapientiam mecum ipse admirabar. In prouerbiu uero Sileni Alcibiadis apud Graecos iam olim abierunt, unde tu praeclearam et diuinam propemodum inuentionem Sileni tuis illis cogitationibus hausisti*

précise qu'il s'est livré à cette opération pour être agréable à Bocchi, qui le lui a sans doute demandé¹⁵. Il espère également qu'il sera utile

uere philosophicis atque homine sapiente ac beato dignis, qualis proculdubio fuit Silenus tuus. Hoc autem prouerbio uti conueniet de re quae in speciem uilis ac ridicula uideatur, (f. 2v) tamen interius ac penitus intuenti appareat omnino admirabilis, cuiusmodi parabolae sunt Domini ac Dei nostri Ihesu Christi; quin tales mira quadam suauitate plurimi Sileni obuiam fiunt lectoribus in articulis diuinae christianaeque religionis, et sacris libris utriusque testamenti: multa enim consistentibus quidem in superficie uidentur leuia, et ridicula, tamen si penetrare queas usque ad anagogen, optime Deus, quanta mysteria facile perspicias! Itidem hoc prouerbio uti licebit de homine qui habitu uultuque longe minus praeseferat quam animo contineat. Sileni quidem fuerunt imagunculae quaedam sectiles, atque ita factae, ut diduci atque explicari possent; quae sane cum spectabantur (f. 3r) clausae, ridiculam et monstrosam quandam speciem aut tibicinis, aut rei alicuius alterius etiam uilioris habebant; apertae subito mirificum aliquod numen ostendebant, ut artem sculptoris hic error iucundus gratiorem efficeret, «car, pendant que je le contemplais avec une extrême attention, pendant que je lisais ton épigramme sur le Silène, me sont revenus à la mémoire les Silènes d'Alcibiade auxquels ce dernier, avec une étonnante virtuosité, compare Socrate dans le Banquet de Platon, et, en moi-même, j'admira tout autant ta sagesse. Mais les Silènes d'Alcibiade sont déjà passés en proverbe autrefois chez les Grecs: toi, tu en as tiré ta remarquable et quasi-divine invention du Silène, fruit de tes pensées vraiment philosophiques et dignes d'un homme sage et heureux, tel que le fut sans aucun doute ton Silène. Il conviendra d'ailleurs d'employer ce proverbe à propos de ce qui nous semble vulgaire et ridicule en apparence, (f. 2v) mais qui, si l'on regarde plus à l'intérieur et plus profondément, se révélera parfaitement admirable, par exemple les paraboles de notre Seigneur Dieu Jésus-Christ; en outre, un très grand nombre de semblables Silènes, dotés d'une sorte d'exquis raffinement, se manifestent aux yeux des lecteurs dans les articles de la divine religion chrétienne et dans les livres sacrés des deux Testaments: bien des réalités, en effet, pour ceux du moins qui s'arrêtent à la surface, paraissent sans importance et ridicules; pourtant si tu parviens à pénétrer jusqu'au sens spirituel, grand Dieu, quels grands mystères entreverras-tu sans difficulté! De la même manière, on pourra employer ce proverbe à propos d'un individu qui, dans l'apparence et le visage, laisse transparaître beaucoup moins que ce qu'il contient en réalité dans son âme. Les Silènes, quant à eux, consistaient en des sortes de petites figurines fendues et façonnées de telle manière qu'on pouvait les ouvrir et les déployer; lorsqu'on les regardait (f. 3r) fermées, elles présentaient vraiment l'image ridicule et monstrueuse, soit d'un joueur de flûte, soit de quelque autre objet encore plus vil; mais une fois ouvertes, elles exposaient soudain quelque merveilleuse divinité, si bien que cette plaisante méprise rendait plus agréable encore le talent du sculpteur».

¹⁵ DELFINIO, *Commentariolus*, ff. 3v-4r: *Verum his praetermissis, doctissime Bocchi, ad Silenum tuum uilissimum et uentrosam exterius, interius autem beatum ac uerè sapientem redeo. Hunc aperire uolui tantis in occupationibus meis commentariolo qualicumque, tum quia uisa est mihi res digna, quae facile ab omnibus expetatur intelligi, tum quia sic amorem meum erga te incredibilem perspicuum facere (f. 4r) uehementer etiam atque etiam placuit, «Mais je laisse cela de côté, très savant Bocchi, et je reviens à ton Silène fort vulgaire et ventripotent à l'extérieur,*

à ceux qui s'intéressent à l'éthique, vu qu'il propose plusieurs exposés doxographiques, comme nous le verrons un peu plus loin.

Avant de poursuivre l'examen du manuscrit et pour en saisir le contenu et l'intérêt, il convient au préalable de présenter le *Symbolum* 10 de Bocchi.

Le Symbolum 10: une gravure aux sources antiques

Il est fort probable que la gravure qui ouvre l'emblème (fig. 16) ait préexisté à l'épigramme qui l'accompagne, peut-être sous la forme d'un dessin ou d'une esquisse, comme c'est le cas pour un certain nombre d'emblèmes bocchiens, dont le *Symb.* 102¹⁶ ou le *Symb.* 64¹⁷. La scène proposée par l'image se décompose en deux plans superposés, présentant chacun trois personnages. Le *motto* de la gravure (*Cum Virtute alma consentit uera Voluptas*, «Avec l'auguste Vertu s'accorde la vraie Volupté») ne semble évoquer que la partie supérieure de l'image qui montre, assises et enlacées, une Pallas casquée, avec son bouclier posé à côté d'elle, et une Vénus dénudée, couronnée de fleurs, qu'accompagne un petit Cupidon ailé muni de son arc. Comme le suggère le *motto*, Pallas est ici l'allégorie de *Virtus* et Vénus, celle de *Voluptas*. Pallas, avec son équipement et ses traits virils, ressemble à Mars, tandis que Cupidon,

mais heureux et vraiment sage à l'intérieur. J'ai souhaité l'ouvrir, malgré toutes mes occupations, au moyen d'un petit commentaire, quoi qu'il vaille, non seulement parce que le sujet m'a paru mériter le désir que tous ressentent de le comprendre aisément, mais surtout parce qu'il m'a vraiment plu, encore et encore, (f. 4r) de manifester ainsi clairement l'affection incroyable que j'éprouve pour toi».

¹⁶ Voir par exemple le témoignage des *Epistolae autographae ad Romulum Amaseum*, (Milan, Bibl. Ambros., D 145 inf., f. 16v et 43v respectivement datée du 10 avril 1543 et du 18 janvier 1543: dans la première, Bocchi pense qu'Amaseo pourra comprendre les intentions de l'image grâce aux vers qu'il a joints à la figure (*Mitto tibi symbola quattuor Academica, quorum primum est marmoreum futurum in angulo domus sub titulo HERMATHENAE, quid in philologiae nostrae ratione praeseferat intelliges ex uersiculis ipsis, quos adscribendos putauit*). Dans la seconde, il évoque une *adscriptio* au symbole (*Cuius ipsius symbolum argumenti loco tibi adscriptum mitto*).

¹⁷ Voir la lettre à Amaseo datée du 5 décembre 1548 (Milan, Bibl. Ambr., D 145 Inf., f. 46v-47r), où Bocchi évoque le *Symbolum* 64 à travers la description de sa gravure, et invite son correspondant à regarder les *uersiculos interpretes* qui ont été adjoints à la composition.

compagnon indissociable de Vénus, est là pour nous dire aussi le sentiment d'attachement profond qui unit les deux femmes, comme le montre le préverbe intensif *con-* / *cum* dans le *titulus* de l'image (*consentit*). Les deux déesses sont assises sur un cube (on voit le détail partiel des arêtes sous le bras du personnage central), placé lui-même sur une sorte de grand promontoire rocheux et herbeux, qui permet aux trois figures de se détacher sur le ciel.

Si l'on cherche à identifier les trois personnages du plan inférieur de la gravure, il faut se référer, contre toute attente, au titre qui surmonte l'épigramme (*De Sileno et Chromi et Mnasylo*), comme s'il s'agissait de souligner à quel point image et texte sont ici complémentaires dans le processus herméneutique. Le *titulus* de l'épigramme invite à identifier Silène au centre du groupe, qui ressemble plutôt à Socrate qu'au personnage ventripotent aux traits épais que l'on connaît par ailleurs: barbu, drapé dans un manteau au larges plis qui lui dénude une épaule, et muni d'un *pedum*, le bâton recourbé des bergers, il avance, le pied droit en avant dans le vide, le pied gauche en arrière et encore posé sur une marche rocheuse qu'il s'apprête à descendre. On peut craindre qu'il ne perde l'équilibre au moment où il franchira l'obstacle. Il est soutenu par derrière par un satyre (est-ce le Mnasylo énoncé par le *titulus*?) muni de cornes, d'oreilles et de pattes caprines, ainsi que d'une queue, tandis qu'à l'avant, un autre satyre (Chromis?), que l'on aperçoit de dos, se baisse pour lui saisir à deux mains le pied droit. Silène tient dans la main droite une coupe, dont il semble exhiber le fond vide au satyre à ses pieds, et on aperçoit par terre une gourde, avec sa bandoulière, dont le contenu se répand. La jonction entre les deux plans de l'image est réalisée par le geste des deux déesses, qui tiennent chacune d'une main une couronne qu'elles s'apprêtent à déposer sur la tête de Silène au moment où il arrive à leur niveau.

Comme l'a démontré de manière convaincante Gilbert-Charles Picard¹⁸, commentant un court passage qu'Edgar Wind consacre à cet emblème¹⁹, la source plastique de la gravure est à chercher dans les reliefs

¹⁸ G-C. PICARD, *Dionysos chez le poète: suites diverses d'un thème antique*, «Revue Archéologique», 1960-1, p. 114-117.

¹⁹ Voir E. WIND, *Mystères païens de la Renaissance*, Gallimard, Paris 1992 pour la traduction française, p. 85 et note 68.

néo-attiques dit d'«Icarios²⁰» ou «de la théoxénie», dont le prototype remonterait à Alexandrie, et daterait du II^e s. av. J.-C. On connaît aujourd'hui trente-deux exemplaires de cette composition, présentant entre eux de notables variations²¹. Parmi eux, deux exemplaires sont bien connus dès le début du XVI^e s.: l'un, d'époque néronienne, propriété des Maffei, fut ensuite acheté au XVIII^e s. par Charles Townley, avant d'entrer en 1905 au British Museum de Londres (inv. 6713 et fig. 17); le second, d'époque augustéenne, conservé aujourd'hui au Musée National de Naples, appartenait à la famille Sassi, avant d'être vendu à Paul III en 1546 pour rejoindre les collections Farnèse (inv. 2190 et fig. 18)²².

Malgré les différences qui les distinguent²³, ces bas-reliefs présentent une scène typique aux composantes à peu près fixes. Certaines études y ont vu la visite de Bacchus Indien chez le paysan Icarios ou chez l'acteur

²⁰ L'appellation remonte à Ennio Quirino Visconti dans son ouvrage *Les Monuments antiques du Musée Napoléon*, t. 2, Paris, 1804, p. 12, comme le rappellent V. HUET et F. LISSARAGUE, *Un "relief néo-attique": Icarios, le retour*, «Métis: revue d'anthropologie du monde grec ancien», 3, 2005, p. 85-100, ici p. 97.

²¹ Parmi l'immense bibliographie, on renverra, dans l'ordre chronologique: G.-C. PICARD, *Observations sur la date et l'origine des reliefs dits de la visite chez Ikarios*, in «American Journal of Archeology», 38, 1, 1934, p. 137-152; Id., *Dionysos chez le poète*, cit.; C. WATZINGER, *Theoxenia des Dionysos*, «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts», 61-62, 1946, p. 76-87; C. GASPARRI, A. VENERI, *Dionysos*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, 3.1-2, Artemis Verlag, Zürich-Münich Düsseldorf, 1986, p. 495 et fig. 855-858; E. POCHMARSKI, *Dionysische Gruppen. Eine typologische Untersuchung zur Geschichte des Stützmotivs*, Selbstverlag des Österreichischen Archäologischen Instituts, Sonderschriften Band XIX, Vienne 1990, en particulier p. 97-128 et planches 30 à 33; HUET, LISSARAGUE, *Un "relief néo-attique"*, cit.; G. SAURON, *L'actualité des Bacchantes d'Euripide dans les conflits idéologiques de la fin de l'époque hellénistique*, dans F.-H. MASSA-PAIRAULT, *Images et modernités hellénistiques. Appropriation et représentation du monde d'Alexandre à César*, Gilles Sauron (dir.), École Française de Rome, Rome 2007, p. 248-259, en particulier p. 250-251. Pour la Renaissance, voir P. BOBER, R. RUBINSTEIN, *Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, Harvey Miller Publishers, Turnhout, 2010, n. 90: «Bacchus visiting the Poet Icarius (Triclinium)», p. 134-136.

²² BOBER, RUBINSTEIN, *Renaissance Artists*, cit., p. 134-135.

²³ Voir HUET, LISSARAGUE, *Un "relief néo-attique"*, cit., p. 94, qui notent que, sur le relief du British Museum, «la femme allongée sur la *klinè* a disparu; le bâtiment est pourvu d'un fronton où figure une Gorgone; il est orné d'une guirlande que semble installer un petit satyre placé devant un palmier, à côté d'un pilier supportant un *pinax* non décoré alors que le pilier séparant Dionysos de son cortège montre un *pinax* sculpté où figure un bige».

Ménandre et sa Muse Glycère (ou bien une hétéaire). Pour d'autres, il s'agit d'une théoxénie de Dionysos. Les chercheurs aujourd'hui interprètent la composition comme l'accueil de son dieu par un fidèle de Dionysos. Dans la partie gauche du relief, allongé sur un lit de banquet et soutenu par un coussin, un acteur²⁴ ou un adorateur²⁵ effectue un ample geste d'accueil du bras droit qui désigne l'intérieur de sa demeure, dont on aperçoit à l'arrière-plan d'autres bâtiments complexes; à ses côtés, à la même hauteur, une hétéaire (plutôt qu'une Muse) est allongée, pensive, sur une *klinè*. Mais cette présence féminine n'apparaît pas sur tous les exemplaires, dont certains montrent l'acteur / adorateur seul. Le geste d'accueil effectué par ce dernier, accompagnée d'un mouvement de tête dans l'autre direction pour regarder son invité, s'adresse à un Dionysos âgé, ventru et ivre, qui s'avance vers son hôte. Le dieu, son diadème noué sur le front, retient les plis de son vêtement pour ne pas trébucher, tandis qu'un satyre à forme entièrement humaine (hormis la queue) l'empêche de tomber en le soutenant par l'arrière. Devant lui, un autre satyre se baisse pour déchausser sa sandale, comme il se doit lorsqu'on entre en invité dans une demeure. L'intérieur de la pièce est délimitée par la présence d'un candélabre à gauche, et d'une colonne à droite: entre les deux, à l'arrière des banqueteurs, de Dionysos et des satyres, court une draperie, masquant partiellement un mur et une fenêtre. À l'entrée de cette salle imaginaire, derrière Dionysos, un personnage fait un signe d'arrêt, en se tournant vers la suite qui l'accompagne et qui se déploie dans la partie droite de l'image: portant le thyrses dionysiaque, qui fait le lien entre extérieur et intérieur, ce choreute demande l'immobilisation au groupe qui constitue, selon toute vraisemblance, le thiasos bacchique. On reconnaît un silène qui joue de la flûte et divers personnages qui dansent ou marchent en se soutenant.

D'une manière très réductrice, et non sans quelques contresens sur l'image de Bonasone (les cornes du satyres sont interprétées comme des cornes diaboliques et la gourde vide comme l'urne-source d'un fleuve),

²⁴ Sur certains exemplaires, comme celui conservé au Louvre (inv. Ma 1606), il y a en effet des masques de théâtre sous la *klinè*.

²⁵ P. ZANKER, *Un art pour le plaisir des sens. Le monde figuré de Dionysos et d'Aphrodite dans l'art hellénistique*, G. Monfort, Paris 2001, pp. 10-13, y voit une visite du dieu qui se transforme en véritable fête pour son hôte et son amie.

Gilbert-Charles Picard ne voit dans la gravure de l'emblème qu'une suite de contresens qu'il faudrait corriger²⁶. Or ces prétendus contresens constituent au contraire un témoignage important de la «migration des symboles» dont parlait Rudolf Wittkower, et qui permet aux humanistes de renvoyer à l'Antiquité tout en la transfigurant et en la revivifiant.

La gravure de Bonasone, au lieu de l'intérieur urbain antique, propose une scène d'extérieur, mais sans paysage. Seule la partie gauche du bas-relief antique a été reprise et le thiasse bacchique a été complètement supprimé. Les personnages de l'acteur et de l'hétaïre, couchés sur le lit de banquet, ont été déplacés sur le haut de l'image. Dans ce déplacement, le personnage masculin s'est transformé en Pallas – la plus virile des déesses. Le fait que Bonasone retienne deux personnages montre qu'il s'est probablement inspiré du type conservé à Naples (avec l'hétaïre), plutôt que de celui du British Museum, où l'acteur est seul. C'est probablement dans les collections Farnèse du pape Paul III et de son neveu, le cardinal Alexandre Farnèse, protecteurs de l'Académie et dédicataires de plusieurs emblèmes de Bocchi, qu'il a pu apercevoir cet exemplaire à partir de 1546. La transformation de l'acteur en personnage féminin avait déjà été effectuée avant lui par Giovan Maria Falconetto qui, dans un dessin de 1501, conservé à l'Albertina de Vienne (inv. 13247), interprète la scène comme l'arrivée de l'amant dans la chambre de sa maîtresse, qui l'attend, allongée sur le lit (fig. 19)²⁷.

La gravure de Bonasone reprend certes les mouvements et les attitudes du Dionysos et des satyres du bas-relief (marche du personnage central, soutien du satyre de derrière, saisie du pied par le satyre de devant), mais leur fait toutefois subir quelques modifications plastiques remarquables. Outre l'adjonction d'attributs physiques caprins aux deux satyres, le délaçage de la sandale a disparu, rendant le geste du satyre de devant difficilement compréhensible. La mention de Silène dans le *titulus* de l'épigramme pour renvoyer au personnage central de l'image montre qu'il n'y a pas d'identification de celui-ci avec la figure de Dionysos, ce

²⁶ PICARD, *Dionysos chez le poète*, cit., p. 115-116: «Il n'est pas sûr que l'auteur, tout en saisissant l'ambiance antique de l'œuvre, ait remarqué les influences plastiques inspiratrices, dont il ne dit rien. Cela aboutit à une exégèse qui appelle des réserves voire des modifications».

²⁷ Voir T. BUDDENSIEG, G. SCHWEIKHART, *Falconetto als Zeichner*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 33, 1970, p. 21-40; BOBER, RUBINSTEIN, *Renaissance Artists*, cit., p. 135.

que vient corroborer la transformation du thyrses du bas-relief en *pedum* de berger ou en bâton de philosophe que le personnage tient dans un pli de son manteau. La coupe vide et la gourde renversée font également leur apparition. Que révèlent ces changements et comment faut-il les interpréter?

Le *titulus* de l'épigramme (*De Sileno et Chromi et Mnasylo*) indique qu'à la source plastique vient se rajouter un intertexte littéraire. Les trois personnages de la partie inférieure de la gravure sont en effet interprétés à la lecture du début de la sixième *Bucolique* de Virgile. Dans le texte virgilien, deux satyres²⁸, Mnasylo et Chromis, et une Naïade, Aeglé, s'emparent de Silène, ivre et endormi dans une grotte, et le ligotent avec des guirlandes, tel Protée, pour le forcer à chanter un poème. N'ont été retenus pour l'emblème que le trio de Silène et des deux satyres. Aeglé a disparu. Certains détails de la gravure de Bonasone, étrangers au bas-relief, prennent tout leur sens, si on veut bien les rattacher à la source virgilienne. Ainsi, la grotte où s'est endormi Silène (VERG., *Buc.*, 6, 13-14: *in antro / Silenum [...] iacentem*), est discrètement suggérée dans la gravure par les ombres qui courent sur l'éminence rocheuse de l'arrière-plan, derrière le satyre de droite: le décor de l'idylle a remplacé le contexte urbain du bas-relief. De même, la couronne dont se servent Pallas et Vénus rappelle, certes, les guirlandes dont un esclave orne le bâtiment du fond dans le bas-relief de la théoxénie conservé à Londres, mais surtout les guirlandes abandonnées qui entourent Silène et dont les deux bergers s'emparent pour le ligoter²⁹ (cf. *ivi*, 6, 16: *Serta procul tantum capiti delapsa iacebant*; 6, 19: [...] *iniciunt ipsis ex uincola sertis*). Enfin, Virgile évoque une coupe vide que tient à la main le même Silène (cf. *ivi*, 6, 17: *Et grauis attrita pendebat cantharus ansa*), et que l'on retrouve dans sa main sur la gravure, tandis que la gourde dont le contenu se répand sur l'image rappelle l'*hesterno Iaccho* virgilien, «le vin de la veille» (*ivi*, 6, 15). Les deux objets et l'attitude chancelante du personnage suggèrent visuellement l'ivresse dont il est atteint, là où Virgile évoquait ses veines enflées (*ivi*, 6, 16: *inflatum uenas*). Enfin, s'il en était besoin, on pourrait ajouter que

²⁸ Pour l'identification des deux bergers avec des satyres, voir SERV., *Buc.*, 6, 13: *CHROMIS ET MNASYLVVS isti pueri satyri sunt*; 6, 14: *PVERI nonnulli 'pueri' non absurde putant dictum, quia Sileni priusquam senescant, satyri sunt*.

²⁹ Dans l'Antiquité, on noue les couronnes à partir de guirlandes.

la référence à Virgile est également pointée dans l'usage des nombres: nous examinons le *Symbolum* 10, qui comporte dix vers, comme les dix *Bucoliques* du poète mantouan.

Après avoir insisté sur l'image, il convient à présent de regarder de plus près l'épigramme

L'épigramme: un programme philosophique?

Le poème est composé de distiques élégiaques et nous l'accompagnons d'une traduction rythmée:

	<i>Sileno Pallas simul et Venus alma corolla</i>
	<i>Dum caput exornant, ipse beatus ait:</i>
	«Quid discors te adeo torques de fine bonorum
	<i>Graecule? Res eadem est, uerba sonant aliud:</i>
5	<i>'Viue bene', atque 'illud quod uiuis, uiue'; Voluptas</i>
	<i>Vna etenim et Virtus in statione sedent».</i>
	<i>Sustinet assensum interea Mnasylyus utramque</i>
	<i>In partem et tutus 'nescio quid' meminit.</i>
	<i>At Chromis irritans sensus pateramque Lyaei</i>
10	<i>Nequicquam expectans, ocia laeta agitat.</i>
	Tandis qu'ensemble Pallas et l'alme Vénus d'une couronne
	Parent la tête de Silène, il dit lui-même, heureux:
	«Pourquoi te tourmenter sans t'accorder sur le terme des biens,
	Grécaillon? L'idée est la même, autrement résonnent les mots:
5	<i>'Vis dans le bien' et 'vis ce que tu vis'; en effet, Volupté</i>
	Et Vertu siègent ensemble sur un unique socle».
	Mnasylye entre temps laisse en suspens son accord entre les deux
	Partis, et, rappelle, bien à l'abri: «je ne sais rien».
	Mais Chromis, agaçant les sens, dans le vain espoir d'une coupe
10	Lyéenne, s'en vient troubler les joyeux loisirs.

Dans la première partie, constituée de trois distiques, Pallas et Vénus couronnent Silène, le bienheureux, *beatus* (v. 1-2); ce dernier prend la parole (v. 3-4) pour blâmer, en s'adressant directement à lui, un *Graeculus*, un pseudo-philosophe, dont l'opinion se partage (*discors*) entre deux propositions irréconciliables sur la fin des biens (*de fine bonorum*). Ce *Graeculus*, qui n'apparaît pas dans la gravure, est probablement une adresse à un interlocuteur imaginaire, comme c'est souvent le cas dans l'épigramme grecque dialogique. En réalité, poursuit Silène (v. 5-6), il n'y pas d'opposition réelle entre vivre selon le bien (*uiue bene*), et donc selon la *Virtus*, et vivre sa vie (*illud quod uiuis uiue*), et donc selon la *Voluptas*: il s'agit d'une même réalité (*res eadem est*), malgré la différence de vocabulaire (*uerba sonant aliud*), car Plaisir et Vertu siègent ensemble sur un socle commun (*una in statione*). La deuxième partie, constituée des deux derniers distiques, est rattachée à la première de manière assez lâche (*interea*, v. 7), puisqu'il ne sera plus question de Silène, mais des actions et de l'attitude des deux satyres qui l'entourent. Le quatrième distique (v. 7-8) est réservé à l'évocation du satyre Mnasye qui suspend son jugement (*sustinet assensum*) entre deux avis (*in utramque partem*) et, sans se mettre en danger, c'est-à-dire sans s'impliquer (*tutus*), qui se rappelle ou rappelle (*meminit*) qu'il ne sait rien (*nescio quid*). L'idée de la suspension entre deux avis permet de comprendre que Mnasye est selon toute vraisemblance le satyre qui, sur l'image, se tient derrière Silène pour le maintenir en équilibre entre deux postures, en lui évitant de basculer vers l'arrière ou vers l'avant. Le dernier distique (v. 9-10) évoque par conséquent le cas opposé (*at*) de Chromis, le satyre qui fait face à Silène. Les détails du bas-relief et de la bucolique virgilienne font ici l'objet d'une lecture tout à fait originale dans l'emblème: le délacement de la chaussure de Silène par le satyre de gauche dans le bas-relief se transforme en un amusant titillement du pied (*irritans sensus*), présent également sur l'image, tandis que la coupe placée dans la main de Silène chez Virgile n'est plus seulement la trace de ses ivresses de la veille, mais devient dans la gravure le récipient dont le satyre attend vainement quelque relief (*pateramque Lyai / Necquicquam expectans*). Or le titillement (sans doute parce qu'il va déséquilibrer Silène), et l'attente vaine de Chromis (susitant probablement son mécontentement), sèment le trouble dans les paisibles loisirs (*ocia laeta agitat*).

La première partie de l'épigramme, qui relève de l'éthique, s'articule autour de la question du souverain bien. Elle nous présente Pallas / *Virtus* et Vénus / *Voluptas* enlacées et réconciliées, assises sur une base commune et couronnant conjointement Silène. Cette alliance peut sembler surprenante: les déesses sont souvent rivales dans l'*Anthologie de Planude*³⁰, tandis que *Virtus* et *Voluptas*, comme choix de vie, se présentent dans l'Antiquité sous la forme de deux routes qui divergent, qu'il s'agisse d'Hésiode³¹, de l'embranchement du Y pythagoricien³², ou encore d'Hercule à la croisée des chemins dans l'apologue de Prodicos raconté par Xénophon³³ et relayé par Cicéron³⁴. De même, au livre 2 du *De Finibus* (44), Cicéron, réfutant les arguments de l'épicurien Torquatus exposés au livre 1, affirme que la vertu et la volupté sont en guerre l'une avec l'autre (*uirtuti cum uoluptate certatio*).

Or Bocchi évoque une réconciliation entre vivre selon le bien (v. 5: *bene uiuere*) et vivre sa vie (*illud quod uiuis uiue*), d'autant plus facile à comprendre, explique-t-il, que le problème réside moins dans la réalité que dans les termes (v. 4: *res eadem est, uerba sonant aliud*). On reconnaît là un tic de langage propre à une tendance conciliatrice qui, dans les débats de la Renaissance, entend minimiser les différences radicales de positions entre les philosophes³⁵. Serait-ce que Pallas et Vénus pourraient

³⁰ A. G., 16, 172; 174; Auson., *Epigr.*, 64.

³¹ Hes., *Op.*, 287-291.

³² *Anthologia latina*, éd. F. Bücheler, A. Reise, Leipzig, 1906, t. I, 2, p. 98, n.632 (*De Y littera*), v. 1-2. Voir aussi Pers., 5, 34-35 et Serv., *ad Aen.*, 6, 136, Thilo-Hagen t. II, p. 31.

³³ Xen., *Mem.*, 2, 1, 21-34.

³⁴ Cic., *Off.*, 1, 115. Voir les études désormais classiques de F. DE RUYT, *L'idée de biuium et le symbole pythagoricien de la lettre Y*, in «Revue Belge de Philologie et d'Histoire», 10, 1931, p. 137-144; E. PANOFKY, *Hercule à la croisée des chemins*, Flammarion, Paris 1999 (pour la traduction française), et la précieuse synthèse de G. H. TUCKER, *Homo uiator. Itineraries of Exile, Displacement and Writing in Renaissance Europe*, Droz, Genève, 2003, p. 79-95 (*Hercules in biuiio: the Legacy of a Moral Paradigm; Pythagoras's Y: a Visual Symbol*); T. E. MOMMSEN, *Petrarch and the Story of the Choice of Hercules*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 16, 1953, p. 178-192.

³⁵ Voir par exemple FICIN, *De uoluptate*, 4, dans *Opera omnia*, Guillaume Pelé, Paris, 1641, p. 1018, pour montrer l'accord de Platon et d'Aristote: *Vititur enim pro arbitrio suis quisque uocabulis, et nomine quidem discrepat Aristoteles a Platone, re congruit*. Comparer avec Cic., *Luc.*, 5, 15: *Peripateticos et Academicos, nominibus differentis re congruentis, a quibus Stoici ipsi uerbis magis quam sententiis dissenserunt*; ou, au contraire, *Fin.*, 2, 20: *duae sunt*

trouver un terrain d'entente ? Cette entente est probablement facilitée visuellement par le fait que la Minerve austère de la gravure, cuirassée et casquée, aux formes féminines gommées, ressemble étrangement au dieu Mars, dont les ébats avec Vénus sont largement évoqués de l'Antiquité à la Renaissance³⁶.

Dans l'emblème, chaque déesse conserve sa personnalité et ses prérogatives, mais accepte en quelque sorte de voir l'extension de son champ d'action accrue — ou réduite — et ouverte à une influence complémentaire mais égale en importance de sa partenaire. La *Voluptas* gagne du terrain sur la *Virtus* et permet d'en tempérer l'austérité, tandis que la *Virtus* accepte de céder un peu de place à la *Voluptas* et d'en réguler les débordements. Le *motto* de la gravure confirme cet échange d'influences grâce à l'hypallage, puisque *Virtus-Pallas* emprunte à *Voluptas-Venus* le qualificatif d'*alma*, et *Voluptas*, celui de *uera*, plus adapté peut-être à *Virtus*. Or cette montée en puissance de la *uoluptas*, et sa prise en compte générale, me paraît révélatrice d'une tendance de première importance dans les débats philosophiques de la fin du Quattrocento et du début du xvi^e siècle: l'irruption de la pensée d'Épicure et de la poésie de Lucrèce sur la scène, préparée et accompagnée par la réflexion éthique et anthropologique d'Aristote (en particulier l'Éthique à Nicomaque) revu par le Cicéron du *De Finibus* (en particulier le livre 5 et l'intervention de Pison). Ce double mouvement entraîne les deux termes dans une dynamique combinée: avec le système académico-péripatéticien décrit par Cicéron, la *uirtus* abandonne un peu de son intransigeance et se tempère de *uoluptas*; avec Épicure, la *uoluptas* se hausse aux exigences de la *uirtus*.

La première tendance pose une anthropologie où l'homme est explicitement défini comme un composé d'âme et de corps, ce qui oblige à définir un souverain bien qui revendique la prise en compte de l'un et de l'autre dans la définition du bonheur, et non plus seulement de la contemplation ou des exigences de la vertu. Il s'agit d'un idéal de vie

enim res quoque, ne tu uerba solum putes. [...] Vos ex his tam dissimilibus rebus non modo nomen unum [...] sed etiam rem unam ex duabus facere conamini; et 5, 90: quam [inconstantiae] tu ponis in uerbis, ego positam in re putabam.

³⁶ Mme Liana Cheney, que je remercie, m'a très justement fait remarquer que les deux figures sur le rocher présentaient de troublantes ressemblances avec la peinture de Mantegna intitulée *Le Parnasse* (peinte en 1497): sur une arche rocheuse, Vénus et Mars sont effectivement enlacés. On notera toutefois qu'ils se tiennent debout chez Mantegna.

mixte, inspiré par Aristote et repris par les Académiciens: bien qu'accordant le primat du bonheur à la contemplation et à l'activité de l'intellect qui accorde à l'homme le statut divin, cet idéal exige cependant une place pour le corps et pour la fortune, et donc pour les biens corporels et extérieurs, ceux qui font la différence entre la *uita beata* et la *uita beatissima*³⁷. Cette prise en compte du corps et de ses besoins est par exemple l'une des préoccupations majeures de Francesco Filelfo et de sa théorie de l'*alipia*, paix de l'âme qui impose aussi l'apaisement des troubles du corps³⁸. Elle occupe une place prépondérante dans l'argumentation du *Phaedrus siue De laudibus philosophiae libri duo* de Jacques Sadolet (paru à Lyon chez S. Gryphe en 1538), un ami de Bocchi.

Quant au deuxième mouvement, qui invite la *uoluptas* à se hausser au niveau de la *uirtus*, il ne peut se comprendre qu'avec la présence grandissante d'Épicure et de Lucrèce dans les débats philosophiques de la Renaissance³⁹. La connaissance de la pensée d'Épicure s'effectue au

³⁷ Cf. Cic., *Ac.*, 1, 19-21 qui évoque une *tripertita ratio bonorum*, déjà évoquée en 1, 5, 19 où il déclare que le *finem bonorum adeptum esse omnia e natura et animo et corpore et uita*, «la fin des biens consistait à obtenir tous les biens selon la nature, dans le domaine du corps, de l'âme et de la vie»; En 1, 6, 22 Cicéron attribue aux Académiciens et aux Péripatéticiens une même vision du *finis bonorum*. Voir J. PÉPIN, *Idées grecques sur l'homme et sur Dieu*, Les Belles Lettres, Paris, 1971, p. 63-70 et 115-126; C. LÉVY, *Cicero Academicus. Essai sur les Académiques de Cicéron et sur la philosophie cicéronienne*, École française de Rome, Rome 1992, p. 387-417.

³⁸ Sur les passages des *Epistulae*, des *Commentationes* et du *De morali disciplina* qui revendiquent cette thèse, voir E. GARIN, *L'univers des passions et la valeur du plaisir*, dans ID., *L'humanisme italien*, édition Albin Michel, Paris 2005 pour la traduction française (1947¹), p. 73-78.

³⁹ Sur la diffusion de l'épicurisme à la Renaissance, voir G. SAITTA, *La rivendicazione di Epicuro attraverso i primi umanisti*, in *Studi critici in onore di G. A. Cesareo*, Palumbo, Palerme 1924, p. 276-291; D. C. ALLEN, *The rehabilitation of Epicurus and his theory in early Renaissance*, «*Studies in Philology*», 41, n. 1, 1944, p. 1-15; G. RADETTI, *L'epicureismo nel pensiero umanistico del Quattrocento*, in *Grande Antologia Filosofica*, A. Padovani, A. M. Moschetti (dir.), t. 6, Marzorati, Milan 1964, p. 839-961; C. VASOLI, *Nuove prospettive su Lorenzo Valla: interpretazioni e commenti*, in «*Nuova Rivista Storica*», 57, 1973, p. 448-458; E. GARIN, *Ricerche sull'epicureismo del Quattrocento*, in ID., *La cultura filosofica del Rinascimento*, Bompiani, Florence 1961, p. 72-92; C. P. GODDARD, *Epicureanism and the Poetry of Lucretius in the Renaissance*, PhD diss., Cambridge University, 1991; M. DE PANIZZIA LORCH, *The Epicurean in Lorenzo Valla's On Pleasure*, in *Atoms, Pneuma, and Tranquillity. Epicurean and Stoic Themes in European Thought*, M. J. Osler (dir.), Cambridge University Press, Cambridge 1991, p. 89-114; L. S. JOY, *Epicureanism*

Quattrocento notamment par la lecture du livre 1 du *De Finibus* de Cicéron, par celle d'Horace, de Sénèque et du livre 10 de Diogène Laërce, traduit par Ambrogio Traversari en 1433⁴⁰, tandis que le *De rerum Natura* de Lucrèce, autre relais découvert par Poggio Bracciolini en 1417, est commenté avec un succès et une diffusion considérable par Giovanni Battista Pio (le maître de Bocchi) puis par Denis Lambin⁴¹. Or le terme *uoluptas* présente une ambiguïté fondamentale, qui explique sans doute l'utilisation large qui en est faite au XVI^e siècle, en référence à la doctrine épicurienne. Ce terme, explique Cicéron, qui traduit exactement le grec ἡδονή, désigne autant les plaisirs de l'âme que ceux du corps, et rassemble à la fois le *gaudium* et la *laetitia*, qui, normalement, ne désigne que les joies spirituelles⁴². Le rassemblement de *Virtus* et de *Voluptas* se voyait donc programmé dès le départ pour des raisons philologiques, tandis qu'un passage fondamental de la *Lettre d'Épicure à Ménécée* (128-132), relayé par l'exposé de Torquatus au livre 1 du *De Finibus*, apportait des arguments décisifs en faveur de cette réconciliation: Épicure réclame, certes, le plaisir comme principe et fin de la vie heureuse, comme bien premier et connaturel. Toutefois, comme le rappelle Torquatus, si l'on doit tout rapporter à la santé du corps et à l'absence de troubles de l'âme, alors tout plaisir n'est pas systématiquement à prendre, ni toute douleur à refuser, mais doit faire l'objet d'une délibération rationnelle qui permet de comparer les avantages et les inconvénients. Et l'on découvre, à l'instar de

in *Renaissance Moral and Natural Philosophy*, in «Journal of the History of Ideas», 53, n. 4, 1992, p. 573-583; S. GAMBINO LONGO, *Savoir de la nature et poésie des choses. Lucrèce et Épicure à la Renaissance italienne*, Champion, Paris, 2004; J. KRAYE, *Epicureanism*, in *The Cambridge Companion to Renaissance Philosophy*, J. Hankins (dir.), Cambridge University Press, Cambridge 2007, p. 102-106; A. BROWN, *The Return of Lucretius to Renaissance Florence*, Cambridge, Harvard University Press, Mass. /Londres 2010.

⁴⁰ Sur cette traduction effectuée à partir d'un manuscrit ramené de Constantinople en 1416, voir M. GIGANTE, *Ambrogio Traversari interprete di Diogenio Laerzio*, in *Ambrogio Traversario nel VI centenario della nascita*, G. C. Garfagnini (dir.), Olschki, Florence 1988, p. 367-459.

⁴¹ Voir GAMBINO LONGO, *Savoir de la nature*, cit., p. 19-34; BROWN, *The Return of Lucretius*, p. 1-2.

⁴² Cic., *Fin.*, 2, 4, 13: *Sed hoc interest, quod uoluptas dicitur etiam in animo [...], non dicitur laetitia nec gaudium in corpore.*

la défense rédigée vers 1429 par Cosma Raimondi⁴³, un Épicure austère qui, dénigrant les beuveries, les banquets et autres plaisirs débridés, prône au contraire un régime sobre et mesuré, un «calcul» des peines et des plaisirs, pour reprendre l'expression d'A. Gigandet⁴⁴. Mais surtout, en louant la prudence comme mère de toutes les vertus, Épicure imagine des binômes et des couples de valeurs, car, explique-t-il, la prudence

nous enseigne que l'on ne peut vivre avec plaisir sans vivre avec prudence, honnêteté justice, < ni vivre avec prudence, honnêteté, justice > sans vivre avec plaisir. Les vertus sont, en effet, connaturelles (συμπέφυκασι) avec le fait de vivre avec plaisir, et le fait de vivre avec plaisir en est inséparable (ἀχώριστον)⁴⁵.

La formule fameuse, reprise par Cicéron⁴⁶, réapparaît par exemple sous la plume de Leonardi Bruni⁴⁷. Il était dès lors possible de rattacher cet aspect exigeant de la pensée d'Épicure à la théorie aristotélicienne du plaisir supérieur de la contemplation, à l'éloge cicéronien de la vie active, ou encore à l'impératif stoïcien du bien moral⁴⁸: Épicure à son tour autorise Vénus et Pallas à s'enlacer tendrement pour devenir inséparables l'une de l'autre.

⁴³ *Defensio Epicuri contra Stoicos, Achademicos et Peripateticos* in GARIN, *Ricerche sull'epicureismo*, cit., p. 91-92. Voir le propos de Torquatus chez Cic., *Fin.*, 1, 37: [ut] *intellegaturque ea quae uoluptaria, delicata, mollis habeatur disciplina, quam grauis, quam continens, quam seuera sit*, «afin que l'on comprenne aussi à quel point cette doctrine que l'on juge voluptueuse, efféminée, amollissante est sérieuse, modérée et austère».

⁴⁴ Voir A. GIGANDET, *Le calcul épicurien des plaisirs: l'utile et l'agréable*, dans *Hédonismes. Penser et dire le plaisir dans l'Antiquité et à la Renaissance*, L. Boulègue, C. Lévy (dir.), Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve-d'Ascq 2007, p. 85-94.

⁴⁵ EPIC., *ad Menoec.*, 132, dans ÉPICURE, *Lettres et Maximes*, éd. Marcel Conche, Paris, 1987, p. 224-225 (= *Maximes capitales*, 5, p. 233).

⁴⁶ cfr. CIC., *Fin.*, 1, 18, 57: *Clamat Epicurus, is quem uos nimis uoluptatibus esse deditum dicitis, non posse iucunde uiui, nisi sapienter, honeste iusteque uiuatur, nec sapienter, honeste, iuste, nisi iucunde*.

⁴⁷ L. BRUNI, *Isagogicon*, 21, éd. L. Bernard-Pradelle, Paris 2008, p. 737: *Clamat enim Epicurus ipse: non posse cum uoluptate uiui, nisi iuste, temperate, prudenterque uiuatur, neque rursus iuste, temperate, prudenter, nisi cum uoluptate*.

⁴⁸ C'est la deuxième tendance, rationnelle, distinguée par GARIN, *Ricerche sull'epicureismo*, cit., p. 83 pour caractériser le renouveau de l'épicurisme.

La tradition allégorique des commentaires serviens: la mise en scène des philosophes Aristote et Platon

Une brève consultation de l'index des *Symbolicae Quaestiones* dans l'édition bolonaise de 1555 (f. DIIIv; CIIIv) et de celui du manuscrit du texte conservé à la British Library de Londres (Sloane 3158, f. 205r; 193v) montrent que les trois personnages empruntés à la bucolique virgilienne reçoivent de la part de Bocchi une interprétation allégorique substitutive. Silène y est simplement identifié comme le *Sapiens*, le «sage», mais, de manière plus précise, Mnasylye devient le masque de Platon (*Mnasylyus Plato*) et Chromis, celui d'Aristote (*Chromis Aristoteles*). Lorsqu'on regarde les commentaires de la sixième *Bucolique* de Virgile à la Renaissance, qu'il s'agisse de ceux d'Antonio Mancinelli, de Cristoforo Landino, de Philippe Béroalde ou même de Pierre de la Ramée, il n'est jamais question de cette identification, encore moins d'un rapprochement avec le bas-relief. C'est particulièrement clair dans l'édition vénitienne illustrée de Gregorio de'Gregori et de Luca Antonio Giunta de 1522 (*Vergilius cum commentariis et figuris*), qui comporte les commentaires de Mancinelli, Calderini, Josse Bade et Béroalde: l'illustration proposée pour la sixième *Bucolique* f. 23r rappelle la tradition médiévale et n'a rien de commun avec le bas-relief antique.

Dans l'état actuel de mes recherches, je soutiendrai que cette lecture allégorique substitutive semble une authentique invention de Bocchi. Mais c'est une invention qui ne naît pas *ex nihilo*, et qui témoigne d'une connaissance méditée des commentaires antiques et des scholies au texte virgilien, en particulier serviens, transmis à la Renaissance et dont les humanistes font grand usage. Voici par exemple ce que dit Servius du passage de Virgile:

PERGITE PIERIDES hortatur musas ad referenda ea, quae Silenus cantauerat pueris: nam uult exequi sectam Epicuream, quam didicerant tam Vergilius quam Varus docente Sirone. Et quasi sub persona Sileni Sironem inducit loquentem, Chromin autem et Mnasylyon se et Varum uult accipi. quibus ideo coniungit puellam, ut ostendat plenam sectam Epicuream, quae nihil sine uoluptate uult esse perfectum⁴⁹.

⁴⁹ SERV., *Buc.*, 6, 13 (notre traduction): «POURSUIVEZ, PIÉRIDES. Virgile exhorte les Muses à poursuivre le récit que Silène avait chanté pour les jeunes satyres:

Le commentaire de Josse Bade dans l'édition vénitienne citée plus haut reprend, sans surprise, cette identification à la lettre⁵⁰. Le commentateur servien propose de voir, à travers le trio Silène-Mnasyle-Chromis, le groupe Siron, Alfénius Varus et Virgile, c'est-à-dire un philosophe, un homme de guerre (vainqueur des Germains et *triumvir agris diuidundis*) et un poète⁵¹. La tradition rapporte en effet que Virgile aurait suivi à Naples les cours de Siron, adepte de la secte épicurienne, et ses écrits porteraient la marque de cet enseignement en différents endroits, dont la sixième *Bucolique*⁵². Servius insiste également sur la présence d'Aglaté, personnification de la *uoluptas* qui constitue le *summum bonum* de la doctrine épicurienne. Tout un ensemble d'indices tendrait à prouver que la bucolique virgilienne porte la marque de la philosophie épicurienne, ne serait-ce que dans la mise en valeur d'un personnage dionysiaque entouré de satyres, ou de l'atmosphère de jeu, d'ivresse et de

car il veut suivre la secte épicurienne que Virgile aussi bien que Varus avaient suivie, lorsque Siron y enseignait. Et le poète, sous le masque de Silène pour ainsi dire, introduit le discours de Siron, tandis qu'il veut que l'on comprenne que Chromis et Mnasyle le représentent ainsi que Varus. À ces personnages, il associe une jeune fille, pour montrer que la secte épicurienne est au complet, elle qui veut que rien ne soit parfait sans le plaisir.

⁵⁰ f. 23v: *et si Seruio credimus per Chromin Varum et se per Mnasylum intelligit; per Silenum autem Syronem Epicureum sub quo simul sectam Epicuream didicerant*. Voir les brèves remarques de D. S. WILSON-OKAMURA, *Virgil in the Renaissance*, Cambridge University Press, Cambridge 2010, p. 72-73.

⁵¹ Pour les autres interprétations, celles Philargyrius ou des scholies courtes de Berne, voir S. VIARRE, *Les commentaires antiques de la 6^e Bucolique de Virgile*, in «L'Antiquité Classique», 59, 1990, p. 98-112.

⁵² Parmi l'immense bibliographie consacrée au sujet, voir en particulier quelques titres récents: S. M. BRAUN, *Virgil and the Cosmos: Religious and Philosophical Ideas*, in *The Cambridge Companion to Virgil*, Ch. Martindale (dir.), Cambridge University Press, Cambridge 1997, p. 204-221; A. L. GIESECKE, *Atoms, Ataraxy, and Allusion: Cross-generic Imitation of the De Rerum Natura in Early Augustan Poetry*, 2000, George Olms Verlag, Hildesheim, Zurich-New York 76, p. 31-58; M. GIGANTE, *Virgilio all'ombra del Vesuvio*, in «Cronache Ercolaneni» 31, 2001, p. 5-26; J. RUNDIN, *The Epicurean Morality of Vergil's Bucolics*, in «Classical World», 96, 2002-3, p. 159-76; R. CHAMBERT, *L'influence de Lucrèce dans les poèmes de jeunesse de Virgile*, dans A. MONET, *Le jardin romain. Épicurisme et poésie à Rome. Mélanges offerts à Mayotte Bollack*, Éditions du Conseil Scientifique de l'Université Charle de Gaulle-Lille 3, Villeneuve-d'Asq 2003, p. 247-64; *Philodemus, Vergil and the Augustans*, D. Armstrong, J. Fish, P. A. Johnston, M. Skinner (dir.), Austin, Texas, 2004.

prophétie dans laquelle sont plongés les protagonistes⁵³. Nous verrons tout à l'heure quel parti le commentateur de l'emblème tire de cette atmosphère épicurienne. À partir du schéma de substitution allégorique servien, Bocchi interprète Silène non plus comme le représentant de telle ou telle secte – l'épicurisme de Siron – mais comme le *Sapiens* en général, c'est-à-dire la *Sapientia* personnifiée, et agrège autour de lui deux illustres disciples, Aristote et Platon. La posture et les gestes de chacun des satyres, inspirée par le bas-relief, deviennent à leur tour significatifs pour traduire symboliquement les positions intellectuelles de chacun des deux philosophes, et la conception qu'ils se font de la *Sapientia*. Quant à Aglaé, absente comme telle de l'épigramme et de la gravure bocchiennes, elle se voit implicitement remplacée par Vénus — ou l'hétaïre du bas-relief antique.

J'ai rappelé plus haut que Mnasye-Platon, sur le bas-relief comme sur la gravure, est en train de soutenir (*sustinet*) Silène, pour l'empêcher de pencher vers l'avant ou vers l'arrière, c'est-à-dire, sur l'image, vers Pallas (à gauche) ou vers Vénus (à droite), assises en arrière-plan. Or, si l'on revient à l'épigramme, le terme *sustinet* forme avec *assensum in utramque partem* une expression caractéristique, «suspend son assentiment entre deux avis opposés», qui renvoie à un point bien connu de la doxographique socratique: Socrate, le maître de Platon, jugeant qu'il ne savait rien, avait entrepris sur le mode sceptique une méthode de réfutation systématique (*elenchos*) de toutes les positions de ses adversaires, comme l'explique Varron au début des *Académiques* de Cicéron, ajoutant que savoir qu'on ne sait rien constitue la sagesse par excellence, comme le signalait déjà l'oracle de Delphes⁵⁴. La conséquence de cette équipollence des postures et des positions dogmatiques est justement l'*epochè*, la suspension du jugement chez celui qui, en proie au doute, refuse de pencher pour l'une ou pour l'autre des opinions, dans la mesure où elles ne contiennent pas la vérité. Ainsi, Cicéron, partisan de la Nouvelle Académie, explique que, puisque les sens ne peuvent garantir

⁵³ VOIR WILSON-OKAMURA, *Virgil in the Renaissance*, cit., p. 72-73.

⁵⁴ Cic., *Ac.*, 1, 15: *ita disputat ut nihil affirmet, ipse refellat alios [...] ob eamque rem se arbitrari ab Apolline omnium sapientissimum esse dictum, quod haec esset una omnis sapientia, non arbitrari sese scire quod nesciat*. Voir la paraphrase explicite qu'en propose Francesco Patrizi dans une lettre à Achille Petrucci et que rapporte C. B. SCHMITT, *Cicero Scepticus, A Study of the Influence of the 'Academica' in the Renaissance*, Nijhoff, The Hague 1972, p. 173.

systématiquement une représentation vraie, alors *nihil esse quod nosci, percipi, comprehendí possit*, «rien ne peut être connu, perçu, compris» (Ac., 2, 83). Chez Bocchi, Mnasyle, dont le nom dérive de *mimnèskó*⁵⁵, garde présent à la mémoire et à l'esprit (*meminit*) le point fondamental de la doctrine socratique: *nescio quid*, «je ne sais pas». Ne permettant pas que Silène-*sapiens* bascule d'un côté ou de l'autre sur la question du souverain bien (le plaisir ou la vertu, Pallas ou Minerve), il le maintient dans un état d'équilibre parfait dû à la suspension du jugement: Mnasyle, comme Silène, est ainsi protégé de toutes les erreurs (*tutus*), évitant de s'attacher à quelque certitude ou vérité que ce soit. Ce doute systématique n'est cependant pas celui que la Renaissance prête d'ordinaire à Socrate puis à Platon, préférant retenir plutôt à leur propos une attitude probabiliste⁵⁶. Ce probabilisme est attribué d'ailleurs parfois à Carnéade et à Clitomaque par Cicéron⁵⁷, et Ficin en octroie la paternité aux *Academici* et aux *Socratici*, en les distinguant des *Sceptici*, adeptes de Pyrrhon d'Elis⁵⁸. Toutefois, dans une lettre qu'il adresse à Achille Petrucci, Francesco Patrizi explique que la pensée d'Arcésilas ne différerait cependant quasiment en rien de celle de Platon, ni sa méthode, de celle de Socrate, le maître de Platon⁵⁹. Ces derniers seraient donc de parfaits sceptiques. C'était déjà en

⁵⁵ Cfr. P. CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, avec un supplément de A. Blanc, Ch. de Lamberterie, J.-L. Perpillou, Klincksieck, Paris 2002, p. 703, s. v. *μimνήσκω*, §14.

⁵⁶ Patrizi souligne que la méthode de Socrate, *in utramque partem*, est un moyen de se plier à la *uarietas* des opinions de ses interlocuteurs (SCHMITT, *Cicero scepticus*, cit., p. 173) et que Platon, après avoir pratiqué le doute, fournissait lui aussi des positions *probabiliora* (p. 174-175). Sur Cicéron, inventeur du probabilisme, voir LÉVY, *Cicero academicus*, cit., p. 277-290. Sur les différences entre le doute méthodologique d'Arcésilas et le doute radical et hyperbolique de Pyrrhon, voir C. LÉVY, *Les scepticismes*, Presses Universitaires de France, Paris 2008, p. 27.

⁵⁷ Voir par ex. CIC., Ac., 2, 59 et 2, 104.

⁵⁸ FICIN, *Liber De Voluptate*, cit., p. 1009 (*Tria disserendi genera*): *Alterum quo quaestione proposita diuersas ad id, quod quaeritur, sententias, rationesque referimus, ut propositis pluribus, inuicemque collatis, quid ex iis probabilius, uerisimiliusque appareat eligamus, quo Academici, ac Socratici pene omnes utebantur.*

⁵⁹ SCHMITT, *Cicero academicus*, p. 175: *Dicebat enim Arcesilas nihil omnino esse quod sciri posset, neque etiam illud idem quod Socrates reliquisset. [...] Quocirca eius disciplina ac secta pene altera uisa est, quamquam Varroni nulla ex parte diuersa a Platone esse uideatur, sed eadem fere.* La source de tout ce passage provient de CIC., Ac., 1, 44-45.

partie la position de Cicéron dans les *Académiques*⁶⁰. On signalera dans cette perspective le *Symb.* 138 (*SVMMA OMNIA TENET, SCIRE QVI SCIT SE NIHIL*), dédié à l'évêque de Noyon, Jean de Hangest, dans la mesure où il fait usage d'un scepticisme théologique et fidéiste, à la manière de Pétrarque (voir le *De sui ipsius et multorum ignorantia* de 1368) et surtout, de Jean-François Pic de la Mirandole (voir son *De Studio diuinae et humanae philosophiae* de 1496, ainsi que son *Examen uanitatis doctrinae gentium et ueritatis Christianae disciplinae* de 1520⁶¹): le scepticisme antique fournit un instrument argumentatif commode pour permettre d'affirmer l'ignorance humaine générale, de renvoyer dos à dos toutes les philosophies dogmatiques pour annuler leur prétention à la vérité, et laisser ainsi la place libre pour la révélation divine, source de certitude.

Quant au Chromis-Aristote de l'emblème, trois actions lui sont prêtées, plus énigmatiques et difficiles à interpréter: il chatouille le pied de Silène sur la gravure, ou plutôt, excite ses sens dans l'épigramme (*irritans sensus*), alors que le bas-relief antique montre clairement qu'il est en train de lui ôter sa sandale; il sollicite un peu de vin de la gourde de Silène, mais sans effet (*pateramque Lyaei / Necquiquam expectans*); il joue un rôle de trublion (*otia laeta agitat*). Les deux premières actions sont énoncées dans le poème latin sur le mode participe, la dernière à l'indicatif. Ces indices syntaxiques montrent que les gestes et attitudes sont probablement implicitement reliés les uns aux autres sur le mode causal ou consécutif: c'est parce qu'il n'obtient pas de vin que Chromis chatouille le pied, et c'est suite à ces deux premières causes qu'il bouleverse la tranquillité de Silène, soutenu à l'arrière par Mnasyte, menaçant ainsi de le déséquilibrer. Comment comprendre cet ensemble?

⁶⁰ CIC., *Ac.*, 1, 46, trad. J. Kany-Turpin, p. 113: «On appelle Nouvelle cette Académie qui me paraît ancienne, si c'est bien dans l'Ancienne Académie que nous rangeons Platon: dans ses ouvrages précisément, il n'affirme rien, discute souvent le pour et le contre, enquête sur tout, sans rien dire de certain».

⁶¹ Voir C. B. SCHMITT, *Gianfrancesco della Mirandola (1469-1533) and his Critique of Aristotle*, Nijhoff, The Hague, 1967. Sur ce courant, voir M. GRANADA, *Apologétique platonicienne et apologétique sceptique: Ficin, Savonarole, Jean-François Pic de la Mirandole*, dans P-F. MOREAU, *Le scepticisme au XVI^e et XVII^e siècle. Le retour des philosophies à l'âge classique*, (II), Albin Michel, Paris, 2001, p. 11-47; E. NAYA, *L'examen du Grand Code: Gianfrancesco Pico et les vaines subtilités de la signification*, in «Réforme, Humanisme, Renaissance», 64, 2007, p. 73-91; R. POPKIN, *The History of Scepticism from Savonarola to Bayle*, Oxford University Press, 2003 (nouvelle édition augmentée), p. 17-43.

Un détour par le commentaire de Giovanni Antonio Delfinio s'avère nécessaire à ce point de la démonstration, dans la mesure où il livre au lecteur son interprétation sur des points essentiels du *Symbolum*, en particulier la signification des gestes de Chromis-Aristote.

L'organisation du traité de Delfinio et ses sources

Le commentaire de Delfinio s'articule en deux parties d'inégale importance. Après une introduction (f. 2r-4v) sur les Silènes d'Alcibiade (voir *supra*), Delfinio annonce une division du propos en deux moments qui épousent la bipartition que l'on constate à l'intérieur de l'image comme de l'épigramme de l'emblème: la vertu ou la volupté, c'est-à-dire la fin des biens; la double méthode des philosophes pour connaître de la vérité.

Dans la première partie du commentaire (f. 5r-21r), qui se divise à son tour, Delfinio commence par une description de l'image emblématique et expose les raisons qui permettent d'unir Pallas et Vénus sur un socle quadrangulaire, la *uirtus* et la *uoluptas*, puis il présente Silène et le satyre qui, prétend-il, le déchausse (*cui soleas iuuenis Satyrus... demit*). La présence d'Amour l'autorise à une digression (6r-7v) sur les deux Vénus et les deux Amours du discours Pausanias dans le *Banquet* de Platon, repris par Ficin (*In conu. Plat.*, 2, 7). Il passe ensuite sans le dire à l'analyse de l'épigramme: il identifie le *Graeculus* auquel Silène s'adresse comme le mauvais philosophe ignorant de sa matière, et qui sépare vertu et plaisir; il précise ensuite l'objet du débat: la fin suprême des biens, c'est-à-dire le bonheur (*finis bonorum, foelicitatem*, f. 9r). Après avoir récapitulé les positions différentes des philosophes de l'Antiquité au sujet du souverain bien, des sceptiques aux cyrénaïques, Delfinio établit que le Silène de l'emblème n'est autre que le porte-parole d'Épicure, (9v-13v), puis il expose longuement et dans le détail la théorie épicurienne de la *uoluptas*, en montrant qu'elle est indissociable de la *uirtus*, reprenant ainsi une célèbre formule d'Épicure que nous avons citée plus haut (f. 14r-21r). Cette démonstration est une paraphrase des chapitres 18 puis 17 du traité de jeunesse de Ficin, le *De Voluptate* (rédigé en 1457⁶²), lui-même fondé, pour les aspects doxogra-

⁶² Pour un tableau d'ensemble du traité et l'importance de son influence, voir par exemple Laurence Boulègue, *Voluptas et beatitudo* chez Marsile Ficin et Agostino Nifo.

phiques, sur le chapitre 10 des *Vies et sentences des philosophes illustres* de Diogène Laërce, traduit par Ambrogio Traversari, et consacré à Épicure. Delfinio reprend à l'envers l'ordre des chapitres de Ficin tout en ponctuant son propos d'abondants extraits de la *Lettre à Ménécée*, que l'on trouve cités dans la *Vie d'Épicure* de Diogène Laërce pour présenter l'éthique épicurienne. Delfinio reprend à Ficin et à Diogène Laërce des passages obligés, comme le paragraphe sur le calcul proportionné des plaisirs et des douleurs par la prudence (f. 16r-v), ou encore la division tripartite des plaisirs (f. 18r-v).

Dans la seconde partie qui porte sur la connaissance de la vérité, beaucoup plus brève (f. 21v-24r), Delfinio va s'intéresser de plus près aux deux satyres qui accompagnent Silène et tenter d'expliquer pourquoi le premier incarne Platon et le second Aristote: en combinant les indices que proposent la gravure et l'épigramme, il montre que l'attitude et les gestes de chacun des deux satyres sont symboliques et traduisent leurs positions intellectuelles sur la question de la connaissance ou acquisition de la vérité. Le texte se clôt sur un éloge de l'aveu d'ignorance de Socrate, qui offre un modèle idéal de préparation sceptique et anti-dogmatique pour accueillir la révélation chrétienne.

L'interprétation du trio virgilien

J'avais différé tout à l'heure la suite de l'analyse de l'épigramme, en particulier en ce qui concerne Chromis-Aristote. Delfinio fournit des clés intéressantes pour élucider les éléments qui manquaient.

Chaque geste ou attitude qui est prêté au satyre est important et significatif, et se trouve relié aux autres par une relation causale ou consécutive: il chatouille le pied de Silène (ou plutôt, d'après Delfinio, il lui ôte sa sandale); il attend vainement une goutte de vin; il sème le désordre⁶³.

Théories du plaisir et détours du discours, dans *Hédonismes*, cit., p. 233-253. Pour le détail des passages empruntés par Delfinio au texte de Ficin, voir notre traduction annotée dans A. ROLET, *Emblématique, philosophie et politique à Bologne au XVII^e siècle*, Presses Universitaires de Rennes, Presses Universitaires François-Rabelais, Rennes-Tours, à paraître en 2015.

⁶³ DELFINIO, *Commentariolus*, f. 21v-22r: *In Emblemate hoc aut Symbolo duo Satyri Mnasyllus et Chromis graphice picti sunt. Chromis quidem, ut ante dixi, soleas Sileno demit,*

Selon Delfinio, Chromis, qui fait la chasse au doute et à l'ambiguïté, s'oppose à Mnasytle le sceptique, qui refuse d'attribuer quelque vérité que ce soit aux représentations et aux sens et de se ranger à tel ou tel avis⁶⁴. Delfinio, relayé par Bocchi, montre que la suspension du jugement et le doute généralisé auquel Mnasytle-Platon, maître d'Aristote, condamnent le sage Silène laisse Chromis-Aristote sur sa soif. La méthode probabiliste de Socrate, reprise par Mnasytle-Platon et qui n'exclut pas le scepticisme (rien n'est assuré, mais on peut se rallier à une position probable) a eu son utilité historique, à une époque où la Grèce était infestée de sophistes qui prétendaient faire connaître la vérité à travers l'opinion⁶⁵.

atque hic Satyrus barbatulus Chromis Vergilianus est, ut opinatur haud ab re Bocchius. Porrò uero alius imberbis, item nudus Satyrus inclinabundum sustinet dum soleae detrahuntur, Mnasytus, cuius nomine allegorice Plato, sicut Chromi Aristoteles, intelligitur. Sileni ad pedes chantarus iacet inuersus; senex ipse dextra pateram tenet, quasi destillaturus in os inhiantis barbatuli Chromis. [...] Chromis etiam irritat sensus, et pateram Lyaei frustra expectat, sic tamen ut agitet ocia laeta, «Dans cet emblème ou symbole, deux satyres, Mnasytle et Chromis ont été parfaitement peints. Chromis, comme je l'ai dit auparavant, retire à Silène ses sandales, et ce satyre qui porte une barbiche est le Chromis de Virgile, comme le pense Bocchi avec raison. Mais l'autre satyre, imberbe et nu également, retient Silène sur le point de perdre l'équilibre pendant qu'on lui retire ses sandales: il s'agit de Mnasytle dont le nom signifie allégoriquement Platon, de la même manière que l'on interprète celui de Chromis comme Aristote. Aux pieds de Silène gît un canthare renversé; le vieillard lui-même tient dans la dextre une patère, comme s'il allait en verser le contenu dans la bouche ouverte de Chromis à la barbiche [...] Chromis chatouille également Silène et attend en vain une coupe de vin lyéen, de telle manière cependant qu'il trouble les joyeux débats».

⁶⁴ DELFINIO, *Commentariolus*, f. 23r: *Dum autem Chromis, hoc est Aristoteles, certam aliquam disputando quaestionis partem deffendit, probatque, ac dum ex propriis quidem principis colligit asseritque proprias conclusiones, et omnem ambiguitatem aut dubitationem tollit, ex animo ut laeta omnino agitet ocia, interim Mnasytus imberbis et nudus, id est Plato, carens declarationibus sustinet in utramque partem assensum, «Pendant que Chromis de son côté, c'est-à-dire Aristote, défend et approuve par la discussion une certaine partie de la question, pendant qu'à partir de ses propres principes du moins, il rassemble et affirme ses propres conclusions et efface toute ambiguïté ou toute interrogation dubitative, pour semer consciemment un désordre général parmi les joyeux loisirs, Mnasytle pendant ce temps, imberbe et nu, c'est-à-dire Platon, sans faire de déclaration, suspend son assentiment entre les deux parties».*

⁶⁵ DELFINIO, *Commentariolus*, f. 23r: *[...] nihil autem firmiter ac prorsus indubie asserat, et nil uere sciat per ueras declarationes, ac solum ex probabilibus opinetur, ac suum illud nescio quid, quod a Socrate didicerat, in memoria teneat, cum aetate illa quidem sophistis plena erant omnia, cùmque ad insaniam usque ferueret inter stultos profitendi sapientiam ambitio, nec unus tum*

Mais cette attitude est désormais stérile et frustrante: sur la gravure, aucune goutte ne tombe du canthare vide et l'épigramme souligne le caractère vain de son attente (*frustra expectat*). Le satyre Chromis trouve une parade à cet immobilisme. Son geste de titiller le pied (selon Bocchi) ou de délayer la sandale de Silène (selon Delfinio), outre son caractère ludique, festif et bon enfant, indique un changement radical de méthode: l'on part de la base, c'est-à-dire des principes (les pieds ou les sandales servent à poser le corps sur le sol, et à avancer), qui sont précisément établis dans les sens⁶⁶. Delfinio, en bon aristotélicien, pense sans doute à certains passage du *De anima*, par exemple celui qui pose le début de la connaissance dans les sens et décrit comment l'organe sensoriel reçoit la forme sensible sans la matière (2, 12, 424 a 17) ou celui qui affirme

esset Gorgias, [qui] se nihil prorsus nescire iactaret, et ardelionibus eiusmodi plena esset in primis Graecia, «en effet, une fois posée la question sur le point examiné, il [Mnasyle-Platon] propose d'ordinaire des avis et des raisonnements opposés de manière qu'après avoir confronté entre elles des propositions assez nombreuses, il choisit celle qui lui paraît en soi la plus probable et la plus vraisemblable, mais il n'affirme rien de manière ferme et absolument définitive, ne sait rien de conforme au vrai au fil de déclarations qui viseraient au vrai, ne forme son opinion qu'à partir de jugements probables, et garde en mémoire son "je ne sais rien" qu'il avait appris de Socrate, vu qu'à cette époque, tout était rempli de sophistes, que l'ambition d'enseigner la sagesse connaissait chez les sots une effervescence confinant à la folie, qu'il n'y avait alors pas qu'un seul Gorgias [f. 23v] pour se vanter qu'il n'y avait rien qu'il ne sût point, et que la Grèce avant tout autre pays était pleine de ce genre d'agités».

⁶⁶ DELFINIO, *Commentariolus*, f. 22v: *Aristoteles enim principia quibus proprie acquiritur scientia cognouit, a sensibilibusque procedendo quaesitam ueritatem inuenit, cum uero multis annis, et Socratem et Platonem docentem audisset, frustra Lyaei pateram expectauit. Non enim ab eis quemadmodum nec ab aliis ueram philosophandi rationem accipere potuit. Itaque post longas et praecellentes quidem cogitationes laeta omnium agitata oia; suis nimirum ante Aristotelem in opinionibus ac ualde absurdis quiescebant ueteres philosophi. Tum ille, omnium commonstratis erroribus, omnium scholarum quietem agitauit, ac perturbauit laeta et quietissima oia [...]*, «Aristote en effet a pris connaissance des principes qui permettent d'acquérir rigoureusement la science et, en progressant à partir des réalités sensibles, il découvre la vérité qu'il recherchait; mais tandis que, pendant de nombreuses années, il avait assisté aux leçons de Socrate et de Platon, il a vainement attendu une patère de vin lyéen. Il n'a pu d'aucune manière recevoir d'eux, pas plus que des autres, la juste méthode pour philosopher. C'est pourquoi, après de longues et éminentes réflexions, il trouble les joyeux loisirs de tout le monde; de manière étonnante, avant Aristote, les anciens philosophes se reposaient sur leurs opinions propres et fort absurdes. C'est alors que, démontrant que tout le monde se trompait, il est venu troubler le calme de toutes les écoles et perturber les loisirs joyeux et très apaisés».

que «L'âme, dans la plupart des cas, ne semble ni éprouver ni faire quoi que ce soit sans le corps. La fonction qui semble surtout propre à l'âme, c'est de penser; si la pensée est l'imagination ou ne se produit pas sans imagination, l'âme ne peut pas être séparée [*i. e.* du corps]» (1, 1, 403 a 9)⁶⁷: la réaction-réflexe et incontrôlable que le titillement de son pied suscitera chez Silène permettra de voir à quel point les sens sont puissants et combien leur message est réel. Mais il faut comprendre également que c'est par ce biais des sens, fondements de la connaissance, que la *uoluptas* fait son entrée: non plus une *uoluptas* exclusivement contemplative mais une *uoluptas* sensible. Ce geste transgressif vient semer le trouble dans les *otia laeta*. Le terme est malaisé à comprendre: pour Delfinio, il s'agit du repos qui règne désormais dans les écoles philosophiques, et auquel Aristote vient mettre en terme par sa doctrine⁶⁸. Dans les *Académiques* (2,

⁶⁷ Sur le paysage intellectuel général dans lequel évolue Aristote au moment où il rédige son traité, voir S. SNOUSSI, *Le rôle du corps dans la constitution des connaissances chez Aristote*, Corps et Savoir, Actes du colloque pluridisciplinaire de Nice, 9-10 octobre 2008, M. Tholon, A. Coutté, S. Poinat (dir.), en ligne depuis le 11 février 2010 à l'adresse suivante: <http://revel.unice.fr/symposia/corpsetsavoir/index.html?id=182>; Voir également J. FRÈRE, *Fonction représentative et représentation. Phantasia et phantasma chez Aristote dans Corps et âme. Sur le De Anima d'Aristote*, G. ROMEYER-DERBEY, C. VIANO (dir.), Vrin, Paris 1996, p. 331-348; T. K. JOHANSEN, *Aristotle on the Sense-Organ*, Cambridge University Press, Cambridge 1998; G. R. DERBEY, *La construction de la théorie du sentir*, dans ID., *La parole archaïque*, Presses Universitaires de France, Paris 1999, p. 270-289; M. SIGGEN, *L'expérience chez Aristote. Aux confins des connaissances sensible et intellectuelle en perspective aristotélicienne*, P. Lang, Berne 2005; M-A. ZAGDOUN, *L'Esthétique d'Aristote*, CNRS Éditions, Paris 2011, p. 72-74. La question doit sans doute être reliée au grand débat philosophique autour de la question de l'immortalité de l'âme, qui avait eu lieu au début du xvie siècle, à Venise et Padoue, et qui avait remis sur le devant de la scène les textes d'Aristote sur l'origine de la connaissance et le rôle fondamental qu'y jouent les sens.

⁶⁸ DELFINIO, *Commentariolus*, ff. 22v-23r: [*Tum ille, omnium commonstratis erroribus, omnium scholarum quietem agitavit, ac perturbavit laeta et quietissima oia*] *ut iam in antiquis illis opinionibus et scholis plus quam pauci quiescerent, sed certatim ad Peripateticos amore cognitionis et veritatis confugerent, et iam in scholis Peripateticorum inuenta sapientia et veritate, per ipsum Aristotelem agitarent oia laeta, et quiescerent animo laeto in unius doctissimi et sapientissimi Chromis opinione*, «puisque désormais il n'y avait plus qu'une poignée de gens à se reposer sur ces antiques opinions et écoles, mais que, par amour de la connaissance et de la rivalité, ils rivalisaient pour trouver refuge auprès des Péripatéticiens et que, suite à la découverte de la sagesse et de la vérité dans les écoles péripatéticiennes, ils troublaient les joyeux débats par l'intermédiaire d'Aristote lui-même et trouvaient le repos, l'esprit joyeux, dans l'opinion du seul Chromis, [f. 23r] le plus savant et le plus sage».

15), Cicéron explique que l'arrivée d'Arcésilas a joué au sein des écoles philosophiques le même rôle que celui de Tiberius Gracchus dans la république: troublant l'ordre établi (*otium perturbaret*), il a fomenté une véritable révolution (*constitutam philosophiam euerteret*). Le terme *otia laeta* ne désigne plus simplement les loisirs consacrés à l'étude c'est-à-dire les débats philosophiques de l'école platonicienne, mais l'ordre établi d'une paix dogmatique satisfaite d'elle-même (*laeta*), qui s'enivre de sa propre puissance, ce que suggère la présence dionysiaque de Silène. Et tout cela se voit remis en cause par Aristote, qui risque de compromettre tout le bel agencement que l'on voit sur la gravure.

Revenons un instant à la gravure de l'emblème, au regard de ces nouveaux éléments apportés par le commentaire de Delfinio. Bocchi joue de l'immobilité de l'image et de la pétrification des gestes pour traduire le suspens d'un moment-clé où l'histoire de la philosophie bascule: sur la gravure, Silène demeure encore stable et en équilibre. Visuellement, il met face à face, dans un duel théorique, Platon et Aristote, sans parvenir à les réconcilier autour de la théorie de la connaissance; lui-même tient le milieu entre le doute socratique-académicien et le «sensualisme» péripatéticien. La vraie réconciliation n'intervient qu'au niveau supérieur de l'image, celui de l'éthique, ce qui est conforme à ce qu'en a retenu l'histoire de la philosophie telle qu'on la conçoit à la Renaissance, et qui se fonde sur le témoignage du Cicéron du *De Finibus*, comme je l'ai montré plus haut: au fond, Platon et Aristote étaient d'accord sur la division tripartite des biens et les maux, malgré des différences de vocabulaire, et Platon voulait bien accorder une place au corps et aux biens extérieurs, et donc à la *uoluptas*⁶⁹. Mais l'image prépare et fait attendre le grand renversement. En privilégiant les sens du point de vue de la connaissance, Aristote est en accord parfait avec sa théorie éthique, qui fait une place au corps et aux biens extérieurs, sur fond de *uoluptas* épicurienne: c'est pourquoi sur l'image, il va avoir gain de cause et Silène va se précipiter dans ses bras, au terme d'une chute accélérée (Delfinio insistait d'ailleurs sur ce mouvement de précipitation et d'attraction

⁶⁹ Voir les développements révélateurs de Patrizi qui considère les positions respectives de Platon et d'Aristote sur la question éthique comme un simple problème de vocabulaire dans SCHMITT, *Cicero scepticus*, cit., p. 174: *uerborum inter eos magis quam sententiarum differentia erat*.

exercée par l'école péripatéticienne). À l'arrière, Mnasye-Platon, qui soutenait passivement Silène, ne pourra plus rien retenir, lui qui était déjà en parti vaincu du point de vue de l'éthique, comme le montre Pallas, contrainte de faire une place à Vénus à ses côtés: son probabilisme, dont Bocchi ne souffle mot mais que souligne Delfinio⁷⁰, autorisera cependant la satire à accompagner le mouvement général, et à basculer en même temps que Silène du côté d'Aristote.

Une contamination inattendue: Épicure pour réconcilier Aristote et Platon?

Par une pirouette (ff. 21v-22r), Delfinio explique que, bien qu'il ait jusqu'à présent interprété spécifiquement (*particulariter*) Silène comme le masque allégorique d'Épicure, et bien qu'il consacre l'essentiel de son commentaire à exposer la doctrine de ce philosophe, il l'interprète désormais, dans sa relation avec Mnasye-Platon et Chromis-Aristote, comme le *Sapiens* en général (*generatim*), ce que confirme Bocchi dans ses index. L'analyse de Delfinio fait donc intervenir un philosophe qui n'est ni apparent sur la gravure ni explicite dans l'épigramme: Épicure. J'ai rappelé plus haut combien la diffusion de l'épicurisme à la Renaissance est importante et accompagne en sous-main la réconciliation célébrée par Cicéron du platonisme et de l'aristotélisme sur le plan de l'éthique, et j'ai insisté également sur le fait que la sixième *Bucolique* de Virgile porte la marque implicite de l'épicurisme, soulignée par Servius. Or l'importance accordée à Delfinio à la figure d'Épicure rejaillit inévitablement sur l'analyse et l'interprétation de l'emblème tout entier qu'il propose: elle suggère de fait un Épicure couronné, réconciliant Pallas et Vénus du point de vue de l'éthique, c'est-à-dire la vertu et la volupté, mais faisant l'objet d'une lutte physique entre Aristote et Platon du point de vue de l'acquisition de la connaissance, c'est-à-dire tiraillé entre la confiance dans les sens et la mise en doute généralisée de toute les opinions. Mais, malicieusement, Épicure n'échappera pas au sort de Silène et sera, lui aussi, entraîné dans les bras d'Aristote, ce qui n'est sans doute pas pour

⁷⁰ Delfinio, *Commentariolus*, f. 22v: *quod ex ipso probabilius uerisimiliusque appareat, illud eliqat, nihil autem firmiter ac prorsus indubie asserat, et nil uere sciat per ueras declarationes, ac solum ex probabilibus opinetur.*

déplaire au partisan de la philosophie péripatéticienne qu'est Delfinio, qui savait à quel point l'opinion d'Épicure sur la validité des sensations pouvait être tirée du côté d'Aristote:

Il n'est rien qui puisse réfuter les sensations. [...] Que les impressions sensibles existent accrédite la vérité des sensations; car pour nous le fait de voir et d'entendre existe de la même manière que le fait de souffrir. [...] De fait, toutes les pensées supplémentaires tirent leur origine des sensations, aussi bien par la rencontre, l'analogie, la ressemblance, la composition, ce à qui le raisonnement apporte aussi sa contribution⁷¹.

En guise de conclusion: principes et partis-pris du commentaire emblématique

Confronté à une pièce composite, constituée d'une gravure, d'une image et de deux *tituli*, Delfinio ne semble pas adopter de méthode particulière qui l'amènerait à traiter tel élément avec plus d'attention ou avant tel autre: il semble au contraire passer librement de l'un à l'autre, voire ne pas respecter totalement la disposition de l'original, en particulier pour les titres⁷². Il a pleinement conscience de cet objet duplice, qu'il regarde et lit à la fois (f. 2r: *illum [Silenum]... contemplabar; legebam tuo de Sileno epigramma*). Les raisons de ce va-et-vient sont aisément analysables: le propos de la gravure et celui de l'épigramme ne se recoupent pas entièrement. La gravure a ses présupposés plastiques (les éléments du bas-relief source, autant que sa propre inventivité), tandis que l'épigramme ecphrastique, jouant avec la présence implicite de son référent artistique, énonce la signification symbolique de plusieurs éléments plastiques, parfois sans les mentionner ou les décrire explicitement: par exemple que le satyre Mnasylo supporte et soutient Silène; que ce sont les pieds de Silène que Chromis chatouille; que c'est Silène qui tient le canthare dont Chromis

⁷¹ D. L., 10, 32, trad. Jean-François Balaudé dans Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, Traduction française sous la direction de Marie-Odile Goulet-Cazé, Introductions, traductions et notes, Hachette, Paris, 1999, p. 1261-1262.

⁷² Ainsi, il commence son analyse par la citation de l'épigramme (f. 4r), mais il ajoute, en dessous du *titulus* qui lui propre (*De Sileno et Chromi et Mnasylo*), le *motto* de la gravure (*Cum uirtute almam consentit uera uoluptas*), précisant qu'il s'agit de la première *quaestio* traitée par Bocchi. Cependant, il ajoute plus loin que le *titulus* du *Symbolum* est bien *Cum uirtute almam consentit uera uoluptas* (f. 5r).

attend quelques gouttes. À l'opposé, la référence à l'image peut être explicitement soulignée par Delfinio, par exemple grâce à l'évocation de la présence de Cupidon aux côtés de Vénus, d'ailleurs absent du texte (f. 7r: *Ad emblema enim uerte oculos*), ou encore au sujet des deux satyres (f. 21v: *graphice picti*), et plus généralement dans toute la seconde partie consacrée au trio virgilien. Mais parfois aussi, Delfinio, sans le dire explicitement, décrit en réalité l'image plus qu'il ne paraphrase l'épigramme: par exemple en évoquant les armes qui accompagnent Pallas, les fleurs qui ornent Vénus ou l'apparence de Silène (f. 5v-6r).

Mais il y a plus. Tout en semblant se reporter à l'image, Delfinio paraît parfois ne pas se référer directement à la gravure de Bonasone, mais avoir sous les yeux sa source archéologique, bas-relief antique, auquel il emprunte directement certains éléments. Le cas le plus frappant se situe au f. 6v. Décrivant l'aspect physique de Silène, Delfinio nous dit qu'il se tient debout sur un pied (*stans pede in uno*), puis, comme s'il se reprenait, il ajoute: *uel potius sedens iuxta lectum decubitorium, puluino innixus, cui soleas iuuenis Satyrus, ut iacituro, demit*, «ou plutôt assis tout contre un lit de banquet, appuyé à un coussin, lui à qui le jeune satyre enlève les sandales pour qu'il puisse s'allonger». Or, qu'il s'agisse du lit de banquet et de ses coussins, ou des sandales de Silène que le satyre défait (détail mentionné encore deux fois au f. 21v: *dum soleae detrahuntur; Sileno Chromis demit soleas*), aucun de ces éléments n'apparaît dans l'emblème. La gravure montre en effet un Silène évoluant dans un paysage naturel et le satyre prend son pied nu dans sa main; l'épigramme se contente de dire *irritans sensus*. Les deux détails proviennent en réalité du bas-relief, en intérieur urbain avec le couple de banqueteurs, tandis que Silène est effectivement chaussé. On ajoutera que, dans le dessin de Falconetto également, le satyre défait bien la sandale du personnage masculin, tout comme dans une gravure de 1549, réalisée pour le *Speculum Romanae magnificentiae* d'Antonio Lafreri (1512-1577)⁷³ (fig.

⁷³ Le titre exact en est: *Speculum Romanae Magnificentiae, Omnia fere quaecumque in urbe monumenta extant partim iuxta antiquam, partim iuxta hodiernam formam accuratissime delineata representas*. L'ouvrage parut à Rome en 1548. La majorité des planches furent exécutées entre 1548 et 1575. Voir C. HUELSEN, *Das Speculum Romanae Magnificentiae des Antonio Lafreri*, in *Collectanea uariae doctrinae Leoni S. Olschki*, Oblata, München, 1921, pp. 121-170. Le titre exact de la gravure est: TRICLINARIVM LECTORVM TRIPEDIS MNSAE ET ACCVMBENTIVM EX MARMOREIS TABVLIS GRAPHICA DEFORMATIO. ROMAE DXLVIII.

20). Delfinio avoue d'ailleurs un peu plus loin son emprunt à l'original ancien en déclarant que les *marmora ueterum... testantur*, que « les marbres des Anciens l'attestent ».

Un autre exemple du même type survient dans la deuxième partie du commentaire, au moment de l'interprétation philosophique des gestes des deux satyres. À plusieurs reprises, Delfinio insiste sur le fait que Chromis-Aristote est *barbatulus*, « pourvu d'une petite barbe » (f. 21v), alors que Mnasye-Platon est *imberbis* (f. 21v) et *nudus* (f. 23r). La barbe et la tunique font partie de l'appareil vestimentaire traditionnel du philosophe: Aristote nous est présenté par un disciple de sa philosophie comme un authentique philosophe, alors que Platon se présente sur le mode de la privation, comme sa doctrine (f. 22r: *carens declarationibus*). Or on se demande bien où Delfinio a pris ces éléments: en tout cas, ils n'apparaissent ni dans l'épigramme de Bocchi, ni dans le bas-relief, ni dans aucune source contemporaine adaptant ce bas-relief.

Le troisième point frappant consiste en un usage général de la digression. Je ne parle pas ici de l'insertion systématique de citations poétiques – ou d'emblèmes de Bocchi lui-même – qui viennent corroborer le discours principal comme autant de sources d'autorité, pratique universelle des humanistes. Il s'agit plutôt d'exposés obligés que suscite l'apparition ou la mention d'un détail. La fonction de ces digressions est sans doute de montrer la culture et le sens de l'actualité du commentateur, au courant des textes à la mode, mais elles traduisent également, comme pour les *Adages* d'Érasme ou les *Parerga* d'Alciat, le goût pour l'arrière-plan, et la volonté d'étoffer les marges. Deux digressions me semblent jouer le rôle de clin d'œil culturel: il s'agit de la paraphrase de l'adage d'Érasme sur les Silènes d'Alcibiade (ff. 2r-4r), en introduction au commentaire, comme image autoréférentielle du discours herméneutique d'autorité qui va « ouvrir », c'est-à-dire interpréter le Silène allégorique qu'est l'emblème; ou encore de l'évocation du discours de Pausanias sur les deux Vénus rapporté dans le *Commentaire au Banquet* de Ficin (ff. 6r-8v), et qui est suscité par la présence de Cupidon sur la gravure, alors même que celui-ci n'a pas d'autre fonction qu'une tâche discriminante (identifier Vénus) et emphatique (souligner les sentiments positifs qui animent les deux déesses l'une envers l'autre). Cette digression débouche à son tour sur un petit développement sur les désastres de l'*amor ferinus*, décrits également dans le *Commentaire au Banquet* de Ficin, puis un éloge de l'*amor*

platonicus: l'objectif de Delfinio consiste alors à pouvoir citer à tout prix des emblèmes de Bocchi sur le même sujet.

Avant l'exposé de la doctrine d'Épicure, Delfinio s'autorise à nouveau une digression et juge à propos de rappeler tout un ensemble d'opinions sur le souverain bien (ff. 9v-11v), afin, visiblement, de les confronter à celle d'Épicure et de montrer la supériorité de ce dernier. Or la source doxographique utilisée jusqu'à la paraphrase pour ce passage, y compris dans l'usage des citations exogènes (en particulier Juvénal), est tout simplement un extrait du commentaire de Jacques Lefèvre d'Étaples qui accompagne une édition fameuse de trois traductions en latin de l'Éthique à Nicomaque d'Aristote (1, 4), parue à Paris en 1497 chez Jean Higman et Wolfgang Hopyl⁷⁴ et republiée ensuite à plusieurs reprises: Delfinio se contente d'inverser l'ordre d'apparition de certaines opinions ou de déplacer les citations, dont le choix et le découpage demeurent cependant identiques.

Toutefois, l'exposé de la doctrine d'Épicure ne me semble pas remplir exactement le même objectif. Occupant vingt folios (ff. 13v-20v), cet ex-

⁷⁴ *Decem librorum moralium Aristotelis, tres conuersiones: prima Argyropili Byzantii, secunda Leonardi Aretini, terta uero antiqua, per capita & numeros concitatae: communi familiarique commentario ad Argyropilum adiecto*, etc., Jean Higman, Wolfgang Hopyl, Paris 1497. Il s'agit de la traduction latine commentée la plus populaire des dix livres de l'Éthique à Nicomaque d'Aristote qui circule dès la fin du xv^es. Elle comprend les traductions que Jean Argyropoulos, Léonardo Bruni et Robert Grosseteste ont donnée, avec le commentaire de Jacques Lefèvre d'Étaples, et elle fut probablement inspirée par l'édition commentée de la traduction de Grosseteste donnée par Iohannes Buridanus et Martinus Magistrus, parue à Paris autour de 1491-1496 puis en 1500 (*Textus Ethicorum ad Nicomachum... cum familiarissimo commentario... ad mentem... Martini Magistri et Johannis Buridani*). Pour l'édition commentée de Lefèvre d'Étaples, il y eut de nombreuses autres éditions postérieures par divers imprimeurs: en 1505 (Paris), 1510 (Paris), 1516 (Paris), 1526 (Paris), 1527 (Paris). À partir des éditions lyonnaises et parisiennes de 1535, puis dans celle de 1539 (Paris), 1541 (Freiburg/Br.) et 1542 (Paris), le *De Moribus dialogus* de Leonardo Bruni y figure aussi. Voir C. H. LOHR, *Renaissance Latin Aristotle Commentaries. Authors D-F*, in «Renaissance Quarterly», 29, n. 4, 1976, p. 731, s. v. *Faber Stapulensis (Lefèvre d'Étaples)*, *Iacobus*, n. 11: *Commentarii in X libros Ethicorum*. Sur ce texte, voir Aristote, *L'Éthique à Nicomaque*, éd. R. A. Gauthier, J. Y. Jolif, Louvain Publications Universitaires – Paris éditions Béatrice-Nauwelaerts 1970, t. 1,1, p. 154-158; J. KRAYE, *The Printing History of Aristotle in the Fifteenth Century: A Bibliographical Approach to Renaissance Philosophy*, in «Renaissance Studies», 9, 1995, p. 189-211, en particulier p. 195-196; EAD., «Renaissance Commentaries on the *Nicomachean Ethics*», in O. Weijers (éd.), *The Vocabulary of Teaching and Research between Middle Ages and Renaissance*, Brépols, Turnhout 1995, p. 96-117, en particulier p. 104-106.

posé dépasse, par son ampleur, la simple digression pour devenir un exposé en règle de la doctrine épicurienne, voire une *defensio Epicuri*. La mention ressassante d'arguments qui se répètent répond à la volonté de convaincre le lecteur dans une sorte d'obsession de l'exhaustivité. Comme je l'ai rappelé, le manuel doxographique dont se sert Delfinio, le citant souvent à la lettre, est en fait le *De Voluptate* de Ficin, en particulier les chapitres 18 et 17 (dans cet ordre), qui se présente lui-même à la fois comme une synthèse des sources antiques sur la question (en particulier le livre 10 de Diogène Laërce, traduit par Traversari, et le livre 1 du *De Finibus* de Cicéron), mais également comme une confrontation des témoignages de toutes les sectes sur cette question, avec une importance remarquable accordée à Platon et Aristote. Tout en bouleversant l'ordre d'apparition des idées par rapport au texte-source, Delfinio prend bien garde à ne supprimer aucun argument, même si sa pertinence peut paraître discutable.

Enfin, c'est un philosophe passionné d'aristotélisme qui rédige ce commentaire. Et il a beau déclarer mettre cet intérêt de côté dans l'analyse qu'il propose de l'emblème de Bocchi, donner une large place à des doxographies différentes, en particulier épicurienne ou sceptique, il semblerait toutefois que sa passion resurgisse au détour d'un développement, trahissant ses convictions: on en trouve un exemple dans le passage des ff. 22v-23r cité plus haut, au moment où il est question de la révolution scientifique initiée par Aristote, qui montre à tout le monde qu'il a raison et réussit, par la qualité même de sa réflexion, à rallier à lui les représentants des autres écoles.

Malgré tout, Delfinio termine son analyse sur le doute socratique et l'éloge du maître de Platon qui, associée à l'évocation de l'emblème 138 de Bocchi, manifeste un usage du scepticisme comme préparatoire à la révélation de la foi de religieuse, comme l'avait souligné Jean-François Pic de la Mirandole (voir *supra*).

J'ajouterais encore que, même si le commentaire de Delfinio fait explicitement référence à l'univers chrétien, avec différentes citations bibliques ou considérations religieuses, il ne fait que renforcer l'impression que le *Symbolum* bocchien fait partie des pièces les plus «paganisantes» du recueil, ciblée sur des points d'archéologie textuelle et plastique. Mais on y voyage en compagnie des plus grands: Aristote, Platon, Virgile, Servius, Cicéron, Épicure.

Annarita Angelini

LA DOMUS ACADEMIAE

Poeta, filosofo, filologo, antichista, sensibile ai motivi della cabala cristiana e del platonismo rinascimentale, Achille Bocchi ricondusse i temi dei cinque libri delle sue *Quaestiones* ai canoni di una *philologia symbolica*¹ che componeva con la massima libertà autori, tradizioni culturali, concezioni teologiche, specialismi e generi diversi tra loro e non sempre riconosciuti nell'ortodossia scientifica universitaria².

La pluralità dei temi affrontati nelle 151 questioni, dei personaggi coinvolti nei diversi simboli, delle tradizioni disciplinari implicate, ivi compresa la pluralità, o meglio, il carattere misto, verbale e iconico, del codice espressivo, fanno delle *Quaestiones* un'opera che rientra a pieno titolo nell'orizzonte simbolico della cultura europea della metà del XVI secolo.

A spingere Bocchi a questa scelta insieme filologica, filosofica, e culturale era l'idea di una sapienza *de universo genere*, diversificata – non vi è dubbio – nello spettro delle discipline e nella pluralità delle tradizioni o delle grammatiche, ma unitaria quanto alla propria origine, inequivocabilmente individuata nella potenzialità conoscitiva della ragione umana.

Una potenza mediana che per Bocchi, dichiaratamente influenzato dalle teorie della conoscenza neoplatoniche e avicenniane e sicuramente lettore attento delle traduzioni di Ficino degli *Hermetica*, di Sinesio e di

¹ Alla *philologia symbolica* è dedicato il simbolo CXLIII (CXLV) della raccolta di A. BOCCHI, *Symbolicarum quaestionum de universo genere quas serio ludebat libri quinque*, in aedibus Novae Academiae Bocchianae, Bononiae 1555 (vedi nota 9); su questo simbolo in particolare, cfr. A. LUGLI, *Le "Symbolicae Quaestiones" di Achille Bocchi e la cultura dell'emblema in Emilia Romagna*, in *Le arti in Emilia Romagna dal XVI al XVII secolo*, a cura di A. Emiliani, CLUEB, Bologna 1982, pp. 89-90.

² L'espressione, riferita a Bocchi, è di D. CANTIMORI, *Note su alcuni aspetti della propaganda religiosa nell'Europa del Cinquecento*, in *Aspects de la propagande religieuse*, Droz, Genève 1957, p. 346-348.

Prisciano oltre che della *Theologia platonica*, non è quella dell'intuizione noetica (monopolio delle intelligenze separate) né quella, brutale, della percezione sensibile, ma il prodotto di una ragione intermedia determinata dal sinolo di *dianoia* e *phantasia*.

Una potenza attiva e produttiva – insiste Bocchi – che si esprime nel *discursus*, attraverso la progressione e la composizione di enti perfetti e molteplici generati dall'anima; un linguaggio conoscitivo non mendace (*haud erraticum*), che informa di sé il volume delle *Quaestiones*, e che si trova ritratto, nel simbolo 124 (fig. 21) nei panni di Atena: la Minerva Capitolina costruttrice di simboli che hanno la regolarità del linguaggio geometrico del divino demiurgo e che aderiscono, cionondimeno, alla realtà corporea e sensibile.

Seguendo la tradizione platonica Bocchi lascia intendere come il proprio di questa facoltà intermedia tra senso e intelletto non sia quello di esprimere in forma sensibile ciò che prima il *nous* ha contemplato, bensì quello di costruire – di dare forma – alla conoscenza attraverso la stessa capacità di discriminare e di rappresentare. Una conoscenza compositiva, attiva che si forma di pari passo a una espressione o a una rappresentazione non meramente copiativa o riproduttiva, alla quale si connette il postulato della concezione simbolica di Bocchi: la perfetta reversibilità di *ratio* e *oratio*, vale a dire la complementarità di filosofia ed eloquenza emblematicamente espressa dall'unione indissolubile, nell'*Hermathena* (fig. 22), di Minerva, la dea della sapienza nata per partenogenesi dal capo di Giove, Mercurio, padre delle lettere e inventore della parola. Conoscenza *haud erratica* perché conoscenza di ragione, non disgiungibile dall'*usus*, capace non solo di riconoscere i tratti di una legalità eidetica, ma – preciserà Bocchi nella terza *quaestio* – di indurre nuove forme di ragione entro l'orizzonte della molteplicità sensibile³.

L'accesso a una verità che pretenda di essere *haud erratica* non è accordato ai sensi ma soltanto alla mente, e il linguaggio puro e integro della mente – si legge nel lungo poema del simbolo 130 – non è né il fonema – la parola che si percepisce con l'orecchio – né il grafema o l'icona (il segno o l'immagine che si coglie con lo sguardo), ma il *simbolo*, il quale

³ *Naturam imitari constitui, et varias sensis inducere formas*, così nella parte finale del simbolo III delle *Symbolicae Quaestiones*, cit., c. VI.

comprende in sé, e cioè dà confini materiali e dunque divide, distingue, individualizza, ciò che nella mente è indiviso e privo di limitazione⁴.

Tra il simbolo, *stoicheion* di un linguaggio di ragione che costituisce il veicolo e il contenuto sapienziale dei cinque libri *Symbolicarum Quaestionum*, e il programma dell'accademia che, mutuando il nome di Hermathena dal ginnasio ciceroniano della *I lettera ad Attico*, Bocchi consacra al matrimonio di filosofia ed eloquenza, il rapporto è evidentemente molto stretto. Così come è indiscutibile il rapporto che si stabilisce tra una rassegna, composita, mista, aforismatica, quale è quella delle *Quaestiones* e la molteplicità delle interlocuzioni propiziata dal sodalizio accademico.

A tale proposito non è irrilevante l'indicazione tipografica che l'autore delle *Symbolicae Quaestiones* stampa sul colophon della prima edizione del volume: *in aedibus novae academiae Bocchianae* (fig. 23). Un'indicazione che sembra dovere essere riferita sia al cenacolo culturale al quale ricondurre la genesi e la particolare autorialità di quel testo polifonico, sia alla sede fisica, alla struttura architettonica – al contenitore – che dà luogo e unità all'accademia.

Il frontespizio segnala perciò un rapporto sostantivo tra il pensiero di Bocchi e la forma della sua accademia, ma anche tra il libro che contiene e oggettiva quel pensiero e il palazzo che egli volle fare costruire nel centro di Bologna perché dell'accademia diventasse *domus*, perché lo spazio chiuso e protetto della *domus* desse un luogo alla sapienza discorsiva e dialogante dell'Hermathena.

Sulla paternità del progetto di Palazzo Bocchi si sono alternati i nomi di Jacopo Barozzi (detto il Vignola), Sebastiano Serlio, Giulio Romano, e altri ancora⁵. Ciò che è certo è che la ricca combinazione di elementi eterogenei come la scarpa bugnata, le metope delle cornici doriche, le iscrizioni in ebraico e in latino, le erme di Mercurio e Minerva in rilievo sullo spigolo, l'aspetto massiccio, che si ritrova teorizzato nel tuscanico

⁴ BOCCHI, *Symbolicarum quaestionum*, cit., simbolo CXXX: *Nam quae forma potest effing expressior eius, / Quam non percipere est oculis, non auribus, ullo / Denique nec sensu? tantum, mirabile dictu, / Mente licet pura puram comprehendere mentem.*

⁵ Sul progetto di Palazzo Bocchi si rimanda a: E. SEE WATSON, *Achille Bocchi and the Emblem Book as symbolic form*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 1993; L. OLIVATO, *Per il Serlio a Venezia: documenti nuovi e documenti rivisitati*, «Arte Veneta» XXV, 1971, pp. 284-291; *Palazzo Bocchi*, a cura di M. Danieli, D. Ravaoli, Minerva Edizioni, Bologna 2011.

rustico del trattato di Serlio ma che, a Bologna, richiama i basamenti delle torri gentilizie medievali – ripropone *sub specie architectonica* gli stessi caratteri del sincretismo eterodosso e simbolico, che permea l'orizzonte culturale, – l'*humore* scriveva Egnazio Danti – del padrone di casa (fig. 24).

Nel 1545, quando iniziavano i lavori per la costruzione della *Domus Academiae*, Bocchi aveva 57 anni. Aveva concluso l'incarico, affidatogli dal Senato e ratificato da Clemente VII, di redigere una storia patria; era lettore *ad humanitatis studia* nella Facoltà degli Artisti dell'università di Bologna in concorrenza con l'amico Romolo Amaseo, era animatore almeno da due anni dell'*Hermathena*. Aveva per moglie Taddea Grassi, nipote dell'influente vescovo Carlo, ed era padre di Pirro, all'epoca lettore di greco. Alle spalle aveva trentasette anni di insegnamento universitario nel quale aveva esordito nella lettura *ad graecas litteras*. Gli anni della formazione lo avevano visto allievo di Giovan Battista Pio⁶ e, sia pure indirettamente, dei protagonisti dell'umanesimo bolognese, Antonio Urceo Codro, Filippo Beroaldo. Aveva familiarità con gli amici filosofi allievi di Pietro Pomponazzi e Alessandro Achillini – Antonio Bernardi e Ludovico Boccadiferro, anzitutto – e con naturalisti come Luca Ghini e Ulisse Aldrovandi; era coinvolto con le correnti spirituali rappresentate a Bologna da Gasparo Contarini, legato pontificio negli anni 1541-42, dal suo segretario Ludovico Beccadelli, da Marcantonio Flaminio, coautore del *Beneficio di Cristo*⁷, dal valdesiano Alessandro Manzuoli, da Mariano e Celso Socini. Aveva alle spalle la fideiussione prestata all'amico eretico Lisia Fileno⁸ ma anche la confidenza con alti prelati come il nunzio pontificio presso Calo V, Giovanni Poggi, o l'inquisitore domenicano Leandro Alberti.

⁶ Al maestro Pio, Bocchi avrebbe dedicato il *Carmine in laude Io. Baptistae Pii, Bononiae, Antonius de Benedictis, 1509*; l'anno prima aveva pubblicato, a difesa dell'edizione plautina del maestro la *Apologia in Plautum. Vita Ciceronis, auctore Plutarcho nuper inventa ac diu desiderata, Bononiae, Ioannes Antonius Platonides, 1508*. A Giovan Battista Pio è dedicato il simbolo CXXVII dell'opera più importante di Bocchi, *Symbolicarum Quaestionum de universo genere quas serio ludebat libri quinque*, cit.

⁷ cfr. A. ROTONDÒ, *Per la storia dell'eresia Bologna nel XVI secolo*, «Rinascimento», s. II, II (1962), pp. 107-154; C. MADDISON, *M. A. Flaminio, poet, humanist, and reformer*, Routledge and Kegan Paul, London 1965; C. VASOLI, *I miti e gli astri*, Guida, Napoli 1977, pp. 192.

⁸ Per i rapporti tra Lisia Fileno e Bocchi, cfr. C. GINZBURG, *Il Nicodemismo Simulazione e dissimulazione religiosa nell'Europa del '500*, Einaudi, Torino 1970, pp. 179-181.

Ad attendere il cinquantasettenne Bocchi, gli anni più intensi di un'attività che si sarebbe articolata intorno a tre poli, tra loro strettamente collegati: l'insegnamento pubblico di *umanità* che manterrà fino alla morte⁹; l'attività culturale condotta al di fuori dell'ufficialità universitaria, nella Accademia Hermathena¹⁰; la redazione di quella che è senza dubbio la sua opera maggiormente nota, i cinque libri *Symbolicarum Quaestionum*¹¹. Professore in quella che ancora era la prima università dello Stato della Chiesa; principe di un cenacolo intellettuale non irrilevante nel panorama rinascimentale; autore di un'opera eccentrica rispetto alla tradizione filosofica dello Studio che uno stereotipo (non del tutto immeritato, ma eccessivamente semplificante) fa rientrare nel cosiddetto *aristotelismo radicale* o *averroismo padano*, ma altrettanto eccentrica rispetto anche alla tradizione del commento umanistico che aveva caratterizzato a Bologna, la fortunata stagione delle *humanae litterae*.

Lo attendeva cioè una carriera giocata su tre fronti: la filologia simbolica, che opponeva un sapere sincretico e sapienziale al monopolio della cultura scolastica; la civil conversazione accademica che forzava l'assetto gerarchico imposto alle discipline e alle tradizioni di pensiero dai *curricula* universitari; l'università, tempio dell'ufficialità scientifica, dell'egemonia culturale, di una gerarchia che era insieme disciplinare e

⁹ Bocchi inizierà la carriera universitaria come lettore di greco (1508-1512); sarà quindi professore di retorica e poesia dal 1513 al 1524, lettore *ad humanitatis studia* dal 1524 al 1527, quindi insegnerà nuovamente retorica e poesia negli anni 1527-1529, per concludere la carriera con il più prestigioso insegnamento di *umanità* (*ad humanitatis studia*) mantenuto dal 1539 fino alla morte. Si vedano *I Rotuli dei lettori legisti e artisti dello Studio di Bologna dal 1384 al 1799*, pubblicati a cura di U. Dallari, Merlani, Bologna 1888-1924, vol. 2.

¹⁰ L'Accademia Hermathena fu certamente il più attivo e interessante sodalizio culturale cittadino della seconda metà del XVI secolo. La denominazione Hermathena, ricavata dall'impresa che l'accademia aveva scelto, è relativamente tarda; dai documenti censiti da E. See Watson nel volume citato, l'accademia rimase a lungo senza un nome e Bocchi si trovò a dovere scegliere tra *Academia Bocchiana* (o Bochia), nome che figura nel volume delle *Symbolicae Quaestiones* e che lega la società letteraria a un progetto personale del suo fondatore, e *Academia Bononiensia*, denominazione che avrebbe lasciato intendere una prospettiva meno personalistica

¹¹ Alla prima edizione dei cinque libri *Symbolicarum Quaestionum* (*supra*, nota 1), ne seguì una seconda, stampata nel 1574; le incisioni della seconda edizione vennero ritoccate da Agostino Carracci.

dottrinale, ma anche centro gravitazionale ancora potente di una *République des lettres* dai confini europei.

Lo attendeva in sostanza il compito di rimescolare le carte di una cultura che rischiava di stagnare sui fasti della stagione appena conclusa, e di sollecitare un policentrismo culturale – per ciò stesso eterodosso – che resterà nella migliore tradizione bolognese della prima età moderna. Lo attendeva il compito di fare tutto questo in anni del tutto speciali, specie per un capoluogo di legazione dello Stato della Chiesa, quali furono quelli del Concilio di Trento.

La costruzione del Palazzo non costituisce un avvenimento incidentale nella biografia intellettuale di Bocchi. Fa da spartiacque tra la vicenda di un *comprimario*, l'amico di personaggi di spicco e l'allievo rimasto all'ombra degli illustri maestri, e quella di un protagonista: sperimentatore di livello europeo di un genere, la filologia simbolica, non ancora pienamente codificato, in bilico tra filosofia, *humanae litterae* e arti del disegno, che si staccava dalla produzione dell'umanesimo tra Quattro e Cinquecento pur rivendicandone l'eredità; animatore di un'esperienza culturale, l'accademia, ampiamente sperimentata nella cultura rinascimentale, ma sostanzialmente estranea, almeno fino a quegli anni, a quella bolognese. Ma soprattutto il Palazzo si configurava come una sorta di *correlativo oggettivo* che dà concretezza immediata ed evidenza sensibile alle istanze concettuali che ispirarono il programma dell'Hermathena e ripropone, con un codice evidentemente diverso ma coerente, la concezione che fonda la *philologia* delle *Symbolicae Quaestiones*. A partire dal fatto che quel palazzo, resta *prima* e *più* vero – potremmo dire che Palazzo Bocchi esiste di più e meglio – nella forma bidimensionale dei disegni di Giulio Bonasone e di Sebastiano Serlio, che non nella struttura tridimensionale della fabbrica a tutt'oggi riconoscibile, nella sua originalità, nel centro bolognese. Quasi a sancire in termini albertiani l'antiorità, un *lineamentum* – di una linea tracciata nella mente prima che sul foglio e nella pietra – che anticipa, eccede e detta le condizioni alla *structura constituta*, copia – inevitabilmente estenuata, quest'ultima – di un modello che non è la realtà tridimensionale della *res* architettonica, ma un archetipo mentale e dianoetico. Quasi che la vicenda costruttiva e le difficoltà economiche del committente – *felix culpa* – concorressero a ribadire attraverso quei disegni, più perfetti e

fedeli della loro realizzazione, l'eccellenza di una *pictura* simbolica, capace, lei sola, di manifestare all'occhio sensibile la sostanza profonda e meta-fisica di una realtà permanente, in sé impercettibile e ineffabile: *pictura gravium ostenduntur pondera rerum. Quaeque latent magis haec per mage aperta patent*, proprio come recita il titolo del III simbolo, controcanto di Bocchi alla semiotica del *Cratilo* platonico (fig. 25).

Con quanto di simbolico e, evidentemente di non pienamente traducibile *in re*, il palazzo si innalzava su un *milieu* culturale prima che urbanistico, e non nascondeva quanto la propria forma nuova, originale, di rottura con la tradizione architettonica locale, si giovasse dell'imprestito, del riuso, o se si vuole, dello *spolium*, delle vecchie pietre di più antiche tradizioni. A Bologna la lezione dei commentatori aveva marcato in senso enciclopedico l'insegnamento letterario e lo aveva reso assai più contiguo di quanto non fosse altrove in Italia, a quello filosofico e scientifico. La chiamata, nel 1537, dell'autore dell'*Emblematum libellus*, Andrea Alciati, a insegnare diritto nello Studio, aveva contribuito a tradurre in un nuovo genere letterario, quello dell'emblematica, la *poymatheia* dell'insegnamento degli umanisti bolognesi¹². La straordinaria accoglienza riservata ad Alciati e alla cultura dell'emblema non fu casuale. La geroglifica egizia si era imposta nello Studio attraverso il decennale insegnamento di Filippo Fasanini, il quale aveva dato alle stampe, e ritenuto di decifrare, la lingua divina degli *Hieroglyphica* di Orapollo¹³. La vicinanza con Ferrara e la pur breve permanenza di Pico della Mirandola a Bologna avevano favorito l'interesse per un altro linguaggio simbolico, quello della cabala, tanto che, proprio a Bologna, nel 1520, era stata istituita una lettura pubblica, forse la prima in Italia, *ad litteras hebraicas et caldaeas*¹⁴. La cosiddetta *scuola bolognese*

¹² A. ALCIATI, *Emblematum Libellus*, Chrestien Wechel, Paris 1536; Bocchi non esiterà a considerare gli *emblemata* di Alciati modelli della filologia simbolica e il nome di Alciati figura con quello di Pitagora, di Cicerone nel *Symbolum symbolorum* che fa da premessa alla raccolta delle *Quaestiones*. Non saranno neppure rare le citazioni di simboli, spesso reinterpretati e riconsiderati, dagli *Emblemata* di Alciati.

¹³ P. PHASANINI, *Hori Apollinis Niliaci Hieroglyphica*, apud Hyeronimum Platonidem, Bononiae 1517; cfr. G. BOAS, *The Hieroglyphics of Horapollo*, (1950), Princeton University Press, Princeton 1993; Bocchi considererà Fasanini il maestro d'elezione dei filologi simbolici.

¹⁴ Cfr. *Rotuli*, cit., vol. 2, p. 29. L'insegnamento risulta affidato a Giovanni Flaminio. A documentare l'interesse di Bocchi per la tradizione ebraica sono sufficienti le numerose iscrizioni nei simboli delle *Quaestiones*, nonché il versetto del *Salmo* 120 (2) inciso in lingua

degli algebristi, la più rinomata nel panorama rinascimentale italiano, che all'epoca poteva contare su matematici e cosmisti come Scipion dal Ferro, Annibale dalla Nave Rafael Bombelli, Ludovico Ferrari, Girolamo Cardano aveva poi richiamato l'attenzione sul linguaggio, simbolico per eccellenza, dell'*ars magna*¹⁵. Dalle recenti scoperte archeologiche, e per il tramite di un gruppo di pittori e architetti che erano stati attivi a Roma, arrivava poi un repertorio di grottesche e di figure cariche di significati riposti che traduceva in immagini le *fabulae* e i miti che gli umanisti avevano recuperato nel solco di una tradizione letteraria insieme poetica e sapienziale¹⁶. Attraverso il medio, apparente neutrale, del segno nelle diverse forme del simbolo, dell'allegoria, dell'emblema, della raffigurazione naturalistica, del geroglifico, si affermava la convinzione che la *pictura* più del *sermo* fosse capace di recuperare la trasparenza rispetto a una realtà complessa e proteiforme che nessuno degli alfabeti – neppure il greco di Codro e di Pietro Ipsilla da Egina, o l'ebraico e il caldaico insegnati da Giovanni Flaminio – aveva mai avuto¹⁷.

Alla sia pure discreta e prudente rivoluzione promossa dai commentatori contro la *paideia* scolastica, faceva seguito, a pochi anni di distanza, una vera e propria *revolutio alphabetaria* (questo sarà il titolo dell'opera di un umanista

ebraica sulla facciata del suo Palazzo. Inoltre, da una lettera a G.B. Pigna del 1556 (Ms., Modena, Archivio di Stato, *Letterati*, busta 10) risulta un interesse diretto per la cabala.

¹⁵ Pacioli insegnò a Bologna sicuramente nel biennio 1501-1502; Scipion dal Ferro insegnò aritmetica e geometria dal 1496 al 1526; Bombelli non frequentò né da studente, né da professore, lo Studio, e tuttavia enormi furono la sua influenza e il prestigio che poté dare allo studio dell'algebra a Bologna. A questi e ai loro allievi va aggiunta la presenza di Girolamo Cardano, il quale a Bologna fu professore di medicina (l'insegnamento più prestigioso e meglio pagato della Facoltà delle Arti) negli anni 1562-1570. Quanta parte le matematiche abbiano nella filologia simbolica di Bocchi è testimoniato dal fatto che il compasso è in assoluto il segno che occorre con maggiore frequenza nelle illustrazioni delle *Quaestiones*.

¹⁶ Si vedano in particolare le pitture murali di Palazzo Poggi (le sale dello Zodiaco e delle Stagioni, dei Paesaggi e delle grottesche e il Camerino delle sfingi) e i dipinti di Prospero Fontana per la casa di Achille Bocchi. Di particolare significato anche la *Musurgia* di Ulisse Albrovandi (Bologna, Biblioteca Universitaria, Fondo Aldrovandi, MS 21, T.IV, cc. 436r-475v). Sarà questo il materiale, simbolicamente restaurato e integrato, delle illustrazioni delle *Quaestiones*.

¹⁷ L'Aegineta (Pietro Ipsilla di Egina) occupò la prima cattedra ordinaria (non più festiva) di greco nel 1510 e la mantenne fino al 1527. Giovanni Flaminio insegnò lettere ebraiche e caldaiche dal '20 al '26; cfr. *Rotuli*, cit., vol. II.

ungherese, studente a Bologna in quegli anni, Paulo Scalichius de Lika) che aveva nel simbolo e nell'immagine il proprio punto di forza. Forse perché Bologna era una terra di frontiera – né capitale né provincia, città di confine dello Stato della Chiesa, ma aperta alla continua migrazione di maestri e studenti stranieri che confluivano nello Studio – lì, prima che altrove, ci si accingeva a sperimentare la possibilità di un linguaggio, condiviso dall'intera *république des lettres*, indifferente e superiore agli idiomi nazionali, aderente alle cose e quindi insensibile ai confini territoriali e anteriore alle divisioni culturali, dottrinali e teologiche che erano sul punto di frammentare l'unità di un mondo, ancora per poco, *uno, latino e cristiano*. Un linguaggio enciclopedico (*de universo genere*) e cosmopolita, che aveva la presunzione di fondarsi sulla facoltà conoscitiva, uguale per tutti gli uomini e identica in tutti i tempi; un linguaggio che non poteva non giovare del contributo di quanti, in anni vicini e lontani, avevano apportato il loro contributo a una ricerca idealmente collettiva e inevitabilmente corale.

Le *Quaestiones*, che accoglievano, sia pure in maniera aforismatica o asistemica, i detti di Omero, di Pitagora, di Democrito, di Platone, di Aristotele, di Diogene, di Epicuro, di Cicerone, di Orazio, di Seneca, di Proclo e che li integravano alle concezioni dei moderni, erano l'espressione aggiornata di quella concezione concordista che aveva improntato di sé la precedente stagione dell'umanesimo bolognese.

Una pluralità che nelle *Quaestiones* si esprimeva non solo attraverso il mosaico delle citazioni nei 151 *poemata*. La rassegna dei dedicatari dei simboli propone una sorta di *pantheon* della cultura tardorinascimentale europea: logici e matematici, maestri di retorica e teologi, uomini di stato e cardinali, artisti e mecenati, ortodossi, eterodossi ed eretici. Si ritrovano i maestri, come Giovan Battista Pio (simbolo 127) e gli amici filosofi come Antonio Bernardi (simbolo 67); filologi e umanisti come Mario Nizolio (simbolo 79) o Sebastiano Corradi (simbolo 120), i colleghi legisti come Benedetto Accolti (simbolo 91); personaggi coinvolti nella vicenda politica e nel governo della città, come il governatore Girolamo Sauli (simbolo 126), o Romolo Amaseo (simboli 130, 131, 134), segretario di Stato oltre che collega nella lettura di *umanità* dello Studio. Emergono gli alfiere di quella cultura simbolica ed emblematica – Fasanini, Pierio Valeriano¹⁸,

¹⁸ Valeriano dedicherà a Bocchi, del quale era stato ospite a Bologna, il VII libro dei suoi *Hieroglyphica seu de sacris aegyptiorum aliarumque gentium literis commentarii*, Basileae,

Giulio Camillo (simbolo LXXXVI) – alla quale Bocchi dichiaratamente si ispirava. E ancora cardinali, come Giovanni Poggi (simb. 126), ma anche eterodossi come Marcantonio Flaminio (simb. 122), spirituali in conflitto con la curia romana, come il cardinale Reginald Pole (simb. 77) e riformati come Renata di Francia (simbolo 61). Tutti implicati, a diverso titolo, nella realizzazione di un'opera corale, da attribuire, almeno idealmente, non a un singolo letterato o a un artista, ma alla *sodalitas* dell'Hermathena.

Quella *sodalitas* era stata promossa da Bocchi negli anni tra il 1541 e il 1543, appena prima della costruzione del palazzo, per dare corso a una discussione effettivamente corale, alla quale sarebbero intervenuti gli stessi amici filosofi e filologi dello Studio, gli stessi prelati e gli stessi eterodossi, gli stessi eruditi e uomini di stato che si sarebbero affacciati, un decennio più tardi, nei simboli delle *Quaestiones*. Nell'accademia il dialogo diventava il criterio non tanto della civil conversazione tra eruditi, quanto della comunicazione tra discipline e tradizioni. Una modalità di discussione che prevedeva la circolazione e lo scambio di elementi conoscitivi tra i dialoganti – fossero essi i soci dell'accademia come pure le tradizioni e le discipline – e che a propria volta rispondeva non a una scelta retorica, ma alla convinzione – metafisica e gnoseologica – che il sapere non è né una scala, né una piramide, ma un grande teatro (*theatrum ingens*) e che la sapienza, «ovunque vi si acceda – si legge nel simbolo 142 – è sempre accompagnata dallo stesso corredo di presupposti e ornamenti» (*quocunque ingrediatur sapientia semper eodem est, instructu, atque ornatu comitata suo*).

Nemo Academia sine me dignabitur unquam: questo l'incipit del simbolo 124, dedicato a un nuovo socio (governatore di Bologna Girolamo Sauli) ammesso a fare parte di quella che lo stesso testo propone come la *studiosa cohors* dell'Hermathena (fig. 21).

Diversi elementi meritano attenzione. Anzitutto la chiamata in causa dell'accademia come protagonista effettiva del simbolo, e il fatto che il testo, e in certo modo anche l'immagine, costituiscano la sola concessione che

Basileae [Isengrinus] 1556. Una citazione diretta dagli *Hieroglyphica* di Valeriano è il simbolo CXLV (CXLVII) dedicato al figlio Pirro; Filippo Fasanini è ricordato nel testo in forma di lettera al lettore che accompagna il simbolo dei simboli.

Bocchi fa al lettore essoterico, estraneo sodalizio accademico, di penetrare almeno con lo sguardo nello spazio di una *sodalitas* ristretta, instaurata su principi comuni e garantita dall'accoglimento di un programma condiviso.

Un programma che, in questo simbolo 124, è sintetizzato nel paradosso «la metà è più della totalità» (*toto sit mage dimidium*): espressione contraria al senso comune e misteriosa per il profano, ma evidentemente comprensibile alla *studiosa cohors* degli accademici. Un paradosso nel quale Bocchi e il sodalizio accademico potevano riconoscere la potenza mediana della ragione discorsiva – intermedia tra intelletto e senso – generatrice di un *mondo* anch'esso intermedio, composto non di idee né di corpi, ma di simboli, eppure capace attirare o di adeguare a sé tanto le forme perfette e separate del *nous*, quanto le cose, cangianti, del mondo sensibile.

Non è quella la prima, né l'unica occasione nella quale l'accademia figura in maniera esplicita nelle *Quaestiones*. Vi era comparsa – come abbiamo visto – attraverso i riferimenti al contenitore accademico, con tutto quanto di simbolico esprimeva nel suo essere architettura ideale e *domus* concreta¹⁹. Simbolico a partire dalla cesura che il contenitore – il Palazzo – segnava tra ciò che di esoterico si poteva immaginare avvenisse all'interno di quello spazio protetto («la metà è più della totalità») e quanto, di norma, vigeva all'esterno (ove la metà periste inferiore alla totalità), al di fuori di quella *aedes* riservata e nascosta, nello spazio maggiore, pubblico, essoterico, della città.

Lo spigolo del Palazzo, con le erme di Mercurio e di Minerva che intrecciano i rispettivi destini; la duplice iscrizione, ebraica e latina, sulla facciata²⁰; l'immersione dell'edificio in una situazione mitica e aulica nel simbolo 107, proponevano la *domus academiae* nel suo essere il limite tra le regole e gli istituti che vagono all'esterno e la sospensione – sia pure temporanea – di quelle regole e di quegli istituti all'interno del perimetro accademico.

¹⁹ Si vedano i simboli 107 e 108, attraverso i quali Bocchi chiedeva sostegno al cardinale Fernese per il completamento dell'edificio accademico, e ancora nei simboli 102 e 120 nei quali si faceva menzione dell'appartenenza rispettivamente di Stefano Sauli e di Sebastiano Corradi, a quel sodalizio.

²⁰ Le due iscrizioni, al di sopra dello zoccolo, rispettivamente a sinistra e a destra per chi entra. L'iscrizione in ebraico, dal *Salmo* 120, 2 *Domine, libera animam meam a labiis mendacii*; la citazione da Orazio: *Rex eris, aiunt, si recte facies, hic murus athenicus estonil conscire sibi, nulla pallescere culpa*.

In assenza di documenti che dichiarino gli intenti associativi del gruppo, sono questi riferimenti, apparentemente occasionali, alla *domus academiae* che, associati al testo introduttivo che costituisce una sorta di *manifesto* della filologia simbolica, si lasciano leggere come la testimonianza di una corrispondenza stretta tra la concezione del simbolo di Bocchi, e il Palazzo che vuole esserne, simbolicamente, l'*involutrum* o il *velo*²¹.

Nella premessa al lettore attento ed elegante, nella quale Bocchi componeva in una crasi coerente, le accezioni del *De interpretazione* di Aristotele, del discorso di Aristofane nel *Simposio*, di Terenzio, Cicerone, Quintiliano, della tradizione pitagorica ed egizia, dell'emblematica di Alciati, si legge che per simbolo si deve intendere l'insegna militare, il vessillo, che chiama a raccolta *multi in uno*, ma anche la *nota*, che è quel segno distintivo che alcuni interpretano come presagio (*omen*). *Symbola* sono poi le tessere ospitali, le due metà di un'interezza o di un'integrità originaria transitoriamente separate, oppure le monete (*nomisma*) predisposte allo scambio in luoghi diversi; i segni di un patto che unisce alcuni e li distingue da tutti gli altri, le allegorie che manifestano un contenuto ineffabile e gli *involutra* che quel contenuto nascondono. Infine sono la soglia oltre la quale alcuni soltanto possono procedere²².

Tra il simbolo, veste di un significato, e la *domus academiae*, riparo della *studiosa cohors*, il rapporto è evidentemente molto stretto. Il palazzo è l'involutro che nasconde e contiene qualcosa di accessibile ad alcuni soltanto (*incognita imprudentes*). Il gruppo dell'Hermathena e le iscrizioni

²¹ La promulgazione di leggi e statuti non è consuetudine delle accademie cinquecentesche. Non era invece inusuale la comunicazione di un intento comunemente condiviso dai soci e, per lo più, espresso nelle orazioni inaugurali di quei sodalizi. Nulla di ciò è disponibile, nel caso dell'Hermathena bolognese. Gli sporadici riferimenti all'accademia consegnati ad alcuni simboli e soprattutto il testo in forma di "lettera al lettore attento ed elegante" che accompagna il l'emblema introduttivo (*Symbolum symbolorum*) sono comunque rivelatori se non di un programma, almeno del *profilo* della socialità promossa dal gruppo. Nell'interpretazione del testo che accompagna il *Symbolum symbolorum* si è tenuto presente, come termine di paragone, il programma dell'Accademia Veneziana della Fama che sembra avere più di un aspetto in comune con quella di Bocchi e della quale ci è giunta una sorta di dichiarazione programmatica da parte del fondatore, Federigo Badoer.

²² BOCCHI, *Symbolicarum Quaestionum*, cit, [c. non numerata] *Lectori studioso, et eleganti*; il testo è trascritto per intero in A. ANGELINI, *Simboli e Questioni. L'eterodossia culturale di Achille Bocchi e dell'Hermathena*, Pendragon, Bologna 2003, p. 65, nota 8.

incise al di sopra della scarpa, fanno della facciata dell'edificio il vessillo sotto il quale la coorte studiosa degli accademici si riunisce e si riconosce. Un'insegna che equivale affettivamente a un pronostico (*omen*), in quanto segnala anticipatamente, a chi non è ancora entrato, quale sia il lasciapassare e quale la moneta che ha corso all'interno. *Bene loqui* ("Signore, libera la mia anima da labbra mendaci") e *recte agere* ("sarai re se agirai rettamente"), incisi sul fronte con le parole del Salmo 120 e con quelle di Orazio, e il motto *nulla abbia asilo e ospitalità che non derivi dall'unione dell'eloquenza con la sapienza*, al di sotto del gruppo dell'Hermathena, sono l'enunciazione della regola condivisa e del temine di scambio tra chi – persone o saperi – sarà ammesso oltre la soglia (figg. 26 e 27).

La simmetria tra simbolo come forma sensibile di un contenuto intellettuale e palazzo come zona franca tra il singolo sapiente e la *civitas*, sembra comporsi nella rispettiva mimesi dell'uno nell'altra, nell'essere, l'icona simbolica come la *domus* accademica non il rivestimento accidentale di un contenuto concettuale già dato, ma il suo organo necessario; per riprendere la fortunata definizione di Cassirer – il mezzo in virtù del quale quel contenuto acquista la sua compiuta determinatezza²³.

Mimesi reciproca tra simbolo e palazzo. È evidente come il dialogo²⁴ intessuto dal testo e dall'immagine in ciascuno dei simboli, mimi il livello più generale della *societas* accademica. Un dialogo tra eguali, che presuppone il riconoscimento della pari dignità dei dialoganti: della *pictura* e del *sermo* che rimandano continuamente l'uno all'altra nel microcosmo della singola questione simbolica, ma anche dei diversi saperi e degli indirizzi accolti nel corpo del simbolo e delle molteplici individualità che se ne fanno portatrici e propalatrici. Ma come il senso del simbolo risulta dal dialogo serrato tra significato e segno, così nell'ambito della comunicazione accademica i dialoganti (i soci e gli indirizzi scientifici che esprimono) perdono ciascuno la propria specifica identità per concorrere, insieme, alla definizione di un soggetto collettivo. L'istanza

²³ E. CASSIRER, *Filosofia delle forme simboliche*, tr. it. a cura di E. Arnuad, La Nuova Italia, Firenze 1967, vol. I, p. 20

²⁴ L'architettura della sede è parte costitutiva del programma e degli intenti condivisi dai soci: è sede del *dialogo* attraverso il quale la *forma*-accademia si esprime e in pari tempo si distingue da ogni altra modalità di comunicazione e di discussione tra sapienti e tra saperi, in primo luogo da quella gerarchica della *lectio* scolastica (stigmatizzata nei simboli CXLIII e CXLII) e da quella *eversiva* della disputa sofistica (denigrata nel simbolo L).

solidaristica propria dell'aggregazione accademica, che nella liturgia associativa imponeva la rinominazione dei singoli e l'assunzione di un nome accademico (Bocchi sarà *Filerote*), non faceva altro che mimare il rapporto reciproco tra le discipline, le quali per prime rinunciavano alla propria identità – ai tradizionali confini disciplinari, alla specificità dei rispettivi linguaggi, al ruolo riconosciuto a ciascuna nella gerarchia tradizionale – per concorrere alla definizione di un nuovo spazio conoscitivo comune: lo spazio circolare, compreso tra le braccia aperte della Sapienza, nel simbolo 124, e nei termini dell'esortazione a conoscere *intus et extra*²⁵ (fig. 21).

Due sono le condizioni irrinunciabili per procedere a questa riorganizzazione del sapere: che si dia un linguaggio comune, o quantomeno un alfabeto, attraverso il quale le discipline possano dialogare tra loro e nell'Hermathena quell'alfabeto è il simbolo e il linguaggio comune della filologia simbolica; che sia esclusa ogni forma di sapere che avanzi la pretesa della propria superiorità sulle altre, ovvero che venga temperata qualunque pretesa superiorità. In altri termini: che vi siano le condizioni perché effettivamente si realizzi il dialogo, e che quel dialogo sia effettivamente un dialogo tra eguali. Ma perché un dialogo di qualunque tipo abbia corso, è necessario un atrio comune²⁶ nel quale si diano convegno i dialoganti e nel quale sia accolta, sancita, protetta e conclusa l'identità avventizia non di scolari o maestri, non di matematici o grammatici, non di *sectatores*, ma, appunto, di dialoganti o di *studiosa cohors*.

Come la sapienza unigenita di Minerva richiede un involucro sensibile per acquisire la sua compiuta determinatezza, così anche l'accademia, per realizzare i propri scopi, reclama anzitutto un collettore. È l'architettura, il palazzo, l'atrio comune, *aedes* o *domus academiae*, la condizione per attuare la *reductio ad unum* che, sul piano teorico e semiotico, è postulata dal simbolo²⁷.

L'architettura ospitante riunisce molteplici individualità, mentre l'accademia si costituisce come l'intelligenza architettonica in virtù della

²⁵ *Nemo Accademia sine me dignabitur unquam, / pura heic securi est temperie animi. / Heic studiosa cohors discet sapere intus, et extra, / dum sciat ut toto sit mage dimidium [...]*, questi i primi quattro versi del testo che accompagna il simbolo CXXVIII, c. CCLXV.

²⁶ L'espressione è in F. BADOER, *Instrumento di deputatione*, Accademia Veneziana, Venezia 1560, c. 1v-2v.

²⁷ *Ibidem: symbolum [...] collatio enim dicitur, quod multi in unum conferunt.*

quale il caos della pluralità (i saperi speciali, i linguaggi disciplinari, le tradizioni, le *auctoritates*, gli specialisti ammessi a una conversazione tra pari), è riportato a una sintonia e a una coerenza complessiva. Sospese o lasciate al di fuori dei muri perimetrali della *domus academiae* le gerarchie che avevano informato, graduato e ordinato le discipline secondo i criteri tradizionali, si impone la definizione di un nuovo ordine e la realizzazione di un *temperamentum* che impedisca la dissoluzione di quell'organismo artificiale affidato al dialogo e alla civil conversatione. Un nuovo ordine che non è quello, gerarchico, *alto/basso*, ma quello, orizzontale e circolare *intus-extra*. Un ordine garantito e legittimato non dalla sfera trascendente né dal piano della realtà sensibile, lasciati entrambi al di fuori del circolo simbolico e accademico, ma da una sapienza attiva e mai risolta, umana, mobile e riformatrice; generata anch'essa dal matrimonio di Minerva, unigenita figlia di Giove e di Mercurio, padre delle lettere e dell'eloquenza²⁸.

²⁸ Il principio d'ordine che permette la raccolta (*collatio*) e il mantenimento della composizione dell'organismo artificiale che è l'accademia, è lo spazio architettonico che dispone indirizzi *de universo genere* entro il perimetro dell'edificio. Condivisa l'idea che ovunque acceda, la sapienza è sempre accompagnata dallo stesso corredo di presupposti e ornamenti (simbolo CXLII) e che il corredo di quella sapienza è la tessera, la lettera d'amicizia, o la moneta di scambio di una comunità di eguali, la *domus academiae* è il grande teatro (*theatrum ingens*) nel quale quella circolazione e quello scambio si realizzano e vengono governati. Solo all'interno della *domus* contrassegnata dall'Hermathena, dalle parole del Salmista e dai versi di Orazio, e solo per chi, come il governatore Sauli del simbolo CXXVIII, abbia ricevuto la tessera ospitale e sia ammesso a varcare la soglia dell'accademia, ha allora senso l'enunciato – paradossale al di fuori dello spazio architettonico delimitato dal Palazzo – la metà è più della totalità. Soltanto alla ristretta coorte dei sodali ammessi all'interno, è permesso accedere, come promesso dal titolo del volume che raccoglie le *Questioni simboliche*, a una conoscenza *de universo genere* a guardia della quale sta non sta questa o quella scienza, ma la coppia inseparabile di filosofia ed eloquenza (*ratio* e *oratio*) suggellata dall'Hermathena, la ricerca, mai completamente risolta, di una *sapienza attiva* promossa dal matrimonio di Minerva, dea della sapienza nata dal capo di Giove, e di Mercurio, padre delle lettere e inventore dell'eloquenza.

Ilaria Bianchi

DISEGNO E CULTURA ANTIQUARIA
NELLE *SYMBOLICAE QUAESTIONES* DI ACHILLE BOCCHI:
IL CASO DEL GAIO MARIO IN FUGA DA MINTURNO
(SIMBOLO CXI/CXIII) E DI UN ALTRO INEDITO
DI PROSPERO FONTANA (SIMBOLO LVIII)

A partire dagli anni Quaranta del Cinquecento, l'Accademia Hermathena o della Virtù, fondata da Achille Bocchi nella città felsinea, divenne vivace fucina di nuove strategie della comunicazione per immagini e parole. All'interno del circolo che si riuniva intorno alla figura del docente di retorica e di *humanae litterae* dello *Studium* cittadino, le modalità della rappresentazione offerte dalle arti figurative rivestirono, infatti, un ruolo centrale nella trasmissione della poliedricità dei saperi¹. Un banco

¹ I contenuti della relazione presentata alla prima edizione del Convegno Internazionale di Studi: *Le virtuose adunanze. La cultura accademica tra XVI e XVII secolo*, tenutosi a Latina il 16-17 febbraio 2012 (di cui si pubblicano in questa sede gli atti), sono stati sviluppati in I. BIANCHI, *Iconografie accademiche. Un percorso attraverso il cantiere editoriale delle Symbolicae Quaestiones di Achille Bocchi*, CLUEB, Bologna 2012, ove non sono stati discussi i disegni di Prospero Fontana preparatori ai simboli e LVIII (*In sordidos, numariosque iudices*) e CXI (*Virtus sat ad felicitatem stoica est*, ed. 1555; CXIII, ed. 1574), qui presi in esame. Nel presente contributo si terrà conto della numerazione dei simboli presente nella prima edizione del volume di Achille Bocchi, *Symbolicarum quaestionum de universo genere quas serio ludebat libri quinque*, In aedibus Novae Academiae Bocchianae, Bononiae MDLV (d'ora in poi S.Q.). Non potendo in questa sede ripercorrere interamente le argomentazioni svolte nel corso del Convegno, l'autrice si permette di rimandare al testo pubblicato nel 2012 per le indagini relative ai simboli LXIII, CXXXV (Ivi, rispettivamente pp. 21-25 e pp. 34-37), per lo studio del disegno di Prospero Fontana *Bono cum genio non belligerandum* contenuto nell'autografo dei S. Q. (cfr. Ivi, pp. 32-34 e Fig. 6, p. 41; Londra, British Library, ms. Sloane 3158), ed infine per l'attribuzione del simbolo L, da porsi in relazione con il dipinto di Nicolò dell'Abate per il camino di palazzo Torfanini (Ivi pp. 91-115). Sull'umanista-filosofo, sui libri *Symbolicarum Quaestionum* e l'Accademia Bocchiana si vedano principalmente: E. S. WATSON, *Achille Bocchi and the Emblem Book as Symbolic Form*, Cambridge University Press, Cambridge 1993; S. GIOMBI, *Libri e pulpiti. Letteratura sapienza e storia*, Carocci, Roma 2001, pp. 161-168 e *passim*; A. ANGELINI, *Simboli e questioni: Peterodossia culturale di Achille Bocchi e dell'Hermathena*, Pendragon, Bologna 2003; A. ROLET, *L'Hermathena*

di prova per sperimentare l'efficacia delle ricerche ivi condotte in materia di iconografia e antiquaria fu certamente offerto dalla pubblicazione dei libri *Symbolicarum Quaestionum de universo genere quos serio ludebat*, stampati per la prima volta in *aedibus Novae Academiae Bocchianae* nel 1555.

La scelta di coinvolgere artisti di punta nel panorama artistico bolognese per la realizzazione dell'apparato illustrativo di questo libro di emblemi è stata giustamente ritenuta una riprova dell'accresciuto rilievo attribuito da Bocchi alle immagini, rispetto al modello alciateo². In questo contesto, l'indagine sul cantiere che portò alla realizzazione delle centocinquantuno incisioni di Giulio Bonasone (1510 c.-1576 c.) per gli altrettanti simboli di cui si compone il volume, se da un lato consente di far luce sui gusti dell'erudito committente e sulla sua capacità di condensare i contenuti filosofici e sapienziali in complesse iconografie, dall'altro permette di evidenziare le diverse modalità di riuso dell'antico esperite nella costruzione delle immagini stesse. L'umanista affida a Prospero Fontana (1512-1597) i disegni preparatori degli emblemi a lui più cari, densi dal punto di vista contenutistico e talora carichi di velate o manifeste citazioni antiquariali. Come è noto, infatti, le indicazioni fornite da Bocchi nel simbolo II («*Prosperus os potuit, non mentem pingere Achillis*»), corroborate da plurime e incontrovertibili prove documentarie, dalle attestazioni malvasiane e dallo studio dei fogli preparatori, permettono di dare per assodato l'intervento di questo artista accanto a quello di Giulio Bonasone (e bottega) nell'*inventio* di alcuni emblemi³.

Bocchiana ou l'idée de la parfaite académie, in *Les Académies dans l'Europe humaniste. Idéaux et pratiques*, a cura di M. Deramaix, P. Galand-Hallyn, G. Vagenheim, J. Vignes, Droz, Genève 2008, p. 295-338 e i molti saggi della stessa autrice sull'argomento; L. CHINES, *Il dominio della parola tra filologia, poesia e immagine nell'umanesimo bolognese*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XV-XVI)*, a cura di S. Frommel, Bononia University Press, Bologna 2010, pp. 24-36.

² Su questi aspetti si veda in primo luogo lo studio di A. LUGLI, *Le "Symbolicae Quaestiones" di Achille Bocchi e la cultura dell'emblema in Emilia*, in *Le arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII secolo*, Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte (Bologna, 10-18 settembre 1979) a cura di A. Emiliani, CLUEB, Bologna 1982, pp. 87-96.

³ Sull'apparato figurativo dei S. Q., oltre agli studi citati, si vedano S. COLONNA, *Arte e letteratura. La civiltà dell'emblema in Emilia Romagna*, in *La pittura in Emilia Romagna. Il Cinquecento. Un'avventura artistica tra natura e idea*, a cura di V. Fortunati, Electa, Milano 1994, pp. 102-128; A. ROLET, *Achille Bocchi's Symbolicae quaestiones*, in *Mundus*

Le ricerche di Sylvie Béguin suggeriscono, inoltre, un coinvolgimento del pittore Nicolò dell'Abate nell'entourage bocchiano – e, verosimilmente, anche in quest'impresa – durante il suo breve soggiorno bolognese, precedente la partenza per la Francia⁴.

emblematicus, *Studies in Neo-Latin Emblem Books*, a cura di K. A. E. Enekel, A. S. Q. Vissier, Brepols, Turnhout 2003, pp. 101-130; I. BIANCHI, *Tra Bologna e l'Europa: il caso delle Symbolicae Quaestiones di Achille Bocchi*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica*, cit., pp. 395-407; EAD., *Iconografie accademiche*, cit., con ulteriore bibliografia. Su Giulio Bonasone cfr. S. MASSARI, *Giulio Bonasone, catalogo della mostra* (Roma, Calcografia, aprile-giugno 1983), Quasar, Roma 1983, EAD., *Tra mito e allegoria. Immagini a stampa nel '500 e '600*, a cura di S. Massari e S. Prospero Valenti Rodinò, Istituto Nazionale per la Grafica, Roma 1989, pp. 193-217, nn. 79-87; M. C. ARCHER, *Italian Masters of the Sixteenth Century*, in *The Illustrated Bartsch*, XXVIII, Commentary (Formerly vol. 15 part 1), Abaris, New York 1995, pp. 217-342; M. FAIETTI, *Giulio Bonasone disegnatore*, in «Grafica d'arte», 11, 44 (2000), pp. 2-11; EAD., in *Il Cinquecento a Bologna. Disegni del Louvre e dipinti a confronto*, cit., pp. 197-199; E. ROSSONI, *Stampe di Giulio Bonasone pittore e intagliatore. Ricostruzione del primo volume della raccolta di stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, in «Aperto» n. 1, 2008, Bologna (Bollettino del Gabinetto Disegni e Stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna, on line: <http://www.aperto.gdspinacotecabo.it>); BIANCHI, *Tra Bologna e l'Europa*, cit., pp. 395-347. Per Fontana si rimanda a V. FORTUNATI: *L'immaginario degli artisti bolognesi tra Maniera e Controriforma: Prospero Fontana (1512-1597)*, in *Le arti a Bologna e in Emilia*, cit., pp. 97-111; EAD., *Prospero Fontana*, in *Pittura bolognese del '500*, I, Grafis, Bologna 1986, I, pp. 339-351; EAD. *alla voce Fontana Prospero*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, XLVIII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1997, pp. 714-719; M. FAIETTI, *Disegni giovanili di Prospero Fontana: da Perino a Vasari, attraverso Salviati*, in *Francesco Salviati et la Bella Maniera*, Actes des colloques de Rome et de Paris (1998), a cura di C. Monbeig Goguel, P. Costamagna, M. Hochmann, École française de Rome, Roma 2001, pp. 547-575; V. FORTUNATI PIETRANTONIO, *I dipinti murali di Palazzo Poggi. Artisti e letterati a Bologna alla metà del Cinquecento*, in *L'immaginario di un ecclesiastico. I dipinti murali di Palazzo Poggi*, a cura di V. Fortunati e V. Musumeci, Compositori, Bologna 2001, pp. 15-31.

⁴ Si veda S. BÉGUIN, *A proposito di due disegni di Nicolò dell'Abate*, in *Intelligenza della passione. Scritti per Andrea Emiliani*, a cura di M. Scolaro e F. P. Di Teodoro, Minerva, San Giorgio di Piano 2001, pp. 73-84, con bibliografia, in cui la studiosa discute la partecipazione di Nicolò dell'Abate all'intrapresa dei S.Q. e, principalmente, lo studio preparatorio al simbolo CXX e il disegno per il simbolo CXXIX. Quest'ultimo caso potrebbe effettivamente riflettere una soluzione iconografica ascrivibile all'artista modenese, ma deve essere prudentemente ricondotto a Giulio Bonasone (o a un suo collaboratore), cfr. anche BIANCHI, *Tra Bologna e l'Europa*, cit., pp. 405-406. Analogamente, nell'impossibilità di prendere visione diretta del foglio preparatorio al simbolo CXXXV, e dovendo giudicare sulla base di una fotografia del 1972, è opportuno mantenere un atteggiamento prudenziale anche nel valutare quest'ultimo

L'atteggiamento antidogmatico, eclettico e pluralista mostrato dall'umanista nell'uso delle fonti antiche e moderne nei componimenti in versi dei *Symbola*, trova un parallelo nella sua predilezione per artisti in grado di muoversi con agilità nella scelta delle fonti, divenendo interpreti della *varietas* di proposte iconografiche offerte dall'arte del Rinascimento, non solo italiano. Per la realizzazione del volume gravitano intorno a Bocchi due artisti bolognesi aggiornati sulle novità tosco-romane: accanto a Giulio Bonasone, il coltissimo Prospero Fontana è in grado di assimilarne i modelli più alti, subendo il «fascino cortigiano di Parmigianino, senza dimenticare le radici naturalistiche del raffaellismo padano (Girolamo da Treviso e Girolamo da Carpi)»⁵, mentre la presenza dell'emiliano Nicolò – diretta o mediata dal riuso delle sue invenzioni – accorda un'ulteriore apertura alle istanze padane.

I rapporti dell'incisore bolognese con Prospero Fontana dovevano risalire agli anni della formazione di Bonasone, che sin da giovane era maturato nell'ambito di quella «vera e propria officina della grafica»⁶, venutasi a creare a Bologna nel terzo decennio del Cinquecento, e che vide presenti in città Marcantonio Raimondi, Parmigianino, Agostino Veneziano e Amico Aspertini, e nel 1539 Francesco Salviati. Partito da un uso incerto del bulino, Bonasone crebbe inserendosi nell'ambito della stampa di traduzione, per poi pervenire, nella maturità, ad esiti più sperimentali. Oltre a Parmigianino, il bagaglio culturale dell'incisore agli inizi degli anni Cinquanta contemplava anche Giulio Romano, Raffaello, Perin del Vaga. A Mantova, forse, tra la fine degli anni Trenta e l'inizio degli anni Quaranta, Bonasone ebbe poi modo di rafforzare il rapporto con Prospero – secondo l'ipotesi di Marzia Faietti⁷ – ai tempi di un possibile viaggio a Roma, quando, tra il 1544 e il 1547, Fontana era impegnato accanto a Perin del Vaga nelle decorazioni di Castel Sant'Angelo. Già in contatto con Vasari e Doceno, sul finire del quinto decennio, il pittore appariva fluido, elegante, amante delle citazioni an-

disegno, che potrebbe derivare da un'invenzione di Nicolò dell'Abate. Cfr. BIANCHI, *Iconografie accademiche*, cit., pp. 34-37, fig. 7, p. 42.

⁵ FORTUNATI, *Fontana, Prospero*, cit., pp. 714-719 e relativa bibliografia.

⁶ FAIETTI, *Giulio Bonasone disegnatore*, cit., pp. 4-5.

⁷ *Ibidem*.

tiquariali, affascinato dai modi di Primaticcio⁸. Sono questi anni cruciali per la sua affermazione: tra il 1550 e il 1551, Fontana fu nuovamente a Roma, impegnato come ritrattista di papa Giulio III e nel cortile del Belvedere in Vaticano⁹.

Dopo l'esperienza romana, tra il 1547 e 1548, si attestano i primi ricordi documentari del rapporto tra Bocchi e Prospero¹⁰, ma l'artista dovette essere coinvolto nell'intrapresa delle *Symbolicae* almeno sino al 1553¹¹, assumendo un ruolo di primo piano nell'ideazione di simboli di particolare rilievo, in virtù dell'esperienza acquisita e della lunga frequentazione con l'umanista filosofo. La collaborazione tra l'artista e Bocchi si era, infatti, consolidata nel tempo: «di quel gran letterato» Prospero era divenuto amico e «a sua richiesta di molti fece il disegno»¹². Nel 1983 a Prospero Fontana sono stati riferiti otto fogli del British Museum¹³, provenienti da un album di ottantaquattro studi preparatori per le *Symbolicae*, venduto all'asta con l'attribuzione a Giulio Bonasone¹⁴. Ulteriori ricerche condotte sul medesimo nucleo hanno consentito di

⁸ Cfr. FORTUNATI, *Fontana, Prospero*, cit., pp. 714-719, con bibliografia. Su Primaticcio cfr. *Primaticcio: maître de Fontainebleau*, Catalogo della mostra (Paris, Musée National du Louvre, 22 settembre 2004-3 gennaio 2005), Réunion des musées nationaux, Paris, 2004; *Francesco Primaticcio architetto*, a cura di S. FROMMEL, Electa, Milano 2005.

⁹ Cfr. FORTUNATI, *Prospero Fontana*, cit., p. 344.

¹⁰ WATSON, *Achille Bocchi*, cit., p. 67; BIANCHI, *Iconografie accademiche*, cit., pp. 3. 21, nota 40 e 25-26, nota 51 (con bibliografia).

¹¹ Cfr. BIANCHI, *Iconografie accademiche*, cit., pp. 29-34.

¹² C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi* (Bologna, 1678), Tipografia Guidi all'Ancora, Bologna 1841, I, p. 174.

¹³ J. A. GERE, P. POUNCEY, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum, Artists Working in Rome (c. 1550 to c. 1640)*, British Museum publications London 1983, I, pp. 77-78, nn. 104-111 (riferibili ai Simboli XXXIII-V, LX, LXIX, LXIX, LXXXIII, CI, CXX, CXLV (ed. 1574), rispettivamente i nn. 211-212, 237, 246, 261, 278, 297, 322 del Bartsch).

¹⁴ Sotheby's, London, 13 July 1972, lot. 23, pp. 15-20. Fogli provenienti dal medesimo nucleo compagno sono comparsi, anche recentemente, sul mercato antiquario. Lugli assegna l'intera serie a Bonasone cfr. LUGLI, *Le "Symbolicae Quaestiones"*, cit., pp. 87-96; così D. DE GRAZIA, *Correggio and his Legacy. Sixteenth-Century Emilian Drawings*, Catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art, 11 marzo-13 maggio 1984; Parma, Galleria Nazionale, 3 giugno-15 luglio 1984), National Gallery of Art, Washington 1984, pp. 265-267.

ricondurre a Fontana i disegni preparatori per i simboli CXXXIII¹⁵ e CXXXVIII¹⁶, e a Bonasone quelli per i simboli XXI, XXII, XXIV¹⁷, L¹⁸ e CXXI¹⁹.

Come è stato rilevato, l'analisi della componente figurativa delle *Symbolicae* attesta la passione dello storico dai plurimi interessi eruditi per numismatica, glittica e antichità²⁰. Tra i frequentatori dell'Accademia,

¹⁵ Il disegno di collezione privata inglese (penna, inchiostro bruno e acquerello grigio e nero, 115 x 83 mm), preparatorio al simbolo CXXXIII dei S. Q. è stato ricondotto a Prospero Fontana in I. BIANCHI, scheda n. 129, *Phocillydes*, in *Nicolò dell'Abate. Storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainebleau*, catalogo della mostra a cura di S. Béguin e F. Piccinini, Silvana, Cinisello Balsamo (Milano) 2005, pp. 346-347.

¹⁶ Per l'attribuzione cfr. BIANCHI, *Tra Bologna e l'Europa*, cit., pp. 398-400; ripreso in EAD., *Iconografie accademiche*, cit., pp. 77-89 e fig. 7, p. 88.

¹⁷ Mi sia concesso rimandare ancora una volta a BIANCHI, *Tra Bologna e l'Europa*, cit., pp. 400-407; e EAD., *Iconografie accademiche*, cit., pp. 50-65 (le foto dei disegni preparatori dei simboli XXIII, XXI, XXII scattate in occasione dell'asta Sotheby's del 1972 (cfr. la precedente nota 12), sono rispettivamente riprodotte alla fig. 3, p. 61, fig. 9, p. 64, fig. 12, p. 65).

¹⁸ Come dimostra la foto discussa durante il Convegno di cui si pubblicano in questo volume gli atti, le caratteristiche stilistiche e formali consentono senz'altro di ricondurre al nome di Giulio Bonasone il disegno preparatorio del simbolo L, che presenta una evidente relazione contenutistica con il dipinto di Nicolò per il camino di Palazzo Torfanini. Tale argomento è stato approfondito in I. BIANCHI, *Arte e politica. Le storie di Nicolò dell'Abate nel Salone di Palazzo Torfanini*, in EAD., *Iconografie accademiche*, cit., pp. 91-115 (specie pp. 97-101, per il disegno del simbolo), ove sono state sviluppate sulla base di un'indagine sulla committenza le ipotesi già avanzate in EAD., *Nicolò dell'Abate e Achille Bocchi: un'ipotesi per la storia "pinta sul camino" di palazzo Torfanini*, in *Nicolò dell'Abate*, cit., pp. 125-131. Cfr. anche S. CAVICCHIOLI *La "visibile poesia" di Nicolò: fonti letterarie e iconografia dei fregi dipinti a Bologna*, in *Nicolò dell'Abate*, cit., pp. 101-115, p. 105 e EAD., *Osservazioni sulla fortuna augusta da Achille Bocchi a Cesare Ripa e una proposta di lettura di un dipinto bolognese di Nicolò dell'Abate*, in *L'Iconologia di Cesare Ripa, fonti letterarie e figurative dall'antichità al Rinascimento*, atti del Convegno internazionale di studi, Certosa di Pontignano, 3-4 maggio 2012, a cura di M. Gabriele, C. Galassi, R. Guerrini, Olschki, Firenze 2013, pp. 129-144.

¹⁹ *Le armi della famiglia Campeggi*, disegno di collezione privata inglese (111 x 82 mm, penna, inchiostro bruno, acquerello blu verde, preparatorio al simbolo CXXI dei S. Q. (con dedica ad Alessandro Campeggi), da ancorare cronologicamente al 1547-novembre 1551, è stato attribuito a Giulio Bonasone in BIANCHI, scheda n. 130, in *Nicolò dell'Abate*, cit., pp. 346-347.

²⁰ Sull'antiquaria a Bologna nel XVI secolo si veda S. DE MARIA, *Artisti, "antiquari" e collezionisti di antichità a Bologna tra XV e XVI secolo*, in *Bologna e l'Umanesimo 1490-*

negli anni di gestazione del volume, era anche il giovane Ulisse Aldrovandi, nella capitale pontificia con l'accusa di professare tesi «luterane» ed impegnato nella redazione del trattato *Di tutte le statue antiche che per tutta Roma in diversi luoghi e case particolari si veggono*, il primo repertorio sistematico delle collezioni romane di scultura classica, concluso nel maggio del 1550, e pubblicato a Venezia nel 1556, insieme alle antichità di Lucio Mauro²¹.

Stando alle parole di Malvasia, un sentimento di calda amicizia legava Fontana a Bocchi e ad Aldrovandi: l'autore della *Felsina* non esita a definire la casa del pittore «di tutti i virtuosi di quel secolo il ridotto e l'emporio, particolarmente d'Ulisse Aldrovandi e d'Achille Bocchio, ai

1510, catalogo della mostra a cura di M. Faietti, K. Oberhuber, Nuova Alfa, Bologna 1988, pp. 17-42; si veda inoltre *Fra Corte e Studio: la cultura antiquaria a Bologna nell'età dei Bentivoglio*, in *Il contributo dell'Università di Bologna alla storia della città: l'Evo Antico*, Atti del primo convegno (Bologna, 1988), a cura di G. A. Mansuelli, G. Susini, Istituto per la storia di Bologna, Bologna 1989, pp. 151-216; S. DE MARIA, S. RAMBALDI, *Vetera rerum exempla. La cultura antiquaria fra Bologna e l'Europa nei secoli XV-XVII*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica*, cit., pp. 203-230.

²¹ *Di tutte le statue antiche che per tutta Roma in diversi luoghi e case particolari si veggono, raccolte e descritte per messere Ulisse Aldrovandi, opera non fatta più mai da scrittore alcuno*, appresso Giordano Ziletti, Venezia 1556 (le successive citazioni sono tratte dall'ed. del 1558). Su questo volume si veda E. CARRARA, *La nascita della descrizione antiquaria*, in *Dell'antiquaria e dei suoi metodi*, atti della giornata di studio a cura di E. Vaiani, «Annali Scuola N. S. di Pisa», 1988, s. IV, Quaderni II, pp. 31-50, con ulteriore bibliografia. Sui rapporti tra Ulisse Aldrovandi e Achille Bocchi si rimanda a WATSON, *Achille Bocchi*, cit., pp. 32-33, 36 e 244. Sulle accuse di eterodossia cfr. A. ROTONDÒ, *Per la storia dell'eresia a Bologna nel secolo XVI*, in «Rinascimento», s. II, II, 1962, pp. 107-154, pp. 137, 144-145 e 150-151, e C. RENATO, *Opere, documenti e testimonianze, Corpus reformatorum italicorum*, a cura di A. Rotondò, Sansoni-Newberry, Firenze-Chicago 1968, pp. 224-227; A. BIONDI, *Ulisse Aldrovandi e l'eresia a Bologna*, in «Annali dell'Istituto Storico Italo-Germanico in Trento», XVII, 1991, pp. 77-89; G. DAL'OLIO, *Eretici e inquisitori nella Bologna del Cinquecento*, Istituto per la Storia, Bologna 1999, pp. 154-158, A. PROSPERI, *L'eresia del Libro Grande. Storia di Giorgio Siculo e della sua setta*, Feltrinelli, Milano 2000, pp. 135-136 e per Bocchi pp. 329 e 379; K. M. BENTZ, *Ulisse Aldrovandi, antiquities, and the Roman Inquisition*, in «Sixteenth Century Journal», XLIII, 4, 2012, pp. 963-988. Per la comprensione delle problematiche religiose connesse ai S.Q. fondamentali sono, inoltre, gli studi di D. CANTIMORI, *Note su alcuni aspetti della propaganda religiosa nell'Europa del Cinquecento*, in *Aspects de la propagande religieuse*, Droz, Genève 1957, pp. 346-348 e C. GINZBURG, *Il nicodemismo, Simulazione e dissimulazione religiosa nell'Europa del Cinquecento*, Einaudi, Torino 1970, pp. 179-181.

quali fu carissimo»²². È suggestivo immaginarli a dialogo su questioni di antiquaria: Aldrovandi, attento alla catalogazione ragionata dei pezzi antichi, che Fontana riproduce, assimila e reinventa, inserendoli in un nuovo contesto²³. Accanto a costoro, l'umanista filosofo, che in un paio di casi dichiara apertamente di rifarsi a pezzi archeologici per la costruzione dei suoi emblemi.

Ispirato al ritrovamento di un *sigillum* bronzeo raffigurante la *Fortuna augusta o Eunomia*²⁴, a sentir Bocchi, è il simbolo LXIII (fig. 28), mentre il CXIX è dedicato alla scoperta di un bronzetto non integro della *Mala Fortuna*, rinvenuto a Bologna nel 1549. Queste effigi del passato, lette come simboliche, con un effetto di straniamento assumono valenze rappresentative del presente²⁵. Il pezzo antiquario può essere così interpretato con gli occhi dell'attualità, con allusione, nel primo caso, alla virtù dei due Farnese che portavano il nome di Alessandro (il pontefice Paolo III e il nipote cardinale) e, al decadere dei tempi presenti, nel secondo.

Rientra appieno in questo percorso il caso del simbolo III, tratto da un disegno di Prospero Fontana conservato alla Pierpont Morgan Library di New York²⁶. «*Pictura gravium ostenduntur pondera rerum, quaeque latent magis, haec per mage aperta patent*»: il contenuto del simbolo III condensa il pensiero di Bocchi sulla funzione dell'immagine, portatrice di significati

²² MALVASIA, *Felsina Pittrice*, cit., vol I, p. 174.

²³ Sull'imitazione e l'assimilazione dei modelli antichi si veda almeno E.H. GOMBRICH, *Lo stile all'antica: imitazione e assimilazione*, nel volume dello stesso autore, *Norma e forma. Studi sull'arte del Rinascimento*, (London, 1966), traduzione di Vincenzo Borea, Einaudi, Torino 1973, pp. 178-188.

²⁴ Per i suddetti simboli LXIII e CXIX si rimanda alla lettura di A. ROLET, *Une lecture humaniste de quelques exempla historiques antiques: variations emblématiques autour de la iustitia principis dans les Symbolicae Quaestiones d'Achille Bocchi (1555)*, in *Les représentations de l'Histoire: récit(s) et idéologie*, a cura di G. Lachenaud, D. Longrée, (Colloque de Nantes et Angers 12-15 septembre 2001), Presses Universitaires, Rennes, 2003, vol. 2, pp. 655-686, specie pp. 664-668, e soprattutto a S. MAFFEI, *Le radici antiche dei simboli: studi sull'iconologia di Cesare Ripa e i suoi rapporti con l'antico, La Stanza delle Scritture*, Napoli 2009, pp. 402-418.

²⁵ Per il concetto di *vetustus* si veda S. SETTIS, *Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di Salvatore Settis, Tomo terzo, *Dalla tradizione all'archeologia*, Einaudi Torino 1986, pp. 373-486, specie alle pp. 484-486.

²⁶ Per il Simbolo III si rimanda alla fig. 25.

riposti. Seguendo la tradizione²⁷, Bocchi ritiene Socrate esperto nelle tecniche della rappresentazione artistica e per questo lo rende protagonista dell'emblema che meglio spiega al lettore il significato dell'immagine nella sua opera simbolica. Nell'immagine di corredo al III simbolo il filosofo ateniese, stabilmente seduto su un basamento marmoreo, sta tracciando la sua immagine (forma) simbolica avvalendosi degli strumenti del mestiere: il pennello, la squadra e il compasso da riporto che gli serve per «*pingere il peso delle cose*»²⁸. Alle sue spalle è una figura angelica, il *Daimon Eudaimon*, l'idea dell'artista.

È interessante notare come, in questo caso, l'artista si diverta a ricomporre come tasselli di un *collage* i prototipi antichi, riecheggiando l'atteggiamento di sperimentalismo ludico dell'autore nella composizione dei versi. Se per il *Daimon Eudaimon* il modello può riconoscersi nel tipo della *Vittoria che scrive su uno scudo*, presente nella Colonna di Traiano (ma anche, con varianti, nel più accessibile rilievo del piedistallo dell'Arco Costantino e in monete romane)²⁹, per la raffigurazione di Socrate l'ispirazione potrebbe essere derivata da ritratti di poeti o filosofi seduti: un rilievo con un profilo simile a quello in questione, sarà poi riprodotto nelle *Imagines et elogia virorum illustrium* di Fulvio Orsini³⁰. Il gesto dello

²⁷ Secondo la tradizione Socrate era figlio dello scultore Sofronisco cfr. *Diogene Laerzio, Vite dei Filosofi*, (ed. cons. a cura di M. Gigante, Bari 1962, p. 65 e p. 75); Pausania (IX, 35, 75) afferma che Socrate aveva realizzato per gli ateniesi delle Cariti collocate davanti all'ingresso dell'Acropoli PAUSANIA, *Guida della Grecia*, Libro X, *La Beozia*, testo e traduzione a cura di M. Moggi, commento a cura di M. Moggi e M. Osanna, Mondadori, Milano 2010, p. 173.

²⁸ ANGELINI, *Simboli e questioni*, cit., p. 221.

²⁹ P.P. BOBER-R. RUBINSTEIN, *Renaissance artists & antique sculpture: a handbook of sources*, Miller, London 2010, pp. 218-219, cat. 170 e tavv. 170A, 170A-a, 170B.

³⁰ Su questo simbolo si veda I. LAVIN, *L'ispirazione divina per i due San Matteo di Caravaggio*, in I. LAVIN, *Passato e presente nella storia dell'arte*, Einaudi, Torino 1994, pp. 125-169, specie pp. 144-145 (già pubblicato in «The Art Bulletin», LVI, 1974, pp. 59-81, 590-591 e LXII, 1980, pp. 113-14). Per il ritratto dell'intellettuale nell'antichità ed, in particolare, per i ritratti di Socrate si veda P. ZANKER, *La maschera di Socrate. L'immagine dell'intellettuale nell'età antica*, Einaudi, Torino 2009. Un rilievo del filosofo seduto con un profilo simile a quello che compare nel simbolo in questione, sarà poi riprodotto in F. URSINUS, *Imagines et elogia virorum illustrium et Eruditor(um) ex antiquis lapidibus et nomismatibus expressa ex bibliotheca Fulvii Ursini*, Romae 1570, p. 50. Cfr. D. PACKWOOD, *Socrates Becomes Narcissus: Moral Mediation and Artistic Representation in Achille Bocchi's Symbolicarum questionum*, in *Representations of Philosophers*, ed. by H. Lan-

scrivere della Vittoria sembra, poi, nel simbolo, traslato al Socrate, di cui l'angelo diviene 'Idea'³¹.

Favoriti dalle indagini sulla numismatica (Fulvio, Huttich, Vico), nella Roma di Paolo III, gli studi iconografici avevano subito un forte sviluppo: all'incipiente collezionismo di ritratti di eroi e filosofi del passato si era affiancato il fiorire dei cicli biografici dinastici tratti dalle biografie plutarchee. Fino al 1549 nella città pontificia operava, inoltre, Paolo Giovio, grande raccoglitore di ritratti per la sua villa-museo a Como³². Così anche nelle *Symbolicae* il ritratto del Socrate del simbolo LIX (fig. 32), seduto e in posizione frontale, pare essere ispirato alla riproduzione di una *vera effigies*. I tratti somatici del filosofo, in questo caso, ricordano la tipologia riconducibile al tipo dell'erma già in Collezione Cesi e ora ai Musei Capitolini, caratterizzata da occhi piccoli, fronte alta e stempiata e barba che si divide in due ciocche distinte (fig. 33).

Secondo una prassi consolidata, anche nel volume bocchiano la citazione di prototipi antichi si fonda, dunque, sul riconoscimento dello *status* di autorità dei modelli, noti attraverso fonti di prima o di seconda mano. Questo capita anche quando gli archetipi sono prescelti per caratteristiche iconografiche che li apparentano a protagonisti di aneddoti esemplari rievocati nel testo, come accade sullo sfondo della raffigurazione del simbolo LVIII (*In sordidos, numariosque iudices*, figg. 29 e 30), là dove si narra della punizione esemplare inflitta da Cambise ad un giudice

gdon, papers presented at the annual meeting of the Renaissance Society of America, Venice 8-10 April 2010, in *kunsttexte.de*, Nr. 2, 2011 (8 pp.) www.kunsttexte.de. Si veda, inoltre, G. A. CELLINI, *Il contributo di Fulvio Orsini alla ricerca antiquaria*, Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, anno CDI, Memorie, IX, XVIII, 2, Accademia dei Lincei, Roma 2004, p. 276-280, p. 411-413.

³¹ Un rilievo che ebbe una larga fortuna a seguire: come ha sottolineato Sonia Maffei, venne preso a modello da Ripa nelle sue *Iconologie* per la *Storia* "testimone dei tempi", intenta a scrivere su un libro retto da Saturno. In Ripa, tuttavia, nella nuova relazione tra *Storia* e *Saturno*, di fatto, i termini del nesso Angelo-Socrate vengono ribaltati. Cfr. S. MAFFEI, *Le radici antiche dei simboli*, cit., pp. 291-295. Per l'interpretazione del *Daimon* come idea dell'artista, cfr. ANGELINI, *Simboli e questioni*, cit., 37-41.

³² Bocchi dedica a Paolo Giovio il simbolo LXXXIII. Su Giovio cfr. T. C. PRICE ZIMMERMANN, *Paolo Giovio, The Historian and the Crisis of Sixteenth-Century Italy*, Princeton University Press, Princeton 1995; e dello stesso autore la voce *Giovio Paolo* in *DBI*, 56, Istituto delle Enciclopedia Italiana, Roma 2001, pp. 430-440; S. MAFFEI, *Scritti d'arte. Lessico ed efrasi*, Scuola Normale Superiore, Pisa 1999; B. AGOSTI, *Paolo Giovio: uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*, Olschki, Firenze 2008.

corrotto, condannato ad essere, come Marsia, scorticato³³. La foto del disegno preparatorio per questo simbolo, fino ad oggi inedita, consente di ricondurne a Prospero Fontana la paternità dell'*inventio* sulla base di considerazioni di ordine stilistico: un confronto convincente può essere istituito con lo studio del British Museum (*Ingens animus errata corrigit sua*, penna e acquerello bruno, 112 x 83 mm, inv. 1980-1-26-111, recante al centro l'iscrizione: *Hippocrates*), preparatorio al simbolo LXXXII delle *Symbolicae Quaestiones* (fig. 31)³⁴, in cui si individuano le stesse tipologie e il medesimo *ductus* veloce della linea, che definisce rapidamente volti e contorni delle figure. Nello sfondo fortemente acquerellato della stanza entro cui l'artista riunisce i protagonisti della narrazione emerge una figura di profilo: come Marsia, la sagoma stilizzata del *malus iudex* ha le braccia protese verso l'alto, le mani legate e la testa riversa sul corpo e può richiamare in maniera generica *exempla* antichi raffiguranti il satiro dolente. Visti i rapporti tra l'autore del simbolo, il futuro naturalista e Prospero Fontana, non possiamo non chiederci se per la raffigurazione del giudice Sisamne, punito come Marsia, il pittore non abbia in qualche modo dovuto tener conto di uno dei più noti pezzi antichi raffiguranti la punizione del sileno, vale a dire dell'esemplare già conservato nel cortile del Palazzo Della Valle e ora agli Uffizi, che Aldrovandi descrive «legato con le braccia alte ad una colonna»³⁵.

³³ L'aneddoto è ispirato a Erodoto (V, 24), ove si narra della punizione comminata da Cambise al giudice Sisamne, condannato per corruzione. La pena stabilita da Cambise doveva essere esemplare: il re ordinò che il giudice fosse scorticato, che il figlio di lui Otane venisse nominato giudice in sua vece e che la pelle di Sisamne fosse distesa sul seggio usato per amministrare la giustizia. Su questo simbolo si veda ROLET, *Une lecture humaniste*, cit., p. 657.

³⁴ GERE-POUNCEY, *Italian Drawings*, cit., p. 78 e Plate 99, fig. 108. I veloci disegni preparatori ai simboli LVIII (*In sordidos, numariosque iudices*) e LXXXII vennero verosimilmente eseguiti da Fontana agli inizi degli anni Cinquanta.

³⁵ Copia romana di un originale greco del III sec. a.C., il *Marsia* ora conservato agli Uffizi e già nel cortile del Palazzo Della Valle, viene come è noto riprodotto nel 1553 in un'incisione di Hieronymus Cock, tratta da un disegno di Marteen van Heemskerck. Cfr. ALDROVANDI, *Delle statue antiche*, cit., p. 217; cfr. BOBER-RUBINSTEIN, *Renaissance artists & antique sculpture*, cit., *Marsyas*, cat. 32, pp. 82-83 e tavv. 32 e 32B, con bibliografia.

Un disegno inedito di Prospero Fontana per il Gaio Mario in fuga da Minturno preparatorio al simbolo CXI (ed. 1555; CXIII, ed. 1574), Virtus sat ad felicitatem stoica est.

In occasione della mostra modenese dedicata nel 2005 a Nicolò dell'Abate, Vera Fortunati attribuiva a Fontana l'*inventio* dell'incisione di Bonasone a corredo del simbolo CXI (ed. 1555, fig. 34; CXIII, ed. 1574), in cui «le rovine in primo piano, mediate da Nicolò, hanno il ruolo di evidenziare la forza corrosiva del tempo»³⁶, pur non conoscendone il disegno. La foto scattata in occasione della vendita Sotheby's del 1972, che si pubblica per la prima volta in questa occasione, consente di confermare l'attribuzione all'artista bolognese di questo disegno raffigurante il console romano *Gaio Mario in fuga* per mare, salpato con una trireme da *Minturnae* – l'antica Minturno in provincia di Latina – e diretto in Africa (fig. 35)³⁷. Lo schizzo per il simbolo CXIII, da collocare agli inizi degli anni Cinquanta, mostra caratteristiche stilistiche del tutto compatibili con gli altri fogli della serie bocchiana riconducibili al pittore: disegni caratterizzati da linee abbreviate e veloci nel paesaggio e da un largo impiego dell'acquerello (steso con vigore, denso di pigmenti e a larghe campiture nel primo piano, a pennellate più tenui in profondità), con un rafforzamento degli scuri nei contorni, secondo modalità esecutive che Prospero aveva acquisito da Perino Del Vaga. Nel disegno l'artista mostra un uso accorto e calibrato delle ombre: gli scuri passati all'acquerello definiscono lo spessore tridimensionale delle rocce e degli edifici in rovina, che si innalzano a sinistra a guisa di quinta prospettica. L'uso del grigio diviene, invece, tenuissimo nel secondo piano, ove il paesaggio è definito dal tratto veloce della linea.

L'antica città romana di *Minturnae* è rievocata nel presente attraverso le reliquie del passato. Sul declivio prospiciente la spiaggia si impone un accumulo di resti di edifici romani tra loro incongruenti: il segmento di un arco di trionfo, una colonna dorica e una trabeata posta innanzi ad una pseudo-nicchia; a terra si riconoscono frammenti di basamento e di trabeazione. L'uso marcato del chiaroscuro nella quinta scenica guida il

³⁶ V. FORTUNATI, *Nota in margine al soggiorno bolognese di Nicolò dell'Abate: il paesaggio e l'antico*, in *Nicolò dell'Abate*, cit., pp. 133-137, specie p. 136.

³⁷ *Sotheby's*, cit., pp. 15-20.

lettore e lo aiuta a focalizzare l'attenzione sul protagonista in fuga per mare, lambito da un profilo costiero in diagonale, memore di modalità rappresentative legate all'oltralpe.

La figura di Gaio Mario, celebrata per la sua forza d'animo («*summus in adversis, fortunatusque in secundis*»), è passata alla storia per la grandezza delle sue azioni civili ed è per questo esaltata da Cicerone nel *De Officiis*, I, 22. *Homo novus* e console per ben sette volte egli può essere considerato un *exemplum* di vigore morale stoico, perché ha saputo rivestirsi dell'*habitus* della *virtus*, ed esercitare con costante coerenza le attitudini che conducono alla felicità, attuandole nei diversi contesti dell'esistenza. In questo senso, si dice nel *titulus*, «per essere felici è sufficiente la virtù degli stoici» (*virtus sat ad felicitatem stoica est*) e, quindi, nel lemma, che la *virtus* non è altro che un nome privo di significato (*virtus nomen inane est*, cfr. Orazio, *Epist.* I, XVII), se essa non è ferma e coerente in se stessa.

L'idea di Prospero Fontana palesa un aggiornamento sulle fonti. L'aneddoto che fornisce lo spunto è narrato nella *Vita* di Gaio Mario di Plutarco, che si servì, a sua volta, delle notizie contenute nell'opera dello stoico Posidonio³⁸. I fatti sono noti: dichiarato nemico pubblico da Silla ai tempi della guerra del Ponto, dopo essere stato console per sei volte, Gaio Mario scappa da Roma trovando rifugio nelle paludi di *Minturnae*. Anche allora, il fato continua ad imperversare sul console che è condannato a morte dalle magistrature locali. La raffigurazione a corredo del simbolo CXIII coglie il momento successivo a questi fatti, e consente di focalizzare l'attenzione sulle condizioni che portarono la vicenda ad una svolta, quando Gaio Mario, aiutato dagli abitanti di *Minturnae*, poté finalmente imbarcarsi su una nave diretta in Africa. Nel disegno la descrizione della fascia litoranea pare andare oltre la mera e generica citazione di un affascinante repertorio antiquariale, divenuto ormai di genere: allo scopo di pervenire ad una collocazione geograficamente circostanziata dell'evento storico, l'immagine trova riscontri con quanto si afferma nella *Descrizione di tutta l'Italia* di Fra' Leandro Alberti (1550), una delle fonti più interessanti per lo studio dell'antiquaria bolognese alla metà del secolo³⁹.

³⁸ D. BABUT, *Plutarco e lo stoicismo*, Vita e pensiero, Milano 2003, pp. 243-244.

³⁹ *Descrizione di tutta Italia di Fra Leandro Alberti bolognese. Nella quale si contiene il sito di essa, l'origine, et le signorie delle città, et delle castella; co i nomi antichi, et moderni; i costumi*

Senza tornare sui noti contatti del domenicano con il circolo umanistico che si riuniva intorno a Bocchi – come lui protagonista delle *Annotazioni della volgar lingua* di Giovanni Filoteo Achillini – e sulle vicende che legarono Alessandro Manzoli, Cornelio Lambertini e Achille Bocchi all’eretico Lisia Fileno (alias Camillo Renato), a favore del quale essi si presentarono come garanti presso lo stesso Alberti, allora inquisitore⁴⁰, vale la pena soffermarsi su quanto si legge, nella *Descrizione*, a proposito del territorio di Minturno: «Più oltra passando ritrovansi le foce de’l fiume Garigliano per le quali si scarga nel mare [...] E così scendendo, quivi in questo Golfo di Gaeta, mette fine. Giunto adunque al Garigliano, termine di questa regione de’l Latio circa il lito del mare, deverei hora passare alli luoghi mediterrani d’essa, ma alquanto mi ritarderà la descrizione d’alcuni luoghi, che sono alla sinistra de’l detto fiume. Li quali descritti entrerò in essi mediterrani. Primieramente vedesi sopra il picciolo Colle Traieto, Castello edificato vicino al luogo, ove era la città di Minturne, così Minturne detta da Strabone, Pomponio Mela, Cornelio Tacito nel decimo nono libro Tolomeo, et Antonino, ch’era fra Formie, et Sinuessa, come dimostra Strabone, et Tolomeo. Anche al presente appaiono gli vestigi d’essa delli quali è un Theatro quasi intiero, con un superbo acqueduto che comincia alle radici del colle, ove è posto Traietto, et così per lungo spatio trascorre la pianura onde era la città non molto discosto d’al Garigliano. Altri assai vestigi de gli edifici

de popoli, et le condizioni de paesi. Et di più gli huomini famosi, che l’hanno illustrata, i monti, i laghi, i fiumi, le fontane, i bagni, le minere, et tutte l’opere maravigliose in lei dalla natura prodotte, Per Anselmo Ciaccarelli, In Bologna, MDL. Sul domenicano bolognese e la sua opera maggiore si vedano almeno: G. PETRELLA, *L’officina del geografo. La «Descrizione di tutta Italia» di Leandro Alberti e gli studi geografico – antiquari tra Quattro e Cinquecento. Con un saggio di edizione (Lombardia-Toscana)*, Vita e pensiero, Milano 2004; inoltre, *L’Italia dell’inquisitore. Storia e geografia dell’Italia del Cinquecento nella Descrizione di Leandro Alberti*, a cura di M. Donattini, Bononia University Press, Bologna 2007.

⁴⁰ ROTONDÒ, *Per la storia dell’eresia a Bologna*, cit., specie pp. 126-127; RENATO, *Opere*, cit.; L. AVELLINI, *Il Rinascimento padano*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, vol. VIII, tomo I, a cura di A. Rosa, Einaudi, Torino 1988, pp. 521-618, in particolare alle pp. 568-571; P. VECCHI GALLI, *La questione della lingua a Bologna nelle annotazioni di Giovanni Achillini*, in *Sapere e/è potere*, atti del IV convegno (Bologna, 13-15 aprile 1989), I, a cura di L. Avellini, Istituto per la storia di Bologna, Bologna 1991, pp. 259-279; GIOMBI, *Libri e pulpiti*, cit., specie pp. 187-192 e relative note; DALL’OLIO, *Eretici e inquisitori*, cit., pp. 61-64 e 101 e sgg.

di detta città, qui si scorgono. Quivi vicino, nelle paludi dimandate de' Minturnesi, se nascose C. Mario, fuggendo li nemici, et essendo istrato di detto luogo e mandato un servo Gallo dalli cittadini per ucciderlo, et non havendo egli ardire di metterli le mani addosso, per la maestà sua, lo lasciò vivo, ritornando a quelli che l'havevano mandato, et dissuadendogli di farlo uccidere. La onde liberato Mario dalla morte, et entrato nella nave, passò nell'Africa, come narra Livio nel settuagesimo settimo libro, et Plutarco nella vita di detto Mario, di cui dice Giuvenale»⁴¹. E ancora: «Vedeasi poi alla foce de'l Garigliano (come è detto) la honorevole città di Feretale, hora picciola contrada. Et così si vedono esser rovinate due nobili città, cioè Minturne, et Fretale. Era etiandio vicino alla bocca di esso fiume (secondo Strabone) nel territorio di Minturno la Sagrata Selva, ove honoravase, et riverivase la Ninfa Marica, alla quale fu fabricato sopra la riva de'l fiume, un superbo Tempio. [...] Vero è, che hora niuno vestigio si vede di detto Tempio, né di Ausonia, né di Vestina, né di Fretale. Poco più oltre la bocca del Garigliano nel principio di questa Regione appare il Monte Garro d'alcuni detto Massico, et da altri Gallicano»⁴².

Alla descrizione del tratto del Golfo di Gaeta su cui si affacciano Traietto, Minturno, i resti di Feretale e il Monte Massico, segue la narrazione della vicenda che vide Gaio Mario libero di salpare per l'Africa. La lettura richiama al *Gaio Mario in fuga da Minturno* ove, su suggerimento di Bocchi, Prospero Fontana e Giulio Bonasone sono invitati a storicizzare l'evento e a ricostruire uno scenario verosimile con un'attenzione al dato storico e geografico, derivata dalla lettura della *Descrittione*. Come talora accade nei *Symbola*, la trascrizione incisoria differisce dal primo modello disegnativo: se nel foglio di Fontana si scorge chiaramente la sola località di *Minturnae*, cinta da mura e posta sotto il profilo montuoso a debita distanza dal litorale, nell'incisione di Bonasone sono definiti con precisione i contorni degli edifici di un secondo paese. Viene, dunque, apportata una vera e propria correzione, voluta dal committente-autore

⁴¹ ALBERTI, *Descrittione di tutta l'Italia*, cit., pp. 124r e v.

⁴² Ivi, p. 143v.

e aggiunta in interlinea nell'incisione tra l'antica *Minturnae* ed il soprastante Monte Massico⁴³.

Nella *Descrittione* Leandro Alberti amalgama conoscenze geografiche ad appunti sulle vestigia antiche, ricostruendo luoghi e contesti: per questo motivo il suo volume si presta a divenire il canovaccio ideale per simulare le ambientazioni dell'antica *historia* da trasporre in pittura.

Anche di tali potenzialità seppero farsi interpreti a date precocissime gli artisti di Bocchi, la cui cultura simbolica si mostra aggiornata nella sintesi delle diverse esperienze.

⁴³ Questa modifica è evidentemente di natura diversa rispetto alle alterazioni proporzionali operate da Bonasone nella resa dei lacerti di architettura, che presentano nell'incisione un certo appiattimento nella definizione delle rocce in primo piano.

Nicola Bonazzi

TRA AUTOPROMOZIONE E RIPULSA
IL RAPPORTO CON LE ACCADEMIE DELL'ARETINO
E DI ALTRI POLIGRAFI RINASCIMENTALI

È il gennaio del 1545 quando Pietro Aretino scrive una lettera di ringraziamento «a gli academici di Fiorenza», per essere stato accolto tra i suoi membri, complice i buoni uffici dell'amico Niccolò Martelli. «Accolto» e non «accettato» perché, stando a quanto sostiene la missiva, l'Aretino non si era minimamente adoperato per entrare nel dotto consesso e appunto la lettera vuol essere la testimonianza di una gratitudine stupefatta e quasi incredula (la missiva racconta di uno «stupore [...] strano ed incomprendibile») di fronte all'annuncio da parte del Martelli dell'assunzione nell'accademia. Naturalmente, se anche l'autore della *Cortigiana* avesse brigato per ottenere tale riconoscimento, un individualista alieno da qualunque consorterìa e fiero della propria indipendenza qual era l'Aretino, si sarebbe ben guardato dal dichiararlo: tutt'al più poteva dar prova di esserne degno adottando, com'è il caso dell'epistola in questione, una cifra stilistica alta e persino paludata, da vero ringraziamento accademico insomma, non mancando di citare altre due assunzioni eccellenti in altrettanti cenacoli letterari, che, per avere preceduta questa, potevano in qualche modo legittimarla senza rischi: ovvero l'appartenenza all'Accademia Grande di Siena¹ e all'Accademia degli Infiammati di Padova. Appartenenza effimera, tuttavia, se è vero, come racconta l'epistola, che «una non conobbi per colpa della gioventù errabonda, l'altra non gustai per causa del chiaro anti vedere del suo disfarsi»².

¹ Sull'Accademia Grande di Siena, probabile incunabolo dell'Accademia degli Intronati, si veda L. KOSUTA, *L'Académie Siennoise: une académie oubliée du XVI siècle*, in «Bullettino senese di storia patria», LXXXVII, 1980, pp. 123-157.

² Epistola *A gli academici di Fiorenza. Di Venezia. Di Genaio. MDXLV*: cfr. P. ARETINO, *Lettere*, Tomo 3, Libro III, a cura di P. Procacciali, Salerno Editrice, Roma 1999, p. 142.

L'assunzione nel novero degli accademici fiorentini, doveva dunque configurarsi come un vero titolo d'onore per l'Aretino e come un ap-prodo altamente qualificante, forse insperato ma sempre agognato da chi era alla costante ricerca, anche solo per motivi economici, di una legittimazione istituzionale.

Certo così doveva essere: l'Accademia Fiorentina infatti era una di quelle di maggior prestigio nella penisola e di più lunga durata: nata a metà Quattrocento come Accademia degli Umidi, rinominata Accademia Fiorentina per decreto granducale del febbraio 1541, era uno dei fiori all'occhiello della politica culturale di Cosimo de' Medici, debitamente citato nella lettera come benefico elargitore di denaro (giusto per ricordare al mondo quali vincoli il flagello dei principi era in grado di stringere e cosa gliene derivasse)³. L'importanza della nuova qualifica, insomma, può giustificare la pompa insolita della missiva aretiniana, del resto già sperimentata in un'esercitazione simile nel marzo del 1541, all'epoca dell'ammissione nell'Accademia degli Infiammati (anche in quel caso egli si diceva smarrito «in modo ne le alterezze de la felicità», da dimenticare «l'esser di se stesso»)⁴: pompa peraltro accolta con compiaciuto entusiasmo dagli associati, stando a quanto riporta una missiva di poco successiva al Martelli, nella quale l'Aretino rinnova la sua gratitudine per la «cortesia, benivolenzia, umanità, gentilezza, magnificenzia, virtù» dimostrategli⁵.

Eppure qualche sospetto, a conoscere la biografia e la poetica aretiniana, questo intrupamento accademico dovrebbe sollevarlo, se è vero che uno degli obiettivi principali dell'istituzione cosimiana era di approntare una grammatica del volgare fiorentino avendo a numi tutelari le tre corone Dante, Petrarca e Boccaccio: sospetto legittimato dalla ben nota avversione di Aretino a qualunque regolismo e modello di lingua. E infatti quando, solo due anni dopo, in seguito a poco chiare lotte

³ In una lettera di qualche tempo dopo l'Aretino dichiarerà di avere ricevuto da Cosimo 100 scudi. Cfr. l'epistola *A Piero dal Medico*: «Non è meraviglia se vi nutrite l'animo del solamente tenervi in core la felicità de i regnanti in la fortunata de i Medici casa, il cui Duca, del quale mi pregate ch'io vi avvisi, otto dì sono insieme con sue lettere mi fu largo di non so che cento scudi»: ARETINO, *Lettere*, cit., Tomo 3, cit., p. 149.

⁴ Epistola *A i signori Accademici Infiammati di Padoa*, 30 marzo 1541: P. ARETINO, *Lettere*, Tomo 2, Libro II, a cura di P. Procacciali, Salerno Editrice, Roma 1998, p. 277-278.

⁵ Epistola *A messer Niccolò Martelli*, febbraio 1545: cfr. ARETINO, *Lettere*, cit., Tomo 3, cit., p. 147-148.

intestine, l'Accademia procede a una riforma drastica, estromettendo chi di quel regolismo non si fa portavoce esclusivo, e dunque anche, tra molti altri, lo stesso Aretino, questi può sfogare il suo malumore in una lettera allo Stradino, in cui pare finalmente togliersi la maschera della convenienza e del decoro. Dopo aver dichiarato senza mezzi termini che l'entrata di due anni prima nasceva da un proprio errore di valutazione («Onde son tenuto in eterno obbligo a la discrezione de la loro coscienza; poiché in privarmi di sì ingiurioso luogo, mi han renduto il credito e la fama che mi rubarono mettendomici»), l'Aretino riprende i panni dello sferzante censore di assurdi purismi, chiedendo di poter chiamare «i mirabili excrutatori del Toscano A.b.c.» (gli accademici fiorentini appunto) col nome che meritano, ovvero, per lui che «non sa latino», priapi in volgare, facendo uso di quella oscena parola che contiene «due zete», a dispetto della «lor filosofia»⁶ che vorrebbe si scrivesse con una: insomma, il corrente, e corriuo, termine per indicare l'organo genitale maschile.

Naturalmente, più che l'equivoco gioco lessicale, sarà da notare l'ironia abbassante indirizzata a ricerche e dispute grammaticali persino microscopiche, eredi di certa pedanteria umanistica, qui riassunte in un'aridissima sequenza alfabetica (il «toscano A.b.c.»): e si farà notare da sé, laddove si abbiano in mente altri luoghi dell'epistolario aretiniano, magari anche più noti, dove si prende di mira il vetusto vocabolario volgare rimesso in auge dai puristi. Valga come esempio quello in cui Pietro si scaglia contro i poeti da strapazzo che saccheggiano Petrarca e Boccaccio «non pur de i quinci, de i quindi, e de i soventi e de gli snelli, ma de i versi interi»⁷; o quello in cui dichiara preferibili termini come «ancora» e «quanti» ad «altresi» e «chenti»⁸; o ancora quello in cui immagina di trovare in parnaso, tra vari «uccelli pedagoghi», una «ghian-

⁶ Epistola *A lo Stradino*, marzo 1548, cfr. P. ARETINO, *Lettere*, Tomo 4, Libro IV, a cura di P. Procacciali, Salerno Editrice, Roma 2000, p. 238.

⁷ Epistola *A M. L. Dolce*, 25 giugno 1537: cfr. P. ARETINO, *Lettere*, Tomo 1, Libro I, a cura di P. Procacciali, Salerno Editrice, Roma 1997, p. 231. Per una lettura del passo e dell'antipedanteria aretiniana mi permetto di rimandare al mio saggio *Il carnevale delle idee. L'antipedanteria nell'età della stampa (Venezia, 1538)*, Gedit, Bologna 2007, p. 22, *passim*.

⁸ Epistola *A Messer Lodovico Fogliano*, 30 novembre 1537, cfr. ARETINO, *Lettere*, cit., Tomo 1, libro I, cit., p. 326.

daia che specificava unquanco, uopo, scaltro, snello, sovente, quinci e quindi e restio»⁹.

Ma l'aporia di un'appartenenza accademica per l'Aretino si rende più concreta, di là dalla contingenza grammatical-pedante degli ormai ex-Umidi, qualora si ripercorrono le caratteristiche fondanti di questi consessi letterari; non è naturalmente qui il caso di farlo in maniera estesa, ma sarà il caso di ricordare che essi nascono dal sostrato di precise competenze dialogiche e conversative, di matrice umanistica e classicistica, come ha ricordato spesso Amedeo Quondam¹⁰: competenze rivolte alla messa in gioco di valori alti, positivi, allo studio di «buone e degne lettere», secondo quanto scrivevano Scipione Bargagli e Stefano Guazzo¹¹, con l'esclusione di tutto ciò che pertiene alla sfera bassa, corporale e triviale, dell'uomo, «per divenir ogni giorno più virtuosi e più dotti»¹², in un cenacolo di chiara ascendenza cortigiana. Ce n'è d'avanzo per irritare la penna naturale e libera dell'Aretino, anche a non voler considerare la specializzazione di ambito linguistico verso cui non poche accademie si indirizzarono a partire dagli anni Quaranta del Cinquecento, in concomitanza con la nascita delle dispute sul volgare.

E se la propria allergia a tali specializzazioni l'Aretino aveva già dichiarato in anni più lontani, manifestando al duca di Mantova il suo stupore per non vedere nascere in città «qualche accademia di ciarlamanti nuovi», in grado di produrre le solite «notomie che ogni pedante fa su la favella toscana» al pari di Modena, Brescia o Siena (il riferimento è ai cenacoli dei Grillenzoni, dei Vertunni e degli Intronati, Al duca di Mantova, 2 giugno 1531)¹³, sarà una missiva dell'agosto 1549 a riproporre tutta l'acredine per il normativismo pedante bandito da questa o quell'accademia (qui si tratta dell'accademia lucchese dei Balordi):

⁹ Epistola *Al S. Gianiacopo Lionardi*, 6 dicembre 1537, ivi p. 389.

¹⁰ Cfr. A. QUONDAM, *L'Accademia*, in *Letteratura italiana* diretta da A. Asor Rosa, I. *Il letterato e le istituzioni*, Einaudi, Torino 1982, p. 831.

¹¹ Ivi, p. 866.

¹² Cfr. S. BARGAGLI, *Delle lodi dell'Accademie*, in *Delle imprese*, De Franceschi, Venezia 1594, p. 514, citato da Quondam, *L'Accademia*, cit., p. 834.

¹³ Epistola *Al duca di Mantova. Di Vinezia*, 2 giugno 1531, cfr. ARETINO, *Lettere*, cit., tomo 1, libro I, p. 78.

Or lasciamo queste vostre riprensioni da parte e entrando ne gli andari de i vostri Lucchesi Academici, vediam s'è onesto che diano menda a me, che sempre laudo loro. E in che? Nel parergli ch'io sia da nulla, poi che non pongo i piedi in su l'orme ch'essi calpestanto a sesto, tenendo tuttavia in pronto "il verbo vole essere ne le prose in ultimo", "cotesto non disse il Petrarca". Intanto di chi ha invenzione istupisco, e di chi imita mi faccio beffe, conciosia che gli inventori sono mirabili e gli imitatori ridicoli. Io per me d'ogn'ora mi sforzo di trasformarmi talmente ne l'uso del sapere e in la disposizione de i trovati, che posso giurare d'esser sempre me stesso e altri non mai¹⁴.

L'agonismo irritato verso qualche rimprovero mossogli da accademici incauti rende strategica la riproposizione della nota antinomia tra inventori e imitatori, cioè tra creazione e furto, così frequente nell'epistolario aretiniano (si pensi solo alla famosa lettera di Fausto da Longiano del dicembre 1537). Com'è noto, i tatticismi dell'aretino virano in base all'occasione e all'opportunità, e non deve dunque stupire una tale dichiarazione di poetica, che un lettore inavveduto potrebbe immaginare inderogabile per essere ripetuta più e più volte in quel monumento di egocentrismo enfatico che sono i *Sei libri di lettere*: lo è solo in quanto veicolo di autopromozione, segnacolo di libertà intellettuale, allo stesso modo in cui è distintivo di riconoscimento, e perciò di autopromozione, l'essere annoverato quale membro di prestigiosi circoli letterari. Insomma, il problema non è stare dentro o fuori l'accademia; il problema è dichiarare al mondo quale ruolo può giocare il rapporto con tali istituzioni nella propria parabola artistica e umana, in positivo o in negativo: tutto, sempre, in funzione egocentrica e, ancor meglio, egolalica.

Che poi, alla fine, prevalga l'attitudine all'autonomia, a smarcarsi da qualunque conventicola per affermare un'individualità artistica compiuta, senza dover ricorrere a stampelle di qualche *-ismo* (petrarchismo, boccaccismo, bembismo, classicismo), per compiacere qualsivoglia potente facoltoso e prodigo, anzi compiacerlo proprio in questa esibita autoreferenzialità, è questione fuor di dubbio e su cui non vale nemmeno la pena soffermarsi troppo, se non forse per sottolineare la forza icastica di un'affermazione che vuole l'aretino unica accademia di se stesso. È

¹⁴ Epistola *Al Ricchi*, agosto 1548, cfr. P. ARETINO, *Lettere*, tomo 5, Libro V, a cura di P. Procacciali, Salerno Editrice, Roma 2001, p. 217.

lui stesso a dircelo nella già citata epistola al Varchi con cui chiudeva i rapporti con l'Accademia fiorentina:

Benché in cambio di risentirmene (dell'estromissione dall'Accademia), come saprei, gliene ringrazio più che posso; da che egli ne lo annullarmi del catalogo signoreggiato da i loro superbissimi titoli, conclusero che io non ho bisogno, per acquistarmi grado famoso, di connumerarmi in congregazione di sapiente alcuno, conciosia che le opere mie proprie sono per virtù di lor medesime academia di me stesso e di qualunque si diletta di comprendere ciò che sa fare la natura ne la solennità de gli inchiostri¹⁵.

Si tratta di un'affermazione tutt'altro che temeraria o provocatoria. Dall'anno del suo arrivo in laguna (1527), l'Aretino instaura un giro di amicizie e collaborazioni che fanno della sua abitazione a palazzo Bolani una sorta di vera e propria accademia, pur non codificata secondo le norme di tali istituzioni: un centro aggregatore di scrittori e intellettuali di cui l'autore della *Cortigiana* è la personalità più in vista, banalmente perché tutti gli altri servono ad assecondare la sua affermazione veneziana e a realizzare le sue intraprese editoriali, tutte volte, ora, a istituire un profilo più alto di quanto non fosse in precedenza, con la stesura di poemi epici e vite dei santi, dentro quella duplice e un po' schizofrenica attività letteraria (tra ortodossia ed eterodossia, sempre letteraria, s'intende) che Paolo Procaccioli ha definito qualche anno fa la «partita doppia» dell'Aretino¹⁶.

Ed ecco allora sfilare nomi come Dolce, Ricchi, Franco, Coccio, Doni, Lando, Domenichi, che, in cambio di protezione e promozione, e talvolta persino dell'ospitalità, si adoperano per le stampe del loro mentore, gli procurano volumi e gli allestiscono, a lui ignorante in materia, traduzioni dal latino.

Non dunque un'accademia istituzionalizzata, ma un'accademia di fatto, un consesso di amici e collaboratori, ovvero tutto ciò che all'A-

¹⁵ Epistola *Al Varchi*, marzo 1548, cfr. P. ARETINO, *Lettere*, tomo 4, Libro IV, a cura di P. Procaccioli, Salerno Editrice, Roma 2000, p. 242.

¹⁶ Cfr. P. PROCACCIOLI, *La partita doppia dell'Aretino*, in *Cinquecento capriccioso e irregolare. Eresie letterarie nell'Italia del classicismo*, a cura di P. Procaccioli e A. Romano, Vecchiarelli editore, Manziana 1999, pp. 149-172.

retino serviva e bastava. E che questa fosse sentita come tale da chi vi era ammesso lo dicono alcune attestazioni, un passo di una lettera del Doni, un passo di un'epistola dedicatoria nella *Vita dell'infame Aretino* dello pseudo-Berni, ora attribuita all'Albicante, un sonetto di Niccolò Franco, vecchio sodale e ora acerrimo nemico, in cui si invita Giovanni Giustiniani, proprio in virtù della sua appartenenza al cenacolo aretiniano, a farsi comporre dei versi da lui: «Ricorri almanco a quella penna ardita/del tuo Aretino, poi che tutta via/sei de la su' Accademia fiorita»¹⁷.

Dunque l'Aretino è polo d'attrazione fortissimo per quei letterati che, giungendo in laguna, tentano di entrare nel nuovo circuito di produzione letteraria, quello determinato e dominato dalla stampa, smarcandosi dai vecchi rapporti cortigiani tra committente ed esecutore, protettore e protetto, con tutto l'armamentario di generi, mode e stili di vita che un ruolo così istituzionalizzato comporta: dal classicismo al petrarchismo all'appartenenza a un'accademia.

Certo, in realtà le cose non cambiano di molto: a un protettore principesco si sostituisce ora l'Aretino, che promuove i suoi 'creati' in cambio di lavoro e devozione. A mutare radicalmente è il progetto che sorregge questo nuovo sodalizio e che a suo tempo fu definito 'corporativo'¹⁸: l'idea che ci si possa sostenere economicamente fuori dai consueti vincoli cortigiani tra principe e servitore, che sia la propria penna, il proprio talento 'naturale' a garantire la sussistenza; si serve, direbbe l'Aretino, solo se stessi, e la dipendenza economica da un principe, se c'è (e c'è finché non sarà gradualmente soppiantata dal mercato librario), nasce dentro un rapporto che dev'essere, o dovrebbe essere, il letterato a regolare, e non viceversa, eleggendosi in proprio chi servire e chi no, chi blandire e chi fustigare, dentro una nuova avventura professionale che va ormai oltre la figura del letterato consentaneo al potere della città-stato nella quale nasce o si trova a vivere.

Suona dunque quasi ovvio l'elogio dell'Aretino fatto da uno dei letterati che ne frequentarono per un certo periodo la casa, ovvero l'«Accademia», quell'Ortensio Lando che nel *Dialogo contra gli uomini letterati*,

¹⁷ Cfr. N. FRANCO, *Rime contro Pietro Aretino*, a cura di E. Sicardi, Carabba, Lanciano 1916, p. 79 (n. 165); cit. da P. Procaccioli, *Cinquecento capriccioso*, cit., p. 152.

¹⁸ G. FALASCHI, *Progetto corporativo e autonomia dell'arte in Pietro Aretino*, G. d'Anna, Messina 1977.

anticamera di uno dei suoi *Paradossi* più famosi (*Meglio è l'esser ignorante che dotto*) fa dire a Libanoro, circa appunto l'Areto:

io penso che avendo prodotto la natura sì felice ingegno, per temenza che egli non venisse meno, ponesse anche nella penna sua non so di che virtù rara per la quale divinamente si scoprissero i difetti de' signori. Altrimenti egli non sarebbe bastante col suo bello stile ad allargare quelle avere mani et ad ammorbidire quei ruvidi animi de' moderni principi¹⁹.

Dunque la figura dell'Areto, cioè un eterodosso o eretico della penna, refrattario a qualunque irreggimentazione, per sua natura anzi girovago e inquieto, si contrappone ad un bersaglio negativo individuato appunto nel «litterato», ovvero un vecchio modello di intellettuale come l'avevano immaginato i cenacoli umanistici, per i quali sapere è, anche, potere.

E così messer Gerardo, l'altro interlocutore del dialogo, portatore delle istanze di questa cultura che non può non definirsi sorpassata e pedantesca, ambisce a far diventare dotti i propri figli e va in cerca di qualche maestro utile allo scopo prima di tutto presso i consessi accademici:

Che farò io finalmente? Come fia possibile ch'io non ne trovi almeno ne l'Academia de' Sordi di Pisa? Cercarò anco, se mi farà di mestieri, quella che nuovamente si è fatta in Milano per opra del s. Renato Triulci, quella de di Dolci, quella de gli Ignoranti, la qual credo che sia la più ampia e la più celebrata di tutti; rivederò l'Academia de' Modesti, non risparmierò finalmente disagio o travaglio alcuno pur che i miei figliuoli dotti divengano.

Se si pensa che le accademie citate nell'occorrenza sono pochissimo note e la loro esistenza è avvolta in una nube di incertezza, come del resto quella di moltissime accademie dalla vita effimera già a quell'altezza del Cinquecento (il dialogo è del 1541), si può pensare a un'intenzione non solo polemica, ma anche parodica di Lando: l'accademia dei Sordi è

¹⁹ Cfr. A. CORSARO, *Il dialogo di Ortensio Lando "Contra gli huomini letterati" (una tarda restituzione)*, in «Studi e problemi di critica testuale», XIV, 1977, p. 116. Il paradosso *Meglio è l'essere ignorante che dotto* è contenuto in O. LANDO, *Paradossi cioè sentenze fuori del comune parere*, a cura di A. Corsaro, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2000.

forse identificabile con quella dei Rozzi, quella dei Modesti pare avere, secondo Maylander, un'attestazione a Salò²⁰, pochissimo si sa di un'accademia fondata a Milano da Renato Trivulzio, nulla di un'accademia dei Dolci; ma che dire di quella degli Ignoranti, altrettanto sconosciuta, che secondo Lando è «la più ampia e la più celebrata di tutte»²¹?

È evidente, nel procedere antifrastico e paradossale della prosa landiana, che a fare le spese di siffatto atteggiamento antagonistico, per cui le lettere sono una «fatal disgrazia»²², non è una generica figura di intellettuale, e men che meno di un intellettuale dalle caratteristiche sopra descritte, quanto piuttosto i pedanti persi dietro dispute infime o infinitesime, e il cui ruolo di depositari del sapere rampollava nell'opinione comune (quella di messer Gerardo per intenderci) o, ancora peggio (ma in misura via via minore) nell'idea mecenatesca di cultura di qualche potente.

Non si tratta insomma di farsi realmente banditori del verbo dell'ignoranza, come il dialogo *Contra gli uomini letterati* o il paradosso *Meglio è d'esser ignorante che dotto* potrebbe lasciar supporre, quanto propagandare un progetto di sapere meno irrigidito e raffermo e lamentare, semmai, la condizione di continuo disagio di chi pratica le lettere con onestà e libertà intellettuale.

Non sarà un caso, dunque, che proprio nel terzo paradosso si meritino di nuovo una citazione negativa le accademie, intese genericamente come sentine di miseria ed infelicità («la qual [l'infelicità dei letterati] parmi che non sol affliggi i seguaci loro, ma che porga ancor danno a' luoghi dove ragunar si sogliono le accademie»)²³, e nel paradosso su Boccaccio si sciorinino nomi di accademie in gran parte già visti nel dialogo, come emblemi di un purismo persino livoroso:

Aspetto indebitamente che gli Intronati di Siena mi muovino aspra guerra (come se peccato avessi contro la divinità). Ma di tutti questi (quantunque nobili e eruditi accademici) poca cura mi prenderei se d'altronde non mi avesse ancora avvenire impetuoso assalto. Temo

²⁰ Cfr. M. MAYLANDER, *Storia delle accademie d'Italia*, IV, Cappelli, Bologna 1926-1930, p. 45.

²¹ CORSARO, *Il dialogo di Ortensio Lando*, cit., p. 108.

²² Ivi, p. 130

²³ LANDO, *Meglio è d'esser ignorante che dotto*, in *Paradossi*, cit., p. 114.

grandimenti e Balordi di Lucca, che de' casi miei non facciano qualche comedia; impallidisco per e Sordi di Pisa, e ho una strema paura delli Elevati di Ferrara, che con loro acuti componimenti qualche gran scorno non mi facciano sentire; né minor spavento mi sento aver nel petto di quella di Milano, nuovamente per opra del signor Renato Trivulzio fondata. So ben io quanto disidrino di bocaccievolmente favellare. So che né anche ociosa starassi l'academia di Bologna, che almeno con dui sonettuzzi e quattro ballatette contra di me non garrischi [...]. E troppo a che fare mi darebbe quella di Modena se rivolto non avesse i suoi studi alla intelligenza delle divine scritture²⁴.

La citazione si chiude menzionando l'Accademia modenese dei Gril-lenzoni, che, proprio per essersi dedicata allo studio delle Scritture non poteva non suscitare le simpatie dell'eterodosso Lando; del resto, il medesimo passo si apriva con la menzione positiva dell'Accademia degli Infiammati di Padova, un cenacolo più congeniale al Lando per le sue aperture intellettuali e la presenza di un amico quale Sperone Speroni; come più congeniale doveva essere l'Accademia degli Elevati di Ferrara, qua tuttavia (ma, al solito, la cosa può stare dentro il gioco antifrastico) fatta oggetto di critica, laddove nel dialogo del '41 era invece interlocutrice privilegiata, nella persona di Alberto Lollo, e referente principale del dialogo stesso (diceva infatti messer Gerardo: «Per questo ero andato a Ferrara, dove intendo essersi fondata novellamente la bella e vertuosa Academia degli Elevati, a veder se per avventura all'odor di quella compagnia tratto vi fosse qualche gentil spirito che a mio proposito fosse»)²⁵.

Insomma, Lando non rigetta il ruolo delle accademie, come del resto non ricusa la dignità del lavoro letterario, ma gli spiazzamenti a cui conduce l'antifrasi di buona parte dei suoi testi, le perentorie declinazioni al negativo di tutto ciò che ha a che fare con la scrittura (si pensi solo a quel catalogo eteroclitico e onnivoro che è la *Sferza de' scrittori antichi e moderni*), subito eventualmente ribaltate da una palinodia tanto astuta quanto giocata con sincera adesione, rendono chiara la strategia abilmente dissimulatoria del suo discorso. Come bene ha mostrato Antonio Corsaro la verità non sta né nell'affermazione, né nel ribaltamento

²⁴ ID., *Che l'opere del Boccaccio non sieno degne d'esser lette, ispezialmente le dieci giornate*, in *Paradossi*, cit., pp. 241-242.

²⁵ CORSARO, *Il dialogo di Ortensio Lando*, cit., p. 106.

dell'affermazione, ma in quello spazio mediano in cui l'antitesi si elide in una misura di buon senso che per Lando fa tutt'uno con il richiamo all'esperienza, all'atteggiamento antipedante, alla necessità della libertà intellettuale, spesso tanto avventurosa quanto foriera di idee (e dunque scritte) più genuine e veraci.

Il colloquio con l'Accademia degli Elevati, e il giudizio positivo su altre accademie, si iscrive allora nella volontà di aprire uno spazio di dialogo con quei cenacoli intellettuali entro cui simili idee potevano essere accolte in maniera franca e senza superciliosi sospetti. D'altro canto, l'accademia resta il luogo della legittimazione culturale, che sollecita e spesso produce testi nati da spunti, temi e colloqui germogliati al suo interno: l'accademia "si" parla e nello scambio di opinioni tra i suoi membri si realizza quell'accertamento di una verità sempre inattuabile in sé, ma continuamente approssimabile pur da punti di vista differenti, che è il vero retaggio del dialogo umanistico e che corrisponde in pieno alla strategia dissimulativa e induttiva di Lando per cui la verità non è né A né B, ma si situa all'intersezione di A e B.

Senza contare, per la Ferrara degli Elevati, il clima di lieve eterodossia religiosa e culturale, che si respirava in quegli anni e che essi probabilmente tradussero in programma accademico: l'impresa, infatti, illustrante Ercole alle prese con il gigante Anteo, era accompagnata dal motto *Super tellus sidera donat*, che indicava l'aspirazione per il ceto intellettuale ad affiancare il potere politico e a mettere a disposizione del bene pubblico il sapere acquisito.

Lo stesso Lollo, che più tardi si dedicherà, all'interno di altri cenacoli (l'Accademia, dei Filareti, la Toscana e l'Accademia degli Oscuri), alle solite ricerche linguistiche, peraltro scettiche, si noti, verso l'ortodossia bembesca, produrrà come Elevato un paio di discorsi che non dovevano probabilmente dispiacere al Lando delle *Consolatorie de diversi autori* (1550): una *Oratione consolatoria nella morte dello illustre signor Marco Pio alla honorata et vertuosissima signora, la signora Lucrezia Roverella sua consorte* (1545), in cui si intravede la volontà di sperimentare, al di là del dato occasionale, le potenzialità del genere oratorio ispirato al modello dello stoicismo senecano; e una *Oratione nella morte del gentilissimo giovane m. Bartolomeo Ferrino al molto reverendo Gregorio Lilio Giraldi*.

Insomma, l'adesione di Lando agli Elevati (adesione ideale, perché non esistono documenti che ne attestino una concreta partecipazione)

non pare essere dettata, o almeno non solo, da ragioni di convenienza e di interesse, come per l'Aretino: eventualmente il discrimine attorno al quale si gioca il giudizio di qualità su un cenacolo accademico, come si evince dall'idiosincrasia beffarda dei *Paradossi*, è rappresentato dall'intolleranza rispetto alla capziosità pedante, dato peraltro comune a tutti gli scrittori anticlassicisti, spesso sodali dell'Aretino, o semplici frequentatori della sua casa di palazzo Bolani (l'«accademia» di palazzo Bolani).

È da lì che muove per esempio la scrittura di un altro grande idiosincratico del secolo, amico e poi nemico dell'Aretino, ovvero Anton Francesco Doni, la cui allergia agli imitatori pedissequi di Petrarca e Boccaccio non gli impedisce tuttavia di utilizzare il nome dell'Accademia Peregrina nel progetto di un grande mausoleo dedicato proprio a Petrarca da erigere a Padova: progetto fallito, oltre che per la sua dismisura, per l'aleatorietà dell'istituzione che doveva garantirne il compimento. Quella dell'Accademia Pellegrina, infatti, e come tutti sanno, è una vicenda misteriosa, tanto misteriosa che su di essa sono state spese parecchie parole (a partire da quelle del suo fondatore Doni) e su cui perciò non vale la pena di tornare, specialmente dopo le ricerche di Giorgio Masi, volte a definire, direi una volta per tutte, il suo carattere in larga misura promozionale.

Qui basterà ricordare che, nel Cinquecento, nomi e notizie sull'Accademia si trovano solo nelle opere del Doni, che i pochi documenti d'archivio sono firmati da Doni e dal Marcolini (cioè l'editore di Doni), o a loro rimandano, e che non esistono testimonianze di personaggi diversi dal Doni e dal Marcolini sulla propria appartenenza all'Accademia: si tratta insomma, in buona sostanza, di un cenacolo-fantasma, costituito da due soli membri, eppure oggetto di un numero molto elevato di riferimenti e attestazioni all'interno delle opere doniane.

Ed è questo l'aspetto che maggiormente stupisce, cioè la costruzione di un'enorme impalcatura che da un lato assecondasse e fosse organica alle operazioni letterarie doniane (quante missive, dialoghi, discorsi, all'interno delle opere di Doni, sono intitolati a un fantomatico Accademico Pellegrino!) e dall'altro attestasse e legittimasse, su un piano soprattutto editoriale, la qualità delle medesime.

Doni arriva persino a definire statuto, storia e caratteristiche dell'Accademia: e, beninteso, lo fa adottando un'opzione squisitamente letteraria. Nella seconda parte dei *Marmi*, tutto il dialogo tra Accademici Pellegrini

e Fiorentini che segue il *Dialogo della stampa*, è volto a illustrare gli «ordini» in cui si struttura l'istituzione a cui i primi fanno capo.

Ma intanto andrà subito notato che il Pellegrino minimizza tali ordinamenti: «son pochi i nostri statuti e debili ordinazioni; onde mal volentieri ne ragiono»²⁶. Si tratta evidentemente di una *deminutio* funzionale ad una stratega occultatoria, come lo sono i ripetuti riferimenti alla segretezza degli ordini e delle operazioni accademiche. Alla sua insegna si apre il dialogo, visto che il Pellegrino decide di soddisfare la curiosità dell'Accademico Fiorentino solo in virtù della sua cortesia, «se bene il manifestare i nostri segreti ci fosse di vergogna o di danno»²⁷. E poco oltre, il silenzio copre altre attività dei Pellegrini:

Fiorentini: Altri offizii ci son dentro che questi che avete detti?

Peregrini: Assai, ma non gli posso dire, perché è così il nostro termine²⁸

Peregrini: [...] Ma tutte le nostre cose vanno fuori del corpo dell'academia più segretamente che si può: basta, che prima apariscono i fatti che s'odino le parole²⁹.

Del resto tutto il brano, anche a una lettura superficiale, ha l'andamento e il tono di una favola arcana, più che di un'esposizione oggettiva e fredda di leggi e statuti accademici. Il cenacolo dei Pellegrini nasce per iniziativa di sei gentiluomini che decidono di comprare una villa, in un «luogo rimoto» a tre ore da Venezia, dove «tenere i lor figliuoli lontani dal vulgo, acciò che tutti si dessero alle virtù» (p. 194). I gentiluomini scelgono un tutore per la lingua latina e uno per il volgare: in breve i figli, avendo seguito le norme dei padri, diventano virtuosi e accostumati, e attirano l'attenzione di altri spiriti nobili, i quali giungono in villa per discorrere e dilettersi, al punto che il «selvatico luogo fu fatto domesticchissimo». Quel primo consesso produce dottori, cavalieri, capitani, «e altri spiriti degni», finché non intervengono le guerre

²⁶ A. F. DONI, *I marmi*, a cura di E. Chiorboli, Laterza, Bari, 1928, vol. 1, p. 193. Sui *Marmi* si veda ora AA.VV., *I Marmi di Anton Francesco Doni. La storia, i generi e le arti*, a cura di G. Rizzarelli, Olschki editore, Firenze 2012.

²⁷ Ivi, p. 194.

²⁸ Ivi, p. 196.

²⁹ Ivi, p. 197.

a interrompere tutto. Quali guerre non è dato sapere, ma se si ha un po' di dimestichezza con le opere di Doni si ricorderà l'aura favolosa che circonda la figura di Francesco Sforza duca di Milano nei *Trattati di Sendebat filosofo*, la seconda parte della *Moral filosofia*, dove appunto viene tratteggiato un tempo mitico, un'età dell'oro delle corti italiane, immerse in un'atmosfera di superiore armonia e di mutua solidarietà tra signori e letterati: un'età dell'oro situabile dunque attorno alla metà del Quattrocento; la data spartiacque, confine tra un passato giusto e cortese e un presente da rigettare, per Doni come per altri, sarà allora quella del 1498, con la famosa discesa in Italia di Carlo VIII. Si tratta di una notazione apparentemente estrinseca alla materia del nostro intervento, che serve tuttavia a ribadire il carattere immaginoso, la natura in larga parte utopica di questo brano che prosegue dichiarando come a quei primi sei virtuosi se ne siano sostituiti ora altri sei (converrà forse ricordare che appunto i *Trattati* si concludono con una novella dedicata alla magnanimità in cui sono protagonisti «sei galanti uomini»), i quali, associatisi a loro volta sei «virtuosi viniziani» hanno scelto ventiquattro uomini, due a testa, che formano, insieme ai primi dodici, il corpo dell'accademia. I trentasei Pellegrini devono restare sconosciuti, tranne i due segretari, di cui uno, guarda caso, è il Marcolini, l'altro, pur non dichiarato, sarà il Doni. Gli accademici, che si ritrovano ogni tanto in qualche luogo ameno per fare dotte conversazioni, cambiano ogni sei mesi il loro presidente: costui s'impegna a far dipingere, nella stanza deputata alle riunioni dell'accademia, le insegne dei principi amanti delle lettere, che vanno a sommarsi ai ritratti dei maggiori letterati di tutti i tempi, «onde fa un bellissimo vedere e mette un grand'animo alle persone di seguir la virtù, vedendo sì fatti uomini rari correre per i secoli eterni con sì onorata fama». Ogni presidente si sceglie per protettore un signore di assoluto riguardo (il doge di Venezia, il duca di Firenze, quello di Ferrara tra gli altri) e fa mandare lettere ai maggiori sovrani d'Europa, segnatamente in Germania, Francia, Spagna, Italia. Cinque tesoriери amministrano le entrate, sulle quali il presidente non ha nessuna autorità. Il governo dell'Accademia suscita l'ammirazione degli accademici fiorentini («ancor questo è modo libero e retto governo»); ad essi i pellegrini rispondono vantando un'illustre consanguineità con la libertà veneziana (e si ricorderà che il tema della libertà intellettuale, declinata sulla figura dell'Aretino, è centrale anche per il Lando del

Dialogo): «Dove entra gentiluomini, dico de' veri gentiluomini, viniziani, vi si pon sempre ottimi ordini e liberi, perché la libertà è regina del mondo»³⁰. Altre cose si dicono nel brano dei *Marmi*, ma converrà fermarsi qui. L'aspetto idealizzante, anzi meglio favolistico, dell'intera descrizione (ché idealizzante è il progetto che presiede alla nascita di ogni accademia), direi che è evidente: siamo insomma dalle parti di quelle bizzarre e utopistiche visioni di rinnovati consorzi umani che si trovano per esempio nella famosa descrizione del *Mondo Imaginato* (nei *Mondi*, sempre del '52) o nella cornice che fa da sfondo ai già citati *Trattati di Sendebat filosofo* (pure del '52). Sarà forse in più da ricordare che nella *Prima Libreria* del '51, Doni si era già preoccupato di fornire qualche ragguaglio sui Pellegrini, citandone impresa e motto, ma dichiarando, come poi sarà nei *Marmi*, l'obbligo della segretezza rispetto ai nomi, e dunque cominciando ad alimentare una certa aria di mistero intorno a tale cenacolo. E sarà ancora da ricordare che l'approccio burlesco e insieme iconoclasta al mondo della cultura e della stampa esibito dalla *Seconda Libreria* (del '53), con una famosa epistola proemiale di lode a coloro che non leggono (perché, alla fin fine, troppi sono «i libri che si veggono»), legittima non solo uno scherzoso elenco di titoli di opere mai scritte dagli autori registrati nel volume, ma anche, sul finale, un elenco di fantasiosi soprannomi di accademici, con riferimento al nome e al motto dell'accademia. Così, tra gli Umidi, troviamo il Lombrico e la Fogna, tra gli Intronati lo Stordito e il Balordo, tra gli Ortolani il Cipolla e il Citriolo. Ci sono anche i Pellegrini, naturalmente, con il Malcontento, il Sazio, il Disperato, lo Svogliato, lo Smarrito, il Perduto, lo Stracco, il Divoto, lo Spedato, tutti dediti ad illustrare le fatiche e i travagli della vita.

La menzione del brano non avrebbe importanza, se non appunto inquadrandola nella cifra comico-eversiva della *Seconda Libreria*: l'operazione che Doni viene attuando tra *Prima* e *Seconda Libreria*, è cioè simile a quella di molte simili realizzate da Ortensio Lando, con un primo testo che fa piazza pulita di opinioni comuni e consolidate e un secondo che ne fa la palinodia. Qua sono ribaltati i ruoli assegnati ai due testi (è il secondo che si sbarazza del fardello di cultura esibito nel primo), ma il senso, a me pare, non cambia: si tratta, ancora una volta,

³⁰ *Ibidem*.

di cercare la verità negli interstizi del non detto: una verità che non è né A, né B, ma sta in uno spazio intermedio tra A e B. In questo caso se ne può dedurre, complice l'epistola proemiale, l'avversione doniana ad una cultura insterilita dall'eccesso: tutti possono dar fuori un libro, tutti possono associarsi in un'accademia, ma quale di questi libri, quale di queste accademie può dirsi realmente necessaria?³¹ Che poi, tra gli accademici parodiati, figurino anche i Pellegrini (altri potrebbe obiettare che, omettendo di menzionarli, Doni ne dichiarasse implicitamente la supremazia), mi sembra funzionale alla solita duplice strategia, volta da un lato a legittimare, dall'altro a occultare: citarli nel brano insieme ad altri membri di accademie infatti ne accredita l'esistenza; ma tale esistenza resta solo ideale e serve unicamente, nella concretezza dell'azione ludica, gli interessi di Doni e del suo stampatore Marcolini, promuovendone le intraprese.

Insomma, detto in maniera semplice ma si spera limpida, il rapporto con l'accademia degli autori qui citati, anticlassicisti per vocazione e attitudine della penna (altri probabilmente lo sarà per interesse, avendo trovato la protezione dell'Aretino, ma si tratta di figure di scarso rilievo), si risolve in antagonismo solo quando l'accademia non serva i loro interessi. Per il resto, l'appartenenza a un cenacolo accademico non può che giovare al profilo intellettuale, anzi ormai meglio professionale, di cui ci si vuole dotare, sempre tuttavia dentro criteri volti a salvaguardare il più possibile l'autonomia letteraria e l'incoercibile tensione all'antipedanteria: Aretino ricuserà l'accademia fiorentina (o l'accademia ricuserà l'Aretino) quando egli non vorrà omologarsi alle sue quisquiglie linguistiche e stilistiche; la breve afferenza (se pur c'è stata) di Lando all'accademia degli Elevati ha potuto avvenire solo in forza di una presunta maggior libertà e mobilità intellettuale di questa (o comunque

³¹ Un concetto simile Doni aveva espresso anche in un'epistola a Remigio Nannini inclusa nella *Prima Libreria*: «Tutti gli uomini naturalmente desiderano sapere, e le cose nuove ordinariamente piacciono, per che non è maraviglia se la natura ne tira a leggere infiniti libri, ma questa ordinaria ingordigia è ben poscia cagione di straordinaria ignoranza, e molto sarebbe meglio ch'altri s'eleggesse peculiari alcuni pochi, ma però buoni, autori; e di quegli attendesse a pascer lo intelletto e la mente, onde ne concepirebbe di gloriose e mirabili invenzioni, partorendone poi a tempo debito frutti degni di sì bene impiegato studio»: A. F. DONI, *La libreria*, a cura di V. Bramanti, Longanesi, Milano 1972, p. 163.

di una maggiore disposizione ad accogliere le riflessioni di Lando); e l'Accademia Pellegrina, in quanto, come pare certo, invenzione tutta di Doni, ha potuto assolvere la sua disposizione all'utopia e, insieme, agli interessi promozionali propri e del Marcolini.

Tutto questo vale anche per un altro nome, di solito associato a quelli sinora menzionati, il controverso, scaltro, agguerrito Niccolò Franco, il cui approdo all'accademia pare essere iscritto all'interno della propria parabola esistenziale.

L'arrivo infatti a Casale Monferrato, dopo la fuga da Venezia nel 1539 in seguito all'inimicizia furiosa di Pietro Aretino, in un ambiente letterario più ridotto ma comunque vivacissimo, e per diversi anni assai protettivo nei suoi confronti, gli consente, da un lato, di continuare un'inflessa attività di poligrafo linguacciuto e piuttosto triviale (ci si riferisce ovviamente alle *Rime contro Pietro Aretino* e alla *Priapea*, stampate proprio a Casale nel 1541, con la falsa indicazione di Torino), dall'altro però lo costringe a trovare un'identità più integrata, non incline alla rissosità e alla provocazione verbale. Eccolo allora farsi promotore e reggitore, almeno fino al 1546, dell'Accademia degli Argonauti, il cui frutto più cospicuo sono i *Dialogi Marittimi* di Gioan Iacopo Bottazzo, usciti sotto l'egida di Franco nel 1547, quand'egli non era più a Casale, ma a Mantova, sede dell'impressione. In appendice ai *Dialogi* troviamo un manipolo di 52 sonetti «marittimi» di Franco, che paiono contraddirne la fisionomia di scrittore ferocemente anticlassicistico.

Si può infatti forse discutere l'affermazione di Rinaldi secondo cui i sonetti guardano più che a Petrarca alla tradizione lirica meridionale³², ma è indubbio che ci troviamo di fronte a un prodotto in contrasto stridente con quelli del periodo veneziano, improntati a un feroce antipetrarchismo (che è sempre contro i petrarchisti e non contro il Petrarca).

Tributo da pagare alla nuova, qua e là ripulita, identità intellettuale? O vera adesione, in un momento di temporanea serenità, lontano dalla litigiosa Venezia, a un diverso codice letterario, altrettanto disteso e piano?

Non è dato sapere, ma quel che è certo è che l'accademia, qui creata sul serio, serve a ripulirsi la coscienza, a costruirsi una nuova fisionomia,

³² R. RINALDI, "O petrarchisti, che vi venga il cancro". Niccolò Franco e la parte del vero nel codice lirico cinquecentesco, in *Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, a cura di R. Gigliucci, F. Calisti, L. Chines, Bulzoni, Roma 2006, pp. 443-463.

a (ci si passi l'espressione un po' brutale) rifarsi una verginità. Poi la coscienza di Franco si sporcò di nuovo, se è vero che la sua impiccagione sul ponte di Castel Sant'Angelo fu dovuta a un violento libello antipapale, testimonianza di un insopprimibile vena iconoclasta e polemica, nonché, nella valenza anche simbolica del martirio, della vocazione inguaribilmente minoritaria di una letteratura insofferente di modelli, pedanterie, accademismi.

DATABASE OF ITALIAN ACADEMIES

Il progetto | Moduli di ricerca | Ricerca avanzata



En|It

Benvenuto sul sito della banca dati di testi pubblicati dalle Accademie Italiane sorte tra il 1525 ed il 1700.

Ricerca semplice:

'Accademie italiane' è una banca dati bibliografica consultabile in rete che raccoglie testi a stampa conservati nei fondi e raccolte della British Library ed avente per oggetto materiale stampato miscelaneo sulle Accademie italiane fiorite nelle città di Avellino, Bari, Benevento, Bologna, Brindisi, Caltanissetta, Catania, Catanzaro, Enna, L'Aquila, Lecce, Mantova, Napoli, Padova, Palermo, Roma, Salerno, Siena, Siracusa, Trapani e Venezia tra il 1525 ed il 1700.



La banca dati 'Accademie Italiane' è consultabile per effettuare ricerche riguardanti:

- **Accademie** - nomi, attività, interessi disciplinari, locazione geografica, date, emblemi e moti
- **Testi** - titoli, autori, dettagli pubblicazione, illustrazioni, censori
- **Persone** - nomi, soprannomi di affiliazione accademica, ruolo svolto in accademia, date, nazionalità, moti, emblemi e ritratti

Alcuni documenti contengono immagini digitalizzate di parti del testo catalogato

Informazioni di carattere storico, critico e bibliografico sono contenute nello spazio 'Note generali' presente nella scheda descrittiva del singolo documento.

Si naviga nel catalogo cliccando: 'Ricerca semplice' o 'Ricerca avanzata'. Per maggiori informazioni sull'accesso e la navigazione nel catalogo 'Accademie italiane' cliccare [Moduli di ricerca](#).

Traduzione italiana a cura di Lorenza Gianfrancesco.

Per avere maggiori informazioni sul progetto 'Italian academies' e sull'importanza culturale delle accademie italiane sorte nel periodo moderno cliccare [Italian Academies website](#).

Fig. 1

DATABASE OF ITALIAN ACADEMIES

Il progetto | Moduli di ricerca | Ricerca avanzata | Pagina iniziale



En|It

Ricerca avanzata

stampa

home

cerca nel sito della BL

indietro

moduli di ricerca

Selezione: Città

Selezione campo:

Alessandria

Aggiungi

Visualizza selezione:

Cerca negli indici di

- Accademie
- Accademici
- Artisti
- Autori
- Censori
- Autori secondari
- Dedicatari
- Curatori
- Incisori/Illustratori
- Luoghi di stampa
- Stampatori/Editori

Inserisci motto e/ o emblema dell'Accademia:

Motto:

Emblema:

Inserisci titolo del libro completo o abbreviato:

Titolo abbreviato:

Cerca

Annulla

Il progetto moduli di ricerca Ricerca avanzata Pagina iniziale Copyright © Consiglio Direttivo (British Library)

Fig. 2

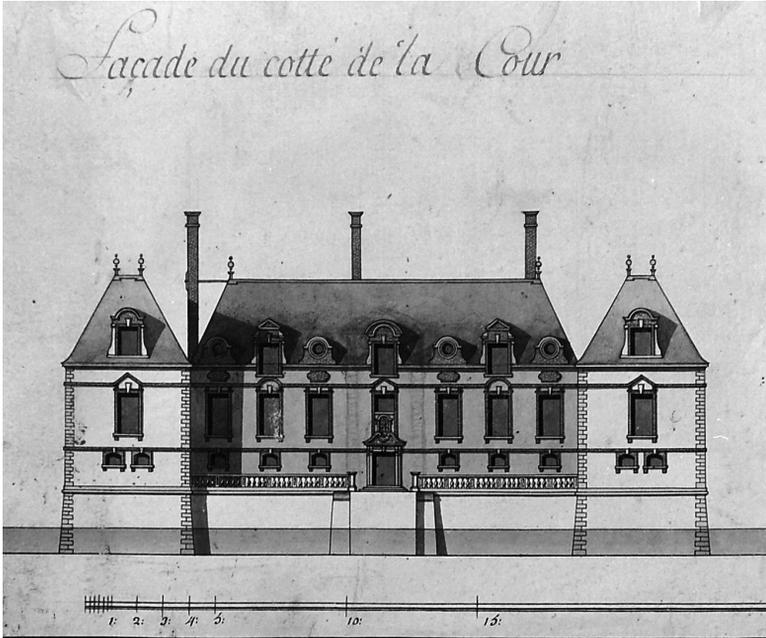


Fig. 6

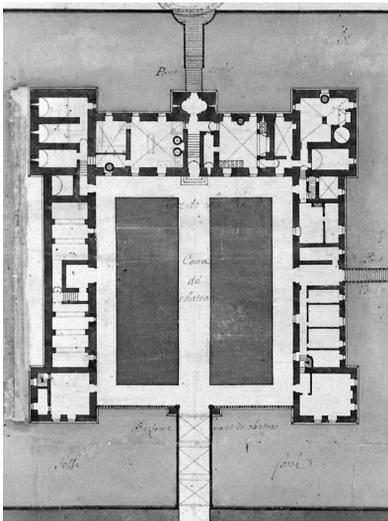


Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11

VICTORIA EX LABORE
HONESTA ET VILIS.

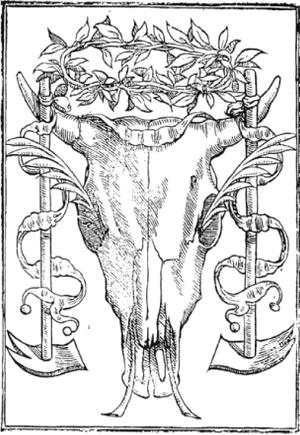


Fig. 12

CXXIII LIB. SECUND.
DIVAERENATAE FERRARIAE, AC CARVITI
PRINCIPI ILLUSTRISS. GALL. REG. LVDO. XII. P.
VNAM VIDENDAM VERITATEM IN OMNIB.
SYMB. LX.



Fig. 13

.CXVI LIB. SECUND.
TENERE MEDIUM SEMPER EST PRUDENTIAE.
SYMB. LVII.



Fig. 14

CCLXXII LIB. QVINT.
VSYM MAGISTRVM VNVN OPTIMVM.
SYMB. CXXVII.



Fig. 15



Fig. 16

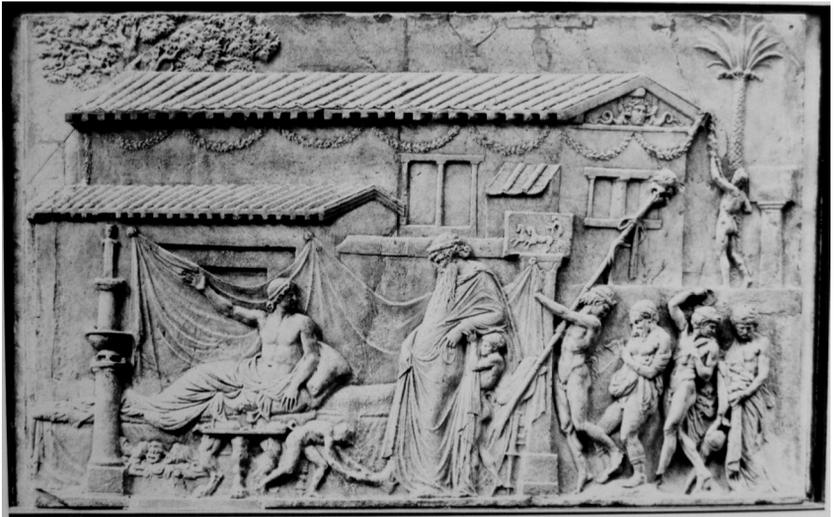


Fig. 17



Fig. 21



Fig. 22

ACHILLIS BOCCHII
 BONON. SYMBOLICARVM
 QVAESTIONVM DE VNIVERSO
 GENERE QVAS SERIO LVDEBAT
 LIBRI QVINQVE.

CONDICTIO

ATTENDE LECTOR OPTIME,
 SI FORTE QVID CONTRA PATRVM,
 DECRETA SANCTORVM PIA;
 FACTVMVE DICTVMVE HIS LIBRIS,
 INFECTVM ID, INDICTVMVE SIT.

SACROSANCTA IVLI. III. PON. MAX.
 LEGE CAVTVM EST
 NE QVIS HOÇ POEMA AVTORE INSCIO
 INVITOVE DE CAETERO IMPRIMERE
 NEVE VENALE HABERE
 VSPIAM AVDEAT.

BONONIAE
 IN AEDIB. NOVAE ACADEMIAE
 BOCCHIANAE.
 M. D. LV.

Fig. 23

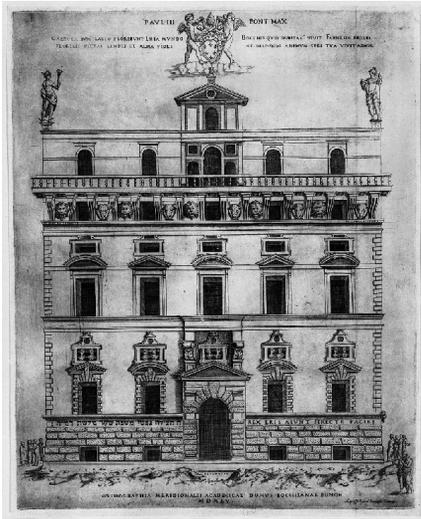


Fig. 24



Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27

CXXX LIB. TERT.
SIGILLVM AHENEVM BONONIAE INVENTVM.
ANNO SALVTIS OMNIVM.
M. D. XLVIII.
SYMB. LXIII.



Fig. 28



Fig. 29

Fig. 30



Fig. 31

CXX LIB. SECVND.
ENVIVA E SPECVLO FACIES
SPLENDEnte REFERTVR,
HINC SAPIES, POTERISQ. OMNIA,
DVM IPSE VELIS.
SYMB. LIX.



Fig. 32

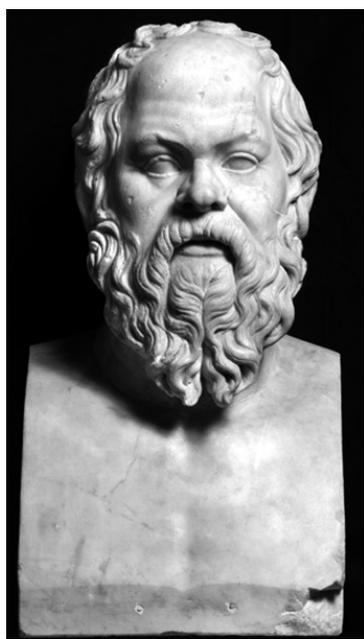


Fig. 33

CCXXXII LIB. QVART.

VIRTVS SAT AD FELICITATEM STOICA EST.

SYMB. CXI.



Fig. 34



Fig. 35

Indice delle illustrazioni

1. Ricerca semplice (Home page dal sito www.bl.uk/ItalianAcademies/Default.aspx)
2. Ricerca avanzata dal sito www.bl.uk/ItalianAcademies/Default.aspx
3. Emblema di Giovanni Turchi, dell'Accademia dei Gelati
4. Incisione di Isabella Piccini per il volume di *Poesie* del Meninini
5. Tav. XV, incisione tratta dal volume *La vana speranza disingannata dal senso*
6. *Plan du Château et Parc de Chessy*, particolare, *Facciata sulla Corte*, Dammarie-le-Lys, Archives Départementales Seine-et-Marne
7. *Plan du Château et Parc de Chessy*, particolare, *Pianta del Castello*, Dammarie-le-Lys, Archives Départementales Seine-et-Marne
8. Simon Vouet, *Ciclo di Rinaldo e Armida*, Parigi, Collezione Privata
9. Simon Vouet, *Armida tenta di uccidere Rinaldo*, Parigi, Collezione Privata
10. Simon Vouet, *Armida rapisce Rinaldo*, Parigi, Collezione Privata
11. Simon Vouet, *Rinaldo impedisce il suicidio di Armida; Armida distrugge il suo palazzo*, Parigi, Collezione Privata
12. *Symbolicae Quaestiones*, (ed. 1555), *Victoria ex labore honesta, et utilis*
13. *Symbolicae Quaestiones*, (ed. 1555), simbolo LX
14. *Symbolicae Quaestiones*, (ed. 1555), simbolo LVII
15. *Symbolicae Quaestiones*, (ed. 1555), simbolo CXXVII
16. *Symbolicarum quaestionum*, Symb. X (By permission of the Glasgow University Library)
17. bas-relief dit d'Ikarios, British Museum of London
18. bas-relief dit d'Ikarios, Musée National de Naples
19. Giovan Maria Falconetto, dessin de 1501, Musée de l'Albertina de Vienne
20. Antonio Lafreri, *Speculum Romanae magnificentiae: TRICLINARIVM LECTORVM* (©Special Collections Research Center), University of Chicago Library [A 91]
21. *Symbolicae Quaestiones*, (ed. 1555), simbolo CXXIV dedicato a Girolamo Sauli

22. Il gruppo dell'*Hermathena* scolpito sullo spigolo di Palazzo Bocchi, raffigurato nel simbolo CII delle *Symbolicae Quaestiones*. Il simbolo è dedicato a Stefano Sauli
23. Il frontespizio della prima edizione dei cinque libri *Symbolicarum Quaestionum*
24. Disegno per la facciata di Palazzo Bocchi (1545), Roma, Istituto Nazionale per la Grafica
25. Socrate disegna il proprio autoritratto nel simbolo III delle *Symbolicae Quaestiones*
26. Particolare della scarpa di Palazzo Bocchi con in evidenza l'iscrizione in ebraico dal *Salmo* 120 ("Signore, libera la mia anima da labbra mendaci")
27. Particolare della scarpa di Palazzo Bocchi con in evidenza l'iscrizione in latino dalla I *Epistola* di Orazio ("Sarai re, se agirai rettamente")
28. *Symbolicae Quaestiones*, (ed. 1555), simbolo LXIII, Giulio Bonasone incisore
29. *Symbolicae Quaestiones*, (ed. 1555), simbolo LVIII, Giulio Bonasone incisore
30. Prospero Fontana, disegno preparatorio al simbolo LVIII dei *Symbolicarum quaestionum* [...], di Achille Bocchi (Sotheby's, Londra, 13 luglio 1972, lot 23)
31. Prospero Fontana, disegno preparatorio al simbolo LXXXII dei *Symbolicarum quaestionum* [...], di Achille Bocchi, Bologna, 1555 (Londra, British Museum, penna e acquerello bruno, 112 x 83 mm, inv. 1980-1-26-111)
32. Achille Bocchi, *Symbolicarum quaestionum* [...], Bologna, 1555, simbolo LIX, Giulio Bonasone incisore
33. Roma, Musei Capitolini, erma di Socrate, copia romana da un originale greco della seconda metà del IV sec. a.C.
34. Achille Bocchi, *Symbolicarum quaestionum* [...], Bologna, 1555, simbolo CXI, Giulio Bonasone incisore
35. Prospero Fontana, disegno preparatorio al simbolo CXI dei *Symbolicarum quaestionum* [...], di Achille Bocchi (Sotheby's London, 13 luglio 1972, lot 23)

