Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
Collana Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco

Giovan Mario Crescimbeni

La bellezza della volgar poesia

Edizione a cura di Enrico Zucchi

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura

Collana Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco

IV - ORNAMENTO E DECORAZIONE

LA GRAMMATICA DEGLI ORDINI, LA RETORICA DELL'OPULENZA, LA PIACEVOLEZZA DELLO SGUARDO NELL'EUROPA DELLE CORTI

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo
Sede legale: Corso Vittorio Emanuele II, 75 – 10128 Torino
Sede operativa: Piazza Bernini, 5 – 10138 Torino
Tel. 011 4401401 – Fax 011 4401450 – info@fondazione1563.it
Codice fiscale: 97520600012

Consiglio di Amministrazione 2018-2020: Piero Gastaldo (Presidente), Walter Barberis (Vicepresidente)
Consiglieri: Allegra Alacevich, Laura Barile, Blythe Alice Raviola
Direttore: Anna Cantaluppi
Direttore scientifico del Programma Barocco: Michela di Macco
Responsabile culturale: Elisabetta Ballaira

Consiglio di Amministrazione 2015-2017: Rosaria Cigliano (Presidente), Michela di Macco (Vicepresidente)
Consiglieri: Allegra Alacevich, Walter Barberis, Stefano Pannier Suffait
Direttore: Anna Cantaluppi
Responsabile culturale: Elisabetta Ballaira

Programma di Studi sull'Età e la Cultura del Barocco
Borse di Alti Studi 2016
Tema del Bando 2016: Ornamento e decorazione. La grammatica degli ordini, la retorica dell'opulenza, la piacevolezza dello sguardo nell'Europa delle Corti
Commissione di valutazione: Consiglio di Amministrazione
Assegnatari: Massimo Colella, Aurora Laurenti, Francesca Parrilla, Giovanni Santucci, Enrico Zucchi
Tutor dei progetti di ricerca: Franco Arato, Maria Luisa Doglio, Peter Fuhring, David Garcia Cueta, Cinzia Sicca

Cura editoriale

È vietata la riproduzione, anche parziale e con qualsiasi mezzo effettuata, non autorizzata.
L'Editore si scusa per eventuali omissioni o imprecisioni nella citazione delle fonti ed è a disposizione degli aventi diritto.

ISBN ISBN 9788899808143
4.5 Giovanni Mario Crescimbeni, La bellezza della volgar poesia. Edizione a cura di Enrico Zucchi
© 2019 - Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo
Collana Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco
Bando 2016 – IV EDIZIONE

La quarta edizione delle pubblicazioni degli Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco, arricchisce di ulteriori cinque monografie la collana digitale e raccoglie gli esiti delle ricerche svolte nell'ambito del Bando per borse di Alti Studi, nel 2016 dedicato al tema Ornamento e decorazione. Dando continuità al progetto, la Fondazione 1563 consolida la propria fondamentale missione di promozione e di sostegno della ricerca in campo umanistico, rivolta particolarmente ai giovani.

Le borse della Fondazione 1563, assegnate attraverso un bando annuale e giunto ad oggi alla sesta edizione, rappresentano un'opportunità di prestigio per la prosecuzione post lauream delle attività di studio e ricerca per i giovani studiosi italiani e stranieri. Attraverso una rigorosa procedura di selezione dei candidati, l'affiancamento di tutor specializzati e la messa a disposizione di strumenti e di risorse per lo svolgimento delle ricerche, la Fondazione si è accreditata nel tempo ottenendo l'attenzione di università, accademie, scuole di dottorato e di specializzazione e istituti culturali italiani e stranieri, che indirizzano i loro migliori allievi alla partecipazione.

Attraverso l'erogazione di borse, la promozione di seminari di studio e ricerca, l'organizzazione di convegni e l'edizione di pubblicazioni che raccolgono i risultati di tutti questi tasselli dell'ampio Programma di Alti Studi sul Barocco, quella che vediamo formata oggi intorno alla Fondazione 1563 è una comunità scientifica internazionale e intergenerazionale che coniuga il valore delle conoscenze specialistiche alla fruttuosità del confronto interdisciplinare. Tutto questo è stato possibile grazie alla competenza e alla partecipazione attiva e propositiva del mondo scientifico accademico nazionale ed europeo e di tutti gli studiosi via via coinvolti e alla lungimiranza del direttore scientifico del progetto, Michela di Macco che ne propone sapientemente il percorso.

Le cinque ricerche oggetto di questa edizione sono state svolte nell'ambito del tema Ornamento e decorazione 1680-1750. La grammatica degli ordini, la retorica dell'opulenza, la piacevolezza dello sguardo nell'Europa delle Corti e si occupano del momento di significativo rilievo culturale tra la fine del Seicento e la prima metà del Settecento quando l'ornamento e la decorazione assumono una nuova centralità nell'Europa delle Corti e investono la rappresentazione della storia, l'arte, la letteratura, la filosofia, la musica.

Attraverso le monografie pubblicate in forma digitale, siamo oggi a 18 numeri, la Fondazione 1563 persegue lo scopo di mettere rapidamente a disposizione della comunità scientifica i risultati di percorsi di ricerca originali e di alto livello, e di premiare queste ricerche con un titolo che possa arricchire il curriculum dei giovani ricercatori con l'auspicio di vederli proseguire nel loro percorso professionale.

Il Presidente
Piero Gastaldo

Torino, dicembre 2018

Giovan Mario Crescimbeni

La bellezza della volgar poesia

Edizione a cura di Enrico Zucchi

Prefazione
Franco Arato

ENRICO ZUCCHI è attualmente assegnista di ricerca presso l'Università di Padova, dove si è addottorato con una tesi sul *Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia* (1732) di Pietro Calepio, di cui ha curato l'edizione (Paris, 2017). Si è occupato della teoria letteraria arcadica, e in particolare di Crescimbeni e Gravina, del teatro italiano di *ancien régime*, della critica e della storiografia letteraria settecentesca. Recentemente ha pubblicato la monografia Il *«tiranno»* e il *«dilettante»*. *La dissertazione epistolare di Pietro Calepio sopra la Merope di Scipione Maffei e la critica teatrale del primo Settecento* (Verona, 2017).

SOMMARIO

IX **Prefazione di Franco Arato**

1 **Dilettare giovando. Ornamento e utile nella *Bellezza della volgar poesia* di Crescimbeni tra preziosismo retorico e ricerca del buon gusto**

6 1.1 La «fretta» di Crescimbeni. *Istoria* e *Bellezza*: un dittico per il decennale d'Arcadia

11 1.2 «La poesia ha dunque per oggetto la bellezza»: intorno al lessico critico di Crescimbeni

18 1.3 La cornice della *Bellezza*: luoghi, personaggi, occasioni e forme di un manifesto

26 1.4 Il canone crescimbeniano: autori, generi letterari e regole di composizione nella *Bellezza*

35 1.5 Nell'officina di Crescimbeni un *excursus* tra modelli critici e pratiche di scrittura nella *Bellezza*

40 1.6 Postille autografe e postille salviniane: in margine all'esemplare della *Bellezza* conservato nell'archivio di Santa Maria in Cosmedin

46 1.7 L'incidenza delle postille salviniane sulla seconda edizione della *Bellezza*: un percorso genetico-evolutivo

56 1.8 La seconda edizione della *Bellezza*: un'apologia crescimbeniana a ridosso dello scisma

61 **Nota al testo**

69 **Giovan Mario Crescimbeni. *La bellezza della volgar poesia*, a cura di Enrico Zucchi**

71 Dialogo primo

91 Dialogo secondo

112 Dialogo terzo

130 Dialogo quarto

157 Dialogo quinto

191 Dialogo sesto

222 Dialogo settimo

257 Dialogo ottavo

298 Dialogo nono

330 Appendice 1. Dedica nell'edizione del 1700

332 Appendice 2. Dedica nell'edizione del 1712

334 Appendice 3. L'autore a chi legge (1712)

336 Commento

457 **Bibliografia**

Prefazione

La presente edizione di un testo teorico della prima Arcadia, lavoro reso possibile grazie al liberale sostegno della «Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura», cade in un momento propizio per gli studi settecenteschi: il primo Custode d'Arcadia, Giovanni Mario Crescimbeni, l'autore della *Bellezza della volgar poesia*, il trattato qui riproposto, è stato infatti oggetto nel giugno di quest'anno di un importante convegno organizzato a Roma sotto l'egida della stessa Arcadia. Si può dire che da quell'incontro il profilo crescimbeniano sia uscito più netto e stagliato, negli indubbi meriti e anche nei limiti di un'esperienza comunque importante per la letteratura italiana all'alba dell'età moderna: il chierico cauto e sollecito, l'erudito appassionato, lo stesso poeta che prova a riformulare i valori di un classicismo post-barocco, se non proprio anti-barocco, risulta figura indispensabile per capire il senso di quella stagione culturale. Enrico Zucchi, un giovane e valente studioso che ha dato già prove critiche e storiografiche mature (in particolare, su Pietro Calepio e su Scipione Maffei), ci invita a rileggere, in un testo nuovamente accertato e attentamente commentato, la *Bellezza*, prova solitamente considerata minore entro la vasta produzione di Crescimbeni. Goethe, che avventurosamente ne lesse qualche pagina nel 1788, la lodò, nel *Viaggio in Italia*, addirittura come congruente con i «neuen ästhetischen Bestreben», le nuove aspirazioni estetiche in voga nella Germania protoromantica: certo non è questa la chiave, pur così autorevolmente suggerita, utile oggi agli storici. Come Zucchi, dati alla mano, ci dimostra, i dialoghi della *Bellezza* (1700 e 1712) sono innanzi tutto ben ancorati alla tradizione del petrarchismo (tant'è che uno degli 'eroi' della storia è il poeta napoletano cinquecentesco Angelo Di Costanzo), mentre in termini filosofici riprendono il platonismo cristiano di Ficino, contaminato con qualche elementare proposizione della tradizione aristotelica. L'interesse e la novità dell'opera si ritrovano nella riproposta dei princìpi di un classicismo ben temperato (il «dilettare giovando» menzionato da Zucchi è ovviamente traduzione del noto precetto di Orazio), occasionato dal sistematico commento di testi esemplari della nostra tradizione poetica moderna. Filosofia e critica, teoria del bello e esegesi dei testi si spalleggiano e, per così dire, si fortificano a vicenda. La cornice dei dialoghi ci riporta al piccolo ma affollato mondo dei pastori arcadi (la 'recita' riprende inizialmente, a grandi linee, conversazioni realmente avvenute a casa di Giuseppe Paolucci, uno dei fondatori dell'Accademia): ecco dunque, tra gli altri, il celebre bibliotecario fiorentino Antonio Magliabechi (sapientissimo anche se autore *nullius libri*), Apostolo Zeno, poeta per musica, giornalista non meno che grande erudito (un suo progetto di storia letteraria, in qualche modo concorrente dell'*Istoria* di Crescimbeni finì poi per fallire), G.B. Felice Zappi, sonettista allora molto ricercato (l'«inzuccheratissimo Zappi» della celebre e ostile definizione di Baretti), il filologo Antonio Maria Salvini, che tanto aiutò il Custode d'Arcadia nella decrittazione della poesia provenzale studiata nella crescimbeniana *Istoria della volga poesia*. Ragioni culturali non meno

che mondane suggeriscono la comparsa di questi e di altri nomi: in tal senso, la *Bellezza* è da affiancare a un altro libro di dialoghi scritto da Crescimbeni, quell'*Arcadia* (1708) che ripercorre vivacemente, guardando all'antico modello del Sannazaro, la per altro ancor breve storia dell'Accademia, con le peripezie di pastori e pastorelle attratti dalla letteratura ma anche dall'arte e dalla scienza, significativo bagaglio, quest'ultima, di quel gruppo di dotti (si pensi alla predilezione di Crescimbeni per Alessandro Marchetti, il medico atomista traduttore di Lucrezio).

Enrico Zucchi ha studiato l'importante Fondo di Santa Maria in Cosmedin, custodito alla Biblioteca Vaticana, che comprende vari carteggi e un prezioso postillato della *Bellezza*, dove compaiono annotazioni di Crescimbeni stesso, ma anche del menzionato Salvini, che esorta, suggerisce, persino ammonisce l'amico (che molte postille siano di Salvini, e non di Crescimbeni, come altri aveva creduto, è persuasivamente dimostrato per la prima volta da Zucchi). Di tali postille in parte Crescimbeni s'avvale per la seconda edizione della *Bellezza* (1712), pubblicata subito dopo il consumarsi della celebre divisione d'Arcadia, che vide il divorzio da Gravina, con il seguito di recriminazioni e polemiche destinate a durare per decenni. In effetti, in questa ristampa corretta e aumentata molti sono gli indizi della rottura, a partire dalla scelta antologica da poeti contemporanei, tutti prossimi al gusto crescimbeniano, confortato ora dall'autorità della *Perfetta poesia* di Muratori, pubblicata sei anni prima (Muratori è guida anche per l'idea, antigraviniana essa stessa, della moderna tragedia promossa a cattolica teodicea). Con criterio sicuro, Zucchi sceglie di fornirci il testo della seconda edizione esemplato sulla copia postillata della Vaticana, con indicazione, nell'apparato genetico-evolutivo a piè pagina, delle varianti della prima edizione. In coda al testo le sobrie e puntuali note esegetiche conducono passo passo il lettore attraverso la selva delle citazioni e delle allusioni. In appendice sono opportunamente fornite, a specchio, le dediche apprestate dal Custode di Arcadia per le due edizioni: l'una al cardinal Pietro Ottoboni, l'altra al cardinal Lorenzo Corsini, il futuro Clemente XII. Due prìncipi della Chiesa di diverso peso e temperamento: se per Ottoboni valeva la solidarietà che si poteva mostrare a un mecenate che era anche ambizioso librettista e letterato dilettante, la dedica a Corsini, amico di Gravina e dei graviniani, suonava come una sottile mossa vòlta a sparigliare il campo degli avversari. Idea strategicamente cortigiana, ci ricorda Zucchi, che non è da passare sotto silenzio, se si vuol capire quanto pubbliche fossero a Roma anche le apparentemente innocue prove poetiche e letterarie. Il dottissimo Crescimbeni, che a torto qualcuno scambiò per un mero pedante, si dimostra capace di muoversi, anche nella *Bellezza*, con l'abilità di un politico consumato.

FRANCO ARATO

Università degli studi di Torino

Dilettare giovando
Ornamento e utile nella *Bellezza della volgar poesia* di Crescimbeni tra preziosismo retorico e ricerca del buon gusto

Ora che l'edizione della *Bellezza della volgar poesia* vede la luce, dopo quasi due anni di lavoro intenso ma gratificante, mi è caro, oltre che doveroso, ringraziare le istituzioni che hanno reso possibile questa ricerca: la Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura di Torino – e in particolare la prof.ssa Michela Di Macco, la dott.ssa Elisabetta Ballaira e la dott.ssa Claudia Curotti – che ha promosso con entusiasmo la ricerca e ne ha permesso la pubblicazione in questa preziosa collana digitale; il Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell'Università di Padova, e in particolare la direttrice, prof.ssa Anna Bettoni, e l'Accademia dell'Arcadia, e specialmente la custode generale, prof.ssa Rosanna Pettinelli Alhaique, preziosi interlocutori scientifici e amministrativi nel corso di questi anni.

Tra i tanti amici, colleghi e maestri con cui ho contratto ingenti debiti nel corso di questo lavoro, debitamente ricordati nel corso dell'introduzione e del commento, sento il dovere di ringraziare fin d'ora Franco Arato, supervisore prodigo di suggerimenti che mi ha seguito fin dall'ideazione del progetto; Pietro Petteruti, che mi ha spronato calorosamente e mi ha fatto da guida per le ricerche bibliografiche nelle biblioteche romane; Emilio Russo, che ha prontamente sciolto alcuni miei dubbi circa le carte crescimbeniane conservate presso la Biblioteca Vaticana; Elisabetta Selmi, che ha dato il primo impulso ai miei studi arcadici diversi anni fa e da allora non ha mai smesso di sostenermi.

Ringrazio inoltre Davide Cappi, Fabio Forner, Valentina Gallo, Alessandro Metlica, Valerio Sanzotta, Mauro Sarnelli e Corrado Viola, lettori del mio lavoro a vari stadi di definizione e *discussants* sempre disponibili, ai quali devo consigli, segnalazioni, revisioni spesso decisivi.

Se ringraziassi mia moglie Daniela per avermi incoraggiato con entusiasmo, sostenuto in modo incondizionato e sopportato pazientemente nel corso di questi anni, direi poco e niente di quanto ha contribuito alla riuscita di questa ricerca e di quanto ha fatto per me; a lei in segno di gratitudine, e di parziale risarcimento del tempo sottrattole, questo libro, come ogni mia fatica, è dedicato.

Sigle

BACF = Biblioteca dell'Accademia della Crusca di Firenze

BAR = Biblioteca Angelica di Roma

BAV = Biblioteca Apostolica Vaticana

BNCF = Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze

BNCR = Biblioteca Nazionale Centrale di Roma

BRF = Biblioteca Riccardiana di Firenze

Abbreviazioni

DBI = *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'enciclopedia italiana.

Dilettare giovando
Ornamento e utile nella *Bellezza della volgar poesia* di Crescimbeni
tra preziosismo retorico e ricerca del buon gusto

Negli ultimi anni la bibliografia critica sulla prima Arcadia si è notevolmente arricchita di contributi capaci di mettere meglio a fuoco il progetto culturale che rappresenta e di indagarne in maniera più equilibrata i protagonisti senza riproporre pregiudizi storiografici sette-ottocenteschi che ancora qualche decennio fa gravavano sul bilancio di una stagione assai rilevante nella storia letteraria italiana[1]. Alla luce della rinnovata attenzione rivolta all'Arcadia non sembra inopportuno approntare l'edizione commentata del trattato di maggior impegno culturale del suo primo custode, nella speranza che essa possa fungere da utile strumento per coloro che intenderanno studiare il fenomeno arcadico. Restituendo al lettore contemporaneo la *Bellezza della volgar poesia* in edizione commentata si offre infatti la possibilità di avvicinarsi a un manifesto poetico di particolare rilevanza nel panorama critico dell'epoca, la cui consultazione era spesso penalizzata dalla difficile situazione testuale di questa dissertazione; essa era stata stampata inizialmente nel 1700, poi nel 1712 con numerose modifiche e un dialogo in più, quindi nell'*opera omnia* di Crescimbeni pubblicata postuma nel 1730, ma di difficile consultazione a causa del garbuglio di libri che la componevano e che di fatto presentavano la *Bellezza* come uno dei tanti tomi di *Commentari* aggiunti al progetto originale dell'*Istoria della volgar poesia*.

La presente edizione aspira a fare chiarezza in prima battuta a livello testuale, documentando le varianti introdotte nell'edizione del 1712 rispetto alla *princeps*, ma si giova dell'esame di un postillato della stampa del 1700, mai precedentemente studiato e conservato presso l'Archivio di Santa Maria in Cosmedin in Biblioteca Vaticana, che permette di tracciare con precisione il percorso genetico-evolutivo della *Bellezza*. Le postille, in parte autografe, in parte di Antonio Maria Salvini, permettono inoltre di documentare l'apporto decisivo del circolo culturale fiorentino nella seconda edizione che, per svariate ragioni, appare, nell'Arcadia reduce dalla scissione del 1711, un prezioso documento apologetico e celebrativo del custodiato di Crescimbeni.

[1] Sull'istituzione accademica della prima Arcadia, oltre ai classici QUONDAM 1973b, ACQUARO GRAZIOSI 1991, pp. 9-37, SANTOVETTI 1997, si vedano i recenti BARAGETTI 2012, pp. 33-74 e NACINOVICH 2012. Fra i contributi più recenti specificamente dedicati a Crescimbeni si segnalano GUAITA 2009, pp. 149-214; ZUCCHI 2015a; TATTI 2017. In generale per la bibliografia recente sull'accademia si rimanda all'ampio e utile studio di FORNER 2016.

1. La «fretta» di Crescimbeni. Istoria e Bellezza: un dittico per il decennale d'Arcadia

Nel periodo compreso tra la prima adunanza degli Arcadi, tenutasi nel giardino del convento di San Pietro in Montorio il 5 ottobre 1690, e il 1697, vengono pubblicate numerose opere rilevanti per la storia dell'accademia dell'Arcadia, in cui non mancano, sin dal frontespizio, tracce esibite dell'appartenenza degli autori alla giovane istituzione. La più importante, sotto il profilo poetico e teorico, è probabilmente l'*Endimione* di Erilo Cleoneo, al secolo Alessandro Guidi (1650-1712), uscito nel 1692 e poi ristampato a Parma nel 1696[2], sempre corredato da un *Discorso sopra l'Endimione* di Gian Vincenzo Gravina (1664-1718), in Arcadia Bione Crateo, tappa fondamentale della transizione dall'epoca cristiniana alla nuova stagione arcadica[3]; non meno significative appaiono tuttavia il trattato *Delle antiche favole* di Gian Vincenzo Gravina[4], edito nel 1696 con l'emblema calcografico degli Arcadi sul frontespizio, e la redazione delle *Leges Arcadum*, sempre di pugno di Gravina, pubblicate nel 1697, e anticipate dall'orazione latina *Pro Legibus Arcadum*[5]. Accanto a questi tomi, tra quelli che esibiscono la militanza fra gli arcadi degli autori, si contano alcuni libretti di Girolamo Gigli (1660-1722)[6] e di Pietro Antonio Bernardoni (1672-1714)[7], nonché la lezione di Benedetto Menzini (1646-1704) *L'Arcadia restituita all'Arcadia*, pubblicata nel 1692 e poi ripresa nelle *Prose degli Arcadi*. Del custode dell'Accademia, Giovan Mario Crescimbeni (1663-1728), a quest'altezza sono apparsi soltanto due volumi di composizioni poetiche, le *Rime* e il dramma pastorale *Elvio*, entrambi usciti nel 1695. Nel giro di due anni, fra il 1698 e il 1700, Alfesibeo Cario – questo il nome arcade di Crescimbeni –, in maniera sbrigativa e talora fin troppo superficiale, si affanna a pubblicare due volumi di segno completamente diverso rispetto ai precedenti, volti a tracciare un profilo storico della poesia volgare (l'*Istoria della volgar poesia*) e a proporre una compiuta teoria letteraria (la *Bellezza della volgar poesia*), in un manifesto che di fatto ambiva a diventare una sorta di breviario poetico a uso dei verseggiatori contemporanei. Su questa repentina conversione, da poeta lirico e pastorale ad ambizioso storico e critico letterario, sarà il caso di indugiare, seppur brevemente, dal momento che essa appare parte di un disegno di affermazione personale e di celebrazione dei fasti dell'accademia in previsione del decennale dell'Arcadia, che ricorreva nel 1700, anno alla cui portata simbolica – l'inizio,

[2] La prima redazione dell'*Endimione*, uscito a stampa nel 1692 in cinque atti con l'aggiunta del *Discorso* di Gravina, risale in realtà al 1688 e configura un'opera molto diversa da quella che sarà indicata a modello della nuova pastorale eroica dal roggianese, non soltanto perché composta di tre atti e senza i cori, ma per il fatto che nel primo *Endimione* la committenza di Cristina di Svezia determinava una serie di artifici che sono modificati o espunti nella versione successiva. Per un'analisi comparata dei due *Endimioni* cfr. GALLO 2011, pp. 5-44.

[3] Sul periodo di transizione dal teatro cristiniano a quello arcadico cfr. GALLO 2015; ZUCCHI 2017b.

[4] A proposito del *Delle antiche favole* si rimanda all'edizione moderna e alla preziosa introduzione: GALLO 2012.

[5] L'orazione viene stampata all'interno degli *Opuscula* in GRAVINA 1696, pp. 195-205.

[6] I drammi di Girolamo Gigli pubblicati con il nome arcadico dell'autore (Amaranto Sciaditico) sul frontespizio sono *Amore fra gli impossibili* (Roma e Siena, 1693) e il libretto di soggetto sacro *Giuditta* (Siena, 1693).

[7] Le edizioni delle tragedie *Irene* (Milano, 1695) e *Aspasia* (Bologna, 1697) riportano nel frontespizio l'appartenenza agli arcadi del vignolese Bernardoni.

profetizzato nell'*Istoria*, di un nuovo secolo di «glorioso risorgimento» delle lettere italiane dopo la nefasta parentesi del Seicento[8] – il custode si mostrava particolarmente attento.

Le radici del progetto dell'*Istoria* erano profonde e lontane: fin dal 1690 il custode aveva cominciato a raccogliere materiali utili al suo libro, come dimostra la precoce corrispondenza con Antonio Magliabechi[9], eppure la scrittura subisce un'accelerazione decisiva a partire dal 1697, e il risultato finale appare interlocutorio: Franco Arato, nello studio ancor oggi più documentato sulla storiografia letteraria settecentesca, parla giustamente dell'edizione dell'*Istoria* del 1698 come di un «grande scheletro, un piano di cantiere» (ARATO 2002, p. 28), al quale nel tempo verranno aggiunti cinque volume di *Commentari*, pubblicati tra il 1702 e il 1711, che in quell'edificio vacillante fungeranno da puntelli e travi di sostegno. La premura di Crescimbeni nel portare a termine la sua storia letteraria veniva dichiarata sin dall'introduzione del volume, in cui si palesava la paura dell'autore di essere battuto sul tempo, nella composizione di quella storia, da un altro letterato illustre:

> Avutasi da lui [Crescimbeni] la certezza, per testimonianza d'autorevol Personaggio, che in una Città d'Italia (per la quale aveva egli fin dal principio tramandata significazione di tal suo proponimento, acciocché d'ogni luogo gli fosser potute recapitare le necessarie notizie) era chi, animato per avventura dall'agio, con che l'Autor camminava, sforzavasi con gran fretta di tessere e dare alla luce nel presente anno una simile Istoria, è a lui convenuto, per non farsi guadagnar la mano, spogliar detti volumi di notizie, e compilar l'Opera, se non nella vasta mole, che aveva in pensiero di fabbricare, almeno di quel peso, che gli vien permesso da sì importante sollecitudine. (CRESCIMBENI 1698, p. n.n.)

Il concorrente a cui si allude era il veneziano Apostolo Zeno (1668-1750), intento alla scrittura di una storia della poesia italiana che appariva però di natura programmaticamente diversa, tanto che, in una lettera del 20 giugno 1698, egli confessa a Magliabechi, dopo aver sfogliato la *princeps* dell'*Istoria*, di non essere particolarmente preoccupato delle conseguenze che la stampa del tomo crescimbeniano avrebbe potuto avere sul proseguimento del suo progetto:

[8] Crescimbeni sottolineava come la poesia nel corso del Seicento si fosse mostrata «varia [...] infino a i nostri giorni, che a più glorioso risorgimento preparasi, mercé lo studio e la continua fatica di molti nobilissimi ingegni viventi: il che è l'unico fine, per lo quale questa Istoria abbiam noi a scrivere impreso», CRESCIMBENI 1698, p. 82. Simili affermazioni si ritrovano peraltro frequentemente negli scritti di quegli anni.

[9] Magliabechi trascriveva, nella lettera del 24 marzo 1690 a Crescimbeni, una canzone che quest'ultimo gli aveva richiesto, e gli riportava alcuni sonetti di Giuliano de' Medici («Non ostante che io sia al solito occupatissimo, e con tutto ciò, subito che ho ricevuta la benignissima lettera di Vs. Il.ma ho trascritta quella Canzone, che le mando qui inclusa. È copiata da un manoscritto de' medesimi tempi, e riscontrata con un altro che varia solamente in due o tre coserelle di nulla come Vs. Ill.ma vedrà notato in margine. Nel cercar nel Caso de' miei fogli di altre cose, mi sono dati alle mani alcuni sonetti del Magnifico Giuliano. Mi pare che Vs. Ill.ma mi scrivesse che ne aveva, ma con tutto ciò le ne mando trascritti tre, per esser curiosi, e troppo liberi, all'usanza di que' tempi», BAV, Archivio di S. Maria in Cosmedin, XIII. 1, c. 67r), sulle cui poesie cfr. Medici 1939. Crescimbeni, dal canto suo, richiedeva spesso a Magliabechi materiali utili alla sua indagine: nella lettera del 3 giugno 1690 egli chiede informazioni intorno alle poesie di Cielo d'Alcamo, cfr. BNCF, Magliabechiana, VIII. 645, c. 3r.

Sto proseguendo le mie opere, specialmente quella de' Poeti Italiani, della quale ne vengo molto sollecitato da Roma. Il Sig. Ab. Crescimbeni ha fissata la stampa della sua su questo proposito; ma l'avermi preceduto non credo che debba pregiudicarmi, essendo il suo metodo assai dal mio differente, e più tosto un compendio della mia idea. (ZENO 1752, vol. I, p. 7)[10]

La «fretta» con cui l'*Istoria* era stata conclusa, e a cui ingenuamente faceva cenno l'autore stesso nel corso della sua argomentazione[11], non era passata inosservata all'epoca: vi allude ad esempio Giusto Fontanini (1666-1736) nella sua *Eloquenza italiana*, denunciando l'errore in cui era incorso Alfesibeo nell'assegnare alla commedia *L'amicizia* di Jacopo Nardi, scritta in terza e ottava rima, il verso sciolto, sulla scorta di una cattiva interpretazione delle parole di Benedetto Varchi[12]; ancor più manifestamente essa viene polemicamente evocata nel giudizio, complessivamente negativo, espresso dell'*entourage* toscano in merito all'*Istoria* in una lettera anonima[13] spedita da Firenze il 29 giugno 1698, in cui si contestava l'introduzione nel canone crescimbeniano di poeti antichi e contemporanei di alcuni nomi indegni, e si lamentavano le assenze di parecchi illustri conterranei[14]:

E contuttoché ella prometta di voler col tempo rendere a tutti giustizia, pure quell'averla fatta a moltissimi altri di assai minor grido non la rende esente da qualche nota, non essendo né meno riparo che basti a difendersi la protesta, ch'ella fa della fretta, mentre non si sa vedere chi la ponga in quest'angustia se non ella se medesima[15].

[10] Sull'episodio cfr. NEGRI 1816, pp. 97-98 e ARATO 2002, p. 20.

[11] «Il numero de' buoni Toscani Rimatori Defunti, come altrove abbiam detto, non si ristringe solamente in quei, che nell'antecedente Cronologia abbiam recati: ma, perciocché dalla fretta, con la quale ci è convenuto adoperare nel tesser la presente Istoria, non è stato a noi permesso di favellar di tutti cronologicamente», CRESCIMBENI 1698, p. 253.

[12] «Il Varchi [...] avendo scritto che il Nardi "in una sua Commedia aveva usato il verso sciolto", in ciò per astrazione di mente, o troppa fretta male inteso dal Crescimbeni, parve a questi avere il Varchi asserito che la Commedia fosse tutta composta in versi sciolti, ladove quegli altro non asserì senon che il Nardi "in una sua Commedia", cioè nell'argumento, che è di XXIII versi e dopo il prologo, usò già molto prima dell'Alamanni e del Trissino cotal maniera di versi», FONTANINI 1736, p. 451. Ancora più duramente più avanti Fontanini accusa Crescimbeni di aver frainteso, «con debolezze e sofismi della sua falsa dialettica», le origini della favola pastorale in Italia (ivi, p. 459).

[13] «Una persona amicissima della fama di Vostra Signoria Illustrissima al primo comparire che qui fece il suo libro della Storia della volgar poesia, venendo richiesta di dirne sopra il suo parere, non lasciò di farle ampia onorifica testimonianza, senza però aprirsi di tutto quello che veramente ne sentiva. E se ne stava contentissima di questa sua innocente dissimulazione, se non che le è poi venuto lo scrupolo, che la deposizione del suo parere sia stata riferita a Vostra Signoria Illustrissima per quel giudizio che ne abbiano qua dato questi letterati. Onde per quell'amore che portar debbono gli amatori delle buone lettere alla verità, non potendo questa medesima persona soffrire che per cagion sua possa forse Vostra Signoria Illustrissima non essere stata fedelmente illuminata se le presenta a manifestarlene ora ingenuamente lo schietto e candido suo sentimento, ed ha stimato bene di non darsi a conoscere, per favellarle (non avendo seco l'onor della confidenza) con più libertà, la quale non è però capace di trapassare i limiti di quella riverenza, che è dovuta giustamente al suo nome»; la lettera è conservata in BAV, Archivio di S. Maria in Cosmedin, XIII. 1, cc. 165r-166v.

[14] «Vostra Signoria Illustrissima creda pure ch'ella ha fatto una bella fatica, poiché il libro è ripieno d'una virile erudizione, amena ed utile, e la tessitura ben ordinata e con istile assai pulito e colto. Due cose però vi sono che non vengono pienamente commendate, una di eccesso, l'altra di difetto. L'eccesso consiste in aver noverato tra buoni Autori quegli ancora, che non anno avuto grido, almeno se non popolare. Donde ne segue che molti de' nostri Autori viventi a' quali ella ha inteso di fare onore nominandogli, non si son punto compiaciuti d'essersi veduti porre in un fascio alla rinfusa con essi. Il difetto poi è di aver lasciato indietro, sì de' vivi, come de' non vivi, alcun de' nostri, che sono e saranno sempre appresso di tutti di chiarissimo nome», *ibidem*.

[15] BAV, Archivio di S. Maria in Cosmedin, XIII. 1, cc. 165r-166v.

Benché il timore di essere anticipati nella pubblicazione dei propri sforzi eruditi fosse comune all'epoca – si pensi all'inquietudine di Muratori nel vedersi anticipato nella stesura della *Perfetta poesia italiana* dall'uscita della *Bellezza* dello stesso Crescimbeni[16], o ancor più all'infinita polemica generata dalla pubblicazione della *Scelta di sonetti* di Teobaldo Ceva, che mandava in fumo un progetto a cui Girolamo Tagliazucchi lavorava da tempo[17] –, ai letterati fiorentini la sollecitudine di Crescimbeni non pareva giustificabile sulla base del desiderio di precedere l'edizione dell'opera di Zeno. Certo, la notizia dell'attività dell'erudito veneziano poté turbare Alfesibeo e spingerlo a terminare rapidamente il proprio «compendio», ma doveva essergli altrettanto manifesto che Zeno non avrebbe di certo terminato la propria raccolta entro l'anno[18], tanto che l'apologia preventiva contenuta nelle prime pagine dell'*Istoria* assomiglia più a una *excusatio non petita*, atta a celare le vere ragioni della prematura pubblicazione di un volume così deliberatamente farraginoso.

L'«angustia» di Crescimbeni, che gli valse svariati epiteti denigratori nel corso dei secoli successivi, da «solenne pedante» a «inverecondo scimunito»[19], piuttosto che frutto della sciatteria di uno studioso maldestro che palesava evidenti carenze filologiche e storico-critiche – e Crescimbeni fu senza dubbio anche questo (cfr. ARATO, pp. 18-19) –, appare determinata dall'attuazione di un piano ambizioso, volto al raggiungimento di un doppio obbiettivo: da una parte usurpare, poco dopo la prima grande *querelle* con Gravina intorno alle *Leges arcadum*, il ruolo di critico ufficiale dell'Arcadia, che di fatto era appartenuto al roggianese fino al 1696[20]: di qui la rapida conversione da poeta a storiografo e teorico della

[16] La *Bellezza* era già stata pubblicata, ma non era ancora giunta nelle mani del vignolese, allorché egli scriveva, il 20 novembre 1700, a Giovan Gioseffo Orsi: «Mi spiacerebbe che questo autore avesse occupato in parte il disegno da me, anni sono, conceputo, e che un giorno mi riserbo di comunicar personalmente a V. S. illustrissima» (MURATORI 1984, p. 58). I dialoghi di Crescimbeni si riveleranno in seguito ben diversi dal progetto che Muratori aveva in mente e a cui darà corpo soltanto diversi anni più tardi.

[17] Sulla polemica cfr. SALA DI FELICE 1959, pp. 65-81; VIOLA 2009, pp. 155-170; ZUCCHI 2017c.

[18] Il biografo ottocentesco dello Zeno, Francesco Negri, segnala che il primo volume di questa storia dei poeti italiani, che copriva soltanto i primi due secoli di letteratura italiana, fu terminata nel 1700, cfr. NEGRI 1816, p. 98: ma per quanto ne sappiamo dalla congerie di codici zeniani superstiti, l'opera rimase in stato frammentario.

[19] Giuseppe Baretti aveva pronunciato per primo un pesante giudizio nei confronti del custode d'Arcadia, considerato un «solenne pedante», uno tra i massimi esponenti di quella moltitudine di «letteratacci cenciosi di cui l'Italia ha sempre abbondato», incline a lodare per poeta «ognuno ch'egli trovava autore di quattordici miserabili versi in rima», BARETTI 1932, vol. I, p. 68. Il pregiudizio barettiano viene recuperato da Vernon Lee, che lo consegna definitivamente alla critica novecentesca, paragonando il «dignitoso ed abile Gravina» all'«impacciato e pedante Crescimbeni» (LEE 1932, p. 14); l'impietoso confronto si protrae negli anni e l'asimmetria dei meriti dei due studiosi è resa ancor più evidente dai meritori studi graviniani di Amedeo Quondam, che hanno messo in luce l'assoluta eccezionalità del letterato roggianese nel panorama arcadico. Ancora più negativa era invece l'opinione dello storiografo siciliano Paolo Emiliani Giudici, il quale descriveva in questi termini l'impressione che gli aveva lasciato la lettura dell'*Istoria*: «Certo io leggendo ebbi maggior vergogna di quella che l'inverecondo o scimunito Crescimbeni avrebbe dovuto sentire scrivendo» (EMILIANI GIUDICI 1844, p. 24). L'eredità di questi pregiudizi si trascina appunto fino ai nostri giorni: ancora qualche decennio fa i contributi dedicati all'Arcadia non mancavano di sottolineare la «mediocre personalità» del maceratese (PIROMALLI 1971, p. 16), considerato un uomo di potere privo di talento. Per una più equilibrata messa a fuoco dell'opera crescimbeniana si vedano i contributi critici più recenti citati nel corso di questa introduzione.

[20] Per una ricostruzione della crisi del 1697 in Arcadia si vedano il recente contributo di BARAGETTI 2012, pp. 47-49. In generale sui motivi che, a partire da questo dissidio, portarono alla «division d'Arcadia» e alla fuoriuscita di Gravina cfr. QUONDAM 1973 e ALFONZETTI 2012.

poesia; dall'altra commemorare il decennale dell'Accademia con un dittico celebrativo – giacché nell'*Istoria* e nella *Bellezza* l'attività ristoratrice dei pastori è esaltata a più riprese e senza pudore – che mirava a imporre una precisa lettura storiografica e una altrettanto puntuale visione poetica, bandendo ogni possibile eterodossia[21].

L'orizzonte *anno domini* 1700 era troppo prezioso perché Crescimbeni ne sciupasse l'enorme potenzialità simbolica, che consisteva nel riproporre, anche su base 'numerologica', quel netto ripudio della barbarie poetica del secolo decimosettimo che caratterizzava la proposta arcadica, tanto nelle pagine dell'*Istoria*, quanto in quelle della *Bellezza*, significativamente arricchita da una mole di paratesti relativi alla vita dell'istituzione che la rendevano a tutti gli effetti un monumento celebrativo dell'Arcadia nel suo decennale[22]. D'altra parte la continuità tra l'*Istoria* e la *Bellezza* era evidente, non soltanto perché l'analisi storico-letteraria condotta nell'*Istoria* sostanziava i dialoghi della *Bellezza*, in cui l'autore sviluppava le proprie tesi a partire dalla partizione cronologica messa a punto nell'opera precedente, ma ne costituiva un indispensabile *pendant*, in quanto, nei primi quattro dialoghi, calava gli astratti precetti poetici enunciati nell'*Istoria* nella concreta pratica dell'analisi dei sonetti di Angelo Di Costanzo (1517-1591), mentre negli ultimi quattro spostava l'attenzione sull'estrema contemporaneità – l'*Elvio*, i drammi per musica di Ottoboni, Stampiglia e molti altri, l'*Imperio vendicato* di Antonio Caraccio –, riprendendo il filo del discorso interrotto alla fine dell'*Istoria*; insomma, entrambi gli elementi del dittico dovevano essere pronti per i festeggiamenti del decennale.

L'ostentazione della rottura col «secolo del secento amico di novità» (*Bellezza* VI, 117), nel quale si era consumato il voltafaccia nei confronti della tradizione petrarchesca, era una costante della teoria crescimbeniana, presente sin dall'*Elvio*, in cui veniva allegoricamente rappresentata l'infedeltà dell'ingegno seicentesco nei confronti della buona poesia (*Bellezza* VI, 171), ribadito nell'*Istoria*, con una dura requisitoria nei confronti di Marino, Stigliani, Preti e altri poeti della «nuova scuola» (pp. 148-164), e ancora al centro del manifesto poetico della *Bellezza*. Il secolo decimottavo, di cui Crescimbeni farà nel nono dialogo della *Bellezza*, aggiunto nel 1712, un precocissimo bilancio – ma ancora una volta funzionale alla sua personale lotta al seicentismo –, veniva così inaugurato da una dichiarazione di aperta discontinuità nei confronti della letteratura del secolo precedente, promulgata dal custode

[21] Cfr. ALFONZETTI – CANNETO 2011, p. 593.

[22] Al termine dell'ottavo e ultimo dialogo, nell'edizione del 1700 della *Bellezza*, vengono aggiunti una lettera a Sigismondo Leopoldo conte di Colloniz (14 giugno 1699), atta a soddisfare il desiderio dei corrispondenti di «avere una piena informazione dell'origine, e progressi della Conversazione degli Arcadi» (Crescimbeni 1700, pp. 217-222), in cui il custode si vanta del fatto che in Arcadia concorsero tutti i più Insigni Letterati, sì Regolari, come Secolari; e oltracciò molti Cardinali e Principi, e Prelati d'ogni ordine; e finalmente non poche Dame al culto delle lettere umane applicate, dimodoché nel corso di dieci Anni è arrivato il numero de gli Arcadi presso a secento» (ivi, p. 217); le *Leges Arcadum* (pp. 222-224); l'*Istruzione per la fondazione delle Colonie Arcadiche* (pp. 224-226); un *Discorso intorno all'Effemeride Arcadica perpetua* (pp. 226-229); una *Tavola di Regole circa le Olimpiadi* e una *Tavola di Rinovellamento d'Olimpiadi* (p. 230); e infine il *Catalogo de' Pastori Arcadi* ordinati in ordine alfabetico per nome arcade (pp. 231-251).

dell'Accademia che si ergeva sul territorio nazionale a paladino del risorgimento delle lettere italiane: la corsa di Crescimbeni era finalmente giunta al traguardo.

2. «La poesia ha dunque per oggetto la bellezza»: intorno al lessico critico di Crescimbeni

L'elezione a oggetto privilegiato d'indagine della «bellezza» è sicuramente uno degli elementi portanti della campagna antibarocca che Crescimbeni intende condurre nel suo manifesto. La premessa con cui il personaggio di Faburno, nome arcade di Pellegrino Masseri, intraprende l'analisi del primo sonetto del Costanzo («La poesia dunque ha per oggetto la bellezza» I, 26), inscrive l'argomentazione del trattato all'interno di un orizzonte molto diverso rispetto a quello in cui si muovevano i critici del pieno Seicento, nel quale alla bellezza – concepita piuttosto come il riflesso collaterale dell'esercizio dell'ingegno – erano anteposti altri elementi[23]: la novità[24], ad esempio, capace di destare l'ammirazione del lettore secondo Matteo Peregrini, autore del trattato *Delle acutezze*, la cui *princeps* risale al 1639:

> Or l'atto partorito nell'animo dalla novità dell'oggetto si è l'ammirazione. Dunque il dire che le cose nuove grandemente dilettano, è un dire che sia cosa molto dilettosa l'ammirazione da loro partorita. Ma quello che qui fa l'eccesso del diletto si è che nell'acutezza quella novità o rarità che si ammira è rarità e novità di perfezione in acconcezza, cioè a dire in bellezza. E l'intender come la bellezza, avanzatasi a tal segno che faccia maravigliare, incomparabilmente diletti, è facile a ciascheduno che non manchi di sentimento. (PEREGRINI 1997, pp. 42-43)

L'acutezza ingegnosamente esibita dal poeta si fonda su quella novità che genera la bellezza nella misura in cui riesce a meravigliare il lettore. Il concetto di bello qui tratteggiato è ben lontano da quello di tradizione aristotelica, coincidente con l'armonia e la proporzione: esso si risolve, come accade in tutta la speculazione estetica seicentesca (SCARPATI – BELLINI 1990, p. 54), a livello puramente conoscitivo, e non costituisce il fine, ma la conseguenza dell'applicazione dell'ingegno. Nel *Trattato dello stile e del dialogo* (1662) Pietro Sforza Pallavicino antepone ancor più chiaramente la «novità» alla «bellezza» quando ammette che «non la bellezza ma bensì la novità, come io dissi, ricercasi in quel singolar piace-

[23] Per Matteo Peregrini il conseguimento del diletto non è condizionato dalla ricerca della bellezza, come ben si comprende dalla definizione delle «acutezze gravi», una categoria di detti che recano piacere a chi le legge non per merito della loro bellezza, ma della virtù che traluce nella loro gravità («Simil genere di Detti, acutezze gravi potrebbe intitolarsi: acutezze, perché sono parto d'ingegno, che nell'averle formate si fa conoscer d'aver felicemente penetrato assai, conditione propria delle cose acute; gravi, perché non la loro vista, ma la loro pesante midolla, è quella che gli rende plausibili: non già, che non sieno anche molto dilettevoli, ma perché dilettano molto per lo peso e virtù, non per l'acconcezza e bellezza loro», PEREGRINI 1997, p. 27).

[24] Sulla nozione di novità e sulla sua centralità nell'orizzonte estetico barocco cfr. CONTE 1972, pp. 95-96; FRARE 2000, pp. 36-37.

re che sopra l'altre espressioni di verità ci spruzza il concetto all'intendimento», non senza specificare che l'unica bellezza di cui può godere un lettore contemporaneo non consiste in «quello che piace a vedersi nell'esser suo [...], ma quel che piace a conoscersi osservato dall'ingegno» (SFORZA PALLAVICINO 1662, pp. 117-118). Una celebre pagina del *Cannocchiale aristotelico* di Emanuele Tesauro, nella quale ritornano tutte le voci evocate nel dibattito retorico seicentesco – la «novità», la «meraviglia», l'«acutezza», l'«ingegno» – suggella la scomparsa della «bellezza» dal lessico critico coevo; giunto «grado per grado al più alto colmo delle Figure ingegnose», così l'autore descrive la metafora:

> Quinci ell'è di tutte l'altre la più Pellegrina, per la novità dell'ingegnoso accoppiamento: senza la qual novità, l'ingegno perde la sua gloria, e la Metafora la sua forza. [...] E di qui nasce la Maraviglia: mentreché l'animo dell'uditore, dalla novità sopraffatto, considera l'acutezza dell'ingegno rappresentante: e la inaspettata imagine dell'obietto rappresentato. (TESAURO 1670, p. 266)

Al termine di questo *excursus* è ancor più evidente l'intento polemico con cui Crescimbeni tenta di ristabilire il primato della bellezza nella gerarchia dei valori poetici; tanto meno è casuale la crociata che egli intraprende, già nell'*Istoria* – e ancora una volta ci si trova a sottolineare la continuità ideologica dei due trattati crescimbeniani – contro lo smanioso desiderio di novità che caratterizzava la poesia del Seicento, a cui egli imputa la rovina della poesia volgare: è con acredine che, riferendosi all'affermazione del dramma a scapito della «regolata» tragedia, parla del «genio del Mondo amico di novità» (CRESCIMBENI 1698, p. 71), o del «secento amico di novità» (*Bellezza* VI, 117); con disprezzo asserisce che i seguaci della poesia stravagante del veneziano Domenico Venier (1517-1582), «amici di novità, dieder motivo peravventura alla perdita del ben comporre, e alla ruina della Volgar Poesia» (CRESCIMBENI 1698, p. 138); alla brama di assecondare l'inclinazione del secolo di Marino attribuisce la colpa del fallimento di una generazione di poeti («La felicità del verseggiare che egli aveva, e la prontezza di produr concetti rigogliosi, e bizzarri: ma sopra il tutto il plauso che generalmente essigeva da un Secolo tanto amico di novità, furon cagione che egli non poco a sé nocesse [...] e affatto rovinasse quasi tutti i Componitori suoi Coetanei, ed infiniti di quei che dopo lui vennero», CRESCIMBENI 1698, p. 148); all'autore del *Giasone*, Giacinto Andrea Cicognini, disposto a fondere tragedia e commedia «per maggiormente lusingare colla novità lo svogliato gusto degli spettatori», ascrive la degenerazione dell'arte drammatica e «l'esterminio dell'istrionica» (*Bellezza* VI, 117). L'accezione risolutamente negativa che il concetto di «novità» aveva assunto tre decenni esatti dopo l'uscita dell'edizione definitiva del *Cannocchiale aristotelico* parrebbe immortalare in maniera icastica il compimento di quella che Emilio Russo ha chiamato efficacemente una «rotazione completa» (RUSSO 2012, par. 5) rispetto ai principi estetici della stagione barocca.

Sarà opportuno aggiungere che lo screditamento del vocabolario critico seicentesco, sbandierato fin dal titolo, non è perseguito con coerenza lungo il trattato: in diversi punti, soprattutto a ridosso dell'esame di opere contemporanee, si scorgono cedimenti che rimandano a una inevitabile compromissione, comune peraltro a molti contemporanei, come si evince, fra i tanti casi che potrebbero essere additati ad esempio, dalla *Conversazione di Mirtillo e d'Elpino* di Lodovico Muratori e Pier Jacopo Martello (VIOLA 2001, pp. 351-390). Non è tanto sul terreno della «novità» che Crescimbeni parrebbe scoprire i suoi debiti nei confronti della stagione appena trascorsa, sebbene nel dialogo nono definisca la rinata poesia settecentesca come capace di «inventare imitando, e parlare con novità sentimenti mille volte parlati» (*Bellezza* IX, 24), quanto piuttosto su quello della «meraviglia». Nell'avallare il prototipo epico dell'*Impero vendicato* di Antonio Caraccio, in cui storia e invenzione si fondevano senza soluzione di continuità, Alfesibeo giustifica le frequenti contravvenzioni rispetto al dato storico sulla base del fatto che al poeta è imposta la ricerca di quella meraviglia che può nascere molto più facilmente se si tralascia la verità delle cose adoperando fantasticamente: «né per mio avviso – egli dichiara – v'è fonte più atto a generar diletto che la maraviglia, la quale sommamente lusinga il nostro intelletto, vago sempre di più sapere ed intendere» (*Bellezza* VI, 29). Il passo denuncia in modo sconcertante le implicazioni seicentesche del giudizio di Crescimbeni, riproponendo *topoi* contro cui gli eruditi del primo Settecento si scaglieranno in maniera decisa: nella *Perfetta poesia italiana* (1706) Muratori insisterà sulla dipendenza del «bello poetico» dal «Vero», origine e garanzia al contempo del diletto e dell'utilità della letteratura[25]. Ma la tenace persistenza di tali residui concettuali è appunto la riconferma più evidente del fatto che Crescimbeni sia protagonista di un'epoca di transizione, e questo non è che il primo caso in cui ci si trova a fare i conti con l'eredità del barocco in Arcadia, sulla quale occorrerà di tornare spesso nelle pagine seguenti[26].

Per quanto non completamente riuscita, l'operazione critica crescimbeniana parrebbe tuttavia, a prima vista, precorrere alcune linee portanti della discussione estetica, incentrata sull'indagine intorno alla natura del bello, che avrà luogo in Europa nei primi decenni del diciottesimo secolo (FRANZINI – MAZZOCUT MIS 2003, pp. 15-19). Ad Amsterdam, nel 1715, lo svizzero Jean-Pierre Crousaz (1663-1749) pubblica un *Traité du beau* nel quale, sulla scorta della filosofia cartesiana, sviluppando le tesi del

[25] Muratori affermava che la ricerca del vero è alla base di tutte le scienze, e in particolare di quelle che definisce «arti nobili, che parlano all'intelletto», ossia la retorica, la storia e la poesia: «Hanno anch'esse per oggetto il Vero; ma quel Vero, che è congiunto col Buono; quel Vero che giova alla Volontà, essendo esse, come altrove dicemmo, figliuole, o ministre della Filosofia Morale. Dall'Eloquenza si persuade il Vero; dalla Storia si descrive come esso è avvenuto; dalla Poesia come poteva esso, o dovea verosimilmente avvenire» (MURATORI 1971, vol. I, p. 101); più avanti il vignolese descrive chiaramente la filiazione della poesia da questo vero, identificando come fonte del diletto non la meraviglia, bensì il vero: «Ma essendosi da noi detto che la Poesia dee porgere insieme Diletto, ed Utilità a gli animi nostri, ora soggiungiamo che il Diletto si produce dal Bello Poetico fondato sopra il Vero; e l'Utilità si produce dal Buono congiunto col Vero stesso. Il Vero proprio della Poesia, ornato della Bellezza a lui convenevole, diletta l'Intelletto; e il Buono, che ha da essere sposato con questo Vero, giova alla Volontà» (*ibidem*).

[26] Sul barocco in Arcadia cfr. CALCATERRA 1950; SALA DI FELICE 1959; le conclusioni di questa fruttuosa linea di ricerca sono state acquisite nella maggior parte dei recenti lavori critici sull'Arcadia; utili spunti si ritrovano a questo proposito in GIGLIUCCI 2016, pp. 193-269.

partito dei «modernes», respinge l'idea di una bellezza soggettiva in favore di una puntuale esame del rapporto che intercorre fra gli oggetti e le idee attraverso le quali l'uomo li giudica belli[27]; prima di lui l'inglese Anthony Ashley Cooper conte di Shaftesbury (1671-1715), partendo da presupposti platonici e da convinzioni innatiste, teorizzava, già nella *Letter concerning enthusiasm* (1708), l'esistenza di un'armonia universale della natura che permetteva l'esercizio di un giudizio estetico oggettivo. Sull'altro fronte, quello dei classici, nelle *Réflexions critiques sur la poèsie et sur la peinture* (1719) del parigino Jean-Baptiste Du Bos (1670-1742), si profila una riflessione di stampo diverso, che distingue una bellezza di natura universale, e una invece più relativa, che nasce dall'interesse particolare che ciascuno può provare nei confronti di una determinata opera (DU BOS 1993, vol. I, pp. 75-83); siamo agli albori di quell'esplorazione circa la relatività del gusto che troverà una delle sue massime espressioni nel *Dictionnaire philosophique* di Voltaire[28].

Sul fronte italiano la ricerca intorno alla bellezza procede di pari passo con il tentativo di definire quel «buon gusto» che fonda i giudizi estetici: Camillo Ettorri nel *Buon gusto nei componimenti retorici* (1696) e Lodovico Muratori nelle *Riflessioni sopra il buon gusto intorno le scienze e le arti* (1708) danno risposte differenti alla questione[29], che parrebbe soltanto sfiorare la *Bellezza* di Crescimbeni; l'unico accenno che vi si incontra, nel contesto della lode dei drammi di Pietro Ottoboni, in Arcadia Crateo Pradelini, è privo di effettiva consistenza: l'autore si limita a sostenere che «più che ad ogni altro si dee l'onore d'aver ritornato simil buon gusto in Italia al nostro inclito acclamato Crateo» (*Bellezza* VI, 117). Ciò che latita, nella riflessione di Crescimbeni, è la tensione speculativa che contraddistingue, in diverse misure, le prove fin qui elencate. Per questo motivo la campagna anti-barocca condotta nella *Bellezza* si svuota della carica intrinsecamente innovativa che ci si sarebbe potuta aspettare, tanto che la definizione di bellezza fornita nel trattato si attesta su posizioni di retroguardia, ispirate al pensiero scolastico medie-

[27] «Quoi donc, l'idée du Beau sera-t-elle uniquement l'effet de la fantaisie ? Le caprice seul disposera-t-il de ce nom ? Et les hommes ne trouveront-ils Beau que ce qu'il leur plaît de trouver Beau ? J'ai de la peine à me le persuader et les exemples mêmes que je viens d'alléguer prouvent le contraire», CROUSAZ 1715, p. 2.

[28] Vale la pena di riportare per intero l'apologo voltairiano che si legge alla pagina dedicata al concetto di «beau»: «Demandez à un crapaud ce que c'est que la beauté, le grand beau, le *to kalon*. Il vous répondra que c'est sa crapaude avec deux gros yeux ronds sortant de sa petite tête, une gueule large et plate, un ventre jaune, un dos brun. Interrogez un nègre de Guinée; le beau est pour lui une peau noire, huileuse, des yeux enfoncés, un nez épaté. Interrogez le diable; il vous dira que le beau est une paire de cornes, quatre griffes, et une queue. Consultez enfin les philosophes, ils vous répondront par du galimatias, il leur faut quelque chose de conforme à l'archétype du beau en essence au *to kalon*. J'assistais un jour à une tragédie auprès d'un philosophe: "Que cela est beau! disait-il". "Que trouvez-vous là de beau? " lui dis-je. "C'est, dit-il, que l'auteur a atteint son but". Le lendemain il prit une médecine qui lui fit du bien. "Elle a atteint son but", lui dis-je; "voilà une belle médecine!" Il comprit qu'on ne peut pas dire qu'une médecine est belle, et que pour donner à quelque chose le nom de *beauté*, il faut qu'elle vous cause de l'admiration et du plaisir. Il convint que cette tragédie lui avait inspiré ces deux sentiments, et que c'était là le *to kalon*, le beau. Nous fîmes un voyage en Angleterre: on y joua la même pièce, parfaitement traduite; elle fit bâiller tous les spectateurs. "Oh, oh! dit-il, le *to kalon* n'est pas le même pour les Anglais et pour les Français". Il conclut, après bien des réflexions, que le beau est souvent très relatif, comme ce qui est décent au Japon est indécent à Rome, et ce qui est de mode à Paris ne l'est pas à Pékin; et il s'épargna la peine de composer un long traité sur le beau», VOLTAIRE 1765, pp. 47-48.

[29] In merito alla riflessione tardo-seicentesca e primo-settecentesca sul buon gusto, da Ettorri a Muratori, cfr. MORPURGO TAGLIABUE 2002, pp. 25-128; GRAZIOSI 2004a, pp. 34-63; FALAGIANI 2009.

vale o alla rilettura neoplatonica cinquecentesca; l'autore infatti distingue una bellezza esterna, «non d'altro vaga che di lusingar coll'apparenza», considerata meno importante, una interna, opposta alla prima, che «si studia solamente di celar, diciam così, sotto ruvidi massi preziose gemme, empiendo le composizioni di profondi sensi, di nascosti misteri e di filosofici e teologici insegnamenti», e infine una mista, armonica sintesi delle altre due, che rifulge in quei componimenti capaci di racchiudere «sotto leggiadra e vaga corteccia [...] nobili ed efficaci sensi» (*Bellezza* I, 26).

Questa prima enunciazione affonda le radici nella tradizione aristotelica medievale, che recuperava i tratti distintivi di simmetria e armonia esaltati da Aristotele, superando il forte dualismo platonico fra anima e corpo; nell'opuscolo *Contra impugnantes Dei cultum et religionem* (c. 7 ad 9) di San Tommaso d'Aquino si profilava con chiarezza quella distinzione fra bellezza «exterior» e «spiritualis» che ritorna nelle prime pagine del trattato crescimbeniano:

> Est enim duplex pulchritudo. Una spiritualis, quae consistit in debita ordinatione et affluentia bonorum spiritualium [...]. Alia est pulchritudo exterior, quae consistit in debita ordinatione corporis et affluentia exteriorum rerum, quae ad corpus ordinantur[30].

Non mancano tuttavia nell'estetica crescimbeniana riflessi platonici e neoplatonici; per chiarire il significato della sfuggente bellezza interna egli ricorre infatti al *Simposio* (209 E – 212 A), precisando che la «corporal bellezza non è il sommo bene, che solo ci può beare», e a essa «non deggiamo [...] badare, se non quanto basta per indirizzarci alla consecuzione dell'unico nostro fine, che è la fruizione del medesimo sommo bene» (*Bellezza* I, 34); il fascino esteriore della donna costituisce in realtà il gradino più basso di una *scala coeli* che conduce il soggetto alla contemplazione di Dio, permettendo all'amante di «fa*rsi* scala all'alto fine»[31]. Più che alla complessa discussione cinquecentesca sulla natura della bellezza[32], il custode parrebbe recuperare la rilettura cristiana del *Convito* avallata da Ficino nella sua vulgata più superficiale[33], assai diffusa al tempo, specie nel contesto di quel «petrarchismo serio» che contraddistingue la produzione primo-settecentesca (MARI 1988, pp. 16-21).

Accanto alla ripresa di questi motivi, andrà notata la continuità della proposta estetica delineata da Crescimbeni nella *Bellezza* con la riflessione partorita in seno al classicismo cristiniano: nell'*Idea del pitto-*

[30] Per una messa a fuoco del pensiero estetico di San Tommaso cfr. TATARKIEWICZ 1970, pp. 245-262. Prima dell'Aquinate già Sant'Agostino si era espresso contro la risoluta condanna della bellezza esteriore acquisita nel pensiero cristiano delle origini («Non possumus amare nisi pulchra», *De Musica* VI, 12, 38).

[31] Crescimbeni ritorna esplicitamente sulla teoria della scala in I, 38; II, 47; III, 16.

[32] Per una ricognizione della discussione quattro-cinquecentesca sulla bellezza SABBATINO 1997; GIULIO 2006; CAPUTO 2016.

[33] Sui riferimenti alla rilettura ficiniana e al contesto neoplatonico cinquecentesco si rimanda il commento al passo citato (*Bellezza* I, 34).

re (1664) di Giovanni Pietro Bellori (1631-1696) vibra la medesima esaltazione di un bello inalterabile e ideale di ascendenza platonica che Alfesibeo rimodula nel suo trattato[34]; nell'*Arte poetica* (1688) di Benedetto Menzini, letterato stipendiato alla corte di Cristina grazie all'intercessione di Decio Azzolini, si prospetta una terminologia assai prossima a quella che sarà impiegata nella *Bellezza*: l'«ornamento esterno» è infatti contrapposto al «concetto» (MENZINI 1688, p. 107), il «bel ch'è drento» a quello che è «al di fuori» (ivi, p. 12)[35].

Al di là della disamina delle fonti, ciò che appare evidente è che il platonismo che innerva la *Bellezza*, pur dispiegandosi in maniera molto meno sofisticata di quanto non facesse nei discorsi graviniani sopra l'*Endimione* e sulle «favole antiche», costituisce l'impalcatura ideologica predisposta dall'autore, da una parte, per giustificare l'utilità dell'esercizio poetico – e in particolare della poesia lirica –, dall'altra, per suffragare, dotandola di una sopralettura filosofica, l'interpretazione storiografica che egli aveva proposto nell'*Istoria*. Sul primo versante egli si mostra in sintonia con le tesi di molti arcadi contemporanei – Muratori *in primis* – intenti a rivalutare poeti come Maggi e Lemene, presi ad esempio di una lirica sacra e morale che anteponeva all'«amor donnesco» la celebrazione dell'amore di Dio e delle virtù[36]; tanto più che nell'esaltazione allegorica della «bellezza interna» degli amori cantati da Petrarca e dai petrarchisti attuata da Crescimbeni parrebbe giungere a maturazione quella linea poetica tendente alla concezione di un'«Arcadia edificante» (DI BIASE 1969) che era stata precorsa da Vincenzo Leonio nel *Ragionamento per difesa d'alcun costumanze della moderna Arcadia*[37]. Per quanto riguarda il secondo, egli ri-

[34] Bellori separava tra un bello corporale, deperibile e soggetto alla bruttezza, e un bello ideale e celeste, immutabile nella sua perfezione («Ma li celesti corpi sopra la luna non sottoposti a cangiamento, restarono per sempre belli ed ordinati, qualmente dalle misurate sfere e dallo splendore de gli aspetti loro veniamo a conoscerli perpetuamente giustissimi e vaghissimi. Al contrario avviene de' corpi sublunari soggetti alle alterazioni ed alla bruttezza; e sebene la natura intende sempre di produrre gli effetti suoi eccellenti, nulladimeno per l'inequalità della materia, si alterano le forme, e particolarmente l'umana bellezza si confonde, come vediamo nell'infinite deformità e sproporzioni che sono in noi. Il perché li nobili pittori e scultori quel primo fabbro imitando, si formano anch'essi nella mente un esempio di bellezza superiore, ed in esso riguardando, emendano la natura senza colpa di colore e lineamento», BELLORI 1672, pp. 3-4). Il discorso *L'Idea del pittore* sarà poi posto in testa all'edizione delle *Vite de' pittori scultori et architetti moderni*, da cui si cita. Sull'estetica classicista di Bellori, con particolare attenzione ai riferimenti tassiani e al platonismo dell'Idea cfr. DI STEFANO 2007, pp. 11-26; sul concetto di «bello» nelle *Vite* cfr. BOREA – DE LACHENAL 2000; QUONDAM 2017, pp. 23-71.

[35] Sulla ripresa della terminologia di Menzini in Crescimbeni cfr. TISSONI 1993, pp. 51-52. A proposito di Menzini e delle sue scritture arcadiche si veda l'utilissimo profilo di GIROTTO 2015, che dà conto di numerosi materiali inediti o per nulla studiati dell'autore, a partire dagli scambi epistolari con Redi e Del Teglia.

[36] A questo punto è dedicato il settimo capitolo del terzo libro della *Perfetta poesia italiana* (Muratori 1971, vol. II, pp. 603-617); sulla 'canonizzazione' del poeta milanese Carlo Maria Maggi (1630-1699), del quale Muratori aveva pubblicato a Milano le Poesie varie, sacre, morali ed eroiche, nel 1700 presso Malatese, e del lodigiano Francesco de Lemene (1634-1704), apprezzato dallo stesso Crescimbeni, cfr. VIOLA 2009, pp. 111-154.

[37] Il ragionamento, recitato nel Bosco Parrasio nel 1698, viene pubblicato nel primo tomo delle *Prose degli arcadi*. Leonio vi riporta le accuse tradizionalmente rivolte ai poeti arcadi, ossia che si occupassero di argomenti vili, oppure soltanto di soggetti amorosi («tralasciando le basse materie della Mandria e le inutili della Villa, alle amorose sole si appigliano; e quasi ereditato avessero il lascivo genio d'Anacreonte, pare che non d'altro sappian cantare che di teneri amori», PROSE DEGLI ARCADI 1718, vol. I, p. 321); quindi passa a difendere la poesia erotica, sostenendo che gli arcadi non traggono gli argomenti delle proprie poesie «da' lascivi e sensuali amori», ma soltanto a quelli onesti, «onestamente trattati», atti non a corrompere, ma a «sollevare la nostra mente dalla caduca bellezza del corpo all'immortale dell'anima, e da questa alla suprema ed infinita dell'Altissimo Iddio» (ivi, pp. 326-327). Infine insiste sul fatto che la conoscenza dell'alta filosofia platonica non sia riservata soltanto ai dotti,

prende i giudizi di merito espressi nell'*Istoria*, in cui scandiva un percorso non lineare per la poesia italiana, che a suo dire nasceva rozza nel Duecento, si perfezionava nel secolo successivo, tornava a decadere nel Quattrocento prima del rinnovamento cinquecentesco, a sua volta preludio di una nuova decadenza nel Seicento, arginata soltanto all'alba del diciottesimo secolo, «che a più glorioso risorgimento preparasi, mercé lo studio e la continua fatica di molti nobilissimi ingegni viventi»[38]. Tale compitazione viene ribadita e corroborata nella *Bellezza* proprio attraverso la distinzione fra «bellezza esterna» e «bellezza interna», che consente a Crescimbeni di notare come «colla prima troppo soverchiamente, anzi infelicemente lussureggiarono la maggior parte dei poeti di questo secolo», i quali

> non content*i* del bando dato irremissibilmente all'interna bellezza, l'esterna di tal maniera differm*arono* con barbare locuzioni, con durissimi versi, con viziose figure e spezialmente con iperboli, traslati e metafore, continui e sproporzionati, che perdutosi anche il dolce, a cui è diretta l'esterna bellezza, la toscana poesia più non si poteva riconoscere da' sani giudizi, e come mostruosa veniva da loro aborrita. (*Bellezza* I, 26)

L'esempio contrario viene invece offerto dalla poesia duecentesca, esclusivamente tesa alla ricerca della bellezza interna, al punto da diventare talora incomprensibile a causa dell'eccesso opposto:

> Ma della seconda troppo religiosamente si valsero i primi padri, che nel secolo del dugento fiorirono: di modo che, toltone Dante e Cino, ed in qualche parte fra Guittone d'Arezzo ed alcuni altri pochi rimatori de' moltissimi che se ne truovano ed io ho veduti, si rendono non meno sgraditi e dispiacenti che incomprensibili; e per lo più nausea cagionano e aborrimento. E, se non che il divino Petrarca s'oppose a tal disordine colle sue nobilissime *Rime*, certamente moriva in fasce la toscana poesia. (*Ibidem*)

Anche in questo caso l'esame mira senza troppi sofismi alla celebrazione del rinnovamento della poesia settecentesca promosso dall'accademia dell'Arcadia, i cui membri, rifacendosi all'esempio di coloro che, a partire da Petrarca, erano stati capaci di «accoppiare in guisa l'utile col dolce, che dilettando insegni e insegnando diletti», e di promuovere quella sintesi di bellezza interna ed esterna grazie a cui veniva rilanciata la funzione educativa e civilizzatrice della letteratura; in questo senso ai dialoghi della *Bellezza* viene affidata una funzione molto concreta, ossia mostrare nei fatti come tale sintesi potesse essere raggiunta.

ma possa essere accessibile anche ai pastori, in quanto, «per penetrare i più alti arcani dell'amorosa filosofia basta solo l'essere amante» (ivi, p. 328). Sulla definizione di una vera e propria scienza degli affetti nel primo Settecento, in margine alla critica petrarchesca, si rimanda al fondamentale contributo di BATTISTINI 2006.

[38] CRESCIMBENI 1698, pp. 81-82; su questa ripartizione storiografica cfr. ARATO, pp. 28-30.

3. La cornice della *Bellezza*: luoghi, personaggi, occasioni e forme di un manifesto

Nella seconda edizione del 1712 viene introdotto un avviso al lettore – qui riproposto in appendice al testo – che ripercorre le tappe di ideazione e stesura della *Bellezza*; il paratesto si apre prevedibilmente nel nome del Di Costanzo, ricordando la centralità del rimatore napoletano nel progetto di rifondazione arcadica del gusto poetico. Crescimbeni, dopo aver ricordato come «la nobilissima maniera adoperata nella Lirica Toscana da Angelo di Costanzo [...] mosse, fin dal principio dell'instituzione della Ragunanza degli Arcadi, non pochi di loro ad imitarla e promuoverla», riferisce del progetto di edizione commentata delle sue liriche – allora ancora sparse in varie raccolte –, caldeggiato da Vincenzo Leonio e poi abbracciato dagli altri compastori intorno al settembre del 1697[39]. Gli undici accademici che aderirono alla proposta, «letterati tutti de' principali di Roma», presero così a incontrarsi ogni giovedì nella residenza dell'abate Giuseppe Paolucci da Spello (1661-1730), segretario del cardinale Giambattista Spinola (1646-1719); nella prima delle adunanze, in cui a turno uno dei convitati aveva il compito di leggere e commentare un sonetto del Di Costanzo, Leonio offrì, «con molta felicità ed ardore», una lettura di *Mancheran prima al mare i pesci, e l'onde* (COSTANZO 1709, p. 31)[40].

Fino a quando, nel 1725, il Bosco Parrasio assunse una sua stabile e definitiva collocazione, ai piedi del Gianicolo[41], era consueto tenere tali conversazioni letterarie all'interno delle abitazioni di alcuni soci dell'accademia allo scopo di portare a termine qualche prestigiosa iniziativa di carattere poetico; presso la casa di monsignor Marcello Severoli (1644-1707), la prima a ospitare simili incontri, gli accademici si diedero un gran da fare per convertire in ottave i ventisette libri di endecasillabi sciolti dell'*Italia liberata da' Goti* di Gian Giorgio Trissino (CRESCIMBENI – MOREI 1708-1751, vol. IV, pp. 166-167). Giuseppe Paolucci, uno dei fondatori dell'accademia, da non confondere né con l'omonimo abate pesarese che fu collezionista d'arte nella Roma di fine Seicento, né con il fratello del cardinale forlivese Fabrizio[42], aveva destinato il «commodo e decoroso»[43] appartamento che gli era stato assegnato dallo Spinola a

[39] «Ma perché le rime di lui non si vedevano impresse che sparsamente in alcune rarissime raccolte, e per conseguenza non potevano diffondersi dappertutto, e oltre acciò la loro bellezza non poteva pienamente concepirsi da ognuno per lo corrotto gusto che era corso quasi universalmente fino a quel tempo, però l'anno 1697, circa il mese di settembre, deliberarono alcuni arcadi di provvedere ad ambedue le suddette mancanze, facendo ristampare le *Rime* di questo insigne poeta, ornate d'opportune annotazioni» (cfr. *Appendice* III).

[40] Questo sonetto non sarà esaminato nella *Bellezza*, e verrà trascurato anche nella *Scelta di sonetti e canzoni de' più eccellenti rimatori d'ogni secolo* curata da Agostino Gobbi ed Eustachio Manfredi, che pure pubblica 31 sonetti dell'autore (GOBBI – MANFREDI 1709-1711, vol. II, pp. 121-136).

[41] Sul percorso ideale e materiale che portò alla costruzione dell'impianto presso il Gianicolo cfr. PREDIERI 1990; DIXON 2006, pp. 54-112.

[42] Mette in guardia dal cadere nel frequente scambio di persone RUGGIERO 2008; ancora in DIXON 2006, p. 129 si trova la confusione fra il Giuseppe Paolucci da Spello e il fratello del cardinale romagnolo («He is known for hosting a conversazione, most probably in the house of his relative – most likely his older brother – Cardinal Fabrizio Paolucci», DIXON 2006, p. 124).

[43] CRESCIMBENI – MOREI 1709-1751, vol. V, pp. 261-262. Così Paolucci ricorda quelle conversazioni in margine alla dedica al cardinale Spinola delle rime di Chiabrera: «Quindi è che non dovrà ad alcuno sembrar grave, che io colla piena approvazione, e consentimento di tutti quei Letterati, che per loro genio e gentilezza, sono cotenti di passare le prime ore della sera

sede di queste conversazioni, aperte all'inizio a un numero più ristretto e a una cerchia più scelta di letterati rispetto a quelle – più mondane – che si tenevano presso la residenza di Giovanni Battista Felice Zappi (1670-1719)[44]; nonostante ciò neppure l'*élite* radunata dal poeta umbro riuscì a portare a termine il progetto di edizione dei sonetti del Di Costanzo, tanto che l'impresa fu abbandonata dopo pochi mesi, e le rime del poeta napoletano saranno pubblicate soltanto nel 1709 a Bologna, a cura di Agostino Gobbi e Raimondo Antonio Brunamontini. Questa fu tuttavia l'occasione che diede origine alla *Bellezza*: Crescimbeni decise infatti, rifacendosi a quella conversazione, di esaminare quattro sonetti del Di Costanzo per dedurne i principi della lirica toscana, e successivamente, su invito degli amici, proseguì il lavoro fino a compiere «una poetica, con parlare anche delle altre spezie della poesia, e particolarmente degli autori contemporanei»[45].

L'opera viene pubblicata qualche tempo dopo la sua conclusione, nell'anno 1700 – sul cui statuto simbolico si è già riflettuto –, in otto dialoghi agiti da diversi arcadi che fungono da personaggi letterari, così come era già accaduto nell'*Elvio*, in cui ai protagonisti fittizi, Elvio e Lucrina, allegorie dell'ingegno e della buona poesia, erano affiancati caratteri reali[46]. Nella *Bellezza* si alternano tre interlocutori per ciascun dialogo: accompagnano Egina, costantemente presente, la sola donna e anche l'unico personaggio inventato, di volta in volta due pastori, scelti sulla base del loro prestigio letterario e della prossimità dei loro interessi con il soggetto del dialogo. I sedici arcadi scelti non coincidono con quelli che avevano preso parte alle adunanze presso la casa di Paolucci – si nota un significativo ampliamento dell'orizzonte geografico di provenienza dei pastori, rispetto al nucleo romano di partenza –, a riprova del fatto che la *Bellezza* non si propone come un'opera di trascrizione dei colloqui intercorsi fra i letterati, ma come la precisa espressione della poetica di Crescimbeni con ambizioni di livello nazionale[47].

nelle stanze da Voi assegnatemi, in vari eruditi discorso, la virtù de' quali evvi ben nota, abbia voluto indirizzare a V. E. queste Rime», CHIABRERA 1718, vol. I, p. n.n.

44 Sulla diversa natura di queste assemblee e sulla loro fortuna cfr. RENAZZI 1803-1806, vol. IV, pp. 160-162; DONATO 2000, pp. 13-76; GROSS 2002, p. 286.

45 Crescimbeni specifica che gli autori oggetto della sua analisi «furono scelti tutti moderni, perché io non volli concorrere con que' grandi uomini che hanno scritto sopra gli antichi». In questa scelta è evidente la volontà di distinguersi da Gravina delimitando un proprio spazio critico all'interno del quale avrebbe potuto eccellere.

46 I pastori introdotti a parlare erano Amaranta (Anna Beatrice Carafa principessa di Scalea), Gerasto (monsignor Francesco Maurizio Gontieri), Uranio (Vincenzo Leonio), Nitilo (l'abate Leone Strozzi), Polibo (Vincenzo Filicaia) e Nicandro (Francesco Maria Carafa principe di Belvedere). Oltre a questi venivano nominati numerosi altri pastori arcadi, tra i quali lo stesso Crescimbeni, Gian Vincenzo Gravina (Opico) e Francesco Redi (Anicio).

47 I convitati in casa di Paolucci erano, oltre al padrone di casa e a Crescimbeni, Vincenzo Leonio, Antonio Caraccio, Benedetto Menzini, Giovan Battista Felice Zappi, Filippo Leers, Francesco Maria Campello, Pompeo Figari, Jacopo Vicinelli, Silvio Stampiglia e Paolo Antonio del Nero; di questi nella *Bellezza* compaiono come personaggi parlanti soltanto Zappi, Leonio e Campello.

I primi a dibattere sono l'avvocato forlivese Pellegrino Maseri (1648-1718) e il già citato Antonio Magliabechi, entrambi attori piuttosto rilevanti nel contesto della prima Arcadia. Maseri[48], protetto prima di Cristina di Svezia e poi di Clemente XI, venne ascritto all'accademia fin dalla sua fondazione; fu autore di alcune opere giuridiche in latino e poeta molto apprezzato («fra questi studj più seri frapponeva egli talvolta la Poesia, massimamente Toscana, con tale eccellenza, che parea in lui risorto ora il Petrarca, ed ora il Chiabrera», NOTIZIE 1720-1721, t. I, p. 31), ma il suo nome è legato soprattutto alle prime prove romane di Gian Vincenzo Gravina: egli è l'autore dell'*imprimatur*, dal tono celebrativo, che accompagna la prima edizione dell'*Endimione* di Guidi con annesso il discorso di Bione[49], nel quale viene pure citato come lodevole autore tragico, avendo composto una tragedia, l'*Ottavia* – probabilmente un rifacimento della *pièce* pseudo-senecana –, che non verrà mai alla luce[50]. Maseri è inoltre il protagonista, con Carlo d'Aquino, del *Dialogo tra Faburno e Alcone sopra le Egloghe di Bione Crateo*, in cui si ritrova la cifra teorica dei componimenti pastorali del roggianese: l'atteggiamento anticruscante e antipetrarchista, la ripresa dei motivi cartesiani, l'adesione alle teorie luminose[51]. Non è un caso che Crescimbeni introduca un amante della poesia antica come Maseri, intimo di Gravina e presumibilmente cultore della lettura in chiave filosofica che l'amico ne aveva offerto, a interloquire con Magliabechi, primo collaboratore di Alfesibeo, come è stato ricordato, per la stesura dell'*Istoria*, tanto più che i compiti, nel corso del dialogo, appaiono distribuiti equamente e in maniera appropriata: al toscano tocca ovviamente la discussione della bellezza esterna del primo componimento del Costanzo preso in esame, il sonetto di carattere sublime *Nell'assedio crudel, che l'empia sorte*, mentre a Maseri è destinato il ragionamento su quella interna.

Nel secondo dialogo, incentrato sul componimento di idea umile del Di Costanzo *Occhi, che fia di voi? Poi ch'io non spero*, si avvicendano come espositori Apostolo Zeno, a cui viene affidato, in qualità di grande conoscitore della letteratura delle origini, il compito di denunciare i difetti della poesia duecentesca, esclusivamente intesa alla ricerca della bellezza interna, nonché quello di illustrare la bellezza esterna del sonetto cinquecentesco oggetto del dialogo, e il fiorentino Pier Andrea Forzoni Accolti

[48] La grafia del cognome è varia: nella *Bellezza* è citato come Masseri, in altre opere dell'epoca figura come Messeri; un suo profilo biografico, redatto dal concittadino Fabrizio Monsignani si ritrova in NOTIZIE 1720-1721, t. I, pp. 29-33.

[49] Questo è l'imprimatur, firmato da Maseri e datato 3 gennaio 1692: «Nella Favola dell'Endimione, concepita da un Anima Regia, nudrita da Erilo Cleoneo co 'l vigore di acuti, e gravi riflessi, e illustrata da Bione Crateo con lo splendore di profonda dottrina, che si ricovra sotto l'ombra d'un sublime spirito, che fu propria lodatore de' Nomi grandi, ed oggi è gran Nome, non ho saputo riconoscere cosa alcuna, che detragga alla santità della Religione, o alla purità de' costumi: ma bensì alla Poesia Italiana, ed all'arte del poetare un nuovo, e grande acrescimento, che sarà sempre gloria dell'Età nostra, ed invidia delle future», GUIDI 1692, p. n.n. Sul legame di Maseri con il dedicatario dell'opera, il cardinale Albani, e sul tono encomiastico prescelto dal revisore, cfr. NACINOVICH 2012, p. 55.

[50] «A non vulgar lode nella nostra lingua potrà altresì poggiare Faburno Cisseo, quando apparirà alla luce una sua grave ed artificosa tragedia intitolata l'Ottavia, sparsa di sublime dottrina ed ornata di vivissimi lumi poetici», GRAVINA 1973, p. 72.

[51] Il testo del dialogo si legge in GRAVINA 1970, pp. 47-58, sul quale si veda l'approfondimento di QUONDAM 1970, pp. 19-25; interessanti spunti circa il rapporto di Gravina con gli interlocutori che l'autore richiama apertamente o per via di allusioni nelle *Egloghe* si trovano in GALLO 2012, pp. XVI-XIX.

(1639-1719), segretario perpetuo dell'accademia degli Apatisti, arcade dal 1691 e poeta lirico in italiano e in latino[52], che si sofferma invece sulla bellezza interna. Nel terzo, consacrato a un sonetto di stile temperato (*Mentre a mirar la vera, ed infinita*), convengono l'abate provenzale Paolo Bernardy, esponente della tensione sovranazionale dell'accademia, e Giovan Battista Felice Zappi (1667-1719), uno dei fondatori dell'Arcadia, all'interno della quale fu poeta degno di nota[53].

Lo schema argomentativo è il solito: Bernardy espone la bellezza esterna del componimento, Zappi quella interna, eppure la seconda parte del dialogo risulta particolarmente importante in quanto, dopo una discussione del secondo sulla possibilità di far convenire insieme molteplici stili all'interno di un solo componimento, Egina, allieva curiosa e ansiosa di intervenire nei dibattiti di cui non è semplice spettatrice, chiede al primo di «ristringere ed epilogare il sistema della perfezione del sonetto», offrendogli la possibilità di approntare una schematica sintesi dell'intero sistema della poesia toscana. Ciò che colpisce non è l'ennesima conferma della finalità pedagogica del trattato, quanto piuttosto che un compendio di tale respiro venga affidato a uno dei letterati di certo meno significativi nel panorama culturale dell'epoca, autore poco presente nelle *Rime degli arcadi* e nell'archivio dell'accademia, la cui prova più interessante era forse un saggio di traduzione in italiano di alcuni versi della pastorale eroica *Acis et Galathée* (1686) di Jean Galbert de Campistron e Jean-Baptiste Lully[54], e ad ogni modo non certo al livello di altri interlocutori evocati, da Zeno a Salvini. Eppure Crescimbeni omaggia in Bernardy uno degli uomini a lui più vicini: egli, originario di Saint-Paul de Vence, nipote di un monsignor Bernardi cameriere segreto di Innocenzo XI (1676-1689), viene ricordato da Alfesibeo nel 1708 come procustode d'Arcadia nelle campagne provenzali (CRESCIMBENI 1708, p. 24), in due *Notizie degli arcadi morti* scritte da Crescimbeni è menzionato come segretario della piccola accademia degli Umili e definito «arcade ben riguardevole»[55], e finalmente, nella *Vita di Crescimbeni* di Francesco Maria Mancurti, si narra di come egli avesse intrapreso, vivente ancora il custode, a stenderne una biografia in latino di concerto con Giovanni Luigi van der Planchen, canonico di Bruges; il progetto, che mirava anche a «descrivere

[52] Diciannove suoi sonetti vengono pubblicati nel sesto tomo delle *Rime degli Arcadi* (BARAGETTI 2012, p. 262); un suo elogio funebre, che ne ricorda l'affetto nei confronti dell'accademia dell'Arcadia, per cui svolse anche la carica di procustode a Firenze («Meritatamente in varie Accademie d'Italia fu annoverato, come nella nostra Arcadia, il dì 1 Agosto dell'anno 1691, col nome d'Arpalio Abeatico, della quale egli fu sempre affezionatissimo, e benemerito, mandandole spesso suoi Poetici Componimenti, e per la quale sostenne la carica di Procustode nelle Campagne Fiorentine», NOTIZIE 1720-1721, t. II, p. 226).

[53] Sono oltre sessanta i componimenti di Zappi inclusi nelle *Rime degli Arcadi* (cfr. BARAGETTI 2012, p. 551).

[54] Nelle *Rime degli arcadi* vengono pubblicati soltanto tre sonetti di Bernardy nel nono tomo (Baragetti 2012, pp. 323-327); nei manoscritti dell'archivio dell'accademia (sul quale cfr. TELLINI SANTONI 1991) sono conservati alcuni suoi sonetti, qualche madrigale, un'ode latina e soprattutto questo breve saggio di traduzione dal francese (Roma, BAR, Archivio dell'accademia dell'Arcadia, ms. VII, cc. 31r-32r).

[55] Le notizie, comprese nel terzo tomo delle Notizie, in cui si aggiorna anche il profilo di Bernardy, diventato nel frattempo canonico di Grasse, sono dedicate a Giovanni Luigi van der Planke (NOTIZIE 1720-1721, t. III, pp. 102-103), e a Domenico Attilio de' Simeoni, che istituì e mantenne a Roma una conversazione letteraria che poi prese il nome di accademia degli Umili, la cui cura passò a Bernardy dopo che Simeoni si trasferì lontano da Roma (NOTIZIE 1720-1721, t. III, pp. 120-121).

l'Arcadia per darne piena notizia agli Oltramontani», non venne portato a termine, ma la raccolta di dati e documenti doveva essere a tal punto avanzata da obbligare Mancurti a citare proprio il Bernardy come primaria fonte della sua *Vita*[56]. Si capisce così come, nell'eleggere i pastori parlanti, le vicende biografiche contino per Crescimbeni tanto quanto, se non più, dei meriti intellettuali.

Proseguendo la rassegna troviamo nel quarto due classicisti di vaglia, il fiorentino Antonio Maria Salvini (1653-1729), traduttore, seppur controverso, di Omero, Anacreonte, Persio, e il napoletano Carlo d'Aquino (1654-1737), maestro di retorica del giovane Crescimbeni a Macerata, traduttore a sua volta di Anacreonte in italiano e della *Commedia* di Dante in verso latino[57]. I due, pur senza sottrarsi alla canonica analisi di un sonetto del Di Costanzo (*Poiché voi ed io varcate avremo l'onde*), sono chiamati prevedibilmente a discutere «del modo del comporre usato dai greci» e di «come possa l'istesso modo imitarsi dagl'italiani»; essi esaminano le due differenti vie seguite dai poeti italiani, la petrarchesca e la pindarica, di cui sono considerati egregi rappresentanti Bernardo e Torquato Tasso, Gabriello Chiabrera e il meno noto Francesco Balducci (1579-1642), e giudicano la poesia italiana capace di imitare in tutto e per tutto quella greca, sebbene non nascondano le insidie che tale operazione comporta, considerando nel complesso superiore la lirica italiana a quella greca, soprattutto in virtù del diverso modo con cui viene trattato il soggetto erotico. Lungi dalle implicazioni sensuali presenti nei poeti antichi, infatti, Petrarca coniò quel modo onesto e metafisico di parlare d'amore che i toscani hanno preso a imitare senza riserve:

> Perché adunque il religiosissimo Petrarca, che di ciò bene avvisossi, nel dar forma alla toscana poesia per celebrar con essa la sua Laura ed i lor castissimi amori, potesse soddisfare, non pur senza biasimo, ma con lode, al suo proponimento, ritrovò il nobilissimo modo di metafisicamente scriver d'amore, involando i più vaghi e leggiadri fiori platonici, e quegli adattando alla poesia, co' quali, e colla perfettissima locuzione, e colla dolcezza incomparabile de' versi, e coll'accortissimo maneggio d'ogni poetica figura – nel che non discostossi dai greci, né da' latini – ci tramandò la poesia toscana, che oggi noi seguitiamo. (*Bellezza* IV, 33)

Il dialogo si inoltra deliberatamente nel territorio accidentato del confronto tra antichi e moderni, riproponendo una delle accuse topiche rivolte agli *anciens*, ossia la loro mancanza di decoro dal punto di vista religioso. La rilevanza di tali affermazioni è amplificata dal fatto che a pronunciarle sia Antonio Maria Salvini, personaggio indubbiamente poliedrico e traduttore pressoché universale, ma rico-

[56] MANCURTI 1729, pp. 6-7.

[57] Sulla versione latina di Dante in esametri eroici a opera di Carlo d'Aquino cfr. TISSONI 1993, pp. 47-51; ZANOBINI 2016, pp. 27-51. Sulla letteratura latina in Arcadia, dal teatro del gesuita Giuseppe Enrico Carpani alle satire di Giovan Battista Casti, passando per l'importante esperienza degli *Arcadum Carmina*, cfr. CAMPANELLI – OTTAVIANI 2007; CAMPANELLI 2013; SANZOTTA 2014; SANZOTTA 2016; CAMPANELLI 2017.

nosciuto, innanzitutto da Crescimbeni (cfr. § 5), come un insigne cultore delle lingue e delle letterature classiche.

Nel dialogo quinto si assiste a una piccola variazione dell'ordine argomentativo consolidato: a salire in cattedra è questa volta Egina, desiderosa di mettersi alla prova commentando il sonetto incipitario del canzoniere di Di Costanzo. Il pubblico è costituito dall'abate torinese Francesco Maurizio Gontieri, successivamente nominato arcivescovo di Avignone, e da Marcello Severoli; i due, oltre a incalzare Egina con domande che ne saggino le conoscenze acquisite nel corso delle sedute precedenti, discutono delle proprietà tragiche della pastorale *L'Elvio* di Crescimbeni, in cui Gontieri compariva come personaggio nei panni del sacerdote Gerasto. Nel sesto, dove si affronta il tema della commedia e del dramma per musica, vengono chiamati in causa due arcadi che saranno legati agli sviluppi del teatro musicale romano: il librettista cesenate Malatesta Strinati, che sarà autore di oratori e drammi per musica di soggetto sacro[58], e l'avvocato spoletino Francesco Maria Campello (1665-1759), nipote del librettista Paolo Campello (1643-1713), drammaturgo a sua volta e noto ad oggi per aver conservato numerosi libretti autografi di Pietro Ottoboni, al quale era molto vicino, in un fondo recentemente esplorato (CHIRICO 2005). Infine, negli ultimi due dialoghi, dedicati all'epica e in particolare all'*Imperio vendicato* di Antonio Caraccio, vengono introdotti a parlare prima Vincenzo Leonio e l'arcivescovo fiorentino Leone Strozzi (1637-1703), personaggio che compariva nell'*Elvio* sotto il nome arcadico di Nitilio; quindi lo scultore e archeologo fiorentino Filippo Buonarroti (1661-1733), pronipote di Michelangelo, di cui custodiva i manoscritti (CRESCIMBENI 1708, p. 162), e il conte pisano Brandaligio Venerosi (1676-1729), autore di numerosi componimenti encomiastici, uno dei quali diretto anche a lodare Crescimbeni (MANCURTI 1729, p. 41). In questi ultimi due dialoghi le connessioni tra i personaggi scelti e i temi trattati si fanno assai più flebili di quanto capitasse nei precedenti, e i pastori sembrano scelti più per motivi di prestigio culturale o di amicizia nei confronti dell'autore, al quale tuttavia non si presentava una grande scelta di accademici impegnati nel restauro della poesia epica, di certo meno nelle corde dell'Arcadia rispetto alla lirica; tolto il barone Caraccio, che per evidenti ragioni di conflitto di interessi non poteva essere convocato a discutere della propria opera, a Crescimbeni parve probabilmente opportuno scegliere attori a lui vicini e, Leonio a parte, non di primissimo piano.

Ricapitolando, le scelte rispetto ai personaggi introdotti nei dialoghi vengono fatte in base a criteri di affinità all'oggetto del dialogo, oppure per la parzialità di Crescimbeni stesso nei loro confronti. Ciò che immediatamente emerge è il massiccio coinvolgimento di voci appartenenti al circolo culturale fio-

[58] Sono scarse le notizie sullo Strinati, che collaborò con Crescimbeni alla trasposizione in versi dei *Cento apologhi* di Bernardino Baldi, stendendo le moralità che li accompagnano per l'edizione del 1702 (Roma, de' Rossi). Tra le opere di carattere teatrale sono comparsi a stampa un suo *Martirio di S. Adriano* (Roma, Stamperia Camerale, 1702), forse rappresentato con le musiche di Giuseppe Amadori, l'oratorio *La forza della divina grazia nel glorioso martirio de' santi Apollonio, Filemone et Arriano* (Roma, Ercole, 1708; poi Roma, Bernabò, 1731) e il melodramma sacro *Il martirio de' ss. fanciulli Giusto e Pastore* (Roma, Ercole, 1712).

rentino, e in specie dell'accademia della Crusca – a cui erano legati Salvini, Forzoni Accolti, Buonarroti e Strozzi, nonché il pisano Venerosi –, che conferma la rilevanza del sodalizio Firenze-Roma nella formulazione della proposta riformatrice arcadica: d'altra parte il custode, memore della lettera ricevuta nel 1698, aveva forse optato per un massiccio coinvolgimento della componente toscana proprio per non incorrere in ulteriori critiche. In seconda battuta sarà opportuno notare che l'ambiguità, connaturata al genere del dialogo, circa l'appartenenza delle opinioni espresse ai personaggi evocati o all'autore che si serve di loro come *noms de plume*, parrebbe dissolversi in seguito a un'indagine attenta delle tesi espresse: se infatti indubbiamente Crescimbeni asseconda in qualche modo le passioni e gli interessi dei pastori che introduce – non è un caso, ad esempio, che a elogiare lo stile di Lucrezio sia quel Magliabechi che aveva dapprima incoraggiato la traduzione del *De rerum natura* da parte di Alessandro Marchetti[59] – le opinioni formulate sembrano appartenere *in toto* all'autore, al punto da generare talora qualche aperto conflitto fra il personaggio parlante nella *fictio* e l'arcade di cui porta il nome. Uno spunto utile in tal senso è offerto dal dialogo quarto, nel quale a Salvini viene fatto pronunciare un giudizio limitativo, quanto mai ordinario all'epoca, sulla scarsa capacità di «muovere gli affetti» di Anacreonte, ritenuto poeta tutt'al più «acconcio a dilettare» (*Bellezza* IV, 37); tutto bene, se non che Salvini, nell'avviso del «volgarizzatore ai benigni lettori» posto in testa alla sua traduzione in rima toscana di Anacreonte, pubblicata a Firenze nel 1695, aveva espresso un parere di segno opposto, rivalutando la profondità del lirico di Teo (SALVINI 1695, p. n.n.).

L'analisi delle poesie volgari sulla base delle categorie di bellezza interna ed esterna, il ricorso alla teoria della scala d'amore platonica, i giudizi entusiastici sulle liriche del Di Costanzo o sul poema di Caraccio, per quanto possano essere in alcuni casi vagamente condivisi dagli eruditi menzionati nella finzione, non riflettono nessun'altra opinione se non quella di Alfesibeo, che d'altra parte non si mostra minimamente interessato a sviluppare le potenzialità controversiste della forma dialogica, ritornata in *auge* nel secondo Seicento francese grazie alla *Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* (1687) del gesuita Dominique Bouhours, che ebbe in Italia una larghissima circolazione. A proposito del «tipo esegetico» della *Bellezza* Tissoni ha parlato in maniera appropriata di un recupero dei modi della lezione accademica cinquecentesca, calata all'interno di un contenitore dialogico (Tissoni 1993, p. 46). In effetti, oltre al fatto che gli interventi dei personaggi sono spesso di una lunghezza estenuante, e che l'argomentazione non procede quasi mai per via di *sticomitie*, ma segue piuttosto la suddivisione di temi – ciascuno a un oratore – preannunciata nel preambolo di ogni sezione, sarà opportuno rilevare che rarissimo è il caso in cui gli interlocutori si trovano in disaccordo.

[59] Il passo si legge in *Bellezza* I, 54; il progetto successivamente naufragò e non senza colpe dello stesso Magliabechi (cfr. SERRA 2011).

La disputa viene sistematicamente elusa dall'autore, che si guarda bene dall'introdurre questioni che potrebbero far nascere un dibattito. Icastica è in tal senso la situazione proemiale del primo dialogo, quando Magliabechi e Maseri devono scegliere l'argomento letterario sul quale verterà la conversazione: il primo propone di parlare del *Corradino*, tragedia di Antonio Caraccio pubblicata nel 1694, per capire se l'autore fosse riuscito in quella prova a far conseguire all'idioma volgare l'eccellenza nel tragico, ma Maseri si sottrae per evitare di dover istituire paragoni scomodi («Scusatemi, Diotimo, che la materia, quantunque amena e fruttuosa, non può digerirsi senza venire a paragoni e confronti, i quali io sommamente schifo», *Bellezza* I, 11); la sua controproposta si incentra invece sul rapporto genetico fra due sonetti, assai contigui per argomento e forme, l'uno di Petrarca (*Mille dubbi in un dì, mille querele*), l'altro attribuito a Cino da Pistoia (*Quell'antico mio dolce empio Signore*), al fine di decidere quale dei due autori avesse la primogenitura, ma questa volta è Magliabechi a svicolare per scongiurare la necessità di dare ragione a uno dei due partiti opposti[60] («Bizzarro è il dubbio, e parecchi intorno ad esso hanno scritto, ma peravventura niuno l'ha deciso fondatamente, perciocché quinci e quindi v'è molto da dire, e le ragioni d'ambe le parti difficilmente si possono atterrare», *Bellezza* I, 12). Soltanto Egina toglierà i due dall'imbarazzo, suggerendo di descrivere le bellezze di un sonetto del Di Costanzo, ma il quadretto – dai risvolti quasi comici – illustra bene la tendenza crescimbeniana a fuggire da qualunque diatriba: l'unico punto nel quale emerge una minima contrapposizione riguarda la decisione circa l'orizzonte stilistico, temperato o sublime, nel quale dovrebbe iscriversi il poema eroico (*Bellezza* VII, 9), ma anche in questo caso i toni dei dialoganti rimangono concilianti e remissivi, tanto che neppure qui viene meno lo stucchevole abuso di cerimoniosità che caratterizza l'intera opera. Nonostante Crescimbeni, nell'avviso al lettore contenuto nella seconda edizione, dichiari di aver scelto la forma del dialogo per esporre attraverso vari personaggi molteplici idee, «acciocché il lettore faccia da giudice e scelga qual via più gli piace», la *Bellezza* non dà l'impressione di essere un'opera aperta, tesa a riflettere una disposizione realmente polifonica.

In conclusione andrà spesa qualche parola su Egina, personaggio davvero singolare nel contesto della *Bellezza*: unica donna, unico carattere fittizio, unico presente in tutti i dialoghi, Egina sembrerebbe incarnare quell'aspirazione al sapere, quella curiosità intellettuale che sta al centro dell'attività di proselitismo accademico di Crescimbeni. È vero che nella *Bellezza* non si trova ancora quella «decisiva femminilizzazione dell'Arcadia romana», di cui parla Elisabetta Graziosi in riferimento alla pubblicazione dell'*Arcadia* del 1708, ma non sempre Egina riveste esclusivamente il ruolo «dimitativo di ascoltatrice» (GRAZIOSI 1995, p. 256); essa piuttosto corona quel percorso ideale di formazione, da scolare a mae-

[60] Sulla questione, assai dibattuta, che opponeva, tra Sei e Settecento, da una parte Tassoni e Salvini, sostenitori della dipendenza del sonetto petrarchesco da quello di Cino, dall'altra Muratori, convinto del fatto che il sonetto attribuito a Cino fosse spurio, si rimanda al commento di *Bellezza* I, 11.

stro (V, 9), che Alfesibeo, nell'ambizione di costruire un'Arcadia ecumenica, immaginava potersi replicare da ogni pastorella[61]. Circa l'identità di Egina, nella quale talora si è riconosciuta la «controfigura rammodernata dell'antica Cristina di Svezia» (GRAZIOSI 1995, p. 256), talaltra una figura rappresentativa delle pastorelle romane (DIXON 2006, p. 79), sembra opportuno sospendere il giudizio: alcuni elementi dell'*identikit* – il paragone con Augusto (*Bellezza* III, 21), la sua passione per i drammi per musica (*Bellezza* V, 158), il fatto che il giardino nel quale discutono sia di sua proprietà (*Bellezza* II, 32) – parrebbero essere a sostegno della prima tesi, ma la preparazione carente in materia poetica e i tanti dubbi elementari che vengono da lei sollevati al fine di far procedere la conversazione suggeriscono un profilo più basso, tanto più che, nel nono dialogo, aggiunto nel 1712, quando il ricordo di Cristina era molto sbiadito, la figura di Egina si tinge pure di sfumature mariane; all'augurio rivoltole da Martello di poter incontrare nelle sue poesie, attraverso esercizio e studio, il gusto raffinato del secolo, ella risponde con una chiara allusione al dettato evangelico (Lc 1, 38): «Voglia Iddio che addivenga di me quello che voi presagite» (*Bellezza* IX, 11).

4. Il canone crescimbeniano: autori, generi letterari e regole di composizione nella *Bellezza*

Se del ridimensionamento della lirica dantesca nella *Bellezza* si è già scritto[62], resta ancora da rilevare che la predilezione per la poesia petrarchesca, non meno ordinaria dell'imbarazzo con cui gli arcadi si trovavano a fare i conti con quella dell'Alighieri[63], viene giustificata in prima battuta sulla base di argomenti non stilistici, ma dottrinali. Il contesto è quello del dibattito – anche questo invero frequente[64] – sulla possibilità, da parte dei poeti, di affrontare soggetti filosofici; in seguito alla condanna, da parte dell'*alter ego* di Salvini, degli astrusi simboli sapienziali introdotti dai poeti antichi, Egina obietta che «pure il Petrarca sotto velami poetici nasconde sentimenti profondissimi», al che l'interlocutore risponde:

[61] Sulla presenza femminile in Arcadia cfr. GRAZIOSI 1992; GRAZIOSI 1995; ROMANO CERVONE 1995; DIXON 1999; GRAZIOSI 2004; CRACOLICI 2015. Un riferimento al «nuovo femminismo arcadico» si ritrova pure nel pionieristico studio di CARRARA 1909, pp. 448-449. Ringrazio Mauro Sarnelli per la segnalazione.

[62] Da segnalare il leggero spostamento del giudizio – in senso negativo – rispetto all'*Istoria*, laddove le lodi, seppure di maniera, come era consuetudine, della *Commedia* e del canzoniere di Dante erano esplicite (CRESCIMBENI 1698, p. 86). Interessanti spunti sulla lettura crescimbeniana di Dante, e in generale sulla considerazione della poesia di Alighieri nel contesto arcadico, sono contenuti nella relazione di Paolo Procaccioli, *Tra entusiasmi e tiepidezze. Il Dante della prima Arcadia*, pronunciata nel corso del convegno Canoni d'Arcadia (Roma, 6-8 giugno 2018), ai cui atti, in corso di stampa, si rimanda.

[63] Per un'indagine relativa alla considerazione di Dante nel periodo arcadico, in particolare lungo l'asse Firenze-Roma, di cui è stata già rilevata l'importanza, cfr. TISSONI 1993, pp. 41-47.

[64] Tema ricorrente nelle *Prose degli arcadi* era la disputa sulla capacità della poesia pastorale di cantare non soltanto amori bucolici, ma anche argomenti gravi e filosofici; cfr. ad esempio al ragionamento del fiorentino Paolo Della Stufa, in Arcadia Sileno Perrasio, pronunciato nel 1691 e pubblicato come prosa XIII del primo libro, in cui si dichiara «che a' Pastori d'Arcadia non è sconvenevole trattar nel canto argomenti gravi, dotti ed alti» (PROSE DEGLI ARCADI 1718, t. I, pp. 185-194).

Egli è vero, ma que' velami figure sono e non macchine, né le filosofie che nelle rime del Petrarca si leggono sono difficili e nascoste, ma piane e usuali, anzi di esse le cose più note e più vaghe solamente trascelse il Petrarca, e poeticamente vestendole, ne' suoi componimenti le sparse. Del resto rammentaretevi, Egina, che nel nostro primo ragionamento, in favellandosi dell'interna bellezza, fu condannata anche la troppa dottrina ne' primi padri del toscano poetare perché oscurità cagiona anch'ella e rincrescimento, perloché non negando io che possano, anzi debbano trattarsi le scienze ne' poemi con idoli e con immagini e simulacri (*Bellezza* IV, 25)

Adombrare sentimenti filosofici, ma in maniera piana e comprensibile, nei versi toscani, è operazione non soltanto lecita, ma necessaria a raggiungere quell'utile senza il quale la letteratura, in Arcadia, non avrebbe ragione di sussistere; e nel caso dei sonetti di soggetto erotico tale giovamento, secondo Crescimbeni, «non possiamo trar meglio che dal metafisico e secondo gl'insegnamenti di Platone, essendo noi seguaci del Petrarca, il quale altro fonte più abbondevole e limpido non seppe ritrovare, perché senza dubbio non si ritruova» (*Bellezza* I, 16). Il confronto fra un Dante incline a guastare i fiori poetici della *Commedia* introducendo concetti filosofici troppo oscuri e difficili, e un Petrarca che invece saggiamente «da' Platonici tolse non de' più difficili e incogniti concetti, ma de' più facili e de' più divulgati», riuscendo in una perfetta sintesi di *delectare* e *docere* si ritrova già nella *Lezione sopra un sonetto di Monsignor della Casa* del Tasso (TASSO 1875, vol. II, pp. 122-123); Crescimbeni vi si ispira chiaramente, riproponendo la lettura di Petrarca in chiave platonica messa a punto nel Cinquecento da Francesco Patrizi, secondo il quale le cattive interpretazioni del *Canzoniere* deriverebbero dal fatto «che gli sposito-ri non sapendo, o dimenticatisi, il Petrarca essere Platonico, e scrivere la maggior parte de' suoi concetti a modo di Platone, non habbiano inteso né questo né buona parte dei suoi sonetti» (PATRIZI 1553, p. 56*r*). Ancora una volta nella *Bellezza* parrebbe cogliersi quello spirito compilativo che impedisce un approccio veramente originale alle questioni storico-critiche. Non è un caso che questi dialoghi, nell'accesa *querelle* intorno a Petrarca che opporrà, fino alla metà del secolo, petrarchisti oltranzisti – riuniti attorno al maceratese Domenico Lazzarini (1668-1734), professore di eloquenza greca e latina all'università di Padova – e fautori di un gusto più moderno, sulla scorta delle *Osservazioni* alle *Rime* di Petrarca di Muratori (1711), vengano presi a modello dai primi: Biagio Schiavo, nei due tomi del *Filalete* (1738), la cui epigrafe era costituita dal passo di Patrizi sopra riportato, parrebbe rifarsi anche a Crescimbeni nel condannare l'avversario Teobaldo Ceva, reo di non aver compreso «platonico essere il gran poeta accusato»[65].

La preoccupazione circa il beneficio morale che avrebbe dovuto comportare la lettura dei sonetti amorosi e la ricerca dell'imprescindibile sinopia platonica risultano determinanti anche nell'elezione a

[65] Utili considerazioni in merito all'evoluzione della critica petrarchesca nel primo Settecento si trovano nel pur datato SALA DI FELICE 1959, pp. 23-38; sulle *Osservazioni* muratoriane si vedano invece, per quanto riguarda l'originalità linguistico-filologica del lavoro del vignolese, FUKSAS 2003; circa le fondamentali novità di natura storico-critica: BONFATTI 2010, pp. 43-94.

modello del poeta napoletano Angelo Di Costanzo[66], particolarmente apprezzato per il tono epigrammatico dei suoi componimenti, come non mancano di sottolineare i documenti primo-settecenteschi, concordi nell'attribuirgli il merito di non aver seguito troppo religiosamente il Petrarca (MURATORI 1971, vol. I, p. 69), e nel lodarne la vivacità e il garbo delle chiuse (CEVA 1735, p. 50), particolarmente apprezzate anche da Crescimbeni. Rappresentativo di questo giudizio è l'attacco della recensione all'edizione delle sue *Rime* pubblicate nel 1709, uscita nel primo tomo del *Giornale de' letterati d'Italia* (1710), in cui si afferma che il Di Costanzo

> merita lode principalmente per aver congiunta alla nobiltà dello stile anche la grandezza e rarità del pensiero; e *per* aver unito in maniera ne' suoi Sonetti il cominciamento col mezzo ed il mezzo col fine, che nulla vi sia di superfluità o di mancanza. Procede quasi sempre con sommo giudizio, con sommi principj, e con ottimo raziocinio. Concepisce bene i suoi soggetti, e dà loro in progresso tale spirito e lena, che quando sono alla conchiusone, tutto finisce di piacere, e niente resta a desiderare. Lavora di suo, e per così dire, di pianta, e non è stato un di quegli che stanno attaccati sì religiosamente al Petrarca, che non sappiano né pensare, né dire se non quanto da questo sia stato detto o pensato. (t. I, p. 206).

Accanto a Di Costanzo, nel novero dei migliori lirici toscani (*Bellezza* I, 26) vengono citati Pietro Bembo (1470-1547), Giovanni Della Casa (1503-1566), Luigi Tansillo (1510-1568), Jacopo Sannazaro (1457-1530), Annibale Caro (1507-1566) e infine, unica donna, Vittoria Colonna (1490-1547). Muratori parrebbe ispirarsi a questo micro-canone quando, nella *Perfetta poesia italiana*, menziona i più illustri letterati che sorsero nel corso del glorioso pontificato di Leone X; oltre alla soppressione del nome di Sannazaro, di cui vengono riconosciuti i meriti soltanto nel verso latino, si ritrova infatti una sola sostituzione rispetto all'elenco stilato nella *Bellezza*: al posto di Vittoria Colonna il vignolese introduce Giovanni Guidiccione (1500-1541). Se si passa invece a considerare il giudizio sulla lirica rinascimentale formulato da Gravina nella *Ragion poetica* (GRAVINA 1973, p. 326), teso a privilegiare autori di più marcato gusto classicista, si rilevano maggiori discrepanze: in questo nuovo catalogo viene recuperato il Sannazaro, e dei nomi indicati da Crescimbeni rimangono soltanto Bembo e Della Casa; a Vittoria Colonna, Tansillo e Caro sono preferiti Agostino Staccoli da Urbino (prima del 1425–1482), Poliziano (1454-1494) e Galeazzo di Tarsia (1520-1553). L'assenza più evidente, di cui non si può non cogliere l'indiscusso risvolto polemico, è tuttavia proprio quella del Di Costanzo; al roggianese appare ingiustificato l'onore che al poeta napoletano viene attribuito in Arcadia, tanto più che, nell'unica occasione in cui, nel *corpus* graviniano, si incontra il suo nome, viene messa in discussione la presunta originalità del Di Costanzo, considerato tra coloro che «più presso andarono» al Petrarca (GRAVINA 1973, p. 192).

[66] Numerosi studi recenti si sono soffermati sull'indagine intorno al testo delle *Rime* del Di Costanzo in vista di una edizione critica che è ancora di là da venire; sulla complessa situazione filologica delle liriche del poeta napoletano cfr. LONGHI 1975; CREMANTE 1978; TOSCANO 2014. Sulla fortuna editoriale goduta da questo autore in Arcadia cfr. FARENGA 1991, p. 746; ALBONICO 2001, p. 730.

Passando alle generazioni successive, Crescimbeni non risparmia lodi nei confronti di Battista Guarini, celebrato per il *Pastor fido*, sul quale egli aveva plasmato il suo *Elvio*, ma anche per la madrigalistica, nel quale veniva ritenuto eccellente («senza far torto ad alcuno, è stato il migliore artefice di madrigali che abbia avuta l'Italia», *Bellezza* IX, 20), e per Torquato Tasso, che appare tuttavia un modello teorico – per i *Discorsi sopra il poema eroico* e per la *Lezione sopra il sonetto del Casa* –, piuttosto che concretamente poetico, nonostante l'apprezzamento per i sonetti e le canzoni di stile grave (*Bellezza* III, 44). Anche Gabriello Chiabrera viene elogiato per le canzonette (*Bellezza* IV, 33) e per le composizioni pindariche e di carattere eroico[67]. Più interessante appare invece il giudizio sulla lirica di Marino, molto meno severo di quanto non fosse nell'*Istoria*, laddove Crescimbeni optava per un pudico silenzio, che non nascondeva una condanna netta («per non poter dar loro [le liriche di Marino] amichevol giudizio, stimo essere assai meglio, per ora tacere affatto, e ristringer la presente Istoria solo a quei che, a di lui essempio, si fecer lecito di maggiormente dilatar la libertà del comporre», CRESCIMBENI 1698, p. 149); al contrario, nella *Bellezza*, Marino viene esplicitamente escluso dalla rosa di poeti che badarono, nei loro versi, soltanto «ad equivoci, contrapposti, arguzie e sali», e delle sue prove si offre una valutazione globalmente positiva:

> Dico che egli debbe torsi dal numero di que' tali, de' quali ora parliamo, e benché non possa collocarsi tra i poeti del buon secolo, cioè del Cinquecento, nondimeno, egli ha non so che di particolare, che rende i suoi componimenti non dispiacevoli anche ad ogni più purgato giudizio; e per vero dire, se vi fosse chi delle molte cose di lui date alle stampe facesse scelta, potrebbe anch'egli andar co' suddetti, che nel buon secolo toscanamente poetarono. (*Bellezza* II, 28)[68]

Al di là di questo giudizio – di rilievo sicuramente notevole – andrà notato che i principi poetici che informano la *Bellezza* sono per larga parte debitori della teoria letteraria pieno-seicentesca. Si pensi ad esempio alla centralità che assume, nel dialogo nono, la nozione di «imitazione», vero e proprio criterio-guida per gli aspiranti poeti del diciottesimo secolo, ai quali viene prescritto di selezionare gli attributi migliori degli autori del passato e rifonderli all'interno di una composizione originale:

> Concludiamo adunque che il gusto, o per meglio dire il fine del presente secolo è di pigliar da tutti i secoli antecedenti il meglio, e ammassandolo e giudiziosamente usandolo, farsi uno stile proprio che non si possa dir d'altro secolo, o si com-

[67] Secondo SANTOVETTI 1997, p. 33, «l'unica figura a venire recuperata dal diciassettesimo secolo» nella *Bellezza* di Crescimbeni «è Chiabrera, perché campione di una accettabile imitazione moderna di Pindaro e di Anacreonte». Importanti riflessioni sul recupro della poesia chiabreriana in Arcadia sono state fatte recentemente da Clizia Carminati nel corso del convegno *Canoni d'Arcadia* (6-8 giugno 2018), in un intervento intitolato *Il classicismo barocco in Arcadia*.

[68] Sempre all'interno del convegno arcadico appena citato Emilio Russo è intervenuto con un prezioso contributo su *La ricezione di Tasso e del barocco*, in cui si sottolineava l'eccezionalità della posizione di Crescimbeni su Marino. Si rimanda ovviamente per completezza agli atti del convegno, che saranno stampati a breve.

ponga alla toscana o alla greca, o si maneggi il tenero, o il grave, o il grande, il che insomma vuol dire che cerca di riformare in meglio la poesia e arricchirla di nuove forme di dire e d'altri ornamenti che per lo passato o non si seppero, o non si vollero sapere, o la soverchia servitù a' vecchi maestri ne vietò la libertà di metterli in opera, ove nel cinquecento il non conoscersi difetto positivo bastava per render degno un componimento dell'applauso universale, ora vi si richiede di più l'esser nelle sue parti tale che desti la maraviglia negli ascoltanti. (*Bellezza* IX, 8)

Ora, tralasciando il ricorso alla meraviglia come fine della poesia, per lo meno ambiguo all'interno di un manifesto poetico di inizio Settecento, animato da una programmatica polemica antibarocca e con dichiarate ambizioni riformatrici, ciò che colpisce è l'apertura verso un'idea di imitazione che non coincide più con la *mimesis* aristotelica, ma viene declinata in senso prettamente retorico, come riproduzione di concetti e forme elaborati da altri autori. Questo processo era già largamente attivo nell'ultimo quarto del secolo decimosesto, ma è nel Seicento che esso viene portato a maturazione[69]; è difficile che, nella lettura delle affermazioni di Crescimbeni, non sovvengano le celebri metafore del gittatore e dell'ape, a cui Marino paragonava, nella *Lettera Claretti*, l'«accorto imitatore»:

Vuolsi l'accorto imitatore rassomigliare al gittatore, il quale volendo (per essempio) d'una statua di Venere fare una Diana, la fonde, ma quantunque il metallo sia l'istesso, la forma però ne riesce differente; et quella parte di materia, che là era nel capo, qui peravventura viene ad essere collocata nel piede. Non altrimenti ancora fanno l'api, le quali vanno depredando varia quantità di fiori per comporre il miele: ma quando poi il miele è composto, non si può in esso distintamente discernere qual sia giglio, né qual sia rosa, ma ne risulta una terza specie diversa[70].

Ancora più significativa in questo senso è la legittimazione del «furto», da parte di Crescimbeni, purché compiuto con arte e celato con perizia:

Ma avvertite, Egina, che l'involarne [le sentenze] altrui non è vietato, siccome han fatto Vergilio, il Tasso e ciascun'altro, ognivoltaché artifiziosamente si celi il furto, o si renda proprio, riformando o migliorando la sentenza involata, come sovente ha fatto Lacone ... (*Bellezza* VIII, 2)

Siamo in un terreno a pieno titolo mariniano, basti ricordare il prosieguo del passo della *Lettera Claretti* sopra menzionato, nel quale si ammette che «quasi tutti i Poeti tanto antichi, quanto moderni,

[69] Sulla transizione di tale concetto dalla *mimesis* aristotelica, secondo cui la poesia – compresa la lirica – doveva imitare se non azioni, per lo meno affetti o costumi, all'*imitatio* retorico-stilistica, tra Cinque e Seicento, con ampi riferimenti alla teoria crescimbeniana, che parrebbe recuperare un'ampia filiera di autori, da Tasso a Tesauro, passando per Torelli e Marino, cfr. ZUCCHI 2015a, pp. 84-89.

[70] RUSSO 2005, p. 141. Tale lettera venne pubblicata per la prima volta nell'avviso *A chi legge* della terza parte della *Lira* (Venezia, 1614) di Marino, firmata da Onorato Claretti, segretario ducale della corte sabauda. Per una pregnante lettura di questo passo e dell'intera lettera nel contesto dell'opera poetica di Marino cfr. RUSSO 2008, pp. 320-332.

etiandio i più eccellenti, [...] abbiano usato di rubbarsi l'un l'altro», e si sottolinea che «bisogna saper ritinger d'altro colore il drappo della spoglia rubbata, acciocché non sia con facilità riconosciuto»[71].

Un altro elemento caro alla poetica seicentesca recuperato nella *Bellezza* è la sovrapposizione di generi e codici letterari che produce una situazione di ibridismo diffuso[72]; scardinando quella logica della corrispondenza di ciascun genere a un unico stile predicata nel primo Cinquecento, Crescimbeni esplora le potenzialità pluristilistiche principalmente della lirica e dell'epica. Il custode si impegna a dimostrare, perfezionando un sistema che mira ad apparire geometrico, come il sonetto possa essere declinato secondo i tre stili fissati da Cicerone, sublime, umile e temperato. Ciascuno stile si raggiunge, sul fronte della bellezza esterna, attraverso l'impiego di alcune figure retoriche o il ricorso a determinate caratteristiche formali: per il sublime egli indica fra le altre la metafora, l'inarcatura, la sinalefe, l'ampiezza del periodo, l'apostrofe, la perifrasi, l'iperbato, l'epifonema, lo zeugma, la sineddoche, l'anafora, la reticenza, la preterizione, la prosopopea; per il temperato ancora l'anafora e l'epifonema, e inoltre la similitudine, l'ironia e il ricorso a formule popolari o proverbiali; per l'umile l'introduzione di metafore, ma «piane e usuali» (*Bellezza* II, 39), il contesto dialogico, l'epanalessi, il pleonasmo e in genere una certa trasandatezza nella scelta delle rime, nella variazione degli accenti, e un uso parco di concorsi vocalici e artifici retorici.

Già a una prima osservazione il sistema crescimbeniano appare molto meno geometrico di quanto previsto, e non soltanto per l'oscillazione di alcune figure, che fluttuano fra diversi stili, senza che venga chiarito con precisione, ad esempio, ciò che distingue l'anafora sublime da quella moderata («Passiamo ora alle figure più importanti che servono all'idea moderata, e tra esse annoveriamone in primo luogo alcune che si appartengono alla sublime, imperciocché se si formano con grazia e per esprimer concetto proporzionato, s'aspettano alla mediocre, come è la ripetizione», *Bellezza* VIII, 36), ma perché talora nelle composizioni del Di Costanzo affiorano elementi estranei allo stile che Crescimbeni va illustrando, come accade nel caso dell'iperbole presente nel sonetto umile, giustificata non senza fatica dal custode[73]. Tuttavia è sul fronte della bellezza interna che l'impalcatura allestita parrebbe subire i maggiori cedimenti; la griglia di riferimento predisposta da Alfesibeo si fonda sulla scala platonica: i sonetti di stile umile rappresentano i primi due pioli («cioè la vista dell'oggetto sensibile amato, la considerazione della figura corporea immaginevolmente fatta», *Bellezza* III, 16), quelli di carattere temperato i

[71] RUSSO 2005, pp. 141-142.

[72] Sull'ibridismo insito nella lirica e nel petrarchismo seicentesco si vedano almeno i seguenti contributi: MONTAGNANI 2005; MONTAGNANI 2008; MORANDO 2008; METLICA – TOMASI 2015.

[73] «Anzi nella parte della metafora è stato in questo sonetto avvertitissimo il Costanzo, il quale, per conseguir con maggior certezza il fine dell'umile prescrittosi, ha voluto la prima metafora, che coll'iperbole doveva esser congiunta, la quale conviene al sublime, temperarla colla sproporzione o soprabbondanza che abbassa l'iperbole alla frigidezza, secondo il Falereo», *Bellezza* II, 39.

gradi mediani («la contemplazione ragionevole della bellezza di tutti i corpi, la conversione dell'anima in sé stessa e la conoscenza della sua dignità», *ibidem*), e infine a quelli di idea sublime sono riservati i due più alti («il ricevimento in sé stessa del lume della bellezza, e finalmente il ritrovamento del medesimo lume nel suo autore, cioè in Dio», *ibidem*). L'applicazione di una simile chiave di lettura produce tuttavia uno sterile appiattimento; l'esercizio interpretativo crescimbeniano, non senza qualche forzatura e una tangibile opacità concettuale, riduce ogni poesia del Di Costanzo allo stesso significato allegorico: tanto dal sonetto umile quanto da quello sublime si evince la medesima lezione, ossia che «l'amar sensualmente è incapace di godimento perfetto» e ostacola «la prosecuzione del viaggio dell'anima verso la perfettissima bellezza di Dio, unico termine dell'amore»[74].

Tale compressione interpretativa non era passata inosservata, così come l'ambiguità terminologica con cui Crescimbeni talora riconduceva i concetti nell'alveo della bellezza interna, talaltra li riconosceva parte della bellezza esterna. Una lettera inviata al custode da Urbino il 27 Settembre 1700, firmata da Filippo Antonio della Concezione, al secolo Antonio Bonaventura Crescimbeni, chierico regolare maceratese, in Arcadia Sofronio Ladeo, appare esemplificativa delle difficoltà che un lettore medio dell'epoca incontrava fronteggiando le ingarbugliate disquisizioni platoniche di Alfesibeo; di seguito ecco un ampio stralcio della missiva inedita:

Carissimo fratello,

quanto più m'interno nella lettura del suo fondatissimo e profondissimo trattato della Bellezza della volgar poesia, tanto più sempre conosco le vere Regole del poetare, quali, se bene mi riescono facili alla teoria, con tutto ciò le apprendo per difficili alla Pratica. Onde, giunto a quanto le motivai nell'ultima mia, le scrivo alcune difficoltà, acciò nella dichiarazione delle medesime possa additarmi agevolmente all'esecuzione di quanto lei nel mentovato Trattato accenna. Vostra Signoria adunque dice che ogni Componimento costa di bellezza esterna, et interna; la qual Dottrina mi piace, ma però confesso di non intendere appieno in che consistino queste bellezze. Lei mi risponderà, cred'io, che lei dichiara nel suo libro il tutto. Va be-

[74] Il significato del primo sonetto preso in esame è questo secondo Crescimbeni: «quanto più di fuori gli era dal destino impedita la vista della sua donna e dal senso veniva afflitto colla memoria di tal privazione, tanto più di dentro l'anima si sentiva confortata e avvalorata alla prosecuzione del suo viaggio verso la perfettissima bellezza di Dio, unico termine dell'amore. Dal che a benefizio di chiunque ama deriva un incontrastabil principio: che, poiché l'uomo ha compiuto il primo grado dell'amore colla vista corporale dell'oggetto amato, debbe a gran ventura recarsi il non più rivederlo, acciocché si perdano affatto le spezie materiali, né si perturbi e distolga l'anima dall'alto viaggio che ha a fare per giungere al desiderato suo fine» (*Bellezza* I, 40). Molto simile appare l'argomento del secondo sonetto, umile, così dichiarato: «L'argomento adunque di tal sonetto si è che, essendo mancata all'autore la vista della sua donna, gli occhi se ne dolgono, e assicurano il medesimo autore che non vi sarà mai persuasione che li possa liberar dal dolore» (*Bellezza* II, 47); la massima che, secondo l'autore «può cavarsi da' sentimenti del sonetto egli è che l'amar sensualmente è incapace di godimento perfetto, mentre essendo l'oggetto finito, finito anche diviene il godimento, e l'uno e l'altro è suggetto a mutazioni e scemamenti; anzi di niun godimento può dirsi capace, essendone affatto prive le cose terrene, che giacciono nella valle delle miserie, perloché non si ritrae altro che tormenti e calamità da sì fatto amore» (*Bellezza* II, 55). Infine, nell'analisi del sonetto di carattere temperato, gli stessi personaggi devono ammettere l'identità del messaggio di questa ultima composizione con la prima: «verremo dirittamente a confermare la massima cavata già dal primo degli esposti sonetti, cioè che la vista dell'oggetto amato, compiuto il primo grado dell'amore, riesce d'impedimento per la consecuzione del fine di chi ama; e però si dee fuggire e recarsene a gran ventura la privazione» (*Bellezza* III, 16).

ne, ma in queste spiegazioni sono l'intoppo; imperciocché nello spiegare, che Lei fa del primo sonetto d'Angelo attinente al carattere sublime, mi pare che lei dica nella pagina 6 che la bellezza esterna di questo carattere consista etiandio nella nobiltà de' concetti, quali crederei più tosto appartenessero alla bellezza interna; massime leggendo nella pagina 9 che l'interna consiste ne' sentimenti gravi in tal maniera connessi che da quegli se ne ritragga qualche utile; che si è l'altra parte della Poesia; come ancora insegna Orazio. Ma perché Vostra Signoria non solo in questo primo, ma nel secondo, e terzo Dialogo nell'esporre i Sonetti del Costanzo dice che l'interna bellezza riconosce suoi fonti li concetti Teologici, matematici, Filosofici, e simili, muove una difficoltà, che è la massima di quante si abbia, et è: se i Soggetti primi delli sudetti concetti avranno la bellezza interna, come ad esempio una Vittoria di uno gran Capitano; et fatto illustre di qualche Prencipe, una qualche virtù d'alcun Santo, materie tutte delle quali solamente posso discorrere. Come dunque dovranno trattarsi queste materie? La Dottrina, che lei porta d'Amore, non vedo come potersi applicare a Capi proposti, siche questa sorta di Componimento sarà priva della loro bellezza interna[75].

Se Crescimbeni mirava ad allestire un prontuario per apprendisti poeti, questa lettera sembra sintomatica del fatto che, sul piano pedagogico, il suo progetto fosse fallito.

Concluso il capitolo dedicato alla lirica, resta ancora da osservare, brevemente, il trattamento riservato da Crescimbeni agli altri generi letterari considerati nella *Bellezza*, e in particolare alla tragedia, al dramma pastorale e all'epica, per i quali rimangono validi i criteri di lettura enunciati fin dall'esordio – anche a essi si applicano i principi di bellezza interna ed esterna –, benché l'argomentazione del custode, venendo a testi contemporanei, si faccia più chiara e concreta. Sul versante della poesia drammatica, andrà notato immediatamente che Crescimbeni si mostra consapevole del pregiudizio circa l'inferiorità del coturno italiano a quello francese, messo in bocca all'inesperta Egina[76], nonché conscio del fatto che, «circa la tragedia, forse ancor non sia stato occupato in Toscana il primo luogo» (*Bellezza* VI, 93). Non manca, anche in questo caso, un elenco di prove tragiche eccellenti «degne di gire al paro con quelle de' maestri», elenco assai prezioso perché a questo faranno riferimento i successivi pronunciamenti dei critici italiani primo-settecenteschi, da Scipione Maffei a Pietro Calepio, intesi a forgiare un canone della poesia tragica italiana da opporre a quello francese (ZUCCHI 2017, pp. 61-84). La soluzione crescimbeniana per contendere il primato al teatro transalpino è tuttavia differente, come si evince dal dialogo quinto, nel quale gli arcadi appurano «la pretensione dell'autore che il suo *Elvio* sia tragedia»; ripercorrendo le orme di Guarini, il quale nel *Pastor Fido* aveva atteso a una simile nobilitazione della pastorale, Crescimbeni rivendica lo statuto tragico del suo dramma a partire dalla constatazione del possesso di alcuni requisiti squisitamente formali, come la nobiltà dei personaggi, sia intrinseca – in quanto i protagonisti sono virtuosi – sia estrinseca, dal momento che il pastore Elvio è in realtà un se-

[75] BAV, Archivio di Santa Maria in Cosmedin, XIII. 1, cc. 276r-277v.

[76] Egina avverte che «taluno m'aveva dato ad intendere che la buona comica, siccome anche la buona tragica, si ritruovi in Francia e non in Toscana, e però alla lezione delle commedie e delle tragedie francesi ho badato, quando di leggerne ho avuto talento, e solo per accidente o per curiosità talvolta ne ho letta alcuna toscana» (*Bellezza* VI, 92).

midio, la presenza dei Cori, l'introduzione di peripezia e agnizione. L'autore si difende man mano dalle presunte infrazioni rispetto al codice della *Poetica* di Aristotele che gli vengono mosse; avalla l'opzione dell'argomento finto, giustifica la scelta un protagonista innocente, ma falsamente creduto colpevole, e infine legittima l'assenza della catastrofe dalla sua favola. L'apologia è condotta ancora una volta in nome dell'utile, dal momento che, secondo Crescimbeni, il beneficio del pubblico sarebbe molto maggiore nel caso di tragedie che si concludono lietamente, poiché da queste gli ascoltanti non ritrarrebbero soltanto l'«insegnamento che i felli si puniscono», ma anche «l'altro non minore, [...] che l'innocenza è protetta dal cielo» (*Bellezza* V, 145).

La predilezione per una tragedia in cui il dato tragico viene sostanzialmente esorcizzato e sostituito dalla messa in scena dell'azione provvidenziale della teodicea sarà centrale nel rinnovamento primo-settecentesco del coturno italiano: la *Merope* (1713) di Scipione Maffei costruirà parte del proprio successo proprio su questo impianto e sulla non occulta traccia pastorale (MARCHI 1992, p. 84; ZUCCHI 2017, p. 97). Non è un caso che, accanto all'*Elvio*, nel dialogo dedicato alla tragedia, venga incensato un altro dramma, l'*Amore eroico fra' pastori* di Pietro Ottoboni, nel quale pastori, ninfe e pirati cercano di coronare la propria passione amorosa: una tragedia sbiadita, quella che delinea il custode, una tragedia – e occorre insistere ancora sull'ibridismo della teoria letteraria crescimbeniana, ben distante dalla pratica distintiva dei generi letterari pieno-settecentesca – che inclina verso la pastorale e ancor più verso il dramma per musica. Che la diffidenza erudita nei confronti del melodramma («dico bene che chi gl'inventò poteva far di meno d'inventargli, ed avrebbe peravventura fatto meglio a lasciare il mondo come trovato l'aveva», *Bellezza* VI, 119) sia soltanto rituale[77], lo certificano infatti la dedica a un librettista come Pietro Ottoboni (cfr. ACCORSI 1999, p. 80), nonché la ricostruzione storica dell'evoluzione di questa forma teatrale, tesa ancora una volta alla celebrazione dell'Arcadia: all'origine viene riconosciuta l'iniziativa classicistica di Ottavio Rinuccini (1562-1621), il quale «rinnovando nella comica l'uso de' greci e de' latini che, secondo l'opinione di molti, cantavano intere tragedie, fece rappresentare alcune sue favole pastorali messe in musica» (*Bellezza* VI, 117); a questi seguì Giacinto Andrea Cicognini (1606-1651), capace di perfezionare il genere del dramma col suo *Giasone* («il quale per vero dire è il primo e il più perfetto dramma che si truovi», *ibidem*), testo che tuttavia diede origine, complice il declino dell'arte istrionica, al «total guastamento delle regole poetiche», a causa dell'introduzione di un guazzabuglio di personaggi tragici e comici che venivano indecorosamente fatti interloquire e dello svilimento della «locuzione, costretta a servire alla musica». Il merito di aver ristorato il genere viene conferito, in prima battuta, ai librettisti veneziani Domenico David e Apostolo Zeno, i quali, verso la fine del Seicento, «procurarono almeno di tessere i

[77] Sul dibattito primo-settecentesco intorno al dramma per musica cfr. FUBINI 1986, pp. 39-68; COTTIGNOLI 1987, pp. 11-48; ACCORSI 1999, pp. 73-240.

drammi in tutto nobili e senza buffonerie», anche se colui che viene maggiormente celebrato per aver «ritornato simil buon gusto in Italia» è il dedicatario Ottoboni, caposcuola di una colonia di librettisti arcadi puntualmente ricordati all'interno di un lungo elenco[78], utile a confermare la centralità che il dramma per musica rivestiva nel progetto arcadico e crescimbeniano.

Sul fronte dell'epica sarà invece interessante notare la parziale rivalutazione del modello del *Furioso*, che precorre le pagine della *Ragion poetica* graviniana; di fronte alle tradizionali accuse mosse da Leone Strozzi circa la molteplicità delle azioni che caratterizza la favola di Ariosto, Leonio prende le difese dell'autore ferrarese, dimostrando come il suo poema sia ben più regolare di quanto si soglia credere. La riconsiderazione dell'opera ariostesca è d'altra parte vincolata, non solo all'apologia della prova di Caraccio[79], incensata per ben due dialoghi, ma appare la logica conseguenza delle tesi di fondo sostenuta da Crescimbeni, secondo cui lo stile più appropriato per il poema eroico sarebbe quello temperato e non il sublime: su questa base il *Furioso* viene ritenuto addirittura un modello retorico preferibile alla *Liberata* del Tasso, come conferma Filippo Buonarroti (*Bellezza* VIII, 19), in uno dei rari passi della *Bellezza* in cui si trova un minimo contraddittorio.

5. Nell'officina di Crescimbeni un *excursus* tra modelli critici e pratiche di scrittura nella *Bellezza*

L'indagine nell'archivio crescimbeniano custodito presso la Biblioteca Vaticana – sul quale ci si soffermerà compiutamente nel § 6 – e il corpo a corpo con il testo della *Bellezza* in funzione della stesura del commento appaiono le vie privilegiate per entrare all'interno dell'officina dell'autore e capire come concretamente i dialoghi di Alfesibeo venissero costituendosi. Sul primo fronte andrà osservato che la *Bellezza* nasce come un testo composito, prodotto – almeno in parte – dell'accumulo e dell'adattamento di prove precedenti, che l'autore rimodula in vista della scrittura di un'opera unitaria. Si è già visto come i primi quattro dialoghi prendano spunto dalle conversazioni presso l'abitazione di Giuseppe Paolucci e si configurino come un esame dei sonetti di stile sublime, umile e temperato del Di Costanzo; anche il quinto e il sesto, incentrati sulla tragedia – ma in realtà sul dramma pastorale – e sulla commedia – sebbene la gran parte del dialogo verta sul dramma per musica – hanno un'origine pregressa e indipendente dal progetto della *Bellezza*.

Nell'Archivio di Santa Maria in Cosmedin, che contiene numerosi autografi crescimbeniani, si trova un interessante codice intitolato *Abbozzi di diverse opere filosofiche e Poetiche, anche imperfette del canonico Gio.*

[78] I librettisti citati da Crescimbeni in *Bellezza* VI, 119 sono Silvio Stampiglia, Giulio Bussi, Giovanni Andrea Moniglia, Giacomo Sinibaldi, Pietro Andrea Bernardoni, Carlo Sigismondo Capece, Girolamo Gigli e Paolo Campello.

[79] Su Crescimbeni lettore di Caraccio cfr. LEONE 2012, pp. 133-148.

Mario Crescimbeni[80], nel quale vengono conservate le tracce di alcuni progetti letterari di Alfesibeo mai pubblicati, almeno in forma autonoma. Fra questi si segnalano una parziale traduzione dell'*Athalie* di Jean Racine in prosa, che si interrompe con l'ottava scena del secondo atto (141r-158v) e risulta indicativa anche dei gusti teatrali di Crescimbeni e del suo apprezzamento per la tragedia religiosa francese, un *Ristretto della storia de' Bianchi e neri di Pistoia* (pp. 107r-110r) e due documenti che vengono rifusi dall'autore nella *Bellezza*, ossia una difesa dell'*Elvio* (cc. 99r-106v), in testa alla quale Crescimbeni annota: «trasportata nel quinto dialogo sopra la bellezza della volgar poesia», e un *Parere di Gio. Mario Crescimbeni intorno alla tragedia dell'Adonia del Cardinale Pietro Ottoboni, indirizzato a Francesco Maria Campello* (cc. 38r-46v), a cui fa seguito una serie di *Osservazioni e annotazioni sopra l'Adonia, tragedia dell'insigne Pastore Arcade Crateo, di Francesco del Teglia* (cc. 62r-96v).

Ora, l'apologia del dramma pastorale crescimbeniano si ritrova, in forma diversa – alla prosa semplice si sostituisce ovviamente il dialogo – in *Bellezza* V, 105-189, mentre il discorso sull'*Adonia*, come ancora avverte Crescimbeni con una nota di suo pugno prima del titolo del secondo documento citato («nota che questo parere, insieme colla replica, è stato trasportato tutto e ampliato nel 6° dialogo della Bellezza della Volgar Poesia, ma ridotto a regole generali»), si ritrova, con varie modifiche, in *Bellezza* VI, 38-79, dove la discussione intorno all'*Adonia* di Pietro Ottoboni è funzionale a ribadire bensì la liceità, per i drammaturghi, non di alterare nelle proprie tragedie di argomento religioso la storia sacra, ma di attenersi, nella conduzione della favola, all'esposizione del testo sacro di riferimento più confacente ai bisogni della scena.

L'*Adonia*, tragedia rappresentata nel 1699, che ci è giunta soltanto di recente grazie al ritrovamento di documenti manoscritti conservati da Francesco Maria Campello[81] è incentrata su un episodio tratto da I Re 1-2: Adonia, approfittando del fatto che il padre Davide fosse in punto di morte, si autoincorona sovrano, senza riscuotere il favore dell'esercito; Betsabea, madre di Salomone e nuova moglie di Davide, riesce a ottenere che costui, prima di morire, nomini suo successore il più giovane pretendente: Salomone sale al trono e finalmente sposa la figlia del faraone Lisia. Nel manoscritto conservato in Vaticana Crescimbeni, rifacendosi a una precedente discussione che doveva aver avuto con il corrispondente («nel discorso fatto l'altro ieri»), si rivolgeva a Francesco Maria Campello, che sappiamo essere stato revisore attento del testo ottoboniano, al pari di Benedetto Menzini (cfr. CHIRICO 2011, pp. 238-239), difendendo l'*Adonia* dai due maggiori capi d'accusa che pesavano sul libretto, ossia il fatto che la favola fosse giudicata episodica «perché combina due azioni, cioè la morte di Adonia e il matrimonio di Salomone con Lisia, l'una delle quali non ha connessione con l'altra», e la presunta alterazio-

[80] BAV, Archivio di S. Maria in Cosmedin, XIII.11.

[81] Per un'analisi dell'*Adonia* di Pietro Ottoboni, il cui manoscritto è conservato presso il fondo Campello di Spoleto, cfr. CHIRICO 2011.

ne della storia sacra che deriverebbe dalla sovrapposizione, nello stesso giorno, della ribellione di Adonia, della morte di Davide e dell'incoronazione di Salomone; Alfesibeo si sofferma nel manoscritto soprattutto su questo secondo punto, nel tentativo di dimostrare come Ottoboni non abbia commesso alcuna infrazione («io non stimo che contradica alla sagra scrittura»).

Ad attaccare il libretto ottoboniano era stato invece Francesco Del Teglia, professore di filosofia morale presso lo studio di Firenze, autore di alcune lezioni sull'etica volgare uscite a stampa, nonché di numerosi sonetti e canzoni, accolti nelle *Rime degli Arcadi*, e di una rappresentazione sacra per musica, ispirata a un miracolo operato da San Nicola di Myra, *La libertà prodigiosa*[82]. Del Teglia, che nell'avviso dell'autore *A chi legge* del suo libretto avvertiva che «alcune cose, nella sacra Rappresentazione, si sono aggiunte alla vera Istoria, ed alcune di poco momento da quella si sono variate, per servire all'ordinanza dei Ragionamenti e del tempo, e per non ispogliare degli Episodi la Poesia», diventava censore ben più rigido del testo di Ottoboni – assai più aderente alla lettera dell'Antico testamento rispetto alla *Clemenza di Salomone* (1695), dramma di Girolamo Frigimelica Roberti che riprendeva lo stesso soggetto –, contestando il fatto che al poeta cristiano «non si permettono le solite alterazioni d'istoria», in particolare nel caso di un soggetto come quello scelto da Ottoboni, tratto direttamente dalla Bibbia e non dalle esposizioni più tarde («come che la sua sta fondata sopra infallibile autorità, e non già sul testimonio de' scrittori, spesse volte tra loro discordi», c. 63r).

La questione non è di poco conto e le premure di Del Teglia sono tutt'altro che ingiustificabili: mentre le tragedie imperniate sulle vicende di santi e martiri non contenute nella Sacra Scrittura potevano essere maneggiate dai drammaturghi con una certa libertà, quelle che si basavano su vicende narrate nell'Antico o nel Nuovo Testamento non potevano in nessuna parte essere alterate. Per questo motivo uno dei maggiori teorici della *tragédie classique* francese, D'Aubignac, raccomandava di evitare soggetti biblici («C'est à mon avis par cette raison, que les Tragédies tirées de l'histoire Sainte, sont les moins agréables», D'AUBIGNAC 1996, p. 340), e sempre per questo motivo Corneille, nel proporre al pubblico francese i propri drammi sacri, avanzava la distinzione fra «tragédie biblique», tratta dalla Sacra Scrittura e non alterabile, e «tragédie chrétienne», tesa a rappresentare la vita dei santi, e quindi soggetta a essere modificata dal drammaturgo nei dettagli minori così da apparire più piacevole per gli spettatori[83].

[82] Il libretto viene pubblicato a stampa nel 1692 a Firenze e fu rappresentato con le musiche di Giovanni Battista Gigli. Nel dramma il giovane Diodato, figlio di due genitori devoti di San Nicola, viene rapito dai pirati saraceni; dopo qualche tempo, grazie alle fervide preghiere dei parenti e all'intercessione del santo, Adeodato viene restituito alla propria famiglia. Il soggetto ebbe una grande fortuna nella tradizione iconografica legata al vescovo di Myra.

[83] «Nous ne devons qu'une croyance pieuse à la vie des saints, et nous avons le même droit sur ce que nous en tirons pour le porter sur le théâtre que sur ce que nous empruntons des autres histoires. Mais nous devons une foi chrétienne et indispensable à tout ce qui est dans la Bible, qui ne nous laisse aucune liberté d'y rien changer. J'estime toutefois qu'il ne nous est pas

Nella *Bellezza* Crescimbeni parrebbe ricorrere a propria volta al discrimine introdotto da Corneille: fin dalle prime battute condanna, come aveva già fatto il francese, il *Jephtes* di Georges Buchanan, tragedia tratta da *Giudici* 11, 31-40, in cui l'autore variava numerosi elementi della storia sacra; non è un caso che Egina ricordi come la tragedia del Buchanan fosse stata condannata proprio da Elenco, nome pastorale di Del Teglia (*Bellezza* VI, 4). Nel prosieguo dell'argomentazione tuttavia Alfesibeo sostiene fermamente le ragioni di Ottoboni, e fa avanzare le critiche all'*Adonia* dal personaggio di Campello, che tuttavia, come l'autore chiarisce immediatamente, riporta soltanto «le considerazioni critiche fatte in questo proposito da qualche professore» (*Bellezza* VI, 45), ossia proprio il Del Teglia. A svolgere il ruolo di difensore ufficiale della tragedia ottoboniana è invece Malatesta Strinati, che sarà autore di alcuni melodrammi agiografici, tra i quali un *Martirio di sant'Adriano*, stampato nel 1702, probabilmente per interessamento del cardinal Ottoboni (FRANCHI 1997, p. 11). La premura di Crescimbeni nello scagionare l'*Adonia* da qualsiasi accusa di alterazione della storia Sacra, che equivaleva di fatto all'imputazione di blasfemia, appare chiaramente legata, oltre che alla rilevanza della tragedia religiosa nel progetto letterario arcadico, proprio al coinvolgimento di un personaggio del calibro di Ottoboni, di cui era un dovere difendere l'operato.

Se dunque le carte manoscritte ci restituiscono la natura composita della *Bellezza*, l'esame delle fonti crescimbeniane condotto in funzione del commento permette non soltanto di comprendere quali fossero i modelli critici del custode, ma come essi venissero impiegati nei dialoghi, in quale misura egli vi facesse ricorso e con quale grado di rielaborazione o di occultamento. Innanzitutto, per dare lustro al proprio trattato, e forse nel tentativo di rivaleggiare con Gravina, Alfesibeo dichiara di essersi attenuto, nella lettura dei sonetti del Di Costanzo, a due modelli classici: Cicerone, a cui veniva attribuita la tripartizione degli stili della *Rhetorica ad Herennium*, per la bellezza esterna, e Platone per quella interna (*Bellezza* III, 10). Accanto a loro, fra gli autori antichi, vengono frequentemente citati, nel corso della discussione circa le qualità dei diversi stili, Demetrio Falereo ed Ermogene, mentre il nome di Longino non compare mai nei dialoghi. Ora, questi riferimenti ad autori antichi paiono sempre filtrati attraverso il ricorso a fonti moderne, il che non stupisce, data l'ampia presenza di tali *auctoritates* nella retorica quattro-cinquecentesca (GROSSER 1992): per il *De elocutione* dello pseudo-Falereo, che Crescimbeni leggeva nella versione di Pietro Vettori (1499-1585)[84], la rimodulazione avviene attraverso la parafrasi di Francesco Panigarola (1548-1594) e l'interpretazione datane da Torquato Tasso nei *Discorsi del poema eroico*; per Ermogene, forse consultato dal custode nella versione di Giulio Camillo, detto Delminio (1480-1544), la mediazione dei *Discorsi* tassiani è peraltro ancora più evidente (*Bellezza* III, 12). Neppure

défendu d'y ajouter quelque chose, pourvu qu'il ne détruise rien de ces vérités dictées par le Saint-Esprit», CORNEILLE 1987, vol. I, p. 979.

[84] Ciò si evince chiaramente fin dalla prima citazione del trattato in *Bellezza* I, 30, cfr. a proposito il commento.

l'esclusione dello Pseudo-Longino, risulta troppo sorprendente, ma dimostra piuttosto che Crescimbeni, almeno per la teoria dello stile, guardava con molto più interesse alla tradizione rinascimentale-manierista italiana, che non a quella seicentesca francese, all'interno della quale il trattato *Del sublime*, tradotto e commentato da Boileau nel 1674, aveva assunto una rilevanza notevole.

Anche sul fronte della bellezza interna il richiamo a Platone è condizionato, più che dalla lettura di Marsilio Ficino, dalla ripresa di numerosi esercizi esegetici di stampo cinquecentesco, tesi a esporre le presunte allusioni alla teoria platonica di Petrarca e di altri poeti italiani. Crescimbeni prende sicuramente in considerazione la lettura in chiave neoplatonica delle rime di Petrarca e di Luca Contile offerta da Francesco Patrizi (1529-1597)[85], ma il modello al quale parrebbe rifarsi direttamente è quello del *Commento* di Pico della Mirandola (1463-1494) alla *Canzone d'amore* di Girolamo Benivieni (1453-1542), dalla quale Crescimbeni mutua numerosi elementi centrali nella sua lettura del Di Costanzo, a partire dall'*accessus* alla lirica attraverso la dottrina della scala platonica[86]. Sul versante della critica aristotelica, accanto a Lodovico Castelvetro (1505-1571), costante punto di riferimento nel Settecento a partire dalla *Perfetta poesia italiana* di Muratori, Crescimbeni predilige le *Annotazioni* alla *Poetica* di Aristotele di Alessandro Piccolomini (1508-1578).

Nella *Bellezza* si contano poi numerose allusioni a dissertazioni critiche seicentesche, dalla *Comparatione* di Paolo Beni (1552-1625) ai *Proginnasmi poetici* di Benedetto Fioretti (1579-1642), pubblicati con lo pseudonimo Udeno Nisiely e ristampati a Firenze tra il 1695 e il 1697; sovente si trovano riferimenti, talora dichiarati, talaltra criptici, ai più noti trattati di oratoria sacra, dal *Predicatore* di Francesco Panigarola all'*Arte di predicar bene* di Paolo Aresi (1574-1644), che informano l'esame stilistico crescimbeniano[87]. Non mancano cenni alla trattatistica tardo-seicentesca, dal *Cannocchiale aristotelico* di Tesauro al *Ritratto del sonetto* di Federigo Meninni (1636-1712), con il quale Crescimbeni aveva intrattenuto una corrispondenza a partire dal 1698[88], nonché agli scritti critici di Benedetto Menzini, a partire dall'*Arte poetica*.

I due *auctores* a cui tuttavia Crescimbeni ricorre più frequentemente sono Torquato Tasso, con numerosissime riprese tanto dai *Discorsi*, quanto dalla *Lezione sopra un sonetto di Monsignor Della Casa*, testo basilare nella stilistica crescimbeniana, e Jacopo Mazzoni (1548-1598), di cui viene ricordata spesso la *Difesa della Commedia di Dante*. In alcuni passaggi nella *Bellezza* si procede a una sorta di para-

[85] Patrizi fu autore di un'analisi del sonetto petrarchesco *La gola, e' l somno, e l'otiose piume* e di un'introduzione alle *Rime* di Contile, sul cui sostrato neoplatonico cfr. BORSETTO 2002, pp. 303-321.

[86] Su questo testo, oltre all'introduzione di Paolo D'Angelis all'edizione moderna (cfr. PICO 1994), si veda FRIGERIO 1974.

[87] La bibliografia sull'oratoria sacra cinque-seicentesca si è molto ampliata di recente; su Panigarola in particolare si vedano BRAMANTE 2006; GHIA – MEROI 2013; BENZI 2015; su Aresi invece si rimanda ad ARDISSINO 2001.

[88] A mettere in contatto Crescimbeni con Meninni fu Domenico Andrea De Milo, assiduo corrispondente di Alfesibeo; nella lettera di Meninni del 5 luglio 1698 (BAV, Archivio di S. Maria in Cosmedin, XIII. 1, c. 192r) il napoletano accenna al «principio di nostra stretta amicizia».

frasi mascherata di questi ipotesti, le cui tesi vengono riversate senza alcuna modifica nei dialoghi di Crescimbeni: esemplare è il lungo discorso sulle alterazioni della favola concesse ai poeti contenuta in *Bellezza* VI, 29-34, che riproducono, compendiandole, le ampie disquisizioni contenute in Mazzoni 1587, pp. 417-654; sul fronte tassiano lo stesso procedimento viene messo in atto nel corso dell'esposizione delle caratteristiche del poema epico in *Bellezza* VII, 10-19, mutuato da Tasso 1964, pp. 122-139, o nell'elenco degli elementi propri dello stile sublime (*Bellezza* IV, 55-63), ispirato a Tasso 1964, pp. 203-238.

6. Postille autografe e postille salviniane: in margine all'esemplare della *Bellezza* conservato nell'archivio di Santa Maria in Cosmedin

Una fonte preziosa per le ricerche su Crescimbeni, ancora oggi scarsamente valorizzata nonostante alcuni interventi più o meno recenti ne abbiano sottolineato l'importanza[89], è costituito dall'Archivio di Santa Maria in Cosmedin, basilica presso la quale Crescimbeni era canonico, della Biblioteca Apostolica Vaticana. Questo fondo, descritto nel 1927 da Giovanni Incisa della Rocchetta in modo, come si vedrà, non sempre preciso (INCISA DELLA ROCCHETTA 1927), conserva, nella sezione XIII, ventidue fascicoli di manoscritti crescimbeniani, raggruppati sotto il titolo di *Scritture diverse dell'arciprete Crescimbeni*: fra questi si contano due faldoni di lettere indirizzate ad Alfesibeo (XIII. 1-2), alcuni abbozzi di opere mai pubblicate, come la *Storia della chiesa di Treveri* e l'*Istoria della basilica diaconale di San Nicolò in Carcere*, una copia della *Vita di Bernardino Baldi* e varie scritture di natura giuridica o contabile[90]. Ancora più interessanti, ai fini del presente lavoro, sono tuttavia le edizioni di varie opere crescimbeniane conservate all'interno dell'archivio, tutte fittamente postillate; fra queste si segnalano una copia dell'*Istoria della volgar poesia* e tre tomi dei *Comentari all'istoria della volgar poesia*, ricchi di annotazioni di mano dell'autore, per la verità non sempre leggibili[91].

[89] Alcune lettere, conservate presso l'Archivio di Santa Maria in Cosmedin, del carteggio fra Crescimbeni e Muratori, comprese fra il 1701 e il 1704, sono state pubblicate in Mercati 1993, mentre allo scambio epistolare intrattenuto dal custode con Bartolomeo Lippi è dedicato il contributo di Ranieri 1993. Ad alcune lettere dell'archivio legate al progetto editoriale della *Vita del Baldi* di Crescimbeni, nonché a una redazione manoscritta della *Vita* conservata nell'archivio (XIII.12), dedica qualche attenzione Ilaria Filograsso in Crescimbeni 2001, p. IX e p. CVI. Sicuramente Concetta Ranieri ha avuto il merito di riportare l'attenzione su questo prezioso archivio, come si evince anche da Ranieri 1996 e Ranieri 2006. Recentemente anche Chiara Nardo – che ringrazio per le preziose indicazioni – è tornata su queste carte nella sua tesi di dottorato (NARDO 2017).

[90] Fra i documenti di natura giuridica o contabile si contano due fascicoli contenenti *Protocolli di cause diverse* (XIII. 3 e 4), tre di *Eredità del Crescimbeni* (XIII. 5, 6 e 7), un *Ristretto dell'entrata e uscita della colletta di giulii cinque imposta dal Collegio d'Arcadia, la stampa del primo tomo delle vite degli arcadi illustri e ristretto per la stampa del secondo tomo nel 1709* (XIII. 19) e un faldone di *Pigioni di casa da me pagate* (XIII. 22).

[91] I tomi dei *Comentari* postillati sono nell'ordine il secondo del 1710 (XIII. 15), il quarto del 1711 (XIII. 16) e il quinto, sempre del 1711 (XIII. 17).

Se queste postille possono essere a buon diritto definite autografe, lo statuto di quelle poste in margine alla copia della *princeps* della *Bellezza* (BAV, Archivio di S. Maria in Cosmedin, XIII.13), non appare così inequivocabile e, contrariamente a quanto affermava INCISA DELLA ROCCHETTA 1927, esse possono essere attribuite soltanto in minima parte all'autore: si scorge infatti chiaramente la presenza di un'altra mano che – vale la pena di anticiparlo – a chi scrive sembra quella di Antonio Maria Salvini. In queste pagine si tenterà di provare tale assunto, nonché di esaminare la decisiva rilevanza di questo postillato (d'ora in poi A*) nella storia editoriale della *Bellezza*, e in particolare nel passaggio dalla versione del 1700 (d'ora in poi A) a quella del 1712 (d'ora in poi B). A*, infatti, non solo riporta nei *marginalia* lezioni diverse da A che verranno poi accolte quasi sistematicamente in B, oltre a una serie di ulteriori osservazioni di carattere più generale di cui Crescimbeni talora tiene conto, ma appare la copia concreta sulla quale Alfesibeo approntera la seconda edizione del 1712: sul postillato viene infatti segnalato a margine – e in questo caso la mano sembrerebbe quella del custode – anche ogni interruzione di pagina di B, con la relativa nuova numerazione. Insomma, Crescimbeni aveva usato A* per allestire la nuova edizione, accogliendo molti suggerimenti di Salvini e integrando qualche altra modifica di suo pugno, sebbene questo testimone non fosse quello effettivamente portato in tipografia, come si evince dall'assenza di tracce d'inchiostro tipiche di queste copie. Ma è bene procedere con ordine, cominciando dal nodo dell'attribuzione delle postille a Salvini.

Gli indizi che inducono a individuare l'autorità di Salvini dietro alle postille sono molteplici e di varia natura, tanto interni quanto esterni. La prima ragione è di carattere paleografico: le due scritture, compresenti a p. 106, sono profondamente diverse e riflettono due tipologie ben riconoscibili; alcuni aspetti caratteristici della grafia salviniana, come l'occhiello aperto sopra la "e", l'angolo ottuso che formano le aste della "l" maiuscola, l'asta inferiore della "p" desinente con il ricciolo rivolto verso l'alto, sono immediatamente riconoscibili nella maggior parte delle postille, che riflettono l'uso di nessi tipico dell'autore. La verticalità del *ductus*, quasi sempre posato, a eccezione delle postille dell'ultimo dialogo, più ampie e vergate in maniera frettolosa, è un altro elemento tipico dei postillati salviniani conservati a Firenze presso la biblioteca Riccardiana: rispetto a questi ultimi, sarà utile aggiungere, A* si mostra coerente per la disposizione grafica e il carattere delle postille[92]. Molto differente è il *ductus*

[92] L'esame condotto presso la Biblioteca Riccardiana di Firenze dei libri appartenenti a Salvini con postille del possessore hanno dato un riscontro positivo, dimostrando l'identità della grafia e della tecnica di postillatura, come si evince dalla disposizione delle postille, dalla loro quantità e dal loro carattere: ese sono infatti composte per lo più di brevi annotazioni linguistiche, in quantità minore dall'annotazione di vocaboli greci e latini oppure di citazioni, e infine da alcune riflessioni più lunghe e impegnative. I testimoni presi in considerazione sono un manoscritto istoriato delle rime di Carlo Dati in cui sono presenti postille salviniane alle cc. 1r-2r, e poi appunti e prove di penna alle cc. 24r-24v (BRF, *ms.* Ricc. 2255); un manoscritto dei *Capitoli della Compagnia di Orsanmichele* – titolo a penna di Salvini – con varie postille del possessore (BRF, *ms.* Ricc. 391); un altro manoscritto miniato che conserva *La composizione del mondo* di Ristoro d'Arezzo, con numerose note di Salvini (BRF, *ms.* Ricc. 2164). Sulla composizione della libreria di Anton Maria Salvini cfr. BARTOLETTI 2009. La coerenza di A* con la pratica di postillatore del Salvini è anche confermata dall'esame di altri due postillati più celebri, quello della *Perfetta poesia italiana* di Lodo-

crescimbeniano, corsivo, caratterizzato da quella grafia inclinata e con molti legamenti che si ritrova in numerose lettere del custode.

L'epistolario conservato nell'archivio di Santa Maria in Cosmedin ci restituisce peraltro alcune lettere indirizzate da Salvini a Crescimbeni, che documentano non soltanto un legame di amicizia fra i due, ma anche un effettivo rapporto di collaborazione. La prima missiva conservata, del 21 settembre 1700, non è di certo quella che inaugura la corrispondenza – non preservata per intero ma accuratamente selezionata da Crescimbeni, aduso a questo tipo di operazioni –, in quanto dimostra un grado di intimità molto alto. Innanzitutto Salvini ringrazia Alfesibeo per averlo introdotto in uno dei dialoghi della *Bellezza*:

> Che è ciò che io vedo, Signor Giovan Mario gentilissimo? Oltre all'avermi in tante maniere onorato nel suo bellissimo e giudiziosissimo libro dell'Istoria della volgar Poesia, che anche in questo altro dottissimo e galantissimo de' suoi Dialoghi sopra la bellezza della Toscana Poesia, ha voluto con eccesso di cortesia onorarmi coll'introdurmi in uno di quelli; e in conseguenza insieme con essi immortalare il mio nome?
>
> Io non ho parole per ringraziare Vostra Signoria Illustrissima d'un così alto favore. Solo le attesto la mia infinita obbligazione, e mi rallegro anticipatamente del plauso che sarà per ricevere questa sua degnissima opera, nella quale sono spiegate massime dottrinali con somma chiarezza, ed amenità[93].

Nel prosieguo, scusandosi per la sua «impertinenza», Salvini fa appello alla benevolenza dell'amico per chiedergli di introdurre in Arcadia l'abate fiorentino Marco Antonio Mozzi (1678-1736) e il fratello Salvino (1667-1751), dei quali elenca i meriti poetici ed eruditi. La richiesta ebbe esito positivo, e anche Salvino entrò presto nelle grazie di Crescimbeni, inviando al custode testi e notizie intorno a Chiaro Davanzati, Giusto de' Conti, Leon Battista Alberti, Poliziano e altri poeti toscani[94]. La successiva lettera di Antonio Maria conservata nell'archivio di Alfesibeo è del 19 febbraio 1703, ma anche in questo caso non si dovrà presupporre che nell'arco di tempo che separa le due missive la corrispondenza si fosse effettivamente interrotta; agisce piuttosto, ancora una volta, il vaglio crescimbeniano, come conferma il fatto che la missiva in questione sia qualificata dal tono encomiastico nei confronti delle opere del custode che si ritrovava anche in quella del 1700. Questa volta Salvini attesta la ricezione, attraverso

vico Muratori, studiato, soprattutto in rapporto alla questione del teatro musicale, da COTTIGNOLI 1987, pp. 145-180, e quello del Vocabolario della Crusca, contenente le note di Niccolò Bargiacchi e di Salvini, oggetto del contributo di VERLATO 2014. Utili spunti sull'officina salviniana si trovano anche nell'analisi di FORLESI 2014 sulla traduzione, da parte di Salvini, della *Letter from Italy* di Joseph Addison, interessante non soltanto per le interessanti considerazioni sull'appartenenza del letterato toscano al circolo progressista degli accademici della Crusca, ma anche per l'esame del manoscritto della traduzione, fitta di postille e cancellature.

[93] La lettera è conservata in BAV, Archivio di S. Maria in Cosmedin, XIII.1, cc. 268r-v.

[94] L'epistolario (BAV, Archivio di S. Maria in Cosmedin, XIII.1) conserva numerose lettere di questo carattere inviate da Salvino a Crescimbeni tra marzo e luglio 1702 alle cc. 266r-267v; 268r-269v; 310r-311v; 324r-325v; 326r-327v; 338r.

Benedetto Averani, della copia manoscritta a lui destinata della *Vita di Bernardino Baldi abate di Guastalla*, a proposito della quale esprime un giudizio assai dettagliato e molto positivo[95]. La collaborazione con Salvini non si ferma qui, come dimostra l'ordinario inviato da Firenze il 10 marzo 1704, dal quale si desume che Crescimbeni avesse invitato il corrispondente ad assisterlo nella traduzione in volgare delle omelie latine di Clemente XI:

> è indicibile la consolazione che mi ha apportata la lettera di Vostra Signoria Illustrissima nella quale mi significa l'alto onore che mi viene per mezzo suo da così alta parte, mentre Vostra Signoria Illustrissima si degna di comandarmi l'assistenza alla ristampa delle sue omelie[96].

Lo scambio epistolare prosegue tra marzo e aprile: Salvini propone numerose modifiche e discute di vari soggetti di linguistica classica, finché, il 20 aprile, comunica al sodale l'avvenuta impressione («oggi resta finalmente terminata la stampa delle Omelie»), dicendosi soddisfatto della riuscita («credo che la edizione non le sia per dispiacere»)[97]. Il pregiato volume in folio (Firenze, Stamperia di S. A. R.), uscito con la data errata del 1700, ma pubblicato effettivamente nel 1704, si presenta come un fulgido prodotto del sodalizio tra Firenze e Roma; nel frontespizio il nome del volgarizzatore Giovan Mario de' Crescimbeni viene accompagnato dal titolo di accademico della crusca, e alla dedica segue l'avallo ufficiale, dal punto di vista linguistico, degli stessi cruscanti, fra i quali, l'unico a comparire con il nome di battesimo oltre a quello accademico è Anton Maria Salvini:

> Noi infascritti d'ordine dell'Arciconsolo abbiamo veduto la presente Traduzione delle Omelie del Santissimo N. S. Papa Clemente XI, fatta dall'Abate Gio. Mario de' Crescimbeni nostro Accademico; e per quello che risguarda la Lingua, non abbiamo trovata cosa che non abbiamo giudicata conforme alle regole, e all'uso approvato dalla nostra Accademia[98].

Ancora una volta risulta evidente come, di contro all'atteggiamento anticruscante di Gravina, Crescimbeni cercasse deliberatamente l'appoggio degli accademici fiorentini, che in lui avevano individuato di certo il principale corrispondente all'interno della cerchia arcadica. Quanto al rapporto di collaborazione con Salvini, oltre ai casi sopra citati, andranno riportati quelli menzionati da Mancurti, biografo di Alfesibeo, il quale accenna a una revisione, da parte di Salvini, del primo libro della crescimbeniana

[95] BAV, Archivio di S. Maria in Cosmedin, XIII.1, cc. 363r-364v.

[96] BAV, Archivio di S. Maria in Cosmedin, XIII.1, cc. 413r-414v.

[97] Le lettere di Salvini in questione sono del 29 marzo (cc. 420r-421v), del 10 aprile 431r-431v, e dell'aprile 1704, cc. 437r-437v.

[98] Nel 1704, successiva all'edizione fiorentina, se ne conta anche una veneziana per i tipi di Poletti, questa volta in ottavo, che riprende anche l'*imprimatur* degli accademici della Crusca.

Istoria della chiesa di Treveri nel 1699, e riferisce della costante assistenza che, tanto Antonio Maria quanto Salvino Salvini, fornirono a Crescimbeni nella raccolta di componimenti antichi conservati presso le biblioteche fiorentine in vista della pubblicazione del secondo tomo dei *Commentari* nel 1710 (MANCURTI 1729, p. 37 e p. 61).

Infine altri due elementi interni alle postille parrebbero offrire un'ulteriore conferma del fatto che esse sono da attribuire a Salvini. Il primo consiste in un'annotazione posta a margine della p. 188 di A*, in corrispondenza dell'affermazione con cui Crescimbeni stabilisce che lo stile più adatto per l'epopea è quello temperato; la postilla recita:

> Scrisse contra questa opinione il sig. Benedetto Averani, sostenendo che la locuzione sublime, non la mediocre era per li poemi eroici, e mandò in scrittura a Roma al sig. Crescimbeni esso medesimo di ciò richiesta. (*Bellezza* VIII, 12)

È chiaro che soltanto un membro della cerchia toscana molto vicino ad Averani (1645-1707) e al contempo in confidenza con Crescimbeni poteva conoscere l'entità di questa protesta privata, e il profilo più rispondente a queste caratteristiche appare proprio quello di Salvini, compagno di studi, poi allievo e amico dell'insigne latinista, incaricato di pronunciarne l'orazione funebre nel 1707[99]. Ancora più stringente la seconda prova, derivante da un appunto a p. 34 (*Bellezza* II, 47), in prossimità della citazione di due versi di Petrarca («E sien col cor punite ambe le luci / che alla strada d'Amor mi furon duci», RVF 37, vv. 79-80), che supportava la teoria della centralità degli occhi nell'innamoramento. Il postillatore aggiunge un verso che gli doveva tornare alla memoria nel corso della lettura («Ovidio "oculis sunt in amore duces"») e che Crescimbeni, come fa in molte altre occasioni, introduce a testo nella seconda edizione del 1712 («E prima di lui Ovvidio: "Oculi sunt in amore duces"»). Tuttavia il verso attribuito a Ovidio, come notava già nel Settecento la penna alacre di Girolamo Tartarotti[100], è in realtà di Properzio («Si nescis, oculi sunt in amore duces», *Eleg.* II, 15, v. 12), e questo stesso errore viene riprodotto nelle *Prose accademiche* di Salvini (SALVINI 1715, p. 246) nella lezione XVI sulla canzone di Petrarca *Amor, se vuo' ch'i torni al giogo antico* (RVF, 270), ma all'interno di un confronto sul ruolo della vista nella poesia erotica di Ovidio e Petrarca: il poeta latino si limiterebbe a dimostrare come gli occhi sono funzionali all'innamoramento, mentre nelle canzoni degli occhi petrarchesche (RVF 71, 72, 73) essi fanno da scorta all'amante nel percorso che conduce a Dio. Ora, nonostante le *Prose* vengano

[99] L'orazione viene stampata nel 1707 a Firenze per i tipi di Matini con il titolo *Delle lodi di Benedetto Averani*. In generale sui rapporti di Salvini con Averani cfr. PAOLI 2005.

[100] Nella sua *Lettera intorno a' detti, o sentenze, attribuite ad autori di cui non sono* (TARTAROTTI 1741) l'erudito roveretano denunciava l'errore di Crescimbeni – che veniva ritenuto il capostipite di questa erronea tradizione –, riprodotto anche dall'amico Teobaldo Ceva nella *Dissertazione intorno al sonetto in generale* contenuta nella sua *Scelta di sonetti*, pubblicata nel 1735. Un accenno all'episodio si trova in SCHWEIZER 1996, pp. 451-452. Per un profilo di Girolamo Tartarotti rimando all'importante raccolta di saggi TARTAROTTI 1996, nonché alla mia voce, a lui dedicata, in corso di stampa sul *DBI*.

stampate effettivamente nel 1715, esse raccolgono testi di lezioni pronunciate presso l'accademia della Crusca anche molti anni prima e registrate nell'archivio accademico, che riporta la notizia di «un discorso sopra a alcune parole della prima canzone degli occhj di Messer Francesco Petrarca» pronunciata da Salvini il 3 agosto del 1703[101], prima della seconda edizione della *Bellezza* e nel periodo in cui la collaborazione con Crescimbeni era più intensa.

A fronte di questi indizi appare possibile attribuire a Salvini la gran parte delle postille presenti in A* e proporre un'ipotesi di datazione: non sembra che le annotazioni vengano vergate immediatamente, dal momento che nella lettera in cui il fiorentino accusa la ricezione della copia non si scorge se non un giudizio convenzionalmente elogiativo; parrebbe più probabile una data successiva, magari intorno al 1704, quando gli interessi di Salvini nei confronti della critica contemporanea era più viva – a questo periodo risalgono le annotazioni alla *Perfetta poesia italiana* di Muratori –, e il rapporto di cooperazione con Crescimbeni più intenso. Probabilmente Salvini lavorava sulla propria copia, sicuramente spinto da una richiesta di revisione da parte dell'amico, e doveva aver completato la correzione in un lasso di tempo piuttosto breve per la continuità di scrittura che si scorge nelle postille e per la fretta con cui vengono annotati i pensieri più impegnativi. Quindi il plico contenente la *Bellezza* postillata fu spedito a Crescimbeni, il quale la riprese soltanto più tardi, quando si decise a pubblicare una seconda edizione del trattato poco dopo la «division d'Arcadia»; le annotazioni crescimbeniane sono più facili da datare: la presenza dei numeri di pagina della seconda impressione nei margini indica che le annotazioni precedono di poco la stampa del 1712.

Gli interventi del custode sono peraltro molto rari e si limitano alla correzione di sporadici errori: egli interviene per modificare il nome arcadico di due pastori citati in maniera erronea nel corso del sesto dialogo[102] e aggiunge due postille, queste più rilevanti, a p. 106, l'unica in cui è riconoscibile la digrafia. Il contesto è quello del dialogo quinto, incentrato, nella seconda parte, sulla commedia: Alfesibeo asseriva che i toscani erano stati i primi a comporre commedie in prosa, nonostante l'obbiezione, avanzata per voce di Severoli, secondo cui esisteva una commedia latina in prosa ritrovata e stampata da Aldo Manuzio («e benché abbia memoria d'aver veduta una commedia latina in prosa, data fuori per cosa degli antichi romani da Aldo Manucci, della quale non mi sovviene il titolo», A, p. 106). L'indicazione non era corretta, e nel *post scriptum* della lettera dell'11 agosto 1700 con cui accusava la ricezione della *Bellezza*, Antonio Magliabechi ne dava avviso all'autore, chiarendo che la commedia in questione era opera moderna, di Leon Battista Alberti:

[101] BACF, Archivio Storico, Diari A3, c. 115r.

[102] Nella *princeps* si trovano «Adrasto» (*Bellezza* VI, 117) e «Termisto» (ivi VI, 120) per «Solero», ossia Filippo Merelli, e «Metisto», al secolo Carlo Sigismondo Capece.

Perché ho dato il Libro subito a legare, non ho potuto vederlo se non così sciolto, per momento. Mi sono abbattutto dove Vostra Signoria Illustrissima, a carta 106, scrive le seguenti parole:"E benché abbia memoria d'aver veduta una Commedia Latina in prosa data fuori per cosa degli Antichi da Aldo Manucci, della quale non mi sovviene il titolo, nondimeno per l'incertezza della cosa vuole il dovere che non si privino i Toscani di questo pregio". Il titolo della detta Commedia è il seguente: Lepidi Comici veteris Philodoxios Fabula ex antiquitate eruta ab Al.do Manuccio, Lucae 1588. In copertina la Dedica il Manucci, ad Ascanio Persio. Fu un solenne errore quello di Aldo Manucci, dandola in luce per di Autore antico Romano, essendo stata composta dal nostro Leon Battista Alberti[103].

Crescimbeni registra la correzione nei margini («Il Magliabechi mi scrive che la favola è moderna, ad opera di Leon Battista Alberti»), e annota la segnalazione bibliografica con un piccolo appunto («È intitolata in un Lepido, poeta antico, stampatosi in Lucca»). Inoltre, sempre sulla stessa pagina, in corrispondenza della menzione del nome di «Crate, o come altri vuole Cratete», specifica a mano: «Cratete lo chiama Bione Crateo, Disc. sopra l'Endimione d'Erilo Cloneo, p. 86». La densità delle postille in questa pagina, su cui era intervenuto anche Salvini con alcune note di carattere linguistico, è tale da costringere l'autore a scrivere con un carattere molto piccolo e a separare con un tratto di penna le proprie annotazioni da quelle salviniane; inoltre, essendo a corto di spazio, egli appunta il rimando al *Discorso sopra l'Endimione* di Gravina al di sopra dello specchio di stampa, in una posizione in cui solitamente non sono mai collocate le chiose di Aristeo, soprattutto se sono brevi come in questo caso. Le annotazioni crescimbeniane appaiono quindi sicuramente successive a quelle di Salvini, e fungono da appunti sporadici in funzione della ristampa dell'opera, nella quale le proposte di modifica del letterato fiorentino vengono accolte, come si vedrà, in maniera pressoché sistematica.

7. L'incidenza delle postille salviniane sulla seconda edizione della *Bellezza*: un percorso genetico-evolutivo

Un'analisi delle postille alla *Bellezza* dimostra che gli interventi di Salvini su A sono di diversa natura e comprendono: numerose varianti di stampo linguistico-formale, introdotte in A* e successivamente accolte in B; modifiche a livello semantico, con la sostituzione di alcuni termini presenti in A, riportate in B; emendamenti volti a correggere alcuni palesi errori di A; commenti, appunti, dubbi, riflessioni collocati nei margini, che talora determinano l'introduzione, in B, di modifiche più o meno cospicue rispetto ad A, meno spesso non si riflettono nella seconda edizione.

Le correzioni linguistiche introdotte da A* e puntualmente riprese da B, che sembrano andare nella direzione di una cauta modernizzazione linguistica, si riducono per lo più a varianti grafiche o foneti-

[103] BAV, Archivio di S. Maria in Cosmedin, XIII.1, cc. 257r-v.

che, annotate in modo sistematico nei seguenti casi: eliminazione della forma sincopata presente in A (torre A → togliere A*, B; ponno A → possono A*, B); rimozione dei casi di *i* muta (vegniamo A → vegnamo A*, B; comincierò A → comincerò A*, B; pregievole A → pregevole A*, B); riduzione a monottongo della forma dittongata (difettuoso A → difettoso A*, B; truovano > trovano A*, B); diffusa soppressione della grafia latineggiante che veniva impiegata in A (consequenza A → conseguenza A*, B; adequate A → adeguate A*, B; attinente A → attenente A*, B; assecurano A → assicurano A*, B); rimpiazzo di alcune forme antiche (risguardo A → riguardo A*, B; desiderarei A → desidererei A*, B); inserzione del digramma *gh* nella prima e seconda persona plurale del verbo (proponiate A → proponghiate A*, B; esponiamo A → esponghiamo A*, B; teniamo A → tenghiamo A*, B); eliminazione, nelle preposizioni articolate, della forma scissa (con la A → colla A*, B; con le A → colle A*, B; su le A → sulle A*, B); introduzione di numerosi fenomeni di scempiamento (avverne A → averne A*, B; avvanzo A → avanzo A*, B; provvenir A → provenir A*, B; commune A → comune A*, B; diffesa A → difesa A*, B; riccorro A → ricorro A*, B; abbaccinamento A → abbacinamento A*, B; dupplicazione A → duplicazione A*, B; ribbellione A → ribellione A*, B).

In A* si trovano inoltre anche alcune varianti sostanziali, poi accolte in B, come le seguenti:

dal Tasso nella rammentata lezione A (p. 8) → dal Tasso nella *mentovata* lezione A*, B.

conseguiremo più agiatamente A (p. 74) → conseguiremo più *comodamente* A*, B.

gran tratto non si aliena A (p. 75) → gran tratto non si *dilunga* A*, B.

nel brieve tempo interceduto A (p. 86) → nel brieve tempo *passato* A*, B.

In alcuni casi A* interviene per correggere alcuni evidenti errori introdotti dallo stampatore in A, alcuni dei quali erano stati già indicati in fondo alla prima edizione, all'interno di un elenco di «errori occorsi nello stampare» collocato in seguito all'indice delle cose notabili; eccone un campione esemplificativo:

plantonica A (p. 7) → platonica A*, B;.

magniche A (p. 32) → magnifiche A*, B;

del tempro (p. 63) A → del tempo A*, B;

maggiormente sgiegare A (p. 204) → maggiormente spiegare A*, B.

Non sempre, tuttavia, le proposte di revisione di A* vengono accolte da B. Nel contesto di un discorso sulla sacralità dell'amore, volta ad autorizzare lo sfruttamento del soggetto erotico nella

poesia di stile sublime, l'autore inserisce la citazione assai interessante e un po' sorprendente, in quanto testimonia che nella biblioteca del *clericus* Crescimbeni entravano anche opere poco ortodosse, di un epigramma latino del gallese John Owen (1564-1622), meglio conosciuto con il nome latinizzato di Ioannes Ovenus oppure Audenus, posto all'indice nel 1654. Alfesibeo riporta a testo i quattro versi del componimento di Owen senza specificare l'identità del poeta («un vaghissimo epigramma d'un rinomato autore») e con un'inesattezza nel primo verso, che suona in A (p. 12): «Licere si sacris pretium est Simonia rebus». In A* Salvini annotata la lezione corretta, «dicere» al posto di «licere», ma la rettifica viene ignorata in B, nel quale l'errore rimane, sicuramente per dimenticanza di Crescimbeni che sulla conoscenza delle lingue classiche del sodale faceva grande affidamento.

Altrove invece B non accoglie deliberatamente le varianti introdotte da A*:

non più appresso i latini A (p. 24), B] non meno che appresso i latini A*.

s'attenga A (p. 46), B] s'appartenga A*

ditela A (p. 86), B] ditecela A*.

rammentate A (p. 154), B] rammentatevi A*

Non sono infrequenti i casi in cui le varianti introdotte da A* non vengono accolte integralmente da B, ma producono nella stampa del 1712 una lezione comunque diversa da A; ciò prova che Crescimbeni interviene su A introducendo alcune modifiche indipendenti dalle postille salviniane. Riproduco di seguito alcuni esempi di questa casistica, documentando il percorso genetico-evolutivo della lezione accolta in B:

or siccome per la mano mi avete tolto A (p. 2) → or siccome mi avete tolto della mano A* → or siccome mi avete tolto, col prevenire B.

nulla guardigna A (p. 4) → nulla curante A* → poco curante B.

sei elle sono A (p. 14) → elle son sei A* → sono sei B.

non si convegnendo ai filosofi, se non che le semplici e proprie voci, e modi di dire A (p. 19) → non si convegnendo ai filosofi che le semplici voci A* → non si convegnendo ai filosofi, che proprie voci e semplici modi di dire B.

sa con quanta felicità riuscirammi A (p. 92) → sa con quanta felicità mi riuscirà A* → sa quanto felicemente sarà per riuscirmi B.

anzi che risponda A (p. 119) → prima che risponda A* → prima di rispondere B.

a rimpetto del greco e del latino A (p. 156) → rispetto al greco e al latino A* → quanto il greco e il latino B.

Il fatto che sussista una fase di revisione posteriore ad A* è provato anche dall'introduzione, in B, di alcune varianti – scelta di sinonimi, aggiunta o rimozione di poche parole, minime variazioni nella costruzione sintattica del periodo – non suggerite dalle postille. In alcuni casi B introduce voci atte a precisare ulteriormente il significato di alcuni termini tecnici impiegati nell'argomentazione, soprattutto per quanto riguarda il genere tragico: se in A definiva l'epicarma una «congratulazione» («una congratulazione, che può chiamarsi epicarma» p. 100), in B, senza il consenso di A*, Crescimbeni inserisce una chiosa esplicativa («una congratulazione, o allegramento»), e allo stesso modo agisce più avanti («si distribuiscono in proponimento, [...] viluppo» A, A* → «si distribuiscono in proponimento, [...] viluppo, o intreccio» B).

Più interessante appare il caso in cui, con una cautela dovuta forse alla deferenza nei confronti di Pier Jacopo Martello, introdotto come personaggio nel nono dialogo aggiunto nel 1712, elimina un riferimento al fatto che lo Speroni fosse stato l'unico a sfruttare le rime nei propri versi tragici («benché lo Speroni, unico forse, e che peravventura avrete voi letto, inserisse nella sua *Canace* moltissime rime» A [p. 105], A* → «benché lo Speroni, che peravventura avrete voi letto, inserisse nella sua *Canace* moltissime rime» B).

Tra le altre lezioni di B divergenti da A e non appuntate in A* si trovano le seguenti:

a tale stato A (p. 8), A* → a tale segno B

nondimeno però dee A (p. 33), A* → egli è ben però vero che dee B

benché a noi A (p. 64), A* → né a noi B

ditene dunque A (p. 69), A* → Favoritemi dirle B

è povero e ha poca forza A (p. 156), A* → non è tanto ricco, né ha tanta forza B.

Finora si è indugiato sul rapporto tra il postillato e la stampa definitiva della *Bellezza* nel tentativo di offrire una catalogazione, per quanto sommaria, della tipologia degli interventi di A* che hanno una ripercussione immediata e diretta su B, in modo da misurare la distanza fra la prima e la seconda edizione del testo. A questo punto, tuttavia, appare opportuno esaminare anche gli altri interventi di Salvini, più consistenti ed elaborati, che non sono volti solamente a emendare sviste o a introdurre varianti semantiche, ma piuttosto si configurano come appunti, commenti o valutazioni teoriche in merito alle affermazioni presenti nel trattato di Crescimbeni.

Molte delle annotazioni salviniane inserite nei *marginalia* paiono registrare, in maniera impulsiva, i sentimenti che la lettura della *Bellezza* provocava nell'erudito, dal compiacimento alla perplessità. Nel corso di una disquisizione in merito alla nobiltà dei «concorsi di vocali», tipici, già secondo il Tasso del-

la *Lezione sopra un sonetto di monsignor Casa*, dello stile sublime (*Bellezza* I, 30), Alfesibeo cita un verso dell'*Inferno* di Dante – collocandolo a torto nel primo canto del *Paradiso* – in cui il verbo precedeva, con sinalefe, il nesso dieretico *io* («Vidi io scritte al sommo d'una porta», *Inf.* III, 11), e rampogna Girolamo Ruscelli, il quale, nel suo *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana*, aveva invertito le due voci per evitare che «avesse luogo, molto sconciamente», la sinalefe. Nelle postille Salvini conferma questo giudizio, esprimendo a sua volta la propria disapprovazione nei confronti del poligrafo viterbese con la chiosa: «Oh, Ruscellaccio!»[104].

Simili espressioni si ritrovano costantemente lungo il trattato, come quando il fiorentino dimostra di apprezzare una pagina tesa a provare la liceità dell'anacronismo, figura giudicata inammissibile nei *Proginnasmi poetici* di Udeno Nisiely («Questo è buono!», *Bellezza* VI, 37), oppure quando palesa alcune perplessità, prima nell'ambito di una presunta contraddizione di Aristotele sulla validità delle tragedie di lieto fine («Riscontrisi», *Bellezza* VII, 87), e poi nell'ottavo, in merito all'allegoria introdotta da Caraccio nell'*Imperio vendicato*, secondo cui la strada che porta alla fama per mezzo della poesia sembra difficile, in quanto richiede molta fatica, ma più sicura, dal momento che garantisce l'immortalità a chi la percorre; Salvini annota, riportando un motto latino: «Nihil difficile volenti, ma nel volere qui sta il punto» (*Bellezza* VIII, 58).

Talora le osservazioni sono così ridondanti rispetto al testo, da apparire poco più che prove di penna, come nel caso in cui, mentre Crescimbeni descrive la modalità di narrazione *ab ovo* (*Bellezza* VII, 32), riporta a margine parte del celebre verso oraziano «Bellum Troianum orditur ab ovo» (*Ars Poetica*, v. 147), oppure quando, accanto alla trascrizione del sonetto *Per quella via, che la bellezza corre* di Dante, annota, riassumendo il senso del componimento: «Non vuole, morta la sua donna, rinnamorarsi» (*Bellezza* II, 8), o ancora quando, in corrispondenza alla descrizione della Donzella del Ponte, allegoria dell'«obblivione» nell'*Imperio vendicato*, la quale alberga «in una valle ove non è né giorno, né notte, non si pruova mutamento di stagioni, né vi si sente affanno, né diletto» (*Bellezza* VIII, 58), stimolato da una semplice catena di assonanze, appunta tre versi di un'ottava dell'*Orlando innamorato* riscritto dal Berni, analogamente costruita per somma di negazioni: «Aveano i servitor commessione / nuove non portar mai / tristi né buone» (*Orl. Inn.* VII, 44).

In determinate circostanze Salvini parrebbe prendere le distanze da quanto Crescimbeni afferma in A, senza tuttavia che queste espressioni di dissenso comportino l'introduzione di qualche revisione in B. Il fiorentino, ad esempio, non è d'accordo con la considerazione piuttosto riduttiva della lingua duecentesca, ritenuta acerba e carente nel vocabolario, espressa in *Bellezza* VIII, 34 («Egli è ben vero che non dovremo goder noi di quella licenza che ebbero Dante, fra Guittone e gli altri poeti del primo se-

[104] Sull'attività critica di Ruscelli sono imprescindibili i due tomi della miscellanea di studi MARINI – PROCACCIOLI 2012.

colo, i quali non solo dai latini, ma dai provenzali, dagli spagnuoli e da altri stranieri senza risparmio tolser voci, perciocché loro era ben permesso, trovandosi bambina e povera in que' tempi la lingua nostra, la quale al presente è robusta e ricca», A, p. 195), e si lascia sfuggire una nota polemica: «Era più robusta e più pura allora la lingua che non è ad oggi». Più avanti, discorrendo della necessità di introdurre nell'epopea descrizioni puntuali e sobrie, Crescimbeni menziona due ottave dell'*Impero vendicato* del Caraccio, in cui viene descritta una mensa resa straordinaria dai racconti dell'oste più che dalle pietanze servite. Accanto al distico finale dell'estratto, «Et i due cavalier v'eran sì attenti, / che 'l senso de l'orecchio il tolse a i denti» (*Imperio vendicato* XXXIIII, 95), Salvini commenta: «Non sembra troppo leggiadra, né eroica questa chiusa». Un'altra postilla di questo genere, nel primo dialogo (*Bellezza* I, 30), dimostra un certo scetticismo, da parte di Salvini, nei confronti del Di Costanzo, considerato da Crescimbeni e dagli arcadi romani il modello poetico più fulgido per la nuova poesia settecentesca. In corrispondenza di un passaggio in cui il custode attesta che il poeta napoletano riproduce nel suo sonetto *Nell'assedio crudel, che l'empia sorte* alcune espressioni petrarchesche e, in particolare, che nel verso «ch'ella si renda, e ch'abbia a mutar verso» (v. 11) imita una formula del sonetto *Fu forse un tempo dolce cosa amore* («Piansi e cantai, né so più mutar verso», RVF 344, v. 12), Salvini scrive: «Questo "mutar verso" nel Petrarca è grazioso: non così in Angelo di Costanzo».

La rilevanza di questo tipo di postille non è trascurabile perché dimostra la scarsa condivisione, per lo meno nella cerchia fiorentina, di alcuni punti salienti della teoria letteraria crescimbeniana, ossia il ridimensionamento della poesia duecentesca, l'elezione a modello del Di Costanzo – in alcuni casi preferito allo stesso Petrarca – per la lirica e dell'*Imperio vendicato* di Caraccio per l'epica; a proposito di queste prese di posizione, così decisive nella sua poetica, Crescimbeni prevedibilmente non fa un passo indietro, ma altrove, più spesso, si mostra disposto ad accogliere le proposte di rettifica concettuali – quelle linguistiche, come detto, vengono accolte *in toto* –, avanzate da Salvini. Si prenda il passo in cui Crescimbeni, mettendo in guardia dagli eccessi che derivano dall'abuso di descrizioni, riferiva, in A di come il racconto troppo minuto della vestizione dell'imperatore Giustiniano nell'*Italia liberata dai Goti* del Trissino fossero diventate oggetto di scherno:

> È necessario avvertire d'esprimer ciò che basta e non più, tralasciando quel che è soverchio o di poco riguardo, e non già facendo, come fa il Trissino nel suo poema, che, fra le molte, in descriver l'atto del vestirsi di Giustiniano imperadore, dice che prima gli fu messa la camicia, poi il giubbone, indi le calze e le scarpe, poi si lavò le mani, poi le asciugò, appresso gli fu pettinata la chioma e quindi gli fu messa la berretta e la corona e la veste e il manto imperiale, descrivendo minutissimamente e la camicia, e il giubbone, e le calze, e le scarpe, e il vaso dell'acqua, e il drappo col quale asciugò le mani, e la corona, e la vede, e il manto, perché simili circostanze, non maraviglia e diletto, ma dispregio esiger sogliono da chi legge. (A, p. 206)

Salvini dissente e sbotta: «Oh moderna schizzinosità!»; Crescimbeni allora procede ad aggiustare il giudizio eccessivamente negativo formulato in A con qualche accorgimento nella chiusa: dopo «simili circostanze» aggiunge in B una valutazione positiva che non compariva nella *princeps* («quantunque piene di proprietà») e sostituisce la spiacevole espressione «dispregio esiger sogliono» con un ben più tenue «increscimento, e peravventura anche riso, cagionar sogliono» (*Bellezza* VIII, 46).

Anche in altre occasioni le postille inducono Crescimbeni a rivedere o sfumare le opinioni espresse in B. Se in A egli affermava, nell'ambito dell'esame della «bellezza interna» di *Donna me prega*, che Cavalcanti, con la donna introdotta nella canzone, identificava l'amore sensibile, sulla scorta di un'allegoria tradizionale largamente impiegata dai lirici contemporanei («per gli occhi, passa una donna, cioè l'amore sensitivo, perciocché gli antichi tale amore col nome di donna appellavano, come fece Guido Cavalcanti», A, p. 23), in seguito, dopo che nelle postille Salvini aveva messo in dubbio il fatto che questa immagine fosse davvero topica all'epoca («Non so che gli antichi l'amore sensitivo appellasero col nome di donna. Il Cavalcanti non innanzi questo *Donna me prega*, cioè son pregato da una donna a voler dire che cosa sia amore. Qui è donna materiale, non ideale»), elimina da B quel riferimento ritenuto improprio dal revisore («per gli occhi, passa una donna, cioè l'amore sensitivo, come l'appellò anche Guido Cavalcanti»). In seguito attenua ancora una volta un giudizio eccessivamente severo circa la lingua della poesia duecentesca, intervenendo sulla perentoria sentenza: «ammettendo io la rozzezza nella locuzione, perciocché in quel tempo la lingua toscana era bambina» (A, p. 24), attraverso la sostituzione di «la rozzezza» con un più neutro «qualche rozzezza», dopo che nelle postille Salvini aveva annotato: «Or ch'ella è adulta, non si vergognerebbe di dire tali cose che diceva quando era bambina» (*Bellezza* II, 13). Infine, a proposito dell'impiego di «poi» nel senso di «poiché» da parte dei poeti antichi, rettifica l'affermazione «Il Petrarca usollo» (A, p. 91), sulla scorta di quanto asseriva Aristeo in A*: «E innanzi al Petrarca Dante e gli altri antichi tutti»; in B infatti egli corregge: «Il Petrarca, e prima di lui Dante e gli altri antichi tutti, usaronlo», *Bellezza* V, 54.

In qualche caso, accanto alla proposta di rettifica, Salvini aggiunge poche parole volte a motivare il suo intervento, come quando, in seguito alla proposta di correzione di «diportarne» in «diportarci», ennesima di una sfilza di correzioni analoghe, annota: «abuso del Sannazaro nell'*Arcadia* di usare "ne" invece di "ci"; cioè a noi, quanto ne, colà, quindi» (*Bellezza* V, 98). Talora egli appunta nel postillato delle citazioni che saranno introdotte da Crescimbeni in B per avvalorare le proprie argomentazioni: ad esempio, sfruttando un appunto del corrispondente, mentre ricostruisce la storia del ditirambo (*Bellezza* IV, 27), più libera dal punto di vista metrico rispetto ad altre forme, aggiunge in B una citazione tratta dalle *Odi* di Orazio suggerita in A*: «Seu per audaces nova Dithyrambos / verba devolvit, numerisque fertur / lege solutis» (*Carmina* IV, 2, vv. 10-13); nel sesto dialogo (*Bellezza* VI, 7), giustificando la facoltà del poeta di variare la storia per creare maggior diletto, inserisce alcuni versi del *Furioso*, non presenti in

A, ma riportati a memoria nel postillato: «tutto al contrario l'istoria converte: / che Grecia vinta e che Troia vittrice, / e che Penelopea fu meretrice»[105].

Le postille non sono tuttavia utili soltanto alla ricostruzione del percorso genetico-evolutivo della *Bellezza*, ma forniscono anche elementi importanti per sondare la cultura di Crescimbeni e di Salvini: in alcuni casi esse ci restituiscono dati affidabili sull'effettiva conoscenza, da parte dei due personaggi in questione, di autori antichi e coevi; Crescimbeni, ad esempio, senza l'ammonizione di Salvini avrebbe confuso Archiloco con Alceo[106], mentre Salvini dimostra di non essere un grande ammiratore della drammaturgia gesuitica, e di non aver letto il celebre *Crispus* di Bernardino Stefonio, come dimostra la sua nota accanto alla menzione della *Difesa del Crispo* di Tarquinio Galluzzi: «Il *Crispo*, tragedia pare dello Stefonio» (*Bellezza* VI, 83). In alcuni casi le postille introducono varianti nelle liriche di Crescimbeni citate nella *Bellezza*, come nel caso del sonetto *Diconmi i miei pensier: deh, ti consola*, e di queste varianti andrebbe ragionevolmente tenuto conto in una futura edizione delle rime crescimbeniane[107], e non mancano neppure sfoghi di Salvini contro le critiche rivolte alla pratica di riverire i principi a cui si dedicano le opere letterarie[108].

Ciò che forse appare più rilevante, e che permette di rimarcare ancora una volta, in conclusione, l'importanza di queste postille, è il fatto che i *marginalia* consentano di comprendere quali fossero i maggiori punti di contatto fra la proposta arcadica romana e quella fiorentina, legata all'accademia della Crusca; in prima battuta si dovrà registrare che, in merito al quarto dialogo, quello del rapporto fra poesia classica e moderna in cui si sanciva la superiorità di quest'ultima, Salvini non annota nessuna proposta di modifica significativa, così come accade, nei primi tre dialoghi, per quanto riguarda l'interpretazione platonica della lirica amorosa: su questi temi si riscontra quindi una totale convergenza da parte del fiorentino – e più in generale del circolo culturale che rappresenta – con la poetica crescimbeniana. Un altro nodo cruciale, tanto per Crescimbeni quanto per Salvini, appare la predilezione

[105] I versi ariosteschi suonano in origine leggermente diversi: «Tutta al contrario l'istoria converti: / che i greci rotti, e che Troia vittrice, / e che Penelopea fu meretrice» (*Orl. Fur.* XXXV, 27, vv. 6-8).

[106] Nella rassegna dei poeti lirici greci, accanto a Pindaro, Crescimbeni citava Archiloco (A, p. 190); nel postillato Salvini sostituisce il nome di quest'ultimo con quello di Alceo e annota: «Archiloco fu semplicemente istorico e giambico poeta, non lirico: "Archilocum proprio rabies armavit iambo". Direi qui Alceo, che fu lirico e grave poeta, e trattò argomenti gravi. Cantò Orazio: "Et te sonantem plenius aureo, Alcae, plettro"». La citazione oraziana è da *Carm.* II, 13, vv. 26-27. In B Crescimbeni accoglie la correzione.

[107] Il verso modificato dalle postille è il quinto, che in A (p. 18) suonava: «Quindi un ratto da me lunge sen vola», e nelle postille: «Quindi un tratto da me lunge sen vola», ma sarà da segnalare che il sonetto del custode viene pubblicato in B con due versi (vv. 4-5) completamente cambiati rispetto ad A, mentre nelle *Rime degli Arcadi* vengono accolti a testo il v. 4 di B («quella bellezza, in terra unica e sola») e il v. 5 di A («Quindi un ratto da me lunge sen vola»), cfr. RIME DEGLI ARCADI 1716-1722, vol. I, p. 60.

[108] Lo sfogo si situa a margine del paragrafo destinato a discutere della dedicazione (A, p. 207): «Il vero ingrandito sempre parrà adulazione a chi ha l'ingegno pronto e apparecchiato a criticare, come sono i più degli uomini che si fanno menticare interesse. Del resto pochi considerano la convenienza che corre tra i presenti e principi, che questi gli lodino vantaggiosamente, perché non sono buoni, se no: si vergognino, se si può, o divengano, o si sforzino di divenire tali quanto si sentono predicare».

per una tragedia di lieto fine: proprio in corrispondenza alle pagine in cui Alfesibeo si affanna a legittimare un prototipo tragico che veniva sottovalutato da Aristotele, ma che era l'unico nelle corde dell'accademia per poter colmare la lacuna della letteratura teatrale nazionale, si infittiscano le postille di Salvini tese a sostenere le tesi del custode.

Allorché, per bocca di Leone Strozzi, discute delle proprietà del finale tragico, rievocando alcune famose pagine della *Poetica* di Aristotele (1453 A–B), Crescimbeni si trova infatti costretto, per rispetto dell'inderogabile principio di autorità, a ribadire col filosofo greco la superiorità della tragedia euripidea di esito funesto, adatta a svolgere al meglio il «tragico ufizio», ossia innescare la catarsi, non senza sottolineare che tale predilezione era consona alla cultura del mondo ateniese, in modo da aprire la strada alla presa di distanze che avrà luogo qualche periodo più avanti, quando passerà a parlare della tragedia nell'universo cristiano[109]. Ciò che tuttavia viene contestato fin da subito è la successiva affermazione aristotelica, secondo cui le tragedie doppie, che hanno esito positivo per gli eroi protagonisti e infausto per i malvagi, sarebbero preferite dai drammaturghi rispetto alle altre perché capaci di incontrare maggiormente il gusto degli spettatori (1453 A 35); Strozzi in questo caso si prende la libertà di contraddire apertamente il maestro, riconoscendo che la tragedia di lieto fine nel contesto antico risultava del tutto inefficace:

> Che poi egli, quasi dimenticato di ciò che innanzi aveva stabilito, dia in altro luogo il primato a quelle di lieto fine, ciò non può ostare alla precedente sentenza, perché questo secondo giudizio vien dato da lui senza addurre alcuna ragione da qualificarlo, e quella che, per la sua probabilità, si rende verisimile che fosse per essere stata, quando avesse egli voluto addurla, cioè la soddisfazione degli spettatori, quali partono più volentieri dal teatro col diletto che coll'amarezza, non parmi buona, perché il gusto degli ascoltanti non dee prevalere all'utile che si cava dalla tragedia, e molto meno distruggerlo, come seguirebbe se s'ammettessero per migliori le tragedie di lieto fine, essendo quelle, come ho detto, meno atte a purgar gli animi dagli affetti della compassione e del terrore, e piuttosto cooperando a fomentarli che a distruggerli (A, p. 170).

Il custode dimostra in questo caso la stessa mancanza di sensibilità teatrale tipica di gran parte dei drammaturghi e dei teorici del teatro cinque-seicenteschi, non concependo la possibilità di addurre ragioni di natura scenica per orientare la composizione di uno scritto che rimane, a suo modo di vedere, un fatto squisitamente letterario, rispetto al quale la destinazione rappresentativa si configura come un

[109] «Or secondo questa causa certa cosa è che al tempo d'Aristotile bellissime erano le tragedie che terminano con miseria, perché il mesto fine non solo rappresentando l'atrocità ridotta all'atto si rende più efficace al tragico ufizio, ma lascia impressa di modo l'immagine atroce nel pensiero degli spettatori, che per lungo tempo veggono mentalmente la spezie orribile, colla quale partono dal teatro, né questo effetto può cagionarsi dalle tragedie di lieto fine, perché il godimento che gli spettatori ricevono dal veder disturbato e impedito l'esito miserabile, s'oppone nella lor fantasia al terrore che v'era dapprima entrato, e comeché non lo vinca affatto, nondimeno l'abbatte e indebolisce in guisa che non può più adoperare con quella veemenza che altramente sarebbe, e che per vero dire quello fu il sentimento d'Aristotile si cava dalle stesse parole del testo ove egli giudica in favor delle tragedie di mesto fine, dicendo che elleno sono bellissime perché tragichissime e più atte ai tragici ufizi, e dichiarando apertamente che a questa sorta dee attenersi il poeta, allorché imprende a scriver simili poemi» (*Bellezza* VII, 87).

dato estrinseco[110]. Del resto in Arcadia la partita per l'autorizzazione della tragedia a lieto fine si giocava unicamente – almeno sino al sodalizio Maffei-Riccoboni – in campo letterario, e a Crescimbeni faceva gioco escludere pregiudizialmente le motivazioni di tipo teatrale accampate da Aristotele, così da avere la possibilità di riportare la questione sui binari della morale. Infatti poco più avanti Alfesibeo ammette che, a differenza di quanto accadeva ai tempi di Aristotele, il fine della tragedia contemporanea non poteva che essere «l'assuefarci ad operar bene col mezzo della vista de' gastighi a' quali soggiacciono anche i grandi e potenti principi e monarchi se mai falliscono, e a non temere, essendo innocenti, d'esser mai condannati, col mezzo della considerazione del favore e della difesa che all'innocenza viene dal cielo».

Nelle postille Salvini non soltanto conferma la tesi di Crescimbeni, ma dichiara che tale utilità, propria della tragedia doppia di lieta fine, era sfruttata anche nella tragedia antica:

> Il fine della tragedia era l'assuefare gli uomini a godere che chi avesse fatto male avesse male, che l'ingiustizia fosse punita, e a concepire gli affetti secondo giustizia. E questo mi sembra era il più delle antiche tragedie, e non s'è mutato. Ed erano allora più sollitico e massiccio introdotti, e lodati dai lumi morali gentili.

Più avanti Crescimbeni insiste ancora sul fatto che la tragedia di lieto fine, perfetta *mise-en-abyme* dell'azione della giustizia divina, che distribuisce ai protagonisti della *pièce* premi e castighi a seconda della loro condotta, sia di gran lunga preferibile a quella che termina con una catastrofe[111], mentre scredita le tragedie in cui il protagonista innocente viene punito: queste sarebbero da bandire in quanto causano un profondo scoramento nell'animo dello spettatore e finanche «sdegno contra l'istesso cielo» (*Bellezza* VII, 87); Salvini consente ancora con il custode e annota a margine: «Può forse cadere [la pena] in chi realmente si è meritato il castigo. E così dilettare la tragedia di tristo fine, ma già mai quanto l'altra di lieto. E in tutti i tempi il popolo ha gusto che i tiranni e i cattivi capitino male»[112].

La promozione della teodicea a tragedia moderna avallata da Crescimbeni riscuote un ampio consenso all'epoca: l'approvazione di Salvini e del circolo fiorentino si aggiunge a quella di molti altri lette-

[110] Sul rapporto fra testo e scena nel Cinquecento italiano si rimanda a FERRONI 1980; per quanto riguarda il Sei-Settecento cfr. ACCORSI 2002, pp. 141-200.

[111] «Perché il protagonista delle ottime tragedie debbe essere di mezzana bontà, però la tragedia moderna, se sarà diretta col lieto fine, che è l'istesso che dire col riconoscimento dell'ingiustizia della pena, dovrà sempre giudicarsi migliore, perché oltre al destar ne' nostri animi il timor del gastigo de' falli, ci farà conseguire anche l'altro utile provegnente dalla considerazione che il cielo è protettore dell'innocenza, e vegghia alla difesa di quella, e per conseguenza godremo degli effetti d'ambedue le parti del fine, al quale noi stimiamo dirette le moderne tragedie», *Bellezza* VII, 87.

[112] A quest'altezza Salvini non aveva ancora esplorato le potenzialità politiche della tragedia del martire, come farà all'altezza della traduzione del *Cato* (1713) di Joseph Addison, pubblicata a Firenze nel 1715, su cui cfr. ROSA 2005, p. 14; al momento delle postille, nel difendere il prototipo della tragedia a lieto fine, egli aveva piuttosto in mente la produzione librettistica e comica della Firenze tardo-seicentesca e primo-settecentesca, in cui erano attivi, fra gli altri, Giovanni Andrea Moniglia, Silvio Stampiglia e Giovanni Battista Fagiuoli.

rati italiani convinti che la soluzione per il rilancio della tragedia nazionale sia proprio quella indicata dal custode, come Scipione Maffei, la cui *Merope* si fonda proprio su questa valutazione, e Lodovico Antonio Muratori, che approva il prototipo della teodicea nella *Perfetta poesia italiana*[113]. In questo panorama così compatto risalta ancor di più l'isolamento di Gian Vincenzo Gravina, decisamente ostile alla pastorale di Tasso e di Guarini, e autore, nel 1712, di cinque tragedie di vaga ispirazione giansenista[114], incentrate sulla figura del martire innocente, che si concludevano puntualmente con la messa a morte del protagonista. Nella diversità di queste posizioni si misura la distanza, sempre maggiore, fra i due arcadi, e la teoria della tragedia sembra probabilmente, sul versante poetico, il terreno in cui lo scontro tra Crescimbeni e Gravina si fa più acceso[115].

8. La seconda edizione della *Bellezza*: un'apologia crescimbeniana a ridosso dello scisma

Sarà bene indugiare, in conclusione, sui motivi che spinsero Crescimbeni a stampare una seconda edizione corretta e ampliata della *Bellezza* nel 1712. Nell'avviso *A chi legge* Crescimbeni giustificava la ristampa sulla base di ragioni di opportunità: «essendo da qualche tempo finito l'esito di detta opera», e constatato che della *Bellezza* si faceva «ricerca giornalmente [...] anche a prezzo esorbitantissimo», segno evidente dell'apprezzamento dei letterati nei confronti di quei dialoghi, l'autore asseconda il desiderio degli amici che lo spingevano a pubblicarne una nuova versione.

In realtà oltre a questa accondiscendenza c'è molto di più: la tempistica con cui Crescimbeni provvede a fare uscire la seconda edizione è di per sé troppo eloquente – poco dopo la scissione dell'Arcadia nel 1711 – per non indurre a credere che proprio lo scisma appena consumato avesse alimentato, se non determinato *in toto*, la volontà dell'autore di dare nuovamente alle stampe il proprio trattato più rappresentativo, a cui era stata peraltro dedicata, nel sesto tomo del «Giornale de' letterati d'Italia» (1711), una lunga recensione (pp. 188-206).

Molteplici elementi possono essere portati a sostegno di questa tesi; è opportuno innanzitutto riconoscere una profonda discontinuità fra le due edizioni. Rispetto alla *princeps*, tesa a celebrare

[113] «A ciò dovrebbono ben por mente i Riformatori del Teatro, né permettere, che la Tragedia, inspirasse l'amor del Vizio, o l'insegnasse; dovendo essere ufizio d'essa il commendar la Virtù, e l'instillarla soavemente nel cuore de gli Ascoltanti. Può ben quivi la Virtù rappresentarsi talvolta infelice, e per lo contrario il Vizioso comparirvi non punito prontamente dal Cielo. Ma nel medesimo tempo si può, anzi si dee far conoscere destramente, che tuttavia bellissima, e degna d'essere anteposta ad ogni altra temporale felicità è la Virtù; siccome ancora, che i Viziosi son gastigati dal loro medesimo rimorso; e che paiono felici, ma in sustanza sono infelicissimi», MURATORI 1971, vol. II, p. 591.

[114] Ringrazio in quest'occasione Valerio Sanzotta, con il quale ho discusso a lungo, e in modo per me molto proficuo, sugli spunti giansenisti delle tragedie graviniane.

[115] Sulla tragedia del sapiente, protagonista innocente destinato al martirio, di Gravina si vedano: QUONDAM 1968, pp. 311-378; LUCIANI 1999, pp. 11-70; LOMONACO 2000, pp. 27-51. Sulla centralità della teoria tragica e della questione, estremamente affine, della pastorale, nello scontro ideologico fra Crescimbeni e Gravina, cfr. ZUCCHI 2015.

l'accademia nel decennale della sua nascita, e perciò corredata di quasi settanta pagine di apparati 'istituzionali', dall'*Istruzione per la fondazione delle colonie arcadiche* alla *Tavola di regole circa le Olimpiadi*, la seconda, eliminati quei paratesti, sembra un monumento all'autore fin dal frontespizio, in cui compare, a differenza della *princeps*, accanto al nome di Crescimbeni, il titolo di «custode generale d'Arcadia»; in coda, inoltre, agli apparati dell'edizione del 1700 si sostituisce un *Catalogo delle opere a stampa di Crescimbeni*. Oltre alla diversa fisionomia, la seconda edizione presenta, al posto dell'intitolazione a Pietro Ottoboni, la dedica a Lorenzo Corsini (1652-1740), futuro papa Clemente XII, e protettore del partito dei graviniani; come ha già notato Beatrice Alfonzetti, l'omaggio di Crescimbeni è ovviamente strategico, e finalizzato al tentativo di dissuadere il cardinale dal sostegno della fazione avversaria (Alfonzetti 2012, pp. 29-30).

L'altro elemento inserito *ex novo* nell'edizione del 1712 è il nono dialogo, incentrato sul «gusto del secolo presente decimottavo nella lirica poesia volgare»; significativa appare ancora, in questo senso, la scelta dei protagonisti del dialogo, Giuseppe Paolucci e Pier Jacopo Martello. Paolucci, presente fin dal progetto originario dei dialoghi, in quanto aveva ospitato in casa propria le conversazioni sulla poesia del Di Costanzo, è amico di Crescimbeni di vecchia data e sarà un sostenitore fra i più convinti della linea dura nei confronti dei graviniani; dopo essere stato tra i fondatori d'Arcadia, per ragioni di amicizia – fu molto legato a Leonio e Zappi, oltre che ad Alfesibeo – più che poetiche, rivestì il ruolo di sottodecano e successivamente quello di procustode dell'accademia. Stando alla *Vita* di Paolucci, compilata da Sebastiano Maria Correa, egli, «nella nota dissensione seguita nel 1711, fu uno de' più acerrimi difensori dell'adunanza, e del di lei Custode Alfesibeo», tanto da diventare un bersaglio prediletto nel *Giammaria* di Domenico Ottavio Petrosellini (1683-1747), contro-storia dello scisma dal punto di vista dei graviniani. In questo poemetto, denuncia dell'ambizione di Crescimbeni, disposto a qualsiasi cosa pur di difendere il proprio custodiato, e molto interessante dal punto di vista storiografico in quanto, come ha notato sempre Beatrice Alfonzetti, ridimensiona il ruolo avuto da Gravina nella scissione, di cui fu reale artefice, secondo Petrosellini, il futuro custode Francesco Maria Lorenzini, con il sostegno di Paolo Rolli (ALFONZETTI 2012, p. 30), il ritratto di Paolucci risulta particolarmente vivace; al di là della prevedibile caricatura satirica («Approva tutto quel che Tirsi dice / il sempre smunto, e or nero, e or verdi Alessi [Giuseppe Paolucci], / il qual perché non è molto felice / nel dir, supplisce con i gesti spessi», Petrosellini 1892, p. 36), colpisce la descrizione dell'abate come un radicale difensore dei privilegi acquisiti dai fondatori, restio ad ogni apertura dell'accademia nei confronti di letterati dotati di genio[116] e invidioso del successo che arrideva ai giovani poeti della fazione contraria. Proprio a Paolucci

[116] Questo è l'attacco del discorso polemico di Paolucci, nel quale si accenna al premeditato offuscamento della figura di Alessandro Guidi (Erilo), ritenuto pericoloso perché poeta eccellente: «E dice: "O mio diletto Alfesibeo / ch'io v'ho predetto sempre ben sapete / starsi sull'ale quell'esizio reo, / che voi d'Arcadia tanto oggi temete, / E d'assai prima del buon Padre

viene messa in bocca una lunga requisitoria contro lo stesso Crescimbeni, reo di aver accolto e incoraggiato la produzione poetica di questi avversari, dando vita a pubbliche recite che avevano scoperto a tutti il maggior talento dei giovani rispetto a quello dei fondatori[117]. Nella finzione del *Giammaria* la lite tra Paolucci e Crescimbeni si ricompone presto, ed è proprio Alessi, irriso per la sua ignoranza del latino, a contribuire in modo decisivo alla vittoria del partito crescimbeniano nella votazione decisiva che sancisce l'effettiva scissione. Ora, fatte salve le forzature patenti del *Giammaria*, è chiaro che la scelta di Paolucci come protagonista del nono dialogo è parte di un preciso progetto anti-graviniano, e la storia dell'abate di Spello conferma la sua radicale opposizione agli scismatici: egli rinunciò polemicamente al titolo di procustode in occasione della nomina a custode di Lorenzini, ex fuoriuscito, rientrato in Arcadia nel 1714, che succede alla morte di Crescimbeni nel 1728[118].

L'altro pastore chiamato a interloquire con Egina è Pier Jacopo Martello, esponente di spicco della Colonia Renia, che aveva assunto in Arcadia ruoli prestigiosi: a lui era stata affidata la revisione dei Commentari – e Martello ne aveva dato un giudizio molto lusinghiero[119] – e successivamente il suo nome era stato scelto per far parte della commissione, composta anche da Gravina e da Antonio Collareti, che avrebbe dovuto risolvere il dissidio intorno alle leggi arcadiche. Benché in privato egli esprima

Alfeo, / che visto in sogno questa notte avete / v'ho presagito ch'era assai vicina / dell'adunanza la fatal ruina. / Voi ben sapete quante volte, e quante / s'è fra noi tutti Amici concordato, / che per andarne soli agli altri avante / nel Credito erudito, e Letterato / con tenace proposito, e costante / si riducesse tutto a Negoziato, / E si abbassasse chi venia da poi / a far qualch'ombra col sapere a noi. / Con questa Legge abbiam sì lungamente / ad Erilo in Arcadia fatto guerra, / che pure alfin non ha corta la mente, / e nel suo poetar appien non erra. / Con questa legge alla minuta gente, / che ci ha in gran stima nella Lazia Terra / oscurammo di molti, e molti il nome, / che pur mertan di Lauro ornar le chiome», PETROSELLINI 1892, p. 37.

117 Prosegue nel suo discorso Paolucci: «E ben finché tal Legge fu serbate / costantemente da noi tutti uniti / in questa nostra Arcadica Brigata, / non così spesso pullular le Liti, / perché gli uomini grandi alla sfilata, / or gli uni, or gli altri se ne son partiti / forse per la viltà di non vedersi / poco in prosa stimati, e meno in versi»; il successo dell'Arcadia si costruisce quindi, secondo il Paolucci di Petrosellini, sulla programmatica emarginazione di ogni letterato di genio, e tale resiste fino a che Alfesibeo decide di favorire uno stuolo di «giovanastri» e di palesare il loro talento: «Ma questo minor mal forse saria, / se voi per animar la gioventute / non aveste, o diletto Giammaria / fatta palese ancor la lor virtute. / È stata sempre la sentenza mia, / che le lor Rime assai sarian piaciute / a questa Corte, ond'era un buon consiglio / dare a pubbliche recite l'esiglio. / Perché in tal caso almeno, ahimé, con scorno / non avrebbero i nostri orecchi uditi / gli applausi lor cantarsi tutto il giorno / dalla Corte, e dal Popolo graditi; / né avrebbero essi tanto alzato il corno, / ma rimasti sarian sempre avviliti. / Né avremmo noi taciuto nell'agone / per non venir con essi al paragone» ivi, pp. 38-39.

118 Si cita a proposito uno stralcio della *Vita* di Paolucci composta dal conterraneo Sebastiano Maria Correa: «Se il Paolucci però tanto mostrò d'impegno per l'adunanza, non furono gli Arcadi sconoscenti verso un lor sì benemerito Compastore. Fin dal principio fu egli eletto per uno de' XII Vice-Custodi, che in quei primi tempi formavano il Magistrato d'Arcadia [...]. Fu più volte Collega, e dopo il Leonio e il Grazzini fu egli il terzo Procustode Generale, e durò in tal posto fino al tempo che restò eletto Custode Generale il Lorenzini; alla di cui elezzione, non avendo il Paolucci voluto aderire, fu cagione che il mentovato Custode eleggesse Procustode generale Mireo [Michele Giuseppe Morei]», CRESCIMBENI – MOREI 1708-1751, vol. V, p. 260.

119 «D'ordine del Reverendissimo Padre Maestro del Sacro Palazzo ho riveduto il presente libro [...] e non solamente non vi ho trovata cosa contraria alla vera Religione, o a' buoni costumi, ma una profonda, rara, ed amenissima erudizione, che dilletterà saviamente gli Amadori della Poetica Facoltà; imperocché averanno in questa Storia due memorabili esempli, l'uno di Gratitudine, e l'altro di Fortuna: il primo sarà che la Poesia Italiana, così bella è gentil Figlia, com'Ella è, vanti nascere di Madre non meno rozza che forestiera: sarà il secondo che in tanto pregio fusse avuta la Poesia a tempi forse, che meno lo meritava, di modo che i Provenzali Poeti, vivi furono protetti, premiati e talvolta imitati da' Principi; e morti han dotte penne, che scrviono le loro Vite con l'esattezza, con cui furono scritte quelle d'Omero, d'Esiodo, di Vergilio, di Ovidio, e d'Orazio. per tutti i suddetti motivi lo credo degnissimo della pubblica luce, quando altrimenti non piaccia a sua Paternità Reverendissima», CRESCIMBENI 1710, p. n.n.

un'opinione piuttosto riduttiva sul consesso arcadico – si riferisce ai pastori romani come «nasi adunchi di arcadi petrarchevoli», in una lettera a Muratori[120] –, Martello è considerato da Crescimbeni un alleato di grande prestigio: la sua introduzione nel nono dialogo serve a dare lustro al partito del custode, che riprende puntualmente nel corso dell'argomentazione le tesi del *Commentario*, pubblicato da Martello nel 1710, e ne loda apertamente il *Canzoniere* e il *Teatro italiano*.

L'ennesima spia della natura militante e antigraviniana della seconda edizione si ricava scorrendo i nomi dei migliori poeti contemporanei inclusi nel canone del nono dialogo, modulato sull'elenco dei «rimatori viventi» che avevano ridonato alla volgar poesia «nel quasi total suo primiero vigore» (CRESCIMBENI 1698, pp. 169-174). Rispetto a quel catalogo, escludendo gli autori che avevano dato prova di sé in generi diversi dalla lirica – e che erano stati già nominati nella *princeps*, da Silvio Stampiglia a Antonio Caraccio –, ritornano nella *Bellezza* i nomi dei fedelissimi di Crescimbeni, da Vincenzo Leonio a Giovan Battista Felice Zappi, quelli di alcuni eruditi altrettanto vicini al custode, da Filippo Leers ad Angelo Antonio Somai fino a Cesare Bigolotti – tutti frequentatori delle conversazioni in casa Paolucci – e quelli illustri di Guidi e Menzini. Vengono invece prevedibilmente espunti quelli di poeti che si erano nel frattempo legati alla fazione dei fuoriusciti, in *primis* Michele Brugueres, in Arcadia Amicla Origio, ricordato nell'*Istoria* per i suoi sonetti (Crescimbeni 1698, p. 172, p. 243), significativamente dimenticato nella *Bellezza* da Crescimbeni, che aveva intrapreso, nei confronti dell'erudito romano, in precedenza accademico umorista, un preciso programma di *damnatio memoriae*[121].

Anche in questo caso, come accadeva nei dialoghi precedenti, i personaggi evocati da Crescimbeni sono soltanto i portatori del suo pensiero: nonostante il *Commentario* di Martello funga da canovaccio per la struttura del nono dialogo, l'elenco dei migliori poeti del secolo – e la conseguente celebrazione della cerchia poetica crescimbeniana – è il prodotto della precisa scelta dell'autore; ciò risulta ancor più evidente confrontando questo esplicito elenco con il *Ragionamento intorno allo stato presente degli arcadi* pronunciato da Martello nel Bosco Parrasio il 14 luglio 1710 e pubblicato nel secondo tomo delle *Prose degli arcadi*, in cui il letterato bolognese non indica alcun nome di poeta eccellente, né formula un canone, ma fa ricorso ai classici *topoi* che si ritrovano di frequente nelle *Prose*, dall'odio ingiustificato contro l'Arcadia, alla serietà della loro poesia, che non corrisponde al costume pastorale (PROSE DEGLI ARCADI 1718, pp. 164-174).

Da ultimo, sarà utile notare come la seconda edizione della *Bellezza* risenta dell'ascendente di alcune opere pubblicate successivamente alla *princeps*, e in particolare provenienti dall'entourage emiliano della

[120] MARTELLO 1955, p. 57.

[121] Valentina Gallo si è soffermata sul tentativo, da parte di Crescimbeni, di espungere il nome di Brugueres dai registri arcadici, esaminando il *Ragionamento pastorale nell'anniversario di Basilissa, già Regina di Svezia*, eliminato dall'Archivio dell'Arcadia, cfr. GALLO 2017, pp. 80-81.

colonia Renia. Se del *Commentario* di Martello già si è detto, non sono trascurabili le suggestioni derivate dalla *Perfetta poesia italiana* e dalle *Osservazioni* di Muratori sul *Canzoniere* petrarchesco che si ritrovano nel nono dialogo, in cui la lirica di Petrarca viene riconosciuta imperfetta, sulla scorta del giudizio del vignolese, incline a mostrare «quali dall'un canto sieno le bellezze, e quali dall'altro i difetti de' versi Petrarcheschi» (PETRARCA 1711, p. VII). Forte dell'autorità muratoriana, Crescimbeni insiste nella *Bellezza* sulla perfettibilità dell'esempio petrarchesco, che lascia spazio ai poeti contemporanei per raggiungere l'eccellenza nella lirica volgare «imita*ndo* il Petrarca senza rifriggerlo»:

> Ha il Petrarca il suo perfetto in tutte le cose ed ha il suo imperfetto, or perché ha ad esser lodevole imitar l'imperfetto e non abbiano ad esser tenuti ad imitare il perfetto? Convien riflettere che il Petrarca si può dir che inventasse, perché la nostra lirica in realtà da lui riconosce il bello del qual fa pompa, e chi inventa va alle volte alla cieca ed al buio: ma non per questo non avrà egli bene inventato, se ci avrà lasciata l'idea perfetta da seguitarlo con lode. Questa idea quel insigne maestro ce l'ha lasciata, ed è ella tale che prevale di gran lunga nel suo *Canzoniere* all'imperfetta, e però non dovrem mai dichiarare alcuno per seguace del Petrarca se imitandolo nel più debole, il vuol dare a credere per quel che non è, cioè languido, cascante, snervato e poco pratico del metodo dell'orazione, che sempre dee crescere, e per conseguenza chiudere col suo maggior crescimento. (*Bellezza* IX, 22)

L'edizione del 1712 da una parte, attraverso l'assimilazione delle postille salviniane, rinsalda l'asse dell'alleanza culturale Firenze-Roma, lungo il quale si consuma di fatto anche la bocciatura della proposta graviniana; dall'altra si giova di un nuovo legame, quello con la colonia emiliana, la cui rilevanza sul terreno nazionale era stata confermata nell'ambito della risposta alle accuse rivolte alla letteratura italiana dalla *Manière de bien penser* di Dominque Bouhours[122]; ma ancora una volta la mossa di Crescimbeni andrà valutata non soltanto come l'omaggio dovuto a una realtà che aveva prodotto i risultati critici e poetici più significativi nel primo decennio del nuovo secolo, quanto piuttosto nel più ampio contesto dello scacchiere accademico *post* 1711: in quell'Arcadia divisa era essenziale per Crescimbeni cercare l'appoggio di questa influente comunità di eruditi, blandendone, attraverso elogi e citazioni puntuali, i protagonisti più affermati.

[122] In generale, sulla rilevanza culturale della Colonia Renia nel primo Settecento, si vedano i saggi raccolti in SACCENTI 1988, vol. II.

Nota al testo

Preliminarmente si fornisce una descrizione dei testimoni impiegati per l'edizione, ossia la *princeps* del 1700 (A), il postillato con le annotazioni nei margini di Antonio Maria Salvini e dell'autore (A*), la seconda edizione del 1712 (B) e infine l'impressione del 1730, pubblicata postuma (C).

A: / LA BELLEZZA / DELLA / VOLGAR POESIA / *Spiegata in Otto Dialoghi* / DA GIOVANNI MARIO / DE' CRESCIMBENI / Custode d'Arcadia, / Con varie Notizie, e col Catalogo degli Arcadi. / ALL'EMINENTISS., E REVERENDISS. PRINCIPE / PIETRO OTTOBONI / Cardinale Vicecancelliere di S. Chiesa. / IN ROMA, Per Gio. Francesco Buagni. MDCC. / Con licenza de' Superiori.

4°; VIII + 274 + II p.: All'emin.mo e rev.mo Principe il Cardinal Pietro Ottoboni, Vicecancelliere di S. Chiesa (pp. V-VII); Imprimatur (p. VIII); Della bellezza della volgar poesia (pp. 1-215); Notizie d'Arcadia all'Illustriss. e Reverendiss. Sig. Padron Colendiss. Il Sig. Sigismondo Leopoldo Conte di Colloniz, Canonico della Chiesa di Strigonia (pp. 217-222); Leges Arcadum (pp. 222-224); Istruzione per la fondazione delle colonie arcadiche (pp. 224-226); Discorso intorno all'Effemeride arcadica perpetua (pp. 226-229); Tavola di Regole circa le Olimpiadi (p. 230); Tavola di Rinnovellamento d'Olimpiadi (p. 230); Catalogo alfabetico dei pastori arcadi (pp. 231-251); Indice de' cognomi degli arcadi (pp. 253-260); Indice delle cose notabili (pp. 261-274).

Nel frontespizio, preceduto da un occhiello, si trova l'emblema calcografico degli arcadi, riportato anche nel *colophon*, con l'aggiunta della firma di Louis Gomier. L'esemplare consultato è conservato in BNCR, coll. 6. 4.K.2.

A*: si tratta di un esemplare di A conservato in BAV, Archivio S. Maria in Cosmedin, XIII. 13, con postille autografe e di Antonio Maria Salvini scritte a penna nei margini.

B: / LA BELLEZZA / DELLA VOLGAR / POESIA / DI GIO. MARIO CRESCIMBENI / Canonico di Santa Maria in Cosmedin, / e Custode Generale d'Arcadia. / *Riveduta, corretta e accresciuta del Nono Dialogo / dallo stesso Autore, e ristampata d'ordine della / Ragunanza degli Arcadi.* / All'Eminentissimo, e Reverendissimo Principe / IL CARDINAL / LORENZO CORSINI / IN ROMA, Per Antonio de' Rossi alla Piazza di Ceri. 1712. / *Con Licenza de' Superiori.*

4°; XII + 229 + XV p.: All'Eminentissimo, e Reverendissimo Principe il Cardinal Lorenzo Corsini (pp. III-VI); L'Autore a chi legge (pp. VII-IX); Imprimatur (p. X); Pastori Arcadi introdotti a parlare ne' presenti dialoghi (p. XII); Della bellezza della volgar poesia (p. 1-229); Indice delle cose notabili (pp. I-XII); Opere stampate del Canonico Gio. Mario Crescimbeni (p. XIII).

Nel frontespizio si trova l'emblema calcografico degli Arcadi. L'esemplare consultato è conservato in BNCR, coll. 6. 34.K.30.

C: / LA BELLEZZA / DELLA VOLGAR / POESIA / DI GIO. MARIO CRESCIMBENI / Canonico di Santa Maria in Cosmedin, / e Custode Generale d'Arcadia. / *Riveduta, corretta e accresciuta del Nono Dialogo / dallo stesso Autore, e ristampata d'ordine della / Ragunanza degli Arcadi.* / All'Eminentissimo, e Reverendissimo Principe / IL CARDINAL / LORENZO CORSINI / ORA N. S. PAPA / CLEMENTE XII / IN VENEZIA / MDCCXXX / Presso Lorenzo Basegio. / *CON LICENZA DE' SUPERIORI, E PRIVILEGIO.*

4°, XVI, 460, II p.: Della Bellezza della Volgar Poesia (pp. 1-190).

Occhiello: Dell'Istoria della Volgar Poesia scritta da Giovan Mario Crescimbeni Volume Sesto. Contenente la Bellezza della Volgar Poesia; la Vita dell'Autore scritta da Francesco Maria Mancurti; la Breve notizia dello Stato antico, e moderno dell'Adunanza degli Arcadi pubblicata l'anno 1712, un Ristretto dell'Istoria della suddetta Adunanza fino all'anno 1718, il Racconto della Funzione fattasi nel getto della prima Pietra ne' fondamenti del nuovo Teatro degli Arcadi; la Descrizione del Teatro medesimo, e il Catalogo degli Arcadi per ordine d'alfabeto. L'esemplare consultato è conservato in BNCF, coll. BONAM.1394.

Se la *princeps*, per la quantità di paratesti relativi all'attività accademica, appare tesa alla celebrazione dell'Arcadia nel decimo anno di fondazione, la fisionomia di B appare piuttosto differente: uscita nel 1712, un anno dopo la scissione all'interno dell'accademia e la fuoriuscita dei graviniani, essa, sfrondata degli apparati che accompagnavano A, ma arricchita di un catalogo delle opere a stampa di Crescimbeni, parrebbe costituire nelle intenzioni un monumento personale all'autore, il cui ruolo di «custode generale d'Arcadia» è questa volta riconosciuto fin dal frontespizio. Per quanto riguarda il testo B, oltre al cambio di dedicatario (entrambe le dediche sono pubblicate in appendice) e all'introduzione *ex novo* di un nono dialogo «nel quale si discorre del gusto del secolo presente decimottavo nella lirica poesia volgare», esso presenta numerose correzioni e varianti rispetto ad A: esse talvolta dipendono dalle annotazioni, di mano di Salvini o dello stesso Crescimbeni, introdotte nella copia postillata della *princeps* che si è chiamata A* – sulla quale si rimanda all'introduzione § 6, 7 – talaltra sono introdotte in modo

indipendente. Incerta è la datazione di A*; la revisione crescimbeniana in essa presente può senza troppi dubbi collocarsi a ridosso dell'edizione di B, in quanto riporta a margine lo stacco delle pagine della nuova edizione e la relativa numerazione; le postille di Salvini potrebbero essere invece anche di diversi anni anteriori, e risalire al 1704 – per questa ipotesi cfr. l'introduzione § 6.

Si è scelto di improntare la presente edizione sul testimone B, che documenta l'ultima impressione sorvegliata dall'autore; nell'apparato genetico-evolutivo in nota sono segnalate le varianti di A e di A*. Qualora le postille di A* non comportino varianti sostanziali o formali direttamente volte a modificare il testo di A, ma piuttosto commenti, dubbi, annotazioni, citazioni di passi che sovvenivano all'autore al momento della rilettura, esse sono state trascritte, sempre nelle note, ma in corsivo, anziché in tondo, come invece si è fatto con tutte le altre varianti. Quando la postilla non si riferisce ad un termine specifico, ma viene generalmente situata a margine del testo, la si è collocata in nota alla fine del periodo di riferimento. Le postille autografe sono state riportate in corsivo.

Il testimone C, pubblicato postumo a Venezia come sesto e ultimo tomo dell'opera omnia di Crescimbeni – raccolta sotto il titolo onnicomprensivo di *Istoria della volgar poesia* tra il 1730 e il 1731 – , non è stato preso in considerazione in quanto descritto rispetto a B: esso riproduce, a p. 10, un errore presente in B (a p. 11) nella citazione di un verso di Owen, il cui attacco era «dicere» e non «licere», come scriveva Crescimbeni; le postille salviniane segnalano l'errore e soltanto per una ulteriore svista il custode non modifica il passo; il fatto che esso sia riproposto in C è una conferma del suo statuto di testimone descritto.

Fra le diverse lezioni introdotte da A* e accolte da B si trovano numerose varianti formali, presenti in un singolo caso o annotate sistematicamente. In questo caso si è scelto di segnalare in questa nota al testo le varianti, raggruppandole in base ai fenomeni linguistici interessati, per evitare di appesantire l'apparato critico. Al contrario, l'apparato registra tutte le varianti sostanziali (nulla guardigna A > nulla curante A*; a tale segno A > a tale stato A), così come quelle che modificano anche minimamente la costruzione del periodo (mercé la A > mercé della A*). Si offre dunque un prospetto sintetico delle varianti formali; i casi interessati da più di un fenomeno sono riportati sotto le diverse categorie classificatorie.

Vocalismo:

attinente A → attenente A* ; desiderarei A → desidererei A* ; ambo A → ambe A*; repigneva A → ripigneva A* ; secura A → sicura A* ; assecurano A → assicurano A* ; antedetti A → antidetti A* ; congiontura A → congiuntura A* ; appellaremo A → appelleremo A* ; preposizione A → proposizione A* ; condennato A → condannato A* ; partiene A → pertiene A* ; consecrazione A → consacrazione A* ; descende A → discende A* ; ligato A → legato A* ; parlaremo A →

parleremo A* ; procedeva A → precedeva A* ; forastiere A → forestiere A* ; ammendata A → emendata A* ; fenestre A → finestre A*.

Dittongazione:

difettuoso A → difettoso A* ; dodecimo A → duodecimo A* ; sete A → siete A* ; moversi A → muoversi A* ; moiono A → muoiono A* ; siegua A → segua A*.

Scempiamento/raddoppiamento:

dapoiché A → dappoiché A* ; avverebbe A → avverrebbe A* ; avvanzo A → avanzo A* ; avvanzata A → avanzata A* ; accioché A → acciocché A* ; provvegnendo A → provegnendo A* ; adivenuti A → addivenuti A* ; avverne A → averne A* ; sopravvanzerà A → sopravanzerà A* ; adivenire A → addivenire A* ; commune A → comune A* ; sudette A → suddette A* ; riccorro A → ricorro A* ; adiviene A → addiviene A* ; sopradette A → sopraddette A* ; contradistinzione A → contraddistinzione A* ; provvegnendo A → provegnendo A* ; contraposto A → contrapposto A* ; doppo A → dopo A* ; provvenir A → provenir A* ; abbaccinamento A → abbacinamento A* ; ogetto A → oggetto A* ; diffesa A → difesa A* ; avvanzamento A → avanzamento A* ; sopranaturalmente A → soprannaturalmente A* ; avvoltoio A → avoltoio A* ; Acchille A → Achille A* ; communichi A → comunichi A* ; matutino A → mattutino A* ; essempio A → esempio A* ; innoltri A → inoltri A* ; dupplicazione A → duplicazione A* ; ribbellione A → ribellione A* ; facenda A → faccenda A* ; contraposizione A → contrapposizione A* ; ammendata A → emendata A* ; contracambiarlo A → contraccambiarlo A*.

Presenza di *i* muta:

comincierò A → comincerò A* ; vegniamo A → vegnamo A* ; Gierasto A → Gerasto A* ; pregievole A → pregevole A*.

Epentesi/forme prostetiche

dunque A → adunque A* ; proponiate A → proponghiate A* ; sendo A → essendo A* ; esponiamo A → esponghiamo A* ; teniamo A → tenghiamo A* ; assembri A → rassembri A*.

Sincope/apocope/aferesi/ elisione:

torre A → togliere A* ; ponno A → possono A* ; ogn'altro A → ogni altro A* ; con l' A → coll' A* ; oramai A → omai A* ; discesa A → scesa A* ; risguardo A → riguardo A* ; siasi A → sia A* ; convegnendo A → convenendo A* ; vespero A → vespro A* ; adoperazione A → operazione A*.

Preposizioni scisse:

con la A → colla A*; con le A → colle A*; su le A → sulle A*; con lo A → collo A*.

E inoltre, circa l'alternanza delle consonanti *t*/*d*, *c*/*g*, *m*/*n*, *q*/*g*, *s*/*z* e dei nessi *gn*/*n* e *ti* + vocale / *si* + vocale:

riflettento A → riflettendo A* ; castighi A → gastighi A* ; convegnendo A → convenendo A* ; consequenza A → conseguenza A* ; quaternario A → quadernario A* ; adequate A → adeguate A* ; iscanzar A → iscansar A* ; potiamo A → possiamo A* ; senzo A → senso A* ; sequente A → seguente A* ; intricatissimo A → intrigatissimo A* ; imvolarne A → involarne A*.

Criteri di trascrizione

La trascrizione si è ispirata a criteri generalmente conservativi, sebbene in alcuni casi siano stati introdotte modernizzazioni per esigenze di leggibilità. Di seguito si dà notizia degli interventi editoriali.

Ortografia.

L'uso degli apostrofi e gli accenti sono stati adattati nel modo oggi comunemente invalso; sono stati aggiunti o espunti nei casi di grafie antiche (un'uomo > un uomo; un'esercito > un esercito), e modificati, per quanto riguarda l'accento, laddove nell'originale si distaccavano dall'uso moderno (nè > né; se > sé).

Tutte le *j* italiane e latine sono state ridotte ad *i* (si studj > si studi). Nelle forme del presente indicativo del verbo avere si è introdotta inoltre, secondo l'uso moderno, l'*h* etimologica, per consentire di distinguerle dalle voci omofone (a > ha).

Si è preferito normalizzare i fenomeni di raddoppiamento che si distaccavano dall'*usus scribendi* moderno. Questi i casi in cui si è intervenuto: immitando > imitando; abborrimento > aborrimento; provedesse > provvedesse; proccura > procura; giubbilo > giubilo; approvvo > approvo, abbominare > abominare; obligo > obbligo; disugguaglianza > disuguaglianza; obbliquo > obliquo, innavvertenza > inavvertenza, subblime > sublime.

Si dà infine notizia dei composti che nell'originale erano separati e che sono state scisse nella presente edizione, secondo l'uso moderno: ne i > nei; a i ai; ne la > nella; da i > dai; de gli > degli; de

lo > dello; ne gli > negli; da la > dalla; de i > dei; de la > della; pur troppo > purtroppo; più tosto > piuttosto; e pure > eppure.

Abbreviazioni e sigle

Sono state risolte integralmente e senza avviso le abbreviazioni dell'originale (cap. > capitolo; sig. > signore; ab. > abate; lib. > libro; avv. > avvocato), compreso il *titulus* sovrapposto per indicare l'inserimento della consonante nasale (cōcatenatamente > concatenatamente, A, p. 137). Come per le abbreviazioni, anche le sigle in tutti i casi sono state sciolte (S. > san). Per quanto riguarda i numerali, le cifre ordinali sono state lasciate con la cifra araba indicata nel testo, mentre nel caso dei cardinali, la sigla, seguita dal punto, è stata resa con le lettere (6. > sesto).

Maiuscole/minuscole

Si è razionalizzato l'uso delle maiuscole, che sono state mantenute, oltre che a inizio periodo e nei casi di nomi proprio, in tutti i casi in cui è utile a sciogliere un'ambiguità («Amore» quando viene evocata la divinità, ma «amore» quando ci si riferisce esclusivamente alla passione).

Interpunzione

Si è mantenuta il più possibile l'interpunzione originale, con alcune eccezioni: si è eliminata la virgola che precede la congiunzione copulativa in dittologie nominali, quando precede il «che» dichiarativo e nel caso in cui separi il soggetto dal verbo. Sono state inoltre inserite le virgole per chiudere gli incisi e si è razionalizzato l'uso dei due punti, sostituendoli, nei casi in cui si accumulassero all'interno dello stesso periodo, con il punto e virgola o con la virgola.

Parentesi, segni convenzionali, corsivo e citazioni.

Le parentesi che talora sono impiegate per racchiudere gli incisi sono state rese, secondo l'uso moderno, con i trattini (–). Il corsivo è stato introdotto per indicare i titoli delle opere citate, mentre le citazioni sono state poste sempre tra virgolette basse «».

Capoversi e battute

Per agevolare l'operazione di commento e in ottemperanza a criteri di maggiore leggibilità si è scelto di suddividere il testo delle battute più lunghe, che risultano indivise sia in A che in B, in capoversi; sempre al fine di favorire il commento si è inoltre provveduto a numerare le battute dei personaggi.

Errori

Sono stati corretti tutti i lapsus calami evidenti, senza darne avviso nel corpo del testo. Tutti gli interventi dell'editore vengono segnalati di seguito, accompagnati dall'indicazione del numero di pagina di A in cui l'errore era collocato:

oguno > ognuno (l'autore a chi legge, p. n.n.)
principialmente per principalmente (13)
Faburnio per Faburno (p. 8)
Parole > parola (p. 21)
Aggingeva > aggiungeva (28)
Panso > Penso (p. 94)
attroci > atroci (94)
reppresentare > rappresentare (129)
ricrescer > rincrescer (136)
cogiuntamente > congiuntamente (137)
peema > poema (145)
trasciandosi > tralasciandosi (145)
aginizione > agnizione (152)
facesse > facessero (153)
tregedia > tragedia (157)
violenti > violente (163)
rugidi > ruggiti (167)
po > poi (168)

preseguite > proseguite (170)

unicameate> unicamente (175)

Sisma > scisma (195)

liberarar > liberar (197)

univesale > universale (203)

imgombrata > ingombrata (203)

Sono stati inoltre corretti per congettura alcuni palesi errori nella distribuzione delle battute del dialogo. Nel sesto, ad esempio, nel corso del dibattito tra Logista e Licino, al primo vengono affidate due battute consecutive, ma è chiaro che la seconda vada attribuita a Licino (A, p. 119). Anche nel nono, a p. 221 di B, Crescimbeni assegna due battute consecutive a Mirtillo; in questo caso la congettura è più difficile, perché in quel punto del dialogo intervenivano entrambi gli altri interlocutori, Alessi ed Egina, ma per ragioni interne allo sviluppo della conversazione si è ritenuto opportuno correggere il nome di Mirtillo con quello di Alessi. La svista è stata segnalata nel commento.

GIOVAN MARIO CRESCIMBENI

La bellezza della volgar poesia

a cura di Enrico Zucchi

Dialogo primo

Nel quale si spiegano le bellezze poetiche in genere, sì esterne, come interne; e si considerano quelle della lirica nel carattere sublime in un sonetto d'Angiolo di Costanzo.

FABURNO CISSEO [Pellegrino Masseri]

DIOTIMO OEIO [Antonio Magliabechi]

EGINA

[1] FAB.

Perché non andate, Diotimo, alla solita conversazione? Parmi oramai che sia giunta l'ora.

[2] DIOT.

Per dirvi il vero, Faburno, non ho pensiero d'andarvi, perché oggi non mi sento d'applicar l'ingegno a discorsi filosofici e teologici, per li quali colà ci raguniamo.

[3] FAB.

Oggi per mia fè sono anch'io del medesimo genio, o che la stagione d'autunno, dedicata all'amenità della villeggiatura, sdegni che tuttavia badiamo a' severi divertimenti, massimamente in queste deliziosissime tusculane campagne, o che l'ingegno, stanco di volare e spaziarsi per le sublimi ed ampie investigazioni nelle quali giornalmente colà s'impiega, desideri alcun giorno di riposo.

[4] DIOT.

Ma non però vorrei che questo riposo ne facesse passar la giornata oziosamente.

[5] FAB.

Anzi, andando a camminare fuori dalla città, spero non minor frutto ritrarre da alcun men grave ragionamento che voi vi contenterete di farmi.

[6] DIOT.

Tanto appunto voleva dir'io: or siccome mi avete tolto, col prevenire, il luogo di dirlo[1], così vuole il dovere che tocchi a voi[2] di trovar ragionamento alla nostra intenzione confacevole.

[1] or siccome mi avete tolto, col prevenire] or siccome per la mano mi avete tolto A ; or siccome mi avete tolto della mano A*.

[2] così vuole il dovere che tocchi] così per la medesima toccherà A ; così la medesima toccherà A*.

[7] FAB.

Voi siete errato, Diotimo, perciocché, se dite che io ho prevenuto, tocca a voi di supplire.

[8] DIOT.

Noi non ci accorderem per certo.

[9] FAB.

Che farem dunque?

[10] DIOT.

Ragionisi a vicenda, e per non perdere un momento di quel diletto che ritraggo dall'ascoltarvi, moverò io il discorso sopra la famosa tragedia ultimamente uscita alla luce, del nostro eruditissimo Lacone Cromizio [il barone Antonio Caraccio], nella quale vorrei che andassimo investigando i precetti ai quali tal componimento è obbligato, e se alla fine il toscano idioma fosse per mezzo di Lacone giunto a conseguir l'eccellenza nel tragico.

[11] FAB.

Scusatemi, Diotimo, che la materia, quantunque amena e fruttuosa, non può digerirsi senza venire a paragoni e confronti, i quali io sommamente schifo. Piuttosto contentatevi che da voi, che siete versatissimo nella cognizione de' componimenti degli antichi toscani, chiegga lo scioglimento d'un dubbio che, per quanto io m'abbia veduto e letto, ancora non mi posso togliere, cioè se l'argomento del sonetto di messer Cino da Pistoia, che incomincia *Mille dubbi in un dì, mille querele*, sia stato tratto dalla canzone del Petrarca che incomincia *Quell'antico mio dolce empio Signore*, ovvero il Petrarca a messer Cino l'abbia involato.

[12] DIOT.

Bizzarro è il dubbio, e parecchi intorno ad esso hanno scritto, ma peravventura niuno l'ha deciso fondatamente, perciocché quinci e quindi v'è molto da dire, e le ragioni d'ambe le parti difficilmente si possono atterrare; né a me si conviene tal decisione, perché dall'un canto non vorrei detrarre al primato nel tempo di messer Cino, e dall'altro non saprei accusar di povertà d'argomenti il feracissimo Petrarca.

[13] FAB.

Di che dunque favelleremo? Noi siam già fuori della porta.

[14] DIOT.

Se facciam così, consumeremo tutto il nostro divertimento in trovare argomenti.

[15] FAB.

Ma ecco la nobilissima Egina, e con essolei non pochi de' nostri arcadi. Ella col suo acutissimo e spiritosissimo ingegno ne saprà scerre alcuno che senza impegno ne divertisca.

[16] DIOT.

Veramente l'ingegno di così tenera giovanetta è mirabile.

[17] FAB.

Basti il considerare che ella è figliuola d'un padre che, se nella nobiltà ha pochi eguali, certamente nel talento e nella sperienza delle cose, è unico.

[18] DIOT.

Siete appunto arrivata in tempo, stimatissima Egina: mentre, avendo noi oggi lasciata la solita conversazione per divertirci con qualche ragionamento men grave, non sappiamo trovare argomento che ne soddisfaccia. Se dunque voi non ce ne date alcuno, corriam rischio di tornarcene senza conseguire il nostro fine.

[19] EG.

Volentieri voglio compiacervi, e nel tempo stesso compiacerò anche a me medesima. Io ho udito stamane lodarsi al più alto segno un sonetto del Costanzo da Alfesibeo, custode della nostra Arcadia, in favellando lui con mio padre, e conchiudersi esser quel sonetto perfettissimo per contenere in sé miste due bellezze, che egli le appellava interna ed esterna.

Vorrei dunque che, con buona grazia di questi gentilissimi miei compagni, vi compiaceste d'insegnarmi quali sieno le dette bellezze, non sapendole investigar per me stessa, e come si ritrovino nel sonetto, che è il seguente:

Nell'assedio crudel, che l'empia sorte
mi tiene a tal, che l'alta impresa io lasce,
benché manchi la vista, onde si pasce
per gli occhi, non però l'alma è men forte.
Perché le viene ogn'or per altre porte
quell'imagin gentil, che dalle fasce
le diede il ciel per cibo, onde rinasce
in lei 'l vigore, e sprezza ogn'or la morte.
Né insidie umane mai, né caso avverso
potranno avere in lei cotanta forza,
ch'ella si renda, e ch'abbia a mutar verso[3].
Che quanto dell'inferma afflitta scorza
di fuori abbatte il mio destin perverso,
tanto dentro il pensier salda, e rinforza.

[3] *Idiotismo*? A*.

[20] FAB.

A grand'impresa ne fate accingere, Egina, e molto alle mie deboli forze superiore. Sarebbe meglio che sopra una così grave materia interrogaste cotesti valorosissimi compastori che con essovoi venuti sono, e a noi deste altro argomento più alle nostre forze adeguato, veggendo io che anche Diotimo[4] concorre col gesto nel mio parere.

[21] EG.

Io voglio da voi il favore e questi gentilissimi miei compagni me ne dan licenza: e godranno ascoltarvi non men di quel ch'io mi farò.

[22] FAB.

Se dunque così volete, io per me volentieri m'accingo a rendervi paga il meglio che saprò nell'angustia di questo tempo.

[23] DIOT.

Ed io, ancorché molto meno di voi, o Faburno, mi conosca abile, non ricuso l'incarico, purché cominciate voi.

[24] FAB.

Già sapeva che la vostra modestia invero senza pari avrebbe accettato l'impegno con questa condizione. Comincerò adunque io, dimostrando ad Egina ambedue le bellezze, e poi ne divideremo una per ciascheduno, da riscontrarsi nel recitato sonetto.

[25] EG.

Così va bene; or cominciate.

[26] FAB.

La natura e l'arte, madri e maestre di tutto ciò che veggiamo, per dilettar colla varietà, ancorché dotino qualunque lor'opera o esternamente o internamente d'alcun fregio riguardevole, i quali fregi si chiamano bellezze, nondimeno ve n'ha molte che elleno forniscono d'ambedue tali bellezze mescolate insieme, le quali perciò perfette sono e superiori a tutte le altre. Ora il poeta, il quale, inventando, la natura, imitando, l'arte rappresenta, anch'egli in tessendo i suoi lavori si vale delle medesime bellezze per abbellirgli e rendergli utili e dilettevoli, e tra quelli nella stessa guisa le divide.

La poesia dunque ha per oggetto la bellezza – stimando io che nella bellezza si comprenda ogni cosa desiderabile e commendabile – la quale di tre sorte può considerarsi a nostro proposito. La prima si chiama esterna, ed è quella che, non d'altro vaga che di lusingar coll'apparenza, s'attiene al solo dolce, parte del fine, al quale è indiritta la poesia, e peravventura la meno importante. Non risguarda

[4] Diotimo] Faburno A, A*.

che a dilettar con iscelte parole, con pieni versi, con varie figure, con leggiadri modi di dire ed insomma tutta al di fuori intesa, il frontespizio solamente abbellir procura, nè si prende alcuna briga dell'interno dell'edifizio.

A questa totalmente è opposta la seconda, che interna si chiama, la quale delle apparenti cose poco curante[5], si studia solamente di celar, diciam così, sotto ruvidi massi preziose gemme, empiendo le composizioni di profondi sensi, di nascosti misteri e di filosofici e teologici insegnamenti.

Colla prima troppo soverchiamente, anzi infelicemente lussureggiarono la maggior parte dei poeti di questo secolo, di modo che, se il senno di alcuni, tra i quali dovete essere annoverati, o gentilissimi compastori, non avesse gagliardamente sostenute le parti del vero modo di poetare, senza fallo la toscana poesia – della quale solamente mi prescrivo di favellare – sarebbe gita a ruina: perciocché la corruttela del presente secolo, non contenta del bando dato irremissibilmente all'interna bellezza, l'esterna di tal maniera difformò con barbare locuzioni, con durissimi versi, con viziose figure e spezialmente con iperboli, traslati e metafore, continui e sproporzionati, che perdutosi anche il dolce, a cui è diretta l'esterna bellezza, la toscana poesia più non si poteva riconoscere da' sani giudizi, e come mostruosa veniva da loro aborrita.

Ma della seconda troppo religiosamente si valsero i primi padri, che nel secolo del dugento fiorirono: di modo che, toltone Dante e Cino, ed in qualche parte fra Guittone d'Arezzo ed alcuni altri pochi rimatori de' moltissimi che se ne truovano ed io ho veduti, si rendono non meno sgraditi e dispiacenti che incomprensibili; e per lo più nausea cagionano e aborrimento. E, se non che il divino Petrarca s'oppose a tal disordine colle sue nobilissime *Rime*, certamente moriva in fasce la toscana poesia.

Or perché quegli è buon poeta, il quale accoppia in guisa l'utile col dolce che dilettando insegni e insegnando diletti, perciò, rendendo ambedue le suddette bellezze, come ho dimostrato, per sé sole, e l'una dall'altra disgiunta, manchevole e difettoso il componimento, siccome, per vero dire, difettoso e manchevole si riconosce ogni parto di natura e di arte che una sola delle dette bellezze contenga in sé, fa di mestieri che il poeta si studi e con diligenza si sforzi, d'unirle ambedue, e con ambedue talmente abbellire i parti del suo ingegno, che sotto leggiadra e vaga corteccia si racchiudano nobili ed efficaci sensi, facendo in tal guisa il componimento possessore della terza perfetta bellezza, che ho detto appellarsi mista: il che a maraviglia adempié il Petrarca, e per le sue onorate vestigia fecero il Bembo, il Casa, il Tansilio, il Sannazzaro, il Caro, la divina Marchesana di Pescara e cento altri del passato secolo; e de' nostri fate voi tutti che mi ascoltate e cento altri valenti uomini lo fanno.

[5] poco curante] nulla guardigna A ; nulla curante A*.

[27] EG.

Dal vostro pienissimo ragionamento già sono rimasa pienamente consapevole della qualità delle bellezze poetiche. Or veggiamo se il Costanzo nel celebrato sonetto ha in ciò meritamente conseguita la lode. Dite voi primieramente, Diotimo, la vostra parte, acciocché trattanto Faburno si riscuota del disagio che il lungo favellare gli avrà apportato.

[28] DIOT.

Io per me son di parere che a gran ragione il nostro custode abbia detto contenersi nel mentovato sonetto del Costanzo miste ambedue l'esposte bellezze, interna ed esterna, ritrovandole ambedue, non meno in esso che in ciascun'altro del medesimo autore. Per uscir d'obbligo adunque, torrò a rintracciarvi la bellezza esterna, lasciando l'interna, come più nobile, per lo[6] nobilissimo intelletto di Faburno.

[29] FAB.

Ed ancora sulle cerimonie?

[30] DIOT.

Per farmi conseguire il mio fine, contentatevi che premetta alcuna cosa circa l'idee, o stili del comporre, acciocché, ritrovando poscia a quale idea s'attenga il sonetto del qual favelliamo, possa dimostrarlo esternamente bello, come è mio peso. Varie sono le divisioni dello stile che altri carattere, altri forma, altri idea appellarono, secondo le opinioni di quel che di ciò scrissero di proposito, i quali furono Ermogene, Demetrio Falereo e Cicerone; ma perché nella divisione dell'ultimo si contengono quelle degli antecedenti, perciò io, con Cicerone camminando, dirò che lo stile si divide in tre forme, la prima delle quali s'appella sublime, la seconda umile, la terza moderata.

La forma del sublime vien costituita, oltre alla nobiltà dell'argomento e a' concetti egualmente nobili, dal parlare scelto, traslato e figurato, dal circolamento de' periodi e dal sito adeguato delle voci che rendono sonoro e numeroso primieramente il verso, indi la composizione. Lasciando adunque per ora di esporre le qualità dell'altre due idee o forme – il che in qualche altra congiuntura più opportunamente avrem tempo di fare – mentre io credo che a questo sublime si appartenga il nostro sonetto, passerò a dimostrarvi il fondamento di tal mia credenza.

Che l'argomento di esso sia proprio dell'idea sublime, non istimo che vi sia chi possa dubitarne, perché si parla d'amore e d'amore celeste o intellettuale, e perciò sublime, come il mentovato Falereo avverte, allorché dice: «Est autem magnificentia etiam in rebus, si magnum sit, ac conveniens, et pedestre, et navale proelium, vel de Terra oratio, vel de Caelo». E la ragione si è perché, non essendo altro i

[6] per lo] per il A.

concetti che immagini delle cose che nel nostro animo si formano, tanto sono maggiori, quanto maggiori sono le cose, dalle quali essi vengono tratti. Che cosa dunque v'è più sublime, e più grande del celeste amore, dal quale ogni cosa fu creata e si governa e si mantiene? Anzi, che l'amore sia adeguato e spezial suggetto per lo stil sublime, viene affermato da Dante ne' libri della volgare eloquenza, ove assegnando tre fonti da cavare argomenti sublimi, il secondo luogo concede all'amore.

Sono anche sublimi l'argomento del recitato sonetto ed i suoi concetti, perché in essi del mentovato amore si tratta in forma di battaglia e d'assedio, il che parimente fu avvertito dal medesimo Falereo, come dimostrano le sopraccitate parole. Né questa sublimità d'argomento e di concetti è spiegata con minor sublimità di voci e periodi; imperocché, quanto alle voci, quelle sono tutte sceltissime e piene e numerose, e non punto aliene dal sentimento bellicoso che s'espone. Havvi inoltre nobilissimi concorsi di vocali, sì difformi come uniformi, e spezialmente qui dell'ottavo e dell'undecimo verso, che a meraviglia rendono grave il componimento. E, benché da alcuni eccellenti autori fuggiti fossero, nondimeno i più coll'esempio d'Omero, e noi toscani del nostro Petrarca, li riconoschiamo e abbracciamo come parte integrale della gravità; e il Tasso nella lezione sopra il sonetto del Casa *Questa vita mortal che in una, o in due*, considera in quel sonetto i medesimi concorsi e ne reca de' bellissimi, sì del Petrarca, come di Dante.

Anzi essendo paruto al Ruscelli che inavvertentemente avesse Dante fatto tal concorso in quel verso del primo del *Paradiso*:

Vidi io scritte al sommo d'una porta.

corresselo con iscrivere

Io vidi scritte al sommo d'una porta[7].

Ma il Tasso è di parere che egli no 'l correggesse, ma lo storpiasse. Vi si truovano anche nobilissimi traslati, i quali rendono magnifiche e sublimi le composizioni, siccome per lo contrario le voci proprie all'umiltà le fanno inchinare; e vaghi e gravissimi modi di dire, come tra gli altri è quello di «mutar verso», il quale egli è assai nobil modo di dire, sì per ispiegare la conversione platonica[8] dal bene al male che io in questo sonetto riconosco e Faburno quinci a poco ne dimostrerà senza dubbio, sì anche

[7] *Oh Ruscellaccio!* A*.

[8] platonica] plantonica A.

in sentimento di mutar proposito, come letteralmente si debbe esporre; ed in questo senso l'uso anche il Petrarca nel sonetto *Fu forse un tempo dolce cosa amore*, all'idea sublime non meno attenente, ove disse:

Piansi, e cantai: non so più mutar verso[9].

Comeché per altro nel suo comune significato alquanto d'ignobile seco porti, e l'altro di «a tale», per «a tal segno»[10], del quale parimente si valse il Petrarca nella canzone *Una donna* etc.:

Et or siam giunti a tale,
che costei batte l'ale[11].

E finalmente l'altro «dalle fasce» per «dalla nascita», similmente dal Petrarca usato nella canzone *Gentil mia donna io veggio* ecc.:

E credo dalle fasce e dalla culla
al mio imperfetto, alla fortuna avversa
questo rimedio provvedesse il cielo[12].

E vi son finalmente molte e varie figure tutte magnifiche ed eccellenti, e fra l'altre la metafora con tal gentilezza e proprietà è trattata, che a gran fatica altri la può riconoscere, per guardingo che egli si sia; le quali cose, per non noiarvi con lungo discorso, io tralascio di farvele ravvisare, perché assai meglio di me potrete voi per voi stessa distinguerle in considerando il sonetto. Anzi la stessa antitesi, per altro da' gravi componimenti rigettata come troppo obbligata, senza alcun bisogno in questo sonetto apparisce necessaria, allorché nell'ultimo terzetto, «alla scorza inferma ed afflitta», si risponde col «saldare» e «rinforzare», non potendo l'orazione esser perfetta senza tal corrispondenza, per quello che a me ne pare.

E giacché siamo nelle figure, sopra il tutto è considerabile in quello componimento l'esatta e diligente allegoria dell'assedio posto dal terreno amore all'anima del poeta, per farla ritornare al senso, dappoiché colla ragione si era totalmente donata all'amor celeste, la qual figura, non solo è propria dell'idea sublime, ma con tanta esquisitezza fino alla fine[13] è continuata, adoperandosi sempremai con

[9] *Questo «mutar verso» nel Petrarca è grazioso: non così in Angelo di Costanzo* A*.

[10] a tale segno] a tale stato A, A*.

[11] *Il Petrarca disse «giunti a tale», giugnere manda al dativo, ma nel Costanzo «mi tiene a tal» non è così* A*.

[12] *«Dalle fasce, e dalla culla»; Angiolo di Costanzo «dalle fasce» solamente* A*.

[13] alla fine] al fine A.

voci e modi di dire all'assedio solamente confacevoli, che io senza dubbio la stimo una delle migliori che si leggano in volgar poesia.

Di gran risguardo poi è degna l'avvertenza del poeta, non meno nell'armonia e nel numero[14] de' versi che nell'acconciar con tale artifizio i periodi, che l'un verso entri nell'altro: il che fu osservato da tutti gli eccellenti autori delle tre più riguardevoli lingue e per circostanza necessaria ne i sonetti di stil sublime fu dichiarato dal Tasso nella mentovata lezione[15].

[31] EG.

Ma com'egli è ciò, se mi ricorda aver letto in una lettera dell'eruditissimo Menagio, tra le sue *Mescolanze*, riputarsi viziosi tali passaggi, coll'autorità[16] del valente critico Alessandro Tassoni nelle *Annotazioni* ch'e' fa sopra il Petrarca e, se non sono errata, anche del Guazzo nel dialogo intorno alla poesia?

[32] DIOT.

Gli autori da voi citati, nel caso nel qual parlano, dicono il vero; ma egli non è il caso del quale noi favelliamo, perciocché eglino biasimano il passaggio del sentimento d'uno in altro quadernario, o ternario di sonetto e d'una in altra strofe di canzone. Ma quando mai vi sottontendessero anche il caso nostro, io in quella parte mi lascerei più volentieri trarre dal parere del Tasso, per quella ragione che, portando la rotondità del periodo gravità all'orazione col trattenerla e mantenerla tarda, quanto quello ne' versi sarà più prolungato e circolato, di modo che tolga alle rime qualche parte dell'umile che ricevono dalla consonanza, tanto più grave e maestoso riuscirà il componimento. Perloché i greci e i latini poeti composero la gravissima tragedia di gravissimi versi giambi e i nostri toscani la medesima d'endecasillabi sciolti.

E finalmente non è da tralasciarsi la riflessione dell'unità del sonetto, non poco operante colla sua perfezione al conseguimento dell'esterna bellezza, la quale unione mi basterà averla accennata, apparendo per se stessa abbastanza. E conchiudendo che io ritruovo nel sonetto tutte le parti che costituiscono la bellezza esteriore, lascerò che Faburno passi a dimostarne l'interiore.

[33] EG.

Veramente, Diotimo, voi con tanta chiarezza e pienezza avete favellato, che in questa parte a me non resta che desiderare. Attenderò dunque da Faburno il compimento del favore.

[34] FAB.

Perché omai s'avvicina la sera, senza punto divertirmi in parole di convenienza, baderò a sciormi dall'obbligo. E perché la bellezza interna non consiste solo ne' sentimenti per sé stessi gravi e nobili,

[14] nel numero] e numero A.

[15] mentovata] rammentata A.

[16] coll'autorità] citò l'autorità A*.

ma nel commetterli in guisa che da quegli uniti si ritragga alcuna massima che ci apporti utile, che è l'altra parte del fine della poesia: perciò, dichiarando io in prima ciò che abbia voluto esprimere il poeta nel sonetto del quale si tratta, vedrò poscia se abbia egli conseguito il suo fine, e per ultimo cercherò di ridurre ad alcun giovevole principio tutti i sentimenti di quello.

L'argomento adunque si è che, venendo impedita al poeta la vista della sua donna, egli si consola col non crederla più necessaria per lo suo amore, anzi col mostrarne necessaria la privazione. Ora per ispiegar questo assioma, che al volgo sembrerà senza dubbio paradosso, non voglio già valermi di quella spezie d'interna bellezza, che nuda o visibile chiameremo, provegnente dal velame dell'allegoria, come nel recitato sonetto addiviene, nel quale sotto allegoria di continuato e regolato assedio si spiegano gli effetti del senso e della ragione negli amanti, ma ben di quell'altra, che vestita da me si appella, o remota, dimorante nel più profondo ed intimo de' sentimenti, aprendomivi la strada col premettere alcuna cosa intorno ad amore, secondo l'opinione de' platonici. Mal per lo più adoperiamo, traendo d'un bene, il quale è sommo, come è amore, un male, che si riconosce ugualmente sommo, qual è la perdita di noi stessi, deviando dal diritto sentiero e scegliendo in un prato di vaghissimi fiori e di salutifere erbette, spine, triboli, nappelli e cicute.

Voglio dire che s'inganna molto la maggior parte degli uomini, in credendo che la nobilissima e potentissima deità d'amore altro non sappia donarci di bene che il possesso della corporal bellezza, la quale, siccome non è il sommo bene, che solo ci può beare ed a cui dalla mano d'amore siam sollevati, così non dovremmo, come non deggiamo, a quella badare, se non quanto basta per indirizzarci alla consecuzione dell'unico nostro fine, che è la fruizione del medesimo sommo bene: imperciocché quanto folle sarebbe riputato colui che, correndo alla meta, tratto tratto si rivolgesse, o tornasse indietro, tanto mentecatto è l'uomo, il quale, poiché colla vista della corporal bellezza si è fatto scala all'alto fine, ove amore conduce i suoi servi per renderli beati, colla medesima vista si rimane, o si volge sovente a quella.

Ma pochi sono gli studiosi del suddetto modo d'amare, perché pochi son quei che conoscono il vero esser d'amore e la preziosità del suo dono; e quindi è che tra poco dolce, molto amaro si trangugia da gli uomini, i quali si son fatti schiavi dell'arbitrio della donna. Non così fece il nostro Costanzo, il quale, delle dette cose ben consapevole, sua gran fortuna estimava l'esser privo della vista della donna amata, come dimostrano chiaramente i suoi versi.

Vegnamo adesso al sonetto. Voi ben sapete, Egina, in che modo s'introduca amore dentro dell'anime[17], dovendo ogni uomo necessariamente amare per fare acquisto di quella felicità che tanto si brama. La corporal bellezza è cagione del nascimento d'amore, imperciocché passando quella per

[17] dell'anime] di noi A.

la via degli occhi che la risguardano, al cospetto dell'anima nostra, quella subitamente s'accende e desidera di possederla; e quello desiderio che si appella appetito, egli è quell'amore che l'antichità collocò tra gli dei.

Or siccome talvolta avviene de' poveri bambini, cui le bisognose madri abbandonano in mezzo d'alcuna via, Amore subito ch'egli nasce si ritruova abbandonato sopra lungo sentiero, donde molto si scende e molto si sale. Si affrettano due gran nimici, l'uno dalla salita, detto ragione, e l'altro dalla scesa, nomato senso, e gareggiano per guadagnarlo. S'egli si dona alla ragione, viene dalla gentile e nobile donna guidato per l'erta al possesso dell'amplissimo e ricchissimo regno del nostro intelletto, e quivi tutto s'abbellisce di spiritali e celesti arredi, ma se col senso risolve andarsene, disceso alla piccola abitazione del cuore, e di sozzo loto ricoperto, co' bruti animali accomunandosi, miseramente si perde. E perché molto adopera il nostro conoscimento per indirizzar l'amore alla via ragionevole, perciò dobbiam noi diligentemente vigilare che in poder del senso egli non caggia e seco l'anima innamorata non conduca nel precipizio. Perloché, quanto in prima la corporal bellezza sarà necessaria e profittevole per la nascita d'Amore, tanto poi si renderà superflua e dannosa per la scelta del suo viaggio, non potendo in quella, la quale è terrena e sensibil cosa, a lungo andare amore non lodarsi e di sensuale difformità non riempiersi. E qui si vuole avvertire che non perché Amore s'affidi alla ragione cessa il senso di porre ogni studio per trarlo a sé: quindi è che, sentendo Amore, mentre sale, chiamarsi dal senso, ed a quello rivolgendosi, e con essolui dechinando al desiderio dell'oggetto sensibile e corporale, ritorna sovente onde partì; e conviengli di nuovo incominciare il cammino, del qual cattivo effetto altra cosa non è cagione che la vista dell'amata donna, e però i saggi, poiché una volta han quella veduta e sentono dentro sé stessi nato amore, non solo non curano di più vederla, ma ne fuggono diligentemente la vista, perché non abbia il senso onde frastornar l'amore dal diritto sentiero, il che per l'appunto il Costanzo esprime nel sonetto del qual parliamo, come ora conoscerete dalla sposizione di esso.

Dice adunque il poeta primieramente che, in amando, si era avvicinato «all'alta impresa», cioè al vero fine di chi ama, il quale «impresa» si appella, per la difficultà di conseguirlo, e «alta» per la sua nobiltà, consistendo nella fruizione della divina bellezza, per le quali difficultà e nobiltà chiamò anche Venere «alta impresa» quella che prescrisse ai sacerdoti del suo tempio, appresso il Bembo nelle *Stanze*, come dalle medesime *Stanze* si può raccorre, e spezialmente da quella che incomincia *Accingetevi dunque all'alta impresa*. E che l'«empia sorte», cioè l'amor sensuale, o per meglio dire, l'istesso senso, gli aveva posto «assedio crudele»; ma avvegnaché gli fosse impedita dal destino, come a suo luogo vedremo, la «vista» della sua donna, della qual vista l'«anima» abitatrice e signora del corpo, rocca assediata, «si pasceva per gli occhi ricevendola», non però «men forte» si ritrovava. L'«empia sorte», egli è manifesta cosa che sia il sensuale appetito; mentre, sonando simili voci disavventura siccome avventura sonerebbero, se

buona o pietosa sorte dicessero, l'unica disgrazia di chi spiritualmente ama è la conversione dell'anima al senso, ravvisata anche dal nostro Diotimo, per lo quale ci alieniamo dalla divina visione e caggiamo nell'abisso d'ogni miseria. Che poi tal'empia sorte adoperi nelle cose amorose, ce lo attesta il Petrarca nel sonetto *Rimansi addietro il sestodecimo anno*, ove dice:

L'amar mi è dolce ed utile il mio danno,
e 'l viver grave, e prego ch'egli avanzi
l'empia fortuna, e temo non chiuda anzi
morte i begli occhi che parlar mi fanno.

Si chiama, oltre a ciò, il senso «empio», non tanto perché il poeta, come divino, secondo Platone nel *Fedro*, senza nota d'empietà non poteva da alcuno essere offeso, quanto perché, amando lui spiritualmente e tutto inteso a giungere al godimento della bellezza di Dio, contra il quale, e sue ragioni, l'empietà si commette, non poteva il senso non esser empio, tutta volta che procurava di frastornarlo. E che lo spirituale amore e i nobili amanti sieno ragioni di Dio non può in dubbio rivocarsi; anzi gli antichi scrittori, anche il sensuale stimarono tale, come si cava dall'elegia seconda del primo libro di Tibullo, ove del sensuale amore si parla:

Quisquis amore tenetur eat tutusque, sacerque.

[35] EG.

Egli è ben vero ciò che dite, o Faburno, ed in questo proposto mi sovviene d'un arguto epigramma[18] d'un rinomato autore, nel quale si sgrida, con platonica dottrina, una tale che vendeva l'amore.

Licere[19] si sacris pretium est simonia rebus,
Et rem divinam mercis habere loco;
Tu simoniaca es vere, quae vendis Amorem,
Gellia; nam res est spiritualis Amor.

[36] DIOT.

Leggiadrissima conferma invero e degna del vostro impareggiabile spirito.

[18] arguto epigramma] vaghissimo epigramma A ; *Mi guarderei dal dire «vaghissimo», perché quel «simonia» e quello «spirituale» non sono d'umore simile, ma direi «arguto»* A*.

[19] Licere] Dicere A*.

[37] EG.

Eh, chi non si farebbe maggior di sé, in udendo i valenti uomini che voi sete? Or seguitate, Faburno, che non vorrei perdere il filo del vostro importante ragionamento.

[38] FAB.

Il senso adunque unito col destino, di cui appresso favelleremo, acciocché il nostro Costanzo abbandonasse l'alta impresa del suo celeste amore, pose assedio a lui, cioè al suo corpo, impedendo con questo assedio il destino che all'anima, che dentro la rocca del corpo albergava, non capitasse il solito cibo per le porte degli occhi esterni, cioè la vista dell'oggetto visibile amato, e il senso, rappresentandole la privazione del medesimo sensibile oggetto, e con tal memoria sforzandosi d'affliggerla e tormentarla.

Avvertasi qui che il poeta non dice essere stato assalito, ma assediato dal senso, perché cingendosi d'assedio le rocche inespugnabili, le quali non sono soggette ad assalto, volle dimostrarci colla circostanza dell'assedio l'insuperabilità del suo amore spirituale. Appella poi tale assedio «crudele», mercé della barbara e feroce apparenza di esso, mentre la crudeltà, anche nell'uomo si giudica, secondo Celso, dal fiero e barbaro aspetto di lui. Conchiude finalmente il poeta questo primo membro dell'orazione, dicendo che l'anima sua assediata «non è men forte», benché le manchi la «vista» dell'oggetto sensibile «di cui si pasce», e le vien recata per le porte degli occhi, perché l'assedio si pone particolarmente per pigliar colla fame ciò che colla forza peravventura giammai non s'acquisterebbe: e però si procura con ogni studio che a gli assediati non giungan vettovaglie, tenendo sì ben chiusi i passi e riguardate le porte. Il cibo poi, col quale avvalorata l'anima s'incammina al desiato fine, è la verità, la quale più colla vista, che con altra potenza si riceve, poiché d'essa più che d'altro sogliam fidarci. Da essa dunque incomincia il cammino dell'anima insegnatoci da Platone, secondo i principi del quale il sonetto è composto, ed io di esso favello; e perché questo cammino debbe ella senza alcuno interrompimento ed indugio continuare per gli altri gradi, che volgarmente da' platonici si chiamano scala, perciò ricevuto dall'anima il suddetto cibo, che è il principio dell'amore, ed essendosi già posta in viaggio, per significarci il poeta non aver lei più bisogno di tal cibo, dice che, non perché l'anima era priva di quello, si sentiva «men forte», cioè meno atta a salire per gli altri gradi, i quali sono: la considerazione della figura corporea fatta immaginevolmente, la contemplazione ragionevole della bellezza universale di tutti i corpi, la conversione dell'anima in sé stessa e il conoscimento della sua dignità, il ricevere in sé stessa il lume della bellezza, e finalmente il ritrovare il medesimo lume nel suo autore, che è Iddio.

Ed acciocché, avanti di farci alla sposizione de' rimanenti versi, voi siate consapevole di tutte quelle cosa che a ciò si appartengono, sappiate che le forze dell'anima, secondo i platonici, sono sei[20], cioè, tatto, gusto, odorato, udito, vista ed immaginativa. Delle tre prime, che riguardano la materia e perciò aderiscono al corpo, nulla o poco di vigore l'anima riceve, né di esse si vale che per conforto e nutrimento del corpo; dalle altre poi, le quali sono potenze più nobili, perché più sollevate dal corpo, ella prende il vigore per giungere al suo fine da me esposto di sopra, e tra esse la vista è di maggior pregio, perché opera principalmente nell'apprestare all'anima il cibo della verità, e per quella ragione anche veggiamo che ella è grado primiero dell'amore spirituale.

Descritto il suo stato nell'assedio ed il coraggio dell'anima, passa il Costanzo a dimostrare onde quella ricevesse vigore, essendole impedito il cibo della vista corporale, e dice «che ogn'ora le viene per altre porte quella immagine gentile, che dalle fasce le diede il cielo per cibo». Siccome due sorte d'occhi ha l'uomo, l'una esteriore, colla quale l'anima riceve il suddetto cibo della vista, l'altra interiore, che sono gli occhi della mente, per li quali all'anima si tramanda il cibo dell'immagine, del quale appresso favelleremo, così il poeta fornisce la sua rocca di più porte, l'esteriori delle quali essendo impedite dall'assedio, dice che «da altre porte», cioè dalle interiori, riceve il cibo l'anima sua, e lo riceve «ogn'ora», perciocché quelle porte non possono occuparsi, come si occupano l'esteriori, da vicende di fortuna o da impeto di senso, e tali sono anche le porte delle rocche, tra le quali alcuna ve n'è nascosta e interna che per via sotterranea soccorre gli assediati. Per esse adunque il pensiero, accompagnato dalla memoria, appresta all'anima l'immagine della bellezza universale de' corpi, il cibo della quale, chiamato «gentile» dal nostro poeta, a petto a quello[21] della bellezza particolare sensibile, che è rozzo e vile, fu dal Petrarca paragonato al nettare e all'ambrosia:

Pasco la mente d'un sì nobil cibo,
che ambrosia e nettar non invidio a Giove.

E l'anima avvalorata da quello, nulla curando dell'assedio del senso, segue a perfezionarsi nel suo amore e passa incontinente a godere di quella bellezza della quale godeva innanzi che fosse immersa nel corpo: nel che, secondo i platonici, si contengono il quarto e il quinto grado per giungere alla fruizione della bellezza di Dio. Quindi non vi maraviglierete che il poeta dica che «dalle fasce», cioè dalla creazione, era stata data un'immagine per cibo all'anima sua dal «cielo», cioè da Dio, il quale i platonici appellan Cielo, col mezzo però di Giove, che altri chiamano prima mente, o intelletto, altri

[20] sono sei] sei elle sono A ; elle son sei A*.

[21] a petto a quello] a rimpetto di quello A.

anima del mondo[22]; imperciocché le anime, secondo la stessa opinione platonica riprovata dalla nostra religione, prima di essere infuse ne' corpi, comprendono la loro nobiltà appo il loro creatore, che le illumina, e godono della vista della bellezza nella loro spezie universale, assai più perfetta di quello che si sia la bellezza sensibile, anche universalmente considerata; non però tal bellezza è perfettissima, non potendo alla perfettissima arrivar gli uomini, se prima con eccesso di perfezione non s'uniscono in tutto coll'intelletto, toccando il sesto ed ultimo grado dell'amore: ma bene della perfettissima è simulacro, e però «immagine» dal poeta vien detta, e così chiamolla anche il Bembo in quel sonetto che incomincia *Mentre il fero destin mi toglie e vieta*, nel cui primo quadernario, se non sono errato, si racchiude in epilogo mirabilmente tutto ciò che si contiene nel sonetto del Costanzo, del qual parliamo. Uditelo:

Mentre il fero destin mi toglie e vieta
veder Madonna, e tiemmi in altra parte,
la bella immagin sua veduta in parte,
il digiun pasce e i miei sospiri acqueta.

Dal che noi a bel talento giudicar potremo esser l'amore del poeta giunto a tanta perfezione, che non più che un grado gli mancava, per divenir perfettissimo. Segue egli poscia dicendo che nell'anima «rinasce il vigore», il che significa che ella ritorna nella sua primiera dignità, fatta in tutto padrona del corpo, della qual dignità da prima il sensitivo appetito peravventura l'aveva spogliata, ed avvertiamo che a tal fine si vale il poeta del termine «rinascere», il quale contiene il quarto grado del nobile amore.

Or non vi sembri strano che si chiuda questo sentimento col dispregio della morte, imperciocché, sebbene le anime sempre desiderano di ritornare al soprannarrato godimento, scotendo a tale effetto continuamente le candide ali, delle quali sono fornite, nondimeno, finché nella guisa già detta dal corpo non si distaccano, ma amano coll'appetito sensitivo, fa lor grave alienarsi da quello, mediante la morte. Ma quando, distaccate da ogni sensualità, pervengono al detto godimento, più non si curano del corpo, ma attendendo sempre più a perfezionare il loro amore, per maggiormente godere, spregiano ed esso e tutte le calamità alle quali è suggetto; anzi desiderano la morte per distaccarsi affatto dal medesimo corpo: perloché appunto cantò il Petrarca nel secondo capitolo del *Trionfo della morte*:

[22] *Opinione platonica. Per rappresentare Γνέα Ουρανός per avventura i platonici e i latini fecero Coelius per farne un mascolino, ma i mitologi latini fecero Caelum, ossia Cielo. Però non so cosa meglio qui dire «da Cielo, cioè da Dio, col mezzo di Giove, che altri chiamano primo intelletto, altri anima del mondo»* A*.

La morte è fin d'una prigione oscura
a gli animi gentili, agli altri è noia,
ch'hanno posto nel fango ogni lor cura.

Quanto poi grande si fosse il dispregio che l'anima faceva del corpo e delle ragioni di quello, ce 'l dinota ciò che vien soggiunto dal Costanzo, cioè che «né umane insidie, né avversi casi giammai avrebbero in lei avuto forza bastevole a farla arrendere», mentre la resa altro portar non potrebbe che il ritorno dell'anima all'amor sensitivo. Anzi, che questa sia la vera intelligenza di questo passo, chiaramente si riconosce dalla sua magnificazione, dicendosi che non solo per casi avversi l'anima non si sarebbe arrenduta, ma non avrebbe «mutato verso», il che altro non significa se non che l'anima non sarebbe giammai tornata indietro ad amare sensitivamente, non avendo l'amore altro che un verso, il quale, in quanto scende chiamasi sensitivo, in quanto ascende intellettuale, e di questa conversione intese Diotimo, quando disse che questo modo di dire dimostrava conversione[23]. Non è egli vero, Diotimo?

[39] DIOT.

Appunto.

[40] FAB.

Or chiudendo il suo maraviglioso componimento il poeta rende la ragione per la quale l'anima si ritruova stabile e ferma e senza alcun timore, e dice che «quanto dell'inferma ed afflitta scorza», cioè del corpo sotto il lungo assedio manchevole e infiebolito per la privazione dell'oggetto visibile, «abbatte di fuori il suo destino, tanto il pensiero al di dentro saldava e rinforzava», perché dal pensiero, come abbiam detto, viene apparecchiato all'anima il cibo spirituale e celeste.

Il destino poi del quale qui si ragiona è la forza fatale che ci costringe ad amare, mentre, secondo Platone, si sceglie dal destino l'oggetto sensibile del nostro amore, ovvero l'arbitrio della stessa donna amata, il quale si è il destino di chiunque ama sensitivamente, e «perverso» si dice, perché impedisce all'anima il conseguimento del bene e la riconduce al male. Ma perché a quella disavventura non poteva più soggiacere l'anima del nostro poeta, la quale avvalorata dal cibo interno e, molto in alto poggiata nel perfetto amore, nulla sentir poteva de' travagli dall'assedio cagionati, anzi ne aveva ritratto utile, mercé del merito[24] che si acquista dal resistere alle chiamate del senso, però egli chiama «suo» il destino, cioè del suo corpo e non già dell'anima: vegnendo in tal guisa a conchiuder dirittamente che quanto più di fuori gli era dal destino impedita la vista della sua donna e dal senso veniva afflitto colla

[23] *επιστροφήν* A*.

[24] mercé del merito] mercé il merito A.

memoria di tal privazione, tanto più di dentro l'anima si sentiva confortata e avvalorata alla prosecuzione del suo viaggio verso la perfettissima bellezza di Dio, unico termine dell'amore. Dal che a benefizio di chiunque ama deriva un incontrastabil principio: che, poiché l'uomo ha compiuto il primo grado dell'amore colla vista corporale dell'oggetto amato, debbe a gran ventura recarsi il non più rivederlo, acciocché si perdano affatto le spezie materiali, né si perturbi e distolga l'anima dall'alto viaggio che ha a fare per giungere al desiderato suo fine.

[41] EG.

Oh come eccellentemente ci avete spiegata, o Faburno, l'interna bellezza di sì nobil sonetto! Io per me so che, se vivesse l'autore, ve ne avrebbe lo stesso grado che ve n'ho io, avendo voi renduto il suo componimento idea e norma del vero modo di far sonetti.

E adesso m'accorgo che non senza ragione il nostro custode lodava tanto quello sonetto e spezialmente la da voi dimostrata interna bellezza, perché non ha guari che io udii da lui un suo sonetto che da esso senza fallo prende l'origine.

[42] DIOT.

L'ascolterei volentieri.

[43] EG.

È impossibile che possa ricordarmene, non avendolo ascoltato che una sola volta.

[44] FAB.

Se poteste ricordarvi del principio, facilmente avverrebbe che io avessi sorte di soddisfare al genio di Diotimo e alla vostra gentilezza, o Egina, che desiderate di favorirlo, tenendo io a mente non pochi de' sonetti dell'istesso nostro custode, il quale spesse volte, dopo lo studio delle materie legali alle quali è applicato, suole, conversando meco, divertir la seria applicazione con simili eruditi ed ameni componimenti.

[45] EG.

Di far ciò mi dà l'animo, ed eccone appunto il primo verso: *Diconmi i miei pensier: deh, ti consola.*

[46] FAB.

Il so, e segue in questa guisa:

forse, mercé d'Amor, sorte avrem noi

di ricondur dinanzi agli occhi tuoi

quella bellezza in terra unica e sola[25].
Poscia un d'essi da me lunge sen vola[26]
ove, non so, ben lo riveggio poi
tal, che sopra il desir, ne' guardi suoi
la debil vista mia si riconsola.
Caro pensier, saggio pensiero eletto,
quanto più bella in te miro colei
che porti, mal suo grado, entro il mio petto!
Teco io tempro sì ben gli affanni miei,
che forse scemeriasi il mio diletto,
lei riveggendo, onde sì bel tu sei.

[47] DIOT.

Voi vi siete dirittamente apposta, o Egina, parendo anche a me che altronde non sia derivato questo sonetto che dal fonte del nostro poeta.

[48] FAB.

Or ditemi, che vi pare del sonetto del Costanzo, non meritava egli la loda che il custode d'Arcadia gli diede e vostro padre confermò?

[49] EG.

Senza dubbio, ed io non capisco in me stessa per l'allegrezza che sento d'aver ritrovato di tanto valore nel poetare un autore non conosciuto da tutti, e in avvenire vi prometto di fare intorno a lui studio particolare.

[50] FAB.

Anzi, giacché vi disponete a ciò, per maggior vostro comodo, se ne potrebbero in altre congiunture di divertimento esporre degli altri, se così a voi piace.

[51] EG.

Appunto ha colto Faburno dove io non ardiva gravare la vostra somma cortesia, o arcadi gentilissimi.

[52] DIOT.

Ma e' si pare che voi siate ancora alquanto sospesa; ditemi di grazia, vi rimane forse alcun dubbio in ordine al sonetto che abbiamo spiegato?

[25] quella bellezza in terra unica e sola] quella in ciel già seconda, in terra or sola A, A*.

[26] Poscia un d'essi da me lunge sen vola] Quindi un ratto da me lunge sen vola A ; Quindi un tratto da me lunge sen vola A*.

[53] EG.

Per parlarvi colla libertà che ammette la conversazione, avendo io ascoltato da voi che lo stil sublime è quello che vien constituito dalle parole traslate e dalle figure, più tosto che dalle proprie voci e dalle semplici locuzioni, le quali inchinano all'umile, e all'incontro riconoscendo dal ragionamento di Faburno quanta mai filosofia si racchiuda nel presente sonetto, mi è nata una difficultà, della quale vorrei lo scioglimento, ed è che, siccome ho sentito dir più volte, non si convenendo ai filosofi che proprie voci e semplici modi di dire[27], o lo stil sublime non consiste in ciò che voi dite, o nel sonetto non vi sono que' sentimenti che Faburno ci ha dimostrati, o il Costanzo ha errato in trattar di cose filosofiche in sublime carattere.

[54] DIOT.

Bello e sottile è il dubbio che voi movete, ed un simile ne muove il dottissimo Tasso nel mentovato *Commento sopra il sonetto del Casa*, tratto dai precetti di Cicerone nel *Perfetto oratore* e dall'esempio di Lucrezio, il quale, perché ragionò di filosofia, non adoperò ne' suoi versi, se non[28] con ischiettezza e proprietà, e s'allontanò per lo più anche dall'armonia: ma il Tasso medesimo ce lo toglie dicendo che, se il filosofo insegna e parla da mero filosofo, e scolasticamente, come intese di far Lucrezio nel suo poema, allora certo è che propriamente e schiettamente debbe parlare; né in tal guisa si può filosofare coll'idea sublime, anzi chi in magnifico stile è vago di trattare i filosofici insegnamenti, dee fuggire attentamente un sì fatto parlare[29].

Ma se rappresenta, non è vietato al filosofo parlar magnificamente e secondo che richiede il rappresentato, e per conseguenza il poeta che vuol filosofare nella sublime idea della poesia debbe con ogni studio astrarre e depurare da ogni formola e vocabolo all'insegnar de' filosofi appartenente i filosofici insegnamenti, e quelli sotto altra faccia rappresentare, come osservò sempre il Petrarca ed ogni buon rimatore e l'istesso Costanzo, particolarmente nel sonetto del qual favellato abbiamo, nel quale volendo ragionar della scala platonica, la rappresenta coll'allegoria dell'assedio.

[55] EG.

Ora rimango paga, e appresso stabiliremo un'altra gita per esporre alcun'altro de' sonetti del nostro Costanzo. Ma non però avrete voi, Faburno e Diotimo gentilissimi, ad averne la briga, volendo io che favellino Arpalio ed Emaro.

---

[27] ai filosofi, che proprie voci e semplici modi di dire] ai filosofi se non che le semplici e proprie voci, e modi di dire A ; ai filosofi che le semplici voci A*.

[28] se non] che con A.

[29] anzi chi in magnifico stile è vago di trattare i filosofici insegnamenti, dee fuggire attentamente un sì fatto parlare] anzi si dee accuratamente fuggire da chiunque in magnifico stile i filosofici insegnamenti trattare è vago A ; anzi si dee accuratamente fuggire da chiunque in magnifico stile i filosofici insegnamenti di trattare è vago A*.

[56] FAB.

Come volete, ma già è sopraggiunta la sera e ci troviamo non poco lontani dalla città.

[57] EG.

Il meglio sarà che ce n'entriamo tutti nelle carrozze che abbiamo con essonoi, e di buon passo ci ritiriamo, perché l'aria della sera per l'ordinario non è troppo buona.

[58] FAB.

Facciasi ciò che vi aggrada.

[59] DIOT.

Che dite ora, o Faburno? Abbiamo fuggita la solita conversazione, per non parlare di materie filosofiche né udirle, e pure non ne abbiamo potuto fare di meno[30].

[60] FAB.

Vengane di queste disgrazie, se con tanta ricompensa ne giungono quanta ne abbiam ritratta dalla dolcissima conversazione della nobilissima Egina.

[61] EG.

Fuggiamo le cerimonie e compatite la mia importunità, perché, trattandosi di imparare, è permessa agli assennati maturi uomini, non che ad una donzella, come io mi sono.

[62] DIOT.

Quella modestia senza pari che voi avete contra mio merito considerata in me, o Faburno, giustamente ora si conviene ad Egina.

[63] EG.

Giacché non si cessa dai complimenti, contentiamoci di tacere.

[30] fare a meno] fare di meno A.

Dialogo secondo

Si ragiona de' difetti sì degli antichi, come de' moderni rimatori nell'uso delle bellezze poetiche, e poi si esaminano l'istesse bellezze nel carattere umile in un altro sonetto del Costanzo.

EGINA

EMARO SIMBOLIO [Apostolo Zeno]

ARPALIO ABEATICO [il dottor Pietro Andrea Forzoni Accolti]

[1] EG.

Siate il benvenuto, Emaro gentilissimo, e Arpalio, che solo manca?

[2] EM.

E' può essere che ancora non sia uscito di casa, essendo tuttavia per tempo.

[3] EG.

Or, finché egli giunge, desidererei dalla vostra gentilezza un favore.

[4] EM.

Non mi stimo felice, se non quando mi veggio riconosciuto da voi atto a servirvi.

[5] EG.

Disse Faburno nel passato ragionamento, come voi ascoltaste che nel valersi delle bellezze del sonetto, sì gli antichi, come i moderni peccarono; perciocché quei dell'interna, questi dell'esterna furono solamente vaghi e solleciti, né seppero accompagnare l'una coll'altra, come il seppero quei che nel secolo del cinquecento camminarono per la via del Petrarca. Se dunque non v'è discaro, vorrei che mi recaste alcun esempio d'ambedue i mentovati difetti, acciocché più pienamente riconoscendoli nel loro fonte, possa guardarmene in componendo.

[6] EM.

Più che volentieri voglio servirvi. Ma voi fate torto a questi eruditissimi arcadi che vi assistono, e spezialmente all'istesso Faburno, a cui ciò sì apparterrebbe[31].

[31] apparterrebbe] parterrebbe A ; parterrebbe o apparterrebbe, pertinere appartenere A*.

[7] EG.

Non già per verità[32]: mentre il ragionamento tutto di questa giornata a voi e ad Arpalio si appartiene.

[8] EM.

Ubbidirò adunque, e facendomi dagli antichi[33], cioè da quei padri[34] che incominciarono a dar la prima forma alla toscana poesia, i quali solamente di sì fatta menda sono notevoli, dal più cospicuo tra essi, e per altro nobilissimo, e da tutte l'età stimatissimo Dante Alighieri trarrò l'esempio del sonetto interna bellezza solo contenente, e da esso a bell'agio riconoscerete quanto tal modo di comporre sia manchevole e difettoso. Udite un de' sonetti del suo canzoniere[35].

Per quella via, che la bellezza corre[36],
quando a destare Amor va nella mente,
passa una Donna baldanzosamente,
come colei, che mi si crede torre[37].
Quand'ella è giunta a piè di quella torre,
che tace, quando l'animo acconsente,
ode una voce dir subitamente:
levati, bella Donna, e non ti porre.
Che quella Donna, che di sopra siede,
quando di signoria chiese la verga,
com'ella volse, Amor tosto le diede.
E quando quella accomiatar si vede
di quella parte, dove Amore alberga,
tutta dipinta di vergogna riede[38].

[9]EG.

Ahimè, che cosa è egli quel che voi dite? Io per me non intendo nulla, e parmi anzi un indovinello, che un componimento onde possa ritrarsene utile e diletto.

[32] per verità] per vero A.
[33] dagli antichi] agli antichi A.
[34] da quei padri] a quei padri A.
[35] canzoniere] canzoniero A.
[36] *Non vuole, morta la sua donna, rinnamorarsi* A*.
[37] *Cioè togliere per sua volontà centro dell'anima* A*.
[38] *Sopitos suscitat ignes* A*.

[10] EM.

All'apparenza, egli senza fallo rassembra tale, mercé della stravaganza[39] della macchina, della rozzezza[40] della tessitura, della confusione de' concetti[41] e de' sentimenti filosofici, e sopra il tutto dell'oscurità[42] colla quale il poeta espresse i medesimi sentimenti. Ma se all'incontro rifletteremo attentamente per entro[43], troveremo che, quanto tal sonetto riesce all'esterno duro e spiacente, tanto nell'interno si riconosce ricco e leggiadro.

[11] EG.

Se non v'è troppo molesta la mia domanda, bramerei che mi dimostraste tal ricchezza e leggiadria, non dandomi l'animo di rintracciarle per me stessa.

[12] EM.

A troppo alta impresa voi mi chiamate, e non riuscibile che ad Arpalio, il cui intelletto è veramente divino; nondimeno, allettato dalla dolcezza del vostro comando, mi lusingherò d'essere quel che non sono. Per ubbidirvi adunque dirò che, secondo alcuni, Dante nel raccontato sonetto intende di dimostrare che, essendo morta la sua donna, non vuole rinnamorarsi, ma io giudico più tosto che esprima che quando taluno ama ragionevolmente, cioè con quello spiritale amore che l'altr'ieri fu detto appellarsi platonico, aborrisce e discaccia ogni sensualità.

La distesa poi di tale argomento, o, per meglio dire, la macchina, dentro la quale e' si chiude, parmi che sia che per quella strada, per la quale va la bellezza a portare amore nella mente, cioè per gli occhi, passa una donna, cioè l'amore sensitivo, come l'appellò anche Guido Cavalcanti[44] nella famosa canzone dell'amor terreno, dicendo *Donna mi prega, perché voglia dire*[45], a distinzione dell'intellettuale, che propriamente si chiama amore, secondo l'opinione del celebre Pico Mirandolano, che al libro terzo del suo *Comento sopra la Canzone dell'amore intellettuale* di Girolamo Benivieni, questa distinzione riferisce; e passando simil donna baldanzosamente, come chi crede vittoria avere con tirare a sé la volontà del poeta, giunge a piè della torre, cioè dell'intelletto, che torre si chiama per la sua altezza, dentro la quale sta principalmente l'anima, ovvero a piè della torre, cioè del petto – intendendosi per «torre» il nostro

[39] della stravaganza] la stravaganza A.

[40] della rozzezza] la rozzezza A.

[41] della confusione] la confusione A.

[42] dell'oscurità] l'oscurità A.

[43] per entro] per dentro A, A*.

[44] cioè l'amore sensitivo, come l'appellò anche Guido Cavalcanti] cioè l'amore sensitivo, perciocché gli antichi tale amore col nome di donna appellavano, come fece Guido Cavalcanti A, A*.

[45] *Non so che gli antichi l'amore sensitivo appellasero col nome di donna. Il Cavalcanti non innanzi questo «Donna me prega», cioè son pregato da una donna a voler dire che cosa sia amore. Qui è donna materiale, non ideale* A*.

individuo dal cuore alla mente, per lo qual tratto va l'amore – chiamato torre animata e d'alto intelletto ripiena dal Petrarca nella canzone *È sì debile il filo*:

Nel bel giovenil petto,
torre d'alto intelletto.

La qual torre tace quando l'animo acconsente, il che vuol dire che quando l'animo – il quale, o per anima, o per potenza deliberativa, cioè volontà, si pigli, è quello che sta alla guardia della torre – acconsente all'amor terreno ed al senso, che procurano guadagnar la torre, ella riman priva dell'esercizio della sua fortezza, importando la parola «tacere» alle volte privazione, non pur appresso i latini[46], come «Per amica silentia lunae» di Vergilio, cioè in tempo che la luna è priva di lume, che tra i toscani, come si vede in Dante medesimo, il quale si valse dell'istessa metafora nella sua *Commedia* al primo dell'*Inferno*:

Mi ripigneva là dove il sol tace.

E nel quinto dell'istesso:

I' venni in luogo d'ogni luce muto.

Ma ciò non avviene nel caso del sonetto di Dante, mentre la detta donna, arrivata a piè della torre, ascolta subitamente una voce che la consiglia a dipartirsene, perché la torre è signoreggiata da un'altra donna, che siede sopra di essa, cioè dalla ragione, che risiede nella mente, sommità della torre, la quale da amore era stata fatta signora assoluta nell'amorose cose di Dante: onde l'amor sensuale, quando si vede cosi rigettato, se ne parte tutto vergognoso, conoscendo non potere ottenere ciò che credeva d'avere ottenuto. Vedete or voi, come questa macchina è tutta ripiena di sentimenti platonici, e di quanta bellezza internamente è adorna?

[13] EG.

Il veggio benissimo, e non poco mi maraviglio che Dante e gli altri antichi di riguardo, i quali molto ben sapevano il fine della poesia – ammettendo io qualche rozzezza[47] nella locuzione, perciocché in

[46] non più appresso i latini] non meno che appresso i latini A*.

[47] io qualche rozzezza] la rozzezza A, A*.

quel tempo la lingua toscana era bambina[48] – affettassero di chiuder sotto sì oscure e difficili macchine sì nobili sentimenti.

[14] EM.

Non ve ne maravigliate, perché veramente affettavano tal modo di comporre. Anzi ve ne potrei raccontare de' più strani, spezialmente di Dante, il quale compose una volta un'intera canzone tessuta di versi provenzali, toscani e latini egualmente distribuiti.

[15] EG.

Ed è pur vero?

[16] EM.

Verissimo, e per togliervi ogni dubbio ve ne reciterò alcun verso rimastomi in mente nel leggerla.

[17] EG.

L'ascolterò volentieri.

[18] EM.

Eccovi il principio:

Ahi faulx ris per qè trai haves
oculos meos? Et quidi tibi feci,
che fatto m'ha così spietata fraude?
Iam audissent verba mea Graeci,
sai omn autres dames, e vous saves,
che ingannator non è degno di laude;
tu sai ben come gaude
miserum eius cor, qui prestolatur:
Eu vai sperant, e par de mi non cure,
ahi Deu quantes malure,
atque fortuna ruinosa datur
a colui che aspettando il tempo perde.
Né giammai tocca di fioretto verde.

[19] EG.

Basta, basta, Emaro, e passiamo all'altra dimostrazione del sonetto solamente bello nell'esterno.

[48] *Or ch'ella è adulta, non si vergognerebbe di dire tali cose che diceva quando era bambina* A*.

[20] EM.

Si faccia il vostro talento. Per recitarvi un sonetto dotato solamente d'esterna bellezza non penso uscir dal nostro Costanzo, perciocché di simile spezie ogni poeta dopo il Petrarca, e l'istesso Petrarca, ne ha alcuno tra le sue rime; ed appunto parmi tale quel del Costanzo che incomincia: *Quando al bel volto d'ogni grazia adorno*, nel quale altro che vaghezza non so trovare.

[21] EG.

Contentatevi recitarlo interamente.

[22] EM.

Eccomi pronto.

Quando al bel volto d'ogni grazia adorno,
in cui natura a se stessa compiacque,
per somma cortesia bagnarmi piacque,
fu di mia libertà l'ultimo giorno.
Che 'l picciol Dio, ch'a' begli occhi d'intorno
suol'ir volando, ove cred'io che nacque,
converso in odorate e lucid'acque
venne per sempre a far meco soggiorno.
E d'indi in qua col cor'umile e puro
per li rai del mio Sole ogn'or l'invoco;
né però 'l trovo men protervo e duro.
Quinci si vede ben s'esser può loco,
dall'insidie d'Amor giammai sicuro,
s'ancor nell'acque ir suole ascoso il foco.

Esprime in questo sonetto il Costanzo come, essendo stato spruzzato d'acqua odorosa da una donna, di questa s'innamorò, e tale argomento per vero è trattato con infinita leggiadria e maneggio mirabile di figure, oltre alla scelta locuzione, alla proprietà degli epiteti e alla nobiltà delle frasi e degli affigurati modi di dire[49], di maniera che tutto è ripieno di grazie, non men che la donna, di cui in esso si parla; e tutto è odoroso al par dell'acqua, onde il poeta venne spruzzato. Ma contento della bellezza esterna, nulla di riguardevole chiude al di dentro, perloché, come della parte dell'utile affatto manchevole, quantunque coll'altra del diletto rimanga buono, non per quello si dovrà riputar perfetto.

[49] modi di dire] modi del dire A.

[23] EG.

Il tutto bene, ma i moderni, che dicemmo aver peccato per essersi solamente attenuti alla bellezza esterna, se a misura del Costanzo l'avran trattata, non parmi che sien degni di taccia, tuttoché perfetti compositori non possano dirsi.

[24] EM.

Sano sarebbe il vostro giudizio se i moderni, dei quali si fece l'altr'ieri parola, si fossero valuti dell'esterna bellezza come ha fatto il Costanzo, ma, per dirla giusta, la loro esterna bellezza da niuna norma o regola deriva, perciocché ciaschedun compositore di suo capriccio se l'è prescritta[50], uscendo affatto dalla battuta e sicura strada, anche in ciò lasciataci dal Petrarca.

[25] EG.

Come è egli mai ciò?[51]

[26] EM.

Ora udite quante vie di nuovi modi di sonettare vo' dirvi cosi su due piè da' moderni fantasticati. Altri volle il sonetto spargere della stessa gagliardia ed estro col quale Pindaro adoperò nelle *Odi*; altri non badò che ad equivoci, contrapposti, arguzie e sali; altri pose ogni studio in isparger per le sue rime latinismi, anche sesquipedali; altri finalmente di metafore e traslati viziosi e temerari volle comparire adorno, e di tal turgidezza di locuzione si valse, che i suoi versi allo strepito della bombarda possono assomigliarsi, e oltre a ciò tutti quelli che nelle suddette guise composero, ed i quali solamente s'intendono per moderni, per lo più e d'oscurità e di vanità e d'inavvertenza e di sproporzione e d'inverisimilitudine notarsi debbono, essendo pieni d'erudizioni superflue e rimote, di sentimenti a nulla giovevoli, di falli di figure mal concepute e di macchine fantastiche, a niuna vera o verisimile ragione appoggiate, perciocché non traggono gli argomenti dalle cose naturali, né dai fonti consueti, ma a capriccio li fingono, purché venga fatto[52] loro d'espor la lussuria dell'ingegno, poco badano al vero e meno al dovere.

Anzi, se a' loro sonetti non precede un ampio titolo espressivo dell'intenzione del compositore, non san capirsi da qualunque perspicace lettore, il che non addiviene ne' poeti del buon secolo, i quali senza alcun titolo lasciaron gire i loro componimenti, perché erano lavorati secondo le buone regole, né avevan bisogno d'alcuno aiuto per far buona comparsa dinanzi ai lettori. Ma tal secolo finì col maraviglioso Torquato Tasso, né altro che un avanzo, anche leggiero, ne conservarono alcuni per pochi anni, de' quali l'ultimo fu peravventura il dolcissimo autore del *Pastor Fido*.

[50] se l'è prescritta] se l'ha prescritta A.

[51] come è egli mai ciò] com'egli è mai ciò? A.

[52] purché venga fatto] purché rimonti A.

[27] EG.

E del Marino[53], un tempo così rinomato, che ne dite?

[28] EM.

Dico che egli debbe torsi dal numero di que' tali, de' quali ora parliamo, e benché non possa collocarsi tra i poeti del buon secolo, cioè del Cinquecento, nondimeno, egli ha non so che di particolare, che rende i suoi componimenti non dispiacevoli anche ad ogni più purgato giudizio; e per vero dire, se vi fosse chi delle molte cose di lui date alle stampe facesse scelta[54], potrebbe anch'egli andar co' suddetti, che nel buon secolo toscanamente poetarono.

[29] EG.

Ma ecco Arpalio.

[30] EM.

Molto, Arpalio, avete indugiato?

[31] AR.

Grave faccenda sopraggiuntami n'è stata cagione: ma comeché io abbia tardato, avrà pure Egina conseguito il fine d'ascoltare alcun fruttuoso ragionamento in quello tempo, poiché voi a giusta ora sarete venuto a ritrovarla.

[32] EG.

Voi vi siete apposto, avendo io, in aspettando voi, fornito di spianare il discorso che fu fatto l'altr'ieri, mercé della gentilezza e dell'erudizione[55] d'Emaro nostro, la quale mi ha tolte alcune difficultà che m'erano rimase. Ma l'ora è assai avanzata, e volendo noi uscir di città, e' può essere che il tempo ci manchi per compiere il ragionamento che prenderemo. Se vi aggrada, per oggi potrem ragionare in quello stesso vostro giardino, le delizie del quale agguagliano qualunque diporto.

[33] EG.

Io, per me, non mi allontano dal loro gusto.

[34] EM.

Proponete adunque, Egina, il sonetto, sopra il quale dovrem favellare.

[35] EG.

Molti me ne van per la mente, ma penso attenermi ad uno che parendomi di conio differente dall'altro già esposto, mi rende più sollecita di saper la cagione della sua differente sembianza:

[53] Marino] Marini A.

[54] scelta] trascelta A.

[55] mercé della gentilezza e dell'erudizione] mercé la gentilezza e l'erudizione A.

Occhi, che fia di voi? Poi ch'io non spero,
veder per tanto spazio il viso santo.
Farem con nuovo e disusato pianto
fiume maggior del Reno e dell'Ibero.
Or non v'acqueterà l'alto pensiero,
Che vel dimostra al ver simile tanto?
Questo conforto il cor rileva alquanto,
non noi, che siam nodriti al lume vero.
Sforzatevi ingannar voi stessi almeno
e con spesso mirar'altra bellezza,
finger ch'è quella, e porre al pianto il freno.
Nol potrem far: che nostra vista avvezza
all'aria del bel viso, almo e sereno,
ogn'altro oggetto fugge, odia e disprezza.

[36] EM.

Maraviglioso veramente è il vostro giudizio, mentre, avendoci l'altr'ieri antiposto un sonetto d'idea sublime, oggi ce ne antiponete uno d'idea umile, che è opposta alla prima, perloché io giudico che voi molto ben sappiate tuttociò che da noi mostrate voler sapere, e attendo in un altro discorso che proponghiate il terzo di carattere temperato.

[37] EG.

Io per verità consapevole non sono di tali cose, se non quanto ne ho udito da voi, arcadi dilettissimi, che favorite di manifestarmele[56]: contuttociò la vaghezza di sapere mi fa operare a misura giusta.

[38] AR.

Or via, Emaro, a noi, che la vicinanza della sera e la mole dell'affare non ammettono digressioni.

[39] EM.

Incominciando la sposizione della bellezza esterna, per camminar co' principi già fondati nell'altro ragionamento, acciocché più agevolmente nel recitato sonetto possa rintracciarla, vi ritornerò a memoria, o Egina, che lo stile da Cicerone fu tripartitamente diviso in magnifico o sublime, in umile o basso, e in moderato o temperato; della prima spezie se ne esce il confronto nel sonetto già esposto: ora alla seconda badar dobbiamo, essendosi di quella valuto il Costanzo nel sonetto del qual si parla.

[56] favorite di manifestarmele] favorite manifestarmele A.

Dalla lettura di Cicerone nel trattato *Dell'oratore* si riconosce lo stile o idea umile esser quella che vien costituita da locuzione propria, da traslazioni[57] e metafore piane e famigliari, e da sentenze di non molto lume e, per quanto si può, debbe essere sciolta da' numeri almeno da quei che riguardevole ornamento arrecar sogliono; e sebbene egli dice che debbe esser da' numeri affatto sciolta, nondimeno ciò non può aver luogo nel sonetto, per la necessità del numero, mercé dell'armonia[58] del verso e sì della rima.

A ciò io aggiungo che tale stile non è capace d'argomento gran tratto elevato, ma desidera umili e basse cose, perciocché, essendo le parole imitazione de' concetti, i quali sono immagini delle cose, secondo Aristotile, ogni volta che lo stile umile richiede parole proprie, e con queste non possono trattarsi concetti sublimi, viene per diritta conseguenza che le cose da trattarsi coll'umile non debbano esser sublimi, ma basse. Contuttociò, non perché si debbano trattar basse cose potranno quelle esser vili, anzi per la vicinanza e pendenza dell'umiltà alla viltà, viene questo stile riputato difficultoso oltre modo, e tale da ingannare qualunque più esperto e guardingo compositore, se attentamente non bada a ciò che e' fa. Di maniera che, quanto è facile che il sublime maneggiato inavvertentemente si risolva in frigido, altrettanto è facile che l'umile degeneri in vile, e però quella stessa prudenza, la quale debbe proporsi[59] chi compone in sublime stile, debbe egualmente governar la penna di colui che vuol trattare l'umile stile perfettamente.

Questo stile, perché secondo Cicerone è opposto al sublime – benché secondo altri non sia opposto diametralmente, come il frigido, di cui fa parola il Falereo, ma trasversalmente, ed in quanto non sopporta magnificenza – rigetta tutte quelle circostanze che sono abbracciate dal sublime carattere, come, oltre alle già dette cose, dalle quali debbono astenersi i maneggiatori di simile idea, il concorso delle vocali, la circolazione de' periodi e il passaggio de' medesimi oltra due versi, siccome per lo contrario di varie circostanze dal sublime rigettate si provvede all'umile, come dell'acume, che si chiama anche sottigliezza o astuzia, de' modi e delle figure troppo obbligate e che dalla magnificenza del sublime, pe'l loro poco valore, sono dispregiate, come l'antitesi e simili. Ma non perché al sublime, che richiede ogni diligenza, l'umile si contrapponga, dovrà quello esser trattato con negligenza, anzi sarà peso del compositore di coprir colla negligenza un'esattissima diligenza.

Or veggiamo se il sonetto del Costanzo è abbastanza dotato de' premessi riguardi, e se in questo genere possa, quanto all'esterno, dirsi perfettamente bello. Che il suggetto sia umile non può rivocarsi indubbio, mentre altro non contiene che una querela, o per impedimento, che per lungo tempo gli avrebbe tolta la vista della sua donna, o per lontananza della medesima, potendo in ambedue i modi esporsi le parole «per tanto spazio». La distesa o condotta di questo suggetto non

[57] da traslazioni] e traslazioni A.

[58] mercé dell'armonia] mercé l'armonia A.

[59] proporsi] antiporsi A.

meno umile si riconosce, essendo ella fatta dialogisticamente, introducendosi gli occhi a lamentarsi per non poter vedere l'oggetto amato, e il poeta, che procura di confortargli. Che poi il dialogo s'aspetti all'umile orazione è senza controversia, perché richiede in primo luogo la proprietà e la famigliarità, e del sonetto dialogistico, come di cosa appartenente all'idea umile, non mancano esempi, essendovi, infra mille, quel del Petrarca *Occhi piangete, accompagnate il core*, e quell'altro del medesimo *Che fai, alma, che pensi, avrem mai pace?*, come anche l'altro del Casa, che incomincia *Tempo ben fora omai stolto mio core.*

De' concetti non accade favellar gran fatto[60], perché per sé stessi appariscono umili, come tolti dal fonte dell'umiltà, che, nel ragionar d'amore, si è la bellezza esterna della donna, semplice e schiettamente considerata, siccome né meno delle sentenze, le quali da tanto poco splendore sono illustrate, che gli occhi di qualunque intelletto, per deboli che sieno, possono sostenerlo, come è quella che la nostra effeminatezza agli avversi casi porge rimedio col pianto; e quella che il senso non si pasce che di cose fisiche; e quella che al concupiscibile appetito si soddisfaccia con equivalente oggetto; e finalmente quella che l'abito si converte in natura. Ma all'incontro si dee considerare come sieno stati sì fatti concetti e sentenze ornati e abbelliti dall'autore dentro i limiti dell'umile, mentre, avvegnaché sia propria per lo più la locuzione e le parole veramente la cosa signoreggino, non vi mancano de' traslati e delle metafore[61], ma piane e usuali, come «spazio» per tempo, «far col pianto un fiume» per pianger lungo tratto, «nodrirsi del lume» per rimirare, e «por freno al pianto» per lasciar di piangere. Anzi nella parte della metafora è stato in questo sonetto avvertitissimo il Costanzo, il quale, per conseguir con maggior certezza il fine dell'umile prescrittosi, ha voluto la prima metafora, che coll'iperbole doveva esser congiunta, la quale conviene al sublime, temperarla colla sproporzione o soprabbondanza che abbassa l'iperbole alla frigidezza, secondo il Falereo, dove del frigido ragiona, dicendo che avrebbon fatto «fiume maggior del Reno e dell'Ibero», il che fu osservato in prima dal Petrarca nel sonetto *I' piansi, or canto* ecc.:

Onde suol trar di lacrime tal fiume,
per accorciar del mio viver la tela,
che non pur ponte, o guado, o remo, o vela,
ma scampar non potremmi ali[62], né piume.
Sì profond'era e di sì larga vena
il pianger mio, e sì lunge la riva,
Ch'i' v'aggiungeva col pensiero appena.

[60] fatto] tratto A.

[61] e delle metafore] e metafore A.

[62] non potremmi ali] non potiemmi ale A ; non potremmi ale A*.

Ora riflettete all'altre circostanze, e vedete come ai periodi non si dia alcuna circolazione oltre due versi, né vi si legga alcuna entrata d'uno in altro verso che rompa l'armonia del medesimo verso, fuor solamente quelle del primo nel secondo, «io non spero veder per tanto spatio», e del duodecimo nel decimoterzo, «nostra vista avvezza all'aria del bel viso». Quando, siccome fu detto l'altr'ieri, secondo il parer del Tasso, lo stil sublime raggruppa fino a tre e quattro versi.

Di concorsi di vocali ce n'ha alcuni, ma tanto agevoli, che niuna pienezza, o durezza costituiscono; e perciò li dobbiam riputare come se non ci fossero, nel che di non minore avvertenza dee lodarsi il Costanzo, mentre per altro nel nostro idioma, tutto in vocali terminante, è difficile molto, per non dire impossibile, il far componimento senza tali concorsi. Ci sono poi parecchi ampliazioni soprabbondevoli e ridondanti, le quali rendono umile lo stile, come «nuovo e disusato», «Reno e Ibero», «viso bello, almo e sereno» e finalmente «fugge, odia e disprezza». Né il numero, o per più acconciamente dire[63] al nostro proposito, l'armonia, si allontana[64] punto dall'umiltà, riconoscendosi dolcissima e pianissima, e per niuna amarezza o durezza sconsolata; e oltre acciò dalla posposizione degli avverbi ed aggiunti, o loro collocazione in desinenza di verso, non poco viene abbassato il numero, come «viso santo», «al ver simile tanto», «rileva alquanto», «al lume vero», «voi stessi almeno», «viso almo e sereno».

Ma quello che mi fa credere indubitatamente che il Costanzo in tessendo questo sonetto si fusse[65] prescritta l'idea della qual favelliamo, egli è il sottil[66] modo di persuadere famigliarmente. Il che chiaro apparisce dal proporre agli occhi primieramente l'aiuto del pensiero e poi della finzione, e l'acutezza delle risposte de' medesimi con egual famigliarità portata; rispondendosi alla prima persuasione che il pensiero, come interno, può aiutare il cuore parimente interno, non già gli occhi, che esterni sono, e alla seconda che assuefatti gli occhi alla vista del perduto oggetto, non isperano accomodarsi ad altra vista. E con ciò parmi avere, se non bastevolmente, almeno per quanto s'estende il mio ingegno, soddisfatto all'incarico, giudicando io pienamente di esterna bellezza dotato il sonetto del qual si ragiona.

[40] EG.

Con tanta pienezza e felicità avete, Emaro, riscontrato nel sonetto da me recitato le parti tutte dell'umile idea, che non pure egli possiede perfettissimamente l'esterna bellezza, ma esemplare parmi che possa essere per chiunque vuol sonettare in sì fatta idea, non mancandogli circostanza alcuna, per minuta che sia. Or vegnamo all'interna, nella quale non so quanto, o Arpalio, avrete campo di favellare,

[63] per più acconciamente dire] per più acconciarne A.

[64] si allontana] si aliena A.

[65] si fusse] si avesse A.

[66] sottil] astuso A.

perciocché l'umil carattere è manchevole d'insegnamenti d'alta importanza, non potendo ritrovarsi ampie e grosse fondamenta sotto piccola e bassa casuccia.

[41] AR.

Compatitemi, Egina, voi in questa parte sete non poco errata, mentre, non perché l'idea umile rigetta ogni magnificenza che abbellisca esternamente le composizioni è vietato ripor sotto di essa magnificentissimi sentimenti. Ma vi si debbono riporre in guisa che non trasformi l'esterna sommessa apparenza in niuna, anche minima parte.

[42] EG.

Volete voi dire che tali componimenti debbono essere come le rustiche statue de' sileni degli antichi, dentro le quali si nascondevano le divinità insieme colle più preziose[67] gemme e coi più[68] ricchi tesori, e pure elleno nulla men rustiche per ciò apparivano agli occhi de' riguardanti.

[43] AR.

Tanto appunto voleva dire.

[44] EG.

Ma egli è tale il sonetto del Costanzo?

[45] AR.

Sì, o Egina, né può non esserlo, perché dovendo, come già dicemmo, il componimento, per ottener la desiderata perfezione, aver mescolato l'utile col diletto, e l'utile dagli insegnamenti provvegnendo, ogni volta che vogliam costituire il sonetto del Costanzo in grado di perfezione, fa di mestieri che sia dotato di ambedue tale prerogative.

Egli è ben vero che secondo i caratteri la bellezza interna si dee regolare perciocché, consistendo la perfezione della bellezza esterna del carattere umile nell'osservanza de' precetti raccontati da Emaro, i quali non eccedono che il vile, la perfezione dell'interna bellezza del medesimo carattere consisterà in racchiudere insegnamenti di momento non riguardevole, purché anche da essi possa cavarsi alcuna massima che apporti utile, arrecando tutte le massime utilità, o magnifiche[69] o umili ch'elle si sieno[70]. Non per questo è però vietata anche in tal carattere l'intrinseca bellezza magnificentissima, nella maniera detta di sopra degli antichi sileni; ma, sebbene tal magnificenza accrescerà in chi legge l'ammirazione, ritrovando sotto umilissima scorza altissimo midollo, scemerà nondimeno la perfezione

[67] nascondevano le divinità insieme colle più preziose gemme] nascondevano le più preziose gemme A.

[68] coi più] i più A.

[69] magnifiche] magniche A.

[70] si sieno] sieno A.

dell'interna bellezza dell'umil carattere, la quale, come abbiamo detto, consiste nell'essere uguali l'interno e l'esterno, e però non disapprovando la prima, senza fallo mi atterrei alla seconda maniera.

[46] EG.

Rimango già persuasa della[71] vostra opinione.

[47] AR.

Ora ascoltatene il confronto nel sonetto del Costanzo, continuando io l'intrapreso costume di dichiarare in prima ciò che abbia voluto esprimere il poeta, e poi dimostrare se l'abbia espresso, e per ultimo di cavarne alcuna massima generale. L'argomento adunque di tal sonetto si è che, essendo mancata all'autore la vista della sua donna, gli occhi se ne dolgono, e assicurano il medesimo autore che non vi sarà mai persuasione che li possa liberar dal dolore.

Questo argomento vien trattato con non minor filosofia platonica di quella che l'altr'ieri fu spiegata. Egli è ben però vero che dee[72] aversi riguardo alla diversità del carattere detta di sopra, perciocché, per soddisfare all'umile, il poeta si prescrive qui cosa fisica e sensibile, la quale è umile verso la metafisica[73] e intellettuale, né ha voluto eccedere il primo grado dell'amore, cioè la vista dell'oggetto materiale, se non quanto può esser possente l'immaginativa non depurata dal materiale, né stesa all'universale, ma ristretta nel suo particolare sensibile, il che a gran fatica arriva al secondo grado. Perché dunque più agevolmente[74] io possa ciò dimostrare, in tre parti dividerò il sonetto, ponendo nell'una gli occhi, che si lamentano della privazione della vista della donna amata; nell'altra il cuore, che alquanto di conforto riceve dal pensiero che gliela rappresenta; e nella terza il poeta, che procura di consolare[75] i medesimi occhi.

Io non istarò qui a rammentarvi il principio[76] d'amore e come egli in noi si generi, e come cresca, e come col senso dechinando si perda, e colla ragione alto poggiando si beatifichi, del che l'altr'ieri si favellò, imperciocché io commetterei non leggier fallo, tacciando di poco accorta la vostra singolar memoria; ma solamente ripetendo quanto è necessario per fondamento del mio ragionare dirò che, generandosi l'amore dalla vista della bellezza corporale d'alcuna donna, ricevuta per gli occhi, questi, perché in primo luogo adoperano nell'amorose cose, si chiamano guide e duci di chi ama, come li chiamò il Petrarca nella canzone *Sì è debile il filo, a cui s'attene*:

[71] della] dalla A.

[72] Egli è ben però vero che dee] nondimeno però dee A, A*.

[73] verso la metafisica] a rimpetto della metafisica A.

[74] agevolmente] agiatamente A.

[75] procura di consolare] procura consolare A.

[76] a rammentarvi il principio] a ritornarvi a memoria il principio A ; a torvarvi a memoria il principio A*.

E sien col cor punite ambe le luci,
Che alla strada d'amor mi furon duci.

E prima di lui Ovvidio:

Oculi sunt in amore duces.

Né gli occhi[77] per la loro opera non vengono rimunerati, anzi continuo alimento n'esigono, senza il quale perirebbero di fame.

[48] EM.

Egli è verissimo, e mi rammenta che simil sentimento espresse appunto il custode della nostra Arcadia, allor che disse:

Agli occhi il cor: se il solito alimento
dice, a mandarmi voi troppo tardate,
certo io morrò: che già le forze usate
E l'usato vigor mancarmi io sento.
Rispondon'essi: non possiam contento
farti più noi colle sembianze amate,
che ne le tien crudo rigor celate,
ed a parte siam noi del tuo tormento.

[49] EG.

Proseguite il resto, che godo non poco d'ascoltare i componimenti del nostro custode.

[50] EM.

Stringono intanto i pensier tutti l'ale,
e ne fan scudo al cor, che già l'insegna
di morte porge orribile e fatale:
ma Ragion d'alto grida, invan disegna
altri porger rimedio al costui male,
ch'ei la parte amò sol men pura, e degna.

[77] E prima di lui Ovvidio: «Oculi sunt in amore duces»] *manca* A ; *Ovidio «oculis sunt in amore duces»* A*.

[51] AR.

Non è fuori di proposito il presente sonetto, e da esso veggo agevolarmi la strada alla massima che deggio ritrarre da quel del Costanzo. Ogni volta adunque che gli occhi dell'amante vengono privati di tal cibo se ne rammaricano gagliardamente, perché si veggono prossimi a perire, il che poco men che appieno apparisce dalle prime parole del sonetto, dove il poeta, compatendo il loro dato, gl'interroga in maniera importante altissima disavventura: «Occhi, che fia di voi?». E perché l'imbelle gente, e quei che d'altrui vivono, come pusillanimi non san contrastare cogli avversi casi, né procacciarsi conforto che dalle lagrime, però il poeta sa che gli occhi esterni, i quali mendicanti sono e d'altrui si nutricano, e in confronto degl'interni si riconoscono imbelli e pusillanimi, rispondano che piangeranno finché periscano, tanto volendo significare la magnificazione dell'iperbole:

Farem con nuovo, e disusato pianto,
Fiume maggior del Reno, e dell'Ibero.

Come si vede anche nel testo del Petrarca da voi, Emaro, portato, nel sonetto *Io piansi, or canto* ecc., nel quale conchiude il poeta, dopo aver magnificato con iperbole di più che fiume e mare il suo piangere, che il cielo «vuole ancor ch'io viva». Né ci dovremo maravigliare che a tanta disperazione fosser giunti, essendo loro non pur mancata la vista, ma la speranza di più vedere, come si cava dalle parole:

... Poich'io no spero,
Veder pe tanto spazio il viso santo.

E per mio credere, non può darsi infortunio più atto a condurre alla disperazione che il mancamento della speranza. Ben conosceva il Costanzo che il male, onde gli occhi si affliggevano, era senza rimedio; nondimeno per vedere di mitigar tanto, se non il male, almeno l'apprensione di esso, che quei s'inducessero a procurar qualche scampo e temperassero la smisurata doglia colla speranza di conseguirlo, propone loro alcuni rimedi apparentemente giovevoli, e in primo luogo dice che si pascano della vista dell'immagine della sua donna, che il pensiero similissima al vero conserva dipinta: il che, quantunque[78] propriamente non possa soddisfare agli occhi esterni, che si pascono del sensibile, nondimeno ben'è valevole anche per loro; mentre, per vero dire, un fisso pensiero fa veder così vivo da per tutto l'oggetto a cui si pensa, che gli occhi s'ingannano, e sono addivenuti di molti casi, che taluno è corso ad abbracciar l'oggetto dall'immaginativa rappresentato, o ha parlato con essolui ed ha

[78] quantunque] sebbene A.

affermato d'averne udite le parole, come se il vero oggetto gli si fosse fatto incontra[79] e gli avesse renduta risposta, del che fa fede il Petrarca nel sonetto che incomincia come segue:

Ove ch'io posi gli occhi lassi, o giri,
per quietar la vaghezza che li spinge,
trovo chi bella donna ivi dipinge,
per far sempremai verdi i miei desiri.
Con leggiadro dolor par ch'ella spiri
alta pietà, che gentil core stringe.
Oltra la vista, agli orecchi orna e infinge
sue voci vive e suoi santi sospiri.

E nella canzone *Di pensier in pensier, di monte in monte*:

Io l'ho più volte (or chi fia che me 'l creda?)
nell'acqua chiara e sopra l'erba verde
veduta viva, e nel troncon d'un faggio,
e in bianca nube sì fatta, che Leda
avria ben detto che sua figlia perde,
come stella, che il sol copre col raggio;
e quanto in più selvaggio
loco mi trovo, e in più deserto lido,
tanto più bella il mio pensier l'adombra.

E l'istesso nostro Costanzo nel sonetto *Del re dei monti alla sinistra sponda* testifica, esperimentar ciò al par del Petrarca:

Che non è valle, o piaggia sì solinga,
che ne i tronchi, ne i sassi e nell'arena
amore a gli occhi miei non la dipinga.

Anzi tale immagine alle volte ha non so che di più leggiadro che non è la stessa donna, secondo che l'immaginativa è più veemente, e però è più atta non meno ad ingannare che ad appagar la vista,

[79] fatto incontra] fatto allo 'ncontro A.

siccome accadde a quel cane che, in passando il fiume con un pezzo di carne affannato, veduta l'ombra di quella, lasciò la carne e corse ad azzannar l'ombra, perciocché il riflesso rendeva maggiore l'ombra, che la cosa non era. E quel che adopera il riflesso de' corpi trasparenti nelle antiposte cose, adopera in noi l'immaginativa veemente, come era quella espressa dal Costanzo, e perciò da lui vien detta «alta», cioè profonda, perloché il nostro custode cantò nel sonetto recitato da Faburno nel passato ragionamento:

Caro pensier, saggio pensiero eletto,
quanto più bella in te miro colei
che porti, mal suo grado, entro il mio petto!
Teco io tempro sì ben gli affanni miei,
che forse scemeriasi il mio diletto,
lei riveggendo, onde sì bel tu sei.

Ma non perché il poeta proponesse quello conforto agli occhi quei si riconsolarono, mentre ben consapevoli della spiritualità di esso, niente adeguata[80] per chi di sensibile si nutrica, come sono gl'istessi occhi, che organi di verità l'altr'ieri furono appellati, tostamente conobbero non si convenire tal rimedio al loro infortunio, comeché adeguato fosse per soddisfare al cuore, il quale, sebbene anch'esso era a parte della miseria degli occhi, per non aver l'amore fatto passaggio oltre il secondo grado, nondimeno non poco conforto riceveva dalla vista interna e rappresentativa dell'oggetto amato. Anzi io qui, per più acconciamente esporre quella verità, direi che il cuore metonimicamente vien preso per l'anima, che secondo gli antichi filosofi nel cuore ritien sua sede, e veramente vede e si pasce dell'interna rappresentazione dell'amato oggetto, e perciò gli occhi rispondono:

Questo conforto il cor rivela alquanto:
Non noi, che siam nodriti al lume vero.

Ed avvertasi che il poeta ha con ogni considerazione posto qui il conforto del cuore e dell'anima, provegnente dall'immagine della sua donna, dimostrando che il suo amore, tutto che nel principio del viaggio tendeva al vero ed ottimo fine, mentre in altra guisa sarebbe stato creduto totalmente sensuale, non essendo vietato all'anima di cadere e abbandonarsi[81] pienamente al senso, come fu

[80] niente adeguata] nulla adeguata A ; nient'adeguata A*.

[81] abbandonarsi] rilassarsi A.

detto nel passato ragionamento e come accade nel caso del sonetto del nostro custode, che voi, Emaro, ci avete recitato.

Accortosi il poeta che gli occhi si erano molto bene avveduti della fallacia del rimedio proposto loro, passa a proporre un altro non men vano rimedio; non però copertamente, come in prima aveva fatto, ma svelatamente il propone ingannevole, dicendo: «Sforzatevi ingannar voi stesso almeno», e notisi qui la bellezza di questa avvertenza, perciocché più facilmente si traggono in altrui parer fallace gli uomini accorti colla dimostrazione della stessa fallacia che colla continuazione di essa, quando dai medesimi accorti vien da principio discoperta, mentre la continuazione dell'inganno, in tal caso, piuttosto conduce l'accorto ad ostinarsi ed imperversare che a cangiar consiglio.

L'altro rimedio poi si è il consigliarli a trovare un altro oggetto e colla spessa vista di quello, supposto l'istesso che il perduto, racconsolarsi. Sottilissimo invero è il ripiego, e peravventura giovevole, se l'oggetto per noi medesimi ne lo potessimo scegliere e non ci venisse dato dal destino, secondo Platone, come già udiste, perché con ispessa vista d'altro oggetto formandosi nuovo abito nella mente, di facile accaderebbe che si perdessero col tempo le spezie della primiera amata bellezza e s'inducesse l'amante a surrogar la seconda in luogo di quella, tanto importando qui la parola «fingere».

Ma perché il poeta dalla prima risposta pur troppo era stato fatto avvertito dell'accortezza di quelli che con essolui favellavano, suppose che i medesimi sapessero anche lo scioglimento del suo secondo consiglio, e perciò come inganno e finzione loro lo diede, nel che non rimase errato, perché gli occhi tostamente si dimostrarono consapevoli della fatalità dell'amare, rispondendo che essi, come avvezzi a veder l'oggetto perduto, dispregiavano, fuggivano ed odiavano ogn'altro oggetto; nel che consiste il destino, il quale, non potendo togliere a noi la libertà dell'arbitrio, ci rende dispregevole e odioso ogn'altro volto, e così ci costringe ad amare chi è a lui in grado, senza levarci dal nostro arbitrio, e questa maniera d'esprimere il destino amoroso coll'odio e col disprezzo d'ogn'altro oggetto ha il Costanzo peravventura imparata dal Petrarca nel sonetto che incomincia come segue:

Ahi bella libertà, come tu m'hai,
partendoti da me, mostrato quale
era il mio stato, quando il primo strale
fece la piaga, ond'io non guarrò mai.
Gli occhi invaghiro allor sì de' lor guai,
ch'il fren della ragione ivi non vale,
perch'hanno a schifo ogn'opera mortale.
Lasso, così da prima gli avvezzai.

E nel sonetto *Pien di quella ineffabile dolcezza*:

... e ho sì avvezza
la mente a contemplar sola costei,
ch'altro non vede, e ciò che non è lei
già per antica usanza odia e disprezza.

E se questo passo non dovesse esporsi in questa maniera poetica detta da me, ma nell'altra detta da voi, Emaro, cioè che l'abito convertito in natura non può lasciarsi, io, con vostra pace, noterei di stoltezza gli occhi dell'autore, i quali per soddisfare all'abituazione, non si curano di perire, quando spezialmente conoscono il precipizio e vien dimostrata loro alcuna via da scamparne: di quale stoltezza non dobbiam certamente notarli, avendogli di sopra dichiarati sì accorti. Tutti i sentimenti e le dottrine dette sin qui si racchiudono dentro l'esposto sonetto, le quali, perché contengono i primi gradi della scala platonica, siccome non eccedono l'umiltà a rincontro de' sentimenti e delle dottrine dell'antecedente, che abbracciava gli ultimi e però sublime fu detto essere, così perfettamente bello anche nell'interno vien da me il medesimo sonetto dichiarato, non men dell'altro, che si dichiarò i passati giorni.

[52] EG.

Parmi, Arpalio, che voi abbiate chiuso il vostro ragionamento, eppure vi manca il più essenziale.

[53] AR.

Non a caso ho chiusa la sposizione del sonetto, perché la massima dee pigliar l'origine da altro principio estrinseco e rimoto, né ho voluto che cagioni qualche confusione l'inserir tal principio nella sposizione del sonetto.

[54] EG.

Accortamente invero.

[55] AR.

La massima che può cavarsi da' sentimenti del sonetto egli è che l'amar sensualmente è incapace di godimento perfetto, mentre essendo l'oggetto finito, finito anche diviene il godimento, e l'uno e l'altro è suggetto a mutazioni e scemamenti; anzi di niun godimento può dirsi capace, essendone affatto prive le cose terrene, che giacciono nella valle delle miserie, perloché non si ritrae altro che tormenti e calamità[82] da sì fatto amore, come esprime il Costanzo nel suo sonetto, e come si debbe intendere la morte del

[82] tormenti e calamità] tormenti, calamità A.

cuore e degli occhi, espressa dal nostro custode nel suo, e come disse il Petrarca nel sonetto «Io son dell'aspettare ormai sì vinto, / che mal si segue ciò ch'agli occhi aggrada», il che non avviene nell'amore intellettuale, che è infinito perché ha infinito oggetto, e al cielo s'attiene, patria del godimento.

Che poi il Costanzo abbia voluto in questo sonetto lasciarci simil documento chiaramente vien manifestato dalla divisione di esso da me fatta di sopra; mentre gli occhi si dolgono e il cuore o l'anima non è priva di conforto, e l'autore, che sapeva il suo nobil fine, non si mostra che semplice consigliere, né si fa veder sollecito se non quanto la carità richiede verso chiunque veggiam miserabile e ridotto a perire.

[56] EG.

Nobilissimo documento e utile al par di qualunque altro. Io per me ritraggo tal profitto dalla vostra conversazione, e di tanto diletto mi riescono i vostri ragionamenti, che non me ne vorrei mai dipartire, contuttoché conosca la briga che vi reco.

[57] AR.

Ricordatevi, Egina, della promessa di sbandire affatto dalla nostra adunanza le cerimonie. Io conosco che volete dire, che anche domani ci vorreste a' vostri servigi, non è egli vero?

[58] EG.

Appunto.

[59] AR.

Non mancheremo, anzi verrem più per tempo, per maggiormente soddisfarvi.

[60] EM.

Ma troppo graviamo Egina, o Arpalio, prescrivendole così brieve tempo per iscerre l'altro sonetto, mercé dell'applicazione[83] agli studi più seri, che non debbe tralasciare.

[61] AR.

Questa è una maniera di cerimonia di nuova invenzione.

[62] EG.

L'ascoltare i vostri ragionamenti di gran lunga avanza qualunque studio, e però non vi disobbliga dal favorirmi quella scusa.

[63] EM.

Guardimi il Cielo che io adduca scuse per non servirvi.

[64] EG.

Or via senza più, domani vi attendo tutti, e ragioneranno gli eruditissimi Tirsi e Lamindo.

[83] mercé dell'applicazione] mercé l'applicazione A.

Dialogo terzo

Si tratta delle medesime bellezze nel carattere moderato, considerandosi un altro sonetto dell'istesso Costanzo. Si parla brevemente del concorso dell'idee, e finalmente si dà il sistema di tutta l'opera.

LAMINDO CRATIDIO [l'abate Paolo Bernardy]

EGINA

TIRSI LEUCASIO [l'avvocato Giovan Battista Felice Zappi]

[1] LA.

Eccoci tutti, Egina.

[2] TIR.

Ed eccoci assai per tempo, ancorché per la sovrastante pioggia non possa uscirsi a diporto.

[3] EG.

Ma il tempo non vi sopravanzerà certamente, avendo io fatta non piccola provvisione[84] di domande, e perché può anche addivenire che ve ne sia alcuna che richiegga la vista di qualche libro, però sarà il meglio che ci[85] adagiamo qui.

[4] TIR.

Or via incominciate, che siam già pronti a servirvi in tutto e per tutto.

[5] EG.

Sbrighiamci prima dalla sposizione del sonetto del nostro Costanzo, che è la faccenda principale.

[6] LA.

Proponetelo adunque.

[7] EG.

Uditelo:

[84] provvisione] provigione A ; provisione A*.

[85] che ci] che ne A.

Mentre a mirar la vera, ed infinita
vostra beltà, che all'altre il pregio ha tolto,
tenea con gli occhi ogni pensier rivolto.
e sol'indi traea salute, e vita;
coll'alma in tal piacer tutta invaghita
contemplar non potea quel che più molto
è da stimare, al vago e divin volto
l'alta prudentia, et onestate unita.
Or rimaso al partir de i vostri rai
cieco di fuore, aperto l'occhio interno,
veggio ch'è 'l men di voi quel ch'io mirai.
E sì leggiadra dentro vi discerno,
che ardisco dir che non uscì giammai
più bel lavor di man del mastro eterno.

[8] LA.

Già disse ieri Emaro che oggi aspettava da voi un sonetto d'idea moderata, come egli è quello. Oh siete pure lo spiritoso ingegno!

[9] TIR.

Ed io no 'l dissi, ma v'assicuro che riflettendo essere stata scelta da principio la scala platonica per la bellezza interna, e di quella essersi esposti i più alti gradi nel primo ragionamento e i più bassi nel secondo, anch'io mi presagiva di dovere ascoltar'oggi un sonetto che contenesse quei che si truovano in mezzo.

[10] LA.

Nobile veramente e bizzarro è stato il vostro pensiero, o Egina, di riscontrar la bellezza del sonetto in Angelo di Costanzo per l'idee di Cicerone nell'esterno e per la filosofia più nobile di Platone nell'interno.

[11] EG.

Il caso ha adoperato per me; se dunque non vorrete, dando lode al caso, errar con quei che lo stimano autor del tutto, cessate di dar lode a me e imprendete a favorirmi secondo l'usato ordine.

[12] LA.

La vostra modestia non è minore del vostro spirito, laonde quanto ammiriamo quello, tanto dovremo ubbidire a quella. Bello perfettamente nell'esterno io giudico il sonetto del qual favelliamo, perciocché,

riputandolo appartenente all'idea moderata, riconosco in esso tutte le circostanze le quali sono proprie della medesima idea, la qual cosa, perché più facilmente possa io dimostrarvela, fa di mestieri che in prima si annoverino le dette circostanze.

Egli è la temperata un'idea, secondo Cicerone, che come collocata tra le altre due, cioè la sublime e l'umile, debbe essere alquanto più gagliarda ed elevata di questa e alquanto meno di quella, perloché il suo suggetto, se non sarà magnifico né umile, dovrà senza fallo esser nobile, siccome anche tali esser dovranno i concetti che lo rappresenteranno e le sentenze che vi si spargeranno, le quali avranno ad alzarsi proporzionalmente. Ammette questa idea le traslazioni ed ogni altra grazia e splendore d'eloquenza, ma dall'intelligenza comune gran tratto non si dilunga, e perché il gir per lo mezzo non può con tanta accuratezza farsi, che alle volte non si pieghi alquanto da alcun de' lati, benché si vada dirittamente; però questa idea per sua spezial prerogativa può participar d'ambo gli estremi, di modo che non dovrà esser notata d'imperfezione ogni volta che si vegga mista di sublime ed umile, non però dee per verun conto attenersi più all'uno che all'altro degli estremi, perché se solo al sublime tenderà o solo all'umile, non idea temperata, ma storpiamento di sublime o d'umile chiamerassi. Né questa idea si reputa più facile dell'altre e men bisognosa d'avvertenza, perciocché quanto più è stimato difficile da' saggi il tenersi nel mezzo, tanto più, come dice il Delminio, questa idea richiede prudenza, buongoverno e sommo artifizio, mercé della participazione[86] delle altre.

Or vegnamo al sonetto. L'argomento è amoroso e in esso si dice che la privazione della vista della bellezza esterna della sua donna aveva portato l'autore alla contemplazione della bellezza interna della medesima, cioè delle virtù delle quali era adorna, e per simil contemplazione si era fatto accorto che quanto aveva veduto in prima era la minor parte della bellezza di lei, avendola nella nuova vista riconosciuta così bella che la giudicava il più bel lavoro che mai fosse uscito dalla mano dell'eterno artefice[87]. Questo suggetto participa dell'umile, in quanto all'amor sensibile è appartenente, e del sublime, in quanto all'intellettuale, mentre non è affatto sensibile, e per lo contrario non aggiunge agli altissimi gradi dell'intellettuale, ma si mantiene nel mezzo d'ambedue – come ne dimostrerà Tirsi – e perciò parmi acconcissimo per l'idea moderata.

I concetti co' quali tal'argomento disteso e dimostrato viene non trapassano la mediocrità, perché il dire che dalla vista della sua donna si tragga salute, che altri applicato tutto alla vista dell'esterna bellezza non può farsi alla contemplazione dell'interna di più pregio, e che il vero amante, al mancargli la vista materiale della sua donna, gode, e molto più gode in contemplandola intellettualmente, sono concetti che ci rappresentano cose, le quali siccome non poco eccedono la comune intelligenza, così

[86] mercé della participazione] mercé la participazione A.

[87] *Properzio: «Haec sed forma mei pars est extrema furoris. Sunt maiora quibus, Basse, perire iuvat»* A*.

non poco sottoposte rimangono all'intelligenza sceltissima. Ma comeché sì fatti concetti non s'allontanino in tutto dalla intelligenza comune, sono nondimeno per sé riguardevoli e nobili: né minore è la nobiltà colla quale si spiegano, essendo tutte le parole sceltissime, siccome anche le frasi e i modi del dire, ne' quali si truova ogni ornamento e ogni grazia, essendo poco men che tutto il sonetto metaforica e traslatamente parlato; ma nelle medesime metafore e traslati acconcissimo apparisce all'intelligenza comune, mentre «infinito» per inarrivabile, «tener rivolto il pensiero» per pensare, «togliere il pregio» per superare, «trar salute» per guadagnare, «contemplar coll'alma» per immaginare, «rimaner cieco» per ritrovarsi al buio, «uscir di mano» per esser fatto e simili, per mio avviso metafore e traslati sono che a niuno si nascondono, sebben per sé stessi di somma vaghezza e leggiadria fanno mostra, perciocché quanto dal parlar comune si dilungano, tanto s'accostano all'intender comune, il che anche dico delle sentenze, le quali a misura de' concetti sono tagliate, come è quella: «Veggio ch'è 'l men di voi quel ch'io mirai», della quale per la mediocrità non può darsi più acconcio e aggiustato esempio; e se mai quelle cose più che per poco dalla comune intelligenza si distaccassero, non sarebbe degno di taccia il poeta, convenendo, come abbiam detto, alla mediocre idea il discostarsi dal comune.

Ma per darci il vero esempio dell'idea temperata, non solo egli volle rappresentare nel suggetto la participazione che ella aver debbe d'ambedue le altre, sublime ed umile, ma ne la dimostrò in ogni parte che costituisce l'orazione spiegativa del suggetto. E per vero chi non confesserà la verità del mio sentimento in riflettendo all'artifizio d'alcuna negligenza e sconvenevolezza usata da lui nel sonetto del qual parliamo? Io, per non tediarvi colla lunghezza del mio ragionare, ne recherò cinque sole dimostrazioni, l'una circa le parole, col sito di esse ne' versi, l'altra circa i periodi, la terza circa le collisioni, la quarta circa i concorsi delle vocali e l'ultima circa l'armonia o numero.

Quanto alla prima, la collocazione[88] delle voci tanto acconcia e propria si riconosce dalla lezione del sonetto, che per quanto altri si studi, difficilmente saprà porle in guisa che più ornata e riguardevole apparisca l'orazione ed il verso. Perloché questa magnificenza di collocazione[89] vien dal prudentissimo artifizio del poeta corretta col quasi soverchio uso dei quadrisillabi, i quali, perché tolgono non poco alla pienezza ed armonia del verso, sono propri dell'umile stile, siccome anche col sito della cesura, per lo più nella quarta e sesta sillaba de' versi, i quali siti, secondo il Dolci, nel suo trattato della volgar lingua, sono i meno degni e i più umili.

Circa poi alla seconda, già si disse ne' passati ragionamenti che la circolazione del periodo, quanto sarà più rotonda e dilatata, e in più versi entrante, tanto più magnifica e sublime renderà l'orazione, secondo il parere di tutti gli scrittori e spezialmente del Falereo, siccome per lo contrario quanto meno delle

[88] la collocazione] il sito A.

[89] di collocazione] di sito A.

suddette circostanze sarà dotata, tanto più s'accosterà all'umile. Or veggasi come nel sonetto che esponghiamo, d'idea moderata, sì è in questa parte ben contenuto il poeta, imperciocché, formando tutta la sua orazione di due soli periodi rigirati[90], l'uno per sette, l'altro per sei versi, il che senza fallo magnificentissima l'idea renduto avrebbe, con non poca taccia dell'autore, ha egli tanta magnificenza temperata con alcune negligenze che fanno i detti periodi tendere alquanto al basso, dando con ciò la sua parte all'umile: come – tralasciando i tre respiri della coma posta nel fine del secondo, terzo e quarto verso, e gli altri due collocati nel fine del decimo e duodecimo – negligenza è[91] l'uso del quadrisillabo in fin del verso, che non poco snerva ed abbassa la magnificenza recata all'orazione dall'armonia, siccome parimente è negligenza quella umilissima maniera di dire colla quale termina il sesto e incomincia il settimo verso: «che più molto è da stimare»; e finalmente a negligenza si debbono ascrivere i nove monosillabi che si ritruovano nel mezzo del verso undecimo, dai quali e' si rende rotto ed asprissimo, e perciò non poco dalla perfezione lontano. Ma, come ho detto, simili negligenze, anzi che biasimo, lode recano al Costanzo, dichiarandolo come giudiziosissime ed artifiziosissime, dotato di somma prudenza in governare il temperato stile.

La terza dimostrazione che il presente sonetto participi d'ambe l'idee consiste nella collisione, nel suo più ampio significato pigliata, di modo che ogni rompimento e tralasciamento abbracci, le quali collisioni molto adoperano nella costituzione dell'idea, perché dal loro uso o misuso[92] proporzionatamente fatto, quanto acquista nervo il sublime, tanto acquista umiltà il sommesso; vero nondimeno è che il verso non può essere armonioso senza collisione, massimamente il nostro toscano di undici sillabe. Ora il Costanzo, che ben sapeva la vera arte del toscano poetare, in maneggiando l'idea moderata nel recitato sonetto, anche nelle collisioni ha voluto usar moderazione, mentre avendone fatte delle vaghissime e spessissime nel secondo, nel quarto, nel quinto, nel nono, nell'undecimo e nel decimoquarto, di minor numero di esse si serve negli altri versi, e ve ne ha alcuno che n'è privo totalmente, cioè quello «e sì leggiadra dentro vi discerno», il quale è affatto umile, e postovi artifiziosamente, potendosi per altro alzare con tutta agevolezza[93], dicendo, «e dentro sì leggiadra omai vi scerno».

La quarta dimostrazione del mentovato participare risguarda il concorso delle vocali, il quale dicemmo già che quanto è più copioso tanto più magnifica, quanto meno tanto più umile rende l'orazione. Vedete ora come il presente sonetto participa del sublime e col concorso di vocali simili, come nel quarto verso «salute e vita» e di varie, come nell'ottavo «prudentia e onestate» e in più altri luoghi, e in

[90] rigirati] raggirati A.

[91] negligenza è] negligenza egli è A.

[92] misuso] disuso A.

[93] agevolezza] agiatezza A.

una stessa parola, come «pregio», «tenea», «traea», «potea», «prudentia», «occhio», e all'incontro participa dell'umile, per li versi che alcuno di niun riguardo ne tengono, come il nono, il decimoterzo, e il decimoquarto; e per quello che affatto n'è privo: «E sì leggiadra dentro vi discerno».

La quinta dimostrazione finalmente nel numero o nell'armonia[94] consiste, la quale, perché totalmente dipende dal sito delle voci e delle cesure, dalla collisione e dal concorso antidetti, lascerò di farne parola, potendo voi per voi stessa riconoscere come ad ambedue le idee estreme s'attenga[95] il presente sonetto, anche rispetto al numero, e solamente mi ristringerò a quello delle desinenze o rime, le quali sono scelte con grand'artifizio per l'idea moderata, mentre al dissillabo e trisillabo pieni, cioè che hanno doppia consonante nella desinenza, come «volto», «interno», «rivolto», «eterno», che alla sublimità si appartengono, contrapposti sono il quadrisillabo, come «infinita», «invaghita», e il dissillabo e trisillabo scemi, cioè senza consonanti nella desinenza, come «rai», «giammai», «mirai», che servono all'umiltà.

[13] EG.

Molto chiaramente e pienamente avete, o Lamindo, considerate le circostanze della moderata idea nel sonetto da me recatovi, perloché in quanto all'esterno bellissimo senza altro io lo giudico. Or veggiamo, Tirsi, se a sì bella corteccia corrisponda il midollo.

[14] TIR.

Certo che sì, Egina, né peravventura molto avrò da[96] affaticarmi per soddisfarvi, avendomene Lamindo colla sposizione del suggetto, o argomento, aperta agevolissima via.

[15] EG.

Orsù dite, che vi ascoltiamo.

[16] TIR.

Quello che abbia voluto dire il poeta nel presente sonetto abbastanza ne l'ha additato Lamindo. Per veder dunque se l'abbia detto, non sarà che bene di annoverar di nuovo i gradi del platonico amore, mentre se si ha da confessare[97] il vero, l'interna bellezza de' sonetti amorosi non possiamo trar meglio che dal metafisico e secondo gl'insegnamenti di Platone, essendo noi seguaci del Petrarca, il quale altro fonte più abbondevole e limpido non seppe ritrovare, perché senza dubbio non si ritruova, e però voi molto saggiamente vi siete avvisata in iscerre tra i sonetti amorosi del Costanzo quei che sono ricchi di tal filosofia, per rintracciare in essi l'interna bellezza dell'amorosa poesia toscana.

[94] o nell'armonia] o armonia A.

[95] s'attenga] s'appartenga A*.

[96] avrò da] avrò ad A.

[97] da confessare] a confessare A.

Sei dunque sono i mentovati gradi, cioè la vista dell'oggetto sensibile amato, la considerazione della figura corporea immaginevolmente fatta, la contemplazione ragionevole della bellezza di tutti i corpi, la conversione dell'anima in sé stessa e la conoscenza della sua dignità, il ricevimento in sé stessa del lume della bellezza, e finalmente il ritrovamento del medesimo lume nel suo autore, cioè in Dio. Di questi gradi, come parimente abbiam veduto, gli ultimi due, come sublimissimi, all'idea sublime si appartengono, all'incontro i due primieri, come bassissimi, si riferiscono all'umile; per la temperata dunque non rimangono della detta scala, né rimaner possono, che i due gradi di mezzo, cioè la contemplazione ragionevole della bellezza universale di tutti i corpi e la conversione dell'anima in sé stessa, colla cognizione della sua dignità. Ora su queste due basi riposa la bellezza interna del presente sonetto.

E che ciò sia il vero chiaramente apparisce dalla divisione di esso in due parti, nella prima delle quali dice il poeta che una volta egli era inteso a mirar la bellezza della sua donna riconosciuta da lui «vera» ed «infinita», perché toglieva il pregio alle altre, e non solamente la mirava cogli occhi esterni, ma col pensiero e l'anima era di tal piacere tutta invaghita, conciossiacosaché[98] indi ritraesse e vita e salute. Nella seconda si aggiunge che per ciò non poteva contemplar coll'anima quel che molto più della suddetta bellezza è stimabile, cioè al volto e vago e divino la prudenza e l'onestà unite. Tralasciando adunque per ora il rimanente del sonetto, il quale di nuovo dividendosi, alla primiera divisione si riferisce, passerò a dimostrarvi, Egina, come la detta primiera divisione risguarda per l'appunto i due gradi mentovati del platonico amore, cioè il terzo ed il quarto.

Che la prima parte della divisione contenga il terzo grado, a bell'agio si raccoglie dalle medesime parole dell'autore, imperocché giudicando lui la bellezza della sua donna aver tolto il pregio all'altre, ed esser vera ed infinita, il che importa una cognizione universale di tutti i corpi, la quale non può farsi che coll'immaginativa, e nel che consiste il detto grado terzo della platonica scala; necessariamente si debbe dire che il poeta coll'immaginativa, da lui chiamata pensiero, fosse andato investigando qualunque terrena e corporal bellezza, perloché non un pensiero solo, ma tutti i pensieri egli pone in moto, mentre non poteva in altra guisa dare il detto giudizio, e questa intelligenza non poco viene confermata dai due aggiunti dati alla beltà della sua donna, cioè di «vera» ed «infinita», e molto più dall'altro, che si legge nel secondo quadernario, di «divina», i quali non potrebbero adoperare che falsamente, se togliessimo di mezzo l'antidetta precedente considerazione della bellezza corporea universale, dalla qual considerazione rifinita nella mente dell'autore la cognizione, o che la bellezza della sua donna è maggiore della bellezza di ciascun'altra donna, ovvero – e più acconciamente – che quanta bellezza aveva Iddio distribuita nell'altre donne, tutta l'aveva poi unita e ristretta nella sua: il che più

[98] conciossiacosaché indi] mercé che indi A ; conciossiaché indi A*.

propriamente importano le parole «il pregio ha tolto», e perciò questa bellezza si chiama «vera», cioè intera, a differenza di quella dell'altre donne, le quali falsamente si dicono belle, perché non posseggono che una particella di bellezza, la quale solo si truova intera nel sesso donnesco universalmente considerato, e si chiama anche «infinita» perché l'intera bellezza è tale riguardo al suo fonte, che è Iddio, per la qual ragione si chiama anche «divina».

E da tal cognitione, maggiore della considerazione della semplice figura corporea dell'amata donna, anche immaginevolmente fatta, che è il secondo grado, agevolandosi il passaggio al terzo, anzi perfezionandosi il detto passaggio, mentre dall'universal considerazione procede la contemplazione, o immaginazione dell'intera bellezza corporale e sensibile, che è il medesimo terzo grado, se il pensiero o l'intelletto si ferma in esso crede facilmente ritrar da tal contemplazione il suo bene, tanto importando le parole «e sol'indi traea salute e vita», cioè credeva di aver trovato il suo bene, perché la salute risguarda il bene temporale del corpo, e la vita il bene eterno dell'anima; e però come scaturigini, onde deriva ogn'altro bene, o vero o apparente, ne possono pienamente spiegare l'istesso bene; ed in questo sentimento per l'appunto il Petrarca, avendo chiamata la bellezza di Laura nel sonetto *Qual donna attende a gloriosa fama*:

L'infinita bellezza, ch'altrui abbaglia,
non vi s'impara, che quei dolci lumi
s'acquistan per ventura, e non per arte.

Ed avendola anche chiamata «divina» nel sonetto *In qual parte del cielo, in quale idea*:

Per divina bellezza indarno mira
chi gli occhi di costei giammai non vide.

Disse che dalla vista di lei ritraeva salute e vita nella canzone *Poiché per mio destino*. Uditene le parole, che paiono tagliate alla nostra misura:

Poiché Dio e Natura ed Amor volse
locar compitamente ogni virtute
in que' begli occhi, ond'io gioioso vivo,
questo e quell'altro rivo
non convien ch'io trapasse e terra mute.
A lor sempre ricorro,

come a fontana d'ogni mia salute,

e quando a morte desiando corro,

sol di lor vista al mio stato soccorro.

Sono, oltre acciò, le suddette parole di ritrar «salute e vita» capaci d'altra, non meno acconcia esposizione, cioè che rimanendosi l'intelletto nel piacere che li cava dalla bellezza suddetta, né altro desiderando che il godimento di quella, la quale è corporea, il desiderio, come appetitivo, trae l'istesso intelletto al senso, operando che la ragione elegga d'unirsi con quello, e perché il fine del senso è il godimento del bello corporeo, perciò perfezionandosi quello godimento nella cognizione della bellezza universale corporea, dice il poeta che ritraeva dalla vista della sua donna «salute e vita», cioè che era giunto al fine desiderato, ritrovando in tal vista il suo bene, cioè la sua felicità, a somiglianza di quegli sciocchi che ogni loro felicità in questa vita riposero, nulla dell'altra curando, ove si ritruova la vera felicità.

Ma non però il Costanzo di tal sensibilità poteva esser notato, manifestandoci il contrario la seconda parte del sonetto, dalla quale apparisce che egli desiderava proseguire il viaggio amoroso per gli altri gradi, sapendo che v'è cosa migliore e più bella, oltre alla bellezza universale immaginevolmente considerata, cioè la bellezza interna della medesima sua donna, la contemplazione della quale, anzi che dimostriamo come al quarto grado si appartenga, vi deggio fare avvertita, o Egina, della somma accuratezza del Costanzo, il quale, volendo esprimere il piacere che ritraeva dalla vista corporale della sua donna, si vale del termine «mirare», che è più che vedere, importando attentamente e fisamente vedere, ed ha anche intrinseco il sentimento di adoperare per ottenere alcuna cosa, onde è derivato il volgar modo di dire «aver la mira». Ma trattandosi d'esprimere il piacere che si ritragge dalla vista intellettuale, non già dice «mirare», ma «contemplare», perché sì fatto vocabolo significa astrazione, volendo con ciò dimostrare che egli desiderava astrarsi, ma non poteva, perché veniva impedito dalla vista corporale della sua donna, la quale continuamente gli si mostrava; e tal desiderio svelatamente si dichiara dalle parole «non potea», che dinotano volontà di far cosa diversa da quella che fassi. Ma alla fine pur si diede congiuntura al poeta di soddisfare a tal suo desiderio, mercé della partenza[99] della sua donna dal luogo ov'egli dimorava, mentre allora, non perturbandolo più la vista materiale, cominciò ad astrarsi colla contemplazione.

E guardisi attentamente al modo col quale esprime il passaggio dalla vista alla contemplazione, dicendo che al partir dei raggi della sua donna era rimaso «cieco»: il che, sebbene letteralmente suona, secondo la spiegazione fatta da Lamindo, cessazione d'esercizio di virtù visiva, come addiviene quando parte il

[99] mercé della partenza] mercé la partenza A.

sole ed annotta, che per la mancanza della luce, la quale imprime gli oggetti ne' nostri occhi, nella guisa che fa in uno specchio, rimanghiamo come se ciechi fossimo, il che più chiaramente il medesimo Costanzo espresse in un'altro sonetto, come dimostrano i seguenti versi:

Poiché al vostro sparire oscura e priva
restò del lume suo chiaro e fulgente,
né più legne inviate al foco ardente
del cor portò la mia virtù visiva.

Nondimeno il vero senso, cioè il mistico, si è che dovendo, per giungere a contemplare, astrarsi, né potendo ciò riuscire, finché non si perdono le spezie materiali, la qual perdita allora si fa[100] che più non vegnamo perturbati da gli oggetti sensibili, il che a niuno meglio riesce che a i ciechi, il poeta, per dimostrare che, essendo partita la sua donna, non sarebbe stato mai più perturbato da alcuna spezie materiale di bellezza corporea, dice che «al partir de' raggi di lei», cioè al celarglisi la sua bellezza corporale, egli era rimaso «cieco di fuore», cioè incapace d'esser più disturbato da vista d'altra sensibile spezie di bellezza.

Or veggiamo che cosa fece il poeta dopo tal sua esterna cecità, e come egli nel tempo che compose il presente sonetto fosse salito al quarto grado della scala platonica e al primo del contemplare intellettuale. Egli dice che «aprì gli occhi interni», cioè l'immaginazione, non istendendomi ad altra più larga sposizione di questi occhi, perciocché lungo discorso già ne fu fatto nel primo ragionamento, e vide che il meno della bellezza della sua donna era quello che aveva veduto, perché vide la bellezza interna della medesima donna, e gli si appalesò «la sua prudenza e l'onestà», ed in somma la riconobbe sì bella internamente, che la giudicò il più bel lavoro che fosse uscito dalla mano dell'eterno artefice.

La bellezza interna consiste nell'anima, né è visibile che all'anima, e perciò dice il Costanzo che dalla vista estrinseca gli era impedito di vedere coll'«anima» intrinsecamente la detta bellezza della sua donna, ma ancorché l'anima per sé stessa sia bella sopra ogni bellezza corporale, nondimeno, perché ella è spirituale, né mai da alcuno è stata veduta, non è la sua bellezza immaginabile: il perché se non viene cavata fuori e fatta visibile dalle virtù e da' buoni abiti e costumi che la rappresentan bella in prima alla vista e poi all'intelletto, non può della bellezza di lei darsi giudizio, anzi se invece della virtù, il vizio ne la rappresenterà, più tosto la riconosceremo brutta che bella, dal che manifestandosi a noi che la bellezza dell'anima dipende dalla virtù, francamente affermar potremo che quell'anima sia più bella che di maggior'ornamento di virtù riconosceremo abbellita. E perché, per conseguir l'anima dell'amante

[100] si fa] fassi A.

quello riconoscimento è necessario che prima anch'essa si astragga dal suo corpo e riconosca non pur sé stessa, ma la grandezza e dignità della sua spezie universale, acciocché risultando quindi l'idolo perfetto della bellezza dell'anima possa farne il confronto nella sola anima dell'oggetto amato, perciò nel suddetto riconoscimento si contien virtualmente il quarto grado del platonico amore. Che poi nell'anima della sua donna riconoscesse il poeta tutte le virtù, benché due sole ne annoveri, cioè la prudenza e l'onestà, non può dubitarsene, mentre in altra guisa non avrebbe possuto giudicarla per lo più bel[101] lavoro uscito dalla mano di Dio; né l'espressione di due sole toglie il vigore di tal mio sentimento, perché la prudenza e l'onestà sono i due cardini sopra i quali tutte l'altre virtù si aggirano, o almeno sono le più importanti che si richieggano in donna, e però nell'uno e nell'altro senso possono acconciamente intendersi per tutte.

Ma perché la perfezione in terra per vero dire non si truova, né altre anime ne sono state capaci che quelle da Dio santificate, e dovendovi concorrere tal perfezione, per dichiarar taluno per lo più bel lavoro della mano di Dio, però il poeta, ben considerando, disconvenirsi quella lode alla sua donna semplicemente data, volle correggerla e temperarla colle parole «ardisco dire». Or vedete, Egina, quanto saggiamente l'una e l'altra vista ben ponderando dica il Costanzo che, sebbene favilla esterna gli aveva dimostrata una cosa al sommo bella, nondimeno a petto a quella[102] che gli dimostrò l'interna, la suddetta somma bellezza era il «meno», cioè la men degna parte della sua donna, pentendosi, per cosi dire, d'aver tanto badato a quella, ed in quella aver posta ogni sua mira, in qual sentimento senza fallo adopera la parola «mirai» nel verso undecimo, dal che per nostro insegnamento verremo dirittamente a confermare la massima cavata già dal primo degli esposti sonetti, cioè che la vista dell'oggetto amato, compiuto il primo grado dell'amore, riesce d'impedimento per la consecuzione del fine di chi ama; e però si dee fuggire e recarsene a gran ventura la privazione.

[17] EG.

Oh come a maraviglia anche voi, o Tirsi, avete messo ad effetto il vostro proponimento! Io per me resto persuasissima che questo sonetto sia ripieno anche internamente d'ogni bellezza, secondo il suo carattere, né mi resta in ciò che desiderare. Or vorrei, Lamindo, finché Tirsi prende riposo, che voi mi favoriste, per maggior mia intelligenza, di ristringere ed epilogare il sistema della perfezione del sonetto, secondo le già dette cose: anzi, perché dicemmo nel primo discorso che le medesime cose si richieggono anche per la perfezione d'ogn'altro poetico componimento, desidererei di più che mi annoveraste tutte le maniere de' componimenti toscani e me le riduceste ai fonti, o spezie della poesia.

[101] per lo più bel] per il più bel A.

[102] a petto a quella] a rimpetto di quella A.

[18] LA.

Ahimè[103], a che malagevole impresa voi mi chiamate!

[19] EG.

Dalla grandezza dell'impresa misurerò la grandezza del favore che mi farete.

[20] TIR.

Lamindo, ubbidite, perché i prieghi delle donne sono eguali a quei de' grandi che si convertono facilmente in comandi.

[21] LA.

Anzi gl'istessi prieghi sono comandi, come afferma Ausonio:

Scribere me Augustus iubet, et mea carmina poscit
paene rogans, blando vis latet imperio.

[22] TIR.

Tanto più è inescusabile ogni dimora.

[23] LA.

Intraprenderò dunque ad ubbidirvi il meglio che mi verrà permesso dal mio debole ingegno. E voi, o Tirsi, non ridete, perché vi sarà qualche preghiera anche per voi.

[24] TIR.

Ed anch'io il meglio che saprò servirovvi.

[25] EG.

Che pensate, Lamindo?

[26] LA.

Penso che il favellar di tutto ciò che fa di mestieri per soddisfare al vostro desiderio, richiede altro tempo che quello che della presente giornata rimane, e così, se a voi non è a disgrado, stimerei che fosse il meglio porre in carta, come in disegno, l'istesso sistema coll'annoverazione che voi bramate: perché poi con più facilità[104] in altri ragionamenti potremo sopra di esso favellare.

[27] EG.

Non mi dispiace il pensiero. Ritiriamoci a quel tavolino, dove è apprestato il tutto per iscrivere.

[103] Ahimé] Ohimé A, A*.

[104] più facilità] più agiatezza A.

[28] LA.

Io mi rimarrò sopra quello ad operare, e voi intanto, Egina, potrete interrogar Tirsi di quel più che desiderate sapere.

[29] EG.

Saggiamente voi consigliate, rimanetevi adunque, e noi con quelli altri arcadi traggiamoci, Tirsi, in disparte, per non frastornar Lamindo dalla sua applicazione.

[30] TIR.

Come vi aggrada.

[31] EG.

Io vorrei saper da voi se le già esposte idee sono capaci mai di convenire insieme, di modo che un componimento, senza nota d'imperfezione o sconvenevolezza, possa esser costituito da più idee, ovvero debba necessariamente esser contento d'una sola, come sono i tre sonetti del Costanzo sopra i quali abbiam ragionato.

[32] TIR.

La quistione che voi movete, Egina, è non meno necessaria a decidersi per conseguire la totale intelligenza del perfetto modo di comporre, che intrigatissima e ripiena in guisa di difficultà, tanto per la parte affermativa quanto per la negativa, che intorno a ciò io stimo impossibile il dare una ferma ed inappellabile decisione; dirovvi nondimeno[105] brevemente il mio parere, acciocché poi facciate di esso il vostro talento. Io giudico adunque che il concorso di più idee sia vietato solamente in uno stesso membro, o periodo, e in que' componimenti che, per la lor cortissima tessitura, non ammettono variazione d'affetti, ma se il componimento è disteso per più membri e periodi, o che abbia a persuadere o ad insegnare, o a dilettare, o che ad altro fine sia diretto, siccome per conseguire il prescritto fine dovrà incamminarvisi per li suoi mezzi, che or grandi, or umili, or mediocri sono, così potrà contenere varietà d'idee; egli è ben però vero che una idea dovrà esser la signoreggiante, sotto il nome della quale camminerà la locuzione, tuttoché per varie idee maneggiata.

Né a questo parere credo che possa nuocere il considerare che l'idea sublime, come opposta all'umile, non può con quella pienamente accozzarsi, dovendosi ogni sentenza pigliare con discretezza, e la discretezza dimostrandoci esser difficil cosa che in un componimento di lunga distesa, come sono i poemi eroici, le tragedie ed anche non poche delle composizioni liriche, ancorché per sé stesso abbia l'idea signoreggiante, non vi sia qualche membro, concetto, senso o periodo che ad altra idea si riferisca: tanto più se considereremo l'idee secondo la numerazione d'Ermogene, che, tra generali e

[105] dirovvi nondimeno] nondimeno dirovvi A.

sottordinate, infino a venti ne stabilì, anzi l'istesso Ermogene ed anche Demetrio, che in quattro le divise, parmi che ne ammettano il concorso, eccetto quello della magnifica colla tenue, secondo la divisione di Demetrio, o della sublime coll'umile, secondo Tullio, ma anche tra quelle nella guisa detta di sopra, secondo me, il concorso si può ammettere, benché ciò assai di rado possa avvenire, né riesca il farlo acconciamente senza somma accuratezza, prudenza, e giudizio di chi compone.

[33] EG.

E nel sonetto, che è brieve componimento, potrà usarsi sì fatto concorso senza sconvenevolezza?

[34] TIR.

Maisì! Perciocché il sonetto, sebbene si ristrigne dentro il brieve circolo di quattordici versi, nondimeno agguaglia qualunque perfetta orazione atta a muovere gli umani affetti, oltre a che di molti concetti e sensi è capace, più periodi contiene e il maneggio delle figure in esso è necessario quanto in qualunque lungo poema, la qual cosa molto pienamente è stata dimostrata da questi compastori nella sposizione dell'esterna bellezza de' sonetti del Costanzo, e però varie forme ed idee possono in esso concorrere, secondo la varietà de' concetti e delle figure, delle quali per conseguire il suo fine l'autor si vale. Il che parmi possa rendersi appieno palese con quel sonetto del Petrarca, che incomincia *In qual parte del cielo, in quale idea*, nel quale tuttetrè le forme di Cicerone io riconosco, senza che l'una porti nocumento all'altra.

[35] EG.

Recitatelo di grazia.

[36] TIR.

In qual parte del cielo, in quale idea
era l'esempio, onde natura tolse
quel bel viso leggiadro, in ch'ella volse
mostrar quaggiù quanto lassù potea?
Qual ninfa in fonti, in selve mai qual dea
chiome d'oro sì fino all'aura sciolse?
Quando un cor tante in sé virtuti accolse?
Benché la somma è di mia morte rea.
Per divina bellezza indarno mira
chi gli occhi di costei giammai non vide,
come soavemente ella gli gira.
Non sa come Amor sana e ancide,

chi non sa come dolce ella sospira,

e come dolce parla, e dolce ride.

[37] EG.

Voi me ne recate un esempio così chiaro, o Tirsi, che io resto appagatissima del vostro parere. Ma chi all'artifizio e perfezione del Petrarca può giugnere?

[38] TIR.

Egli è ben vero che per quanto altri s'ingegni, non arriverà alla perfezione del Petrarca, ma non per questo mancano altri ingegni che adoperano eccellentemente nel sonettare: anzi in proposito del concorso dell'idee, l'istesso Costanzo ve n'ha de' nobilissimi e spezialmente quello che incomincia *Poiché voi, et io varcate avremo l'onde*. Ma ecco Lamindo: veggiamo ciò che in quel foglio ha scritto.

[39] EG.

Che faccenda egli è mai quella che avete fatta, Lamindo?

[40] LAM.

Ella è una tavola che dimostra quanto voi m'avete comandato.

[41] EG.

Fate che la veggia.

[42] LAM.

Eccola in vostro podere.

[43] EG.

Leggiadra figura, che ci rappresenta la poesia in forma di bellissimo nappo, dentro il quale si racchiude il nettare che ci rende immortali. Orsù, Lamindo, spiegateci ora la vostra intenzione.

[44] LAM.

Giacché voi avete dato nome di nappo alla mia figura, di esso mi varrò[106] per dimostrarvi la mia intenzione. La parte superiore di questo nappo[107] abbraccia tutto ciò che si è detto ne' passati discorsi, per istabilire la perfezione d'ogni componimento e spezialmente del sonetto. Il piede poi contiene l'annoverazione de' componimenti toscani ridotti sotto le loro spezie, o fonti. Quanto alla prima parte, da' passati ragionamenti io cavo che l'essenza del componimento sia la bellezza, la quale non meno esternamente che internamente debba considerarsi, perciocché, siccome dall'esterna bellezza ne viene il diletto, così ne deriva l'utile dall'interna, senza il concorso delle quali due cose la composizione è

[106] varrò] valerò A.

[107] superiore di questo nappo] superiore questo nappo A.

manchevole ed imperfetta. I fonti poi dell'utilità abbiam detto che sono gl'insegnamenti che sotto il velame poetico si contengono, i quali da ogni scienza possono esserne porti, ma spezialmente dalla teologia, dalla metafisica, dalla fisica, dalla politica e dall'etica; allo 'ncontro i fonti del diletto sono l'idee, o stili maestrevolmente maneggiati, che in sublime, umile e temperato abbiam detto dividersi da Cicerone, ponendo io sotto il governo degli stili mentovati non pur la poesia lirica, della quale si è favellato ne' passati ragionamenti, ma anche la comica, la tragica e l'epica, delle quali peravventura avrassi un giorno a favellare.

Per la perfezione adunque d'un componimento debbono concorrere tutte le sopraddette cose unite e insieme congiunte, di modo che[108] una composizione solamente utile ed una solamente dilettevole, tuttoché buona, non potrà dirsi perfetta. Avvertasi però che per la perfezione, siccome un'idea basterà nell'esterno per dirlo bello, così nell'interno basterà un insegnamento. Passando ora al piede del nappo, in esso ho disteso in prima le spezie generali della poesia, che quattro sono, cioè ditirambica, che lirica e anche melica puote appellarsi[109], epica, tragica e comica; ed a queste quattro ho riferito tutti i componimenti da' nostri toscani ritrovati o usati, tralasciando quei che antichissimi o rifiutati sono, o dal Petrarca non usati, come le cobbole, i mottetti, i sonetti rinterzati e i doppi, gli strambotti e le distese e parecchie più, ancorché di distese n'abbia una il Petrarca, che incomincia *Verdi panni, sanguigni, oscuri e persi*, e tralasciando anche, come incapaci d'esser distintamente annoverati, molti di quelli che non hanno certa regola o norma di metro; e secondo le materie delle quali in essi si tratta, o metri co' quali si compongono, possono alle certe e determinate riferirsi, come gli epitalami, gl'idilli, gl'inni, le pistole, le selve e non pochi altri.

L'epica ha sotto sé il suo componimento particolare, cioè il poema detto eroico. La tragica ha parimente il suo particolar componimento, detto tragedia. La comica, oltre alla commedia particolar suo poema, due altre spezie ha sottordinate, cioè la satirica, il cui proprio componimento, capitolo o terze rime bernesche appelleremo, per contraddistinzione da altri capitoli e terze rime liriche, e la bucolica, alla quale l'egloga si appartiene, e quella spezie di dramma che s'appella favola pastorale.

La ditirambica finalmente, che poi in lirica o melica fece passaggio, in quanto ditirambica annovera sotto due componimenti, cioè il ditirambo, come il *Bacco in Toscana* dei nostro dottissimo Anicio Traustio [Francesco Redi], e la canzonetta ditirambica, di cui bellissimi esempi se ne veggono tra le opere del celebratissimo nostro Euganio Libade [Benedetto Menzini], per le quali ha egli meritato il titolo di grande anacreontico. In quanto poi lirica contiene nove particolari maniere, cioè la frottola, come è la

[108] di modo che] dimodoché A*.

[109] anche melica puote appellarsi] anche melica s'appella A ; anche melica appellasi A*.

canzone del Petrarca che incomincia. *Mai non vo più cantar* ecc. La ballata, che si divide in vestita, come è quella del Petrarca *Di tempo in tempo* ecc., e in ignuda, come l'altra del medesimo *Lassare il velo* ecc.

La sestina, che si divide in semplice, cioè di sei stanze e una ripresa, come è quella del Petrarca *L'aere gravato* ecc., e in doppia, cioè di dodici stanze e parimente una ripresa, come è quella del medesimo Petrarca *Mia benigna fortuna* ecc. Le ottave rime o stanze, come sono quelle del Bembo che incominciano *Nell'odorato* ecc. Il capitolo, o terze rime, come i *Trionfi* del Petrarca; l'elegia, nel quale stile nobilmente composero Bernardo Tasso, Luigi Alamanni e Fabio Galeota; il madrigale, la cui sembianza antica poco graziosa rinnovellò ed abbellì con moderna leggiadrissima grazia l'ingegnosissimo Giovan Batista Strozzi; il sonetto e la canzone, la quale di tre caratteri si truova, cioè pindarico, anacreontico e petrarchesco: del primo e del secondo nobilissimi esempi se ne truovano nel Chiabrera, e del terzo in ogni buon seguace ed imitatore del Petrarca, ed in particolare per l'amoroso nel Tansilo, e pe 'l grave nel lodatissimo Torquato Tasso.

Eccovi omai spiegata, o Egina, la mia intenzione e la tavola da me delineata, lasciando io da parte ogni disputa e le varietà delle opinioni, e quanto quasi infinito numero di letterati han detto e quistionato non meno sopra le spezie generali che sopra le particolari della toscana poesia; perciocché né io intendo di prescrivervi una regola certa, indubitata e infallibile, né voi di ciò m'avete richiesto[110], ma semplicemente intendo di soddisfare alla vostra dimanda, con dichiararvi la mia intenzione, e quello che io mi sento intorno a sì fatte cose.

[45] EG.

Bellissima per mio avviso ed utilissima fatica è quella che su due piè ha fatta Lamindo: non è egli vero, o Tirsi?

[46] TIR.

Certamente, Egina, e vi assicuro che non ho udito alcuno trattar della toscana poesia più pienamente e con maggior felicità in grosso volume di quello che egli ha fatto in una succinta e brieve dimostrazione, o tavola.

[47] EG.

Colla quale io spero senza fallo se non conseguire, mercé della mia debolezza[111], un perfetto comporre, almeno conoscere ed ammirare la perfezione de' compositori del buon secolo e vostra, e de' vostri pari.

[48] LAM.

Di grazia non richiamiamo[112] le sbandite cerimonie. Avete altro da domandarci?

[110] richiesto] richieduto A.

[111] mercé della mia debolezza] mercé la mia debolezza A.

[49] EG.

Io sono soddisfattissima; né mi resta dubbio di sorta alcuna, parendomi d'avere in tutto conseguito il mio fine.

[50] TIR.

Se vi aggrada, proseguiremo la sposizione de' rimanenti sonetti del Costanzo.

[51] EG.

Senz'altro vostro scomodo, spero, mercé delle ascoltate[113] cose, per me stessa appagare il mio desiderio; se poi mi bisognerà alcun'altra notizia, farò ricorso alla vostra gentilezza, rinvitandovi[114] tutti all'intrapresa conversazione, che ora sciogliamo.

[52] LAM.

Orsù, giacché altro Egina non vuol da noi, e rimane ancora alquanto di giorno, sarà il meglio che sagliamo a riverire il suo nobilissimo padre.

[53] TIR.

Voi mi avete prevenuto nel dirlo, non già nel pensarlo.

[54] EG.

Andiamo, che vo servirvi.

[55] LAM.

Io per me non permetterò che voi vi moviate dal vostro appartamento.

[56] EG.

Dirò adunque che non voglio servir voi, ma me stessa, con far consapevole mio padre dell'accaduto in questi nostri ragionamenti, del che a lui non ho ancor detto nulla.

[57] TIR.

Come è così, venite pure a vostro talento.

[112] richiamiamo] rappelliamo A.

[113] mercé delle ascoltate] mercé le ascoltate A.

[114] rinvitandovi] richiamandovi A.

Dialogo quarto

Si ragiona del modo del comporre usato dai greci e come possa l'istesso modo imitarsi dagl'italiani, e poi si parla ex professo del concorso delle idee, e si dimostra, secondo il sistema, in un altro sonetto del medesimo Costanzo.

ARISTEO CRATIO [l'abate Anton Maria Salvini]

EGINA

ALCONE SIRIO [il padre Carlo d'Aquino]

[1] ARIS.

In che cosa dobbiam servirvi, Egina?

[2] EG.

Tanto fu il godimento che ricevetti dai passati ragionamenti sopra la bellezza della volgar poesia, che rapì mio intelletto, il quale oggimai si pare che ad altro studio non sappia applicarsi che a quello d'andar riscontrando ne' buoni rimatori ciò ch'egli apprese da quei discorsi, ma addivenendo a me come a novizio pittore, il quale altro non sa dipingere che quel che esemplarmente gli si pone davanti, per vero dire, qualunque cosa ne' detti ragionamenti io non ascoltai piena e diffusamente spiegata per me stessa non so rintracciare, e ciò per l'appunto mi è accaduto stamane, che intorno al concorso[115] degli stili da Tirsi spiegato andava facendo studio, e quello ritrovar volendo in alcun sonetto, ben cento ne ho letti e considerati, ma non ho già conseguito il mio fine, imperocché solo teoricamente egli mi fece noto simil concorso. Vi ho adunque richiamati tutti a ragunanza, ed ora desidero che voi, o Aristeo, la teorica di ciò a pratica mi riduchiate, qualche sonetto recitandomi in cui concorrano più stili, e dimostrandomi come vi concorrano.

[3] ARIS.

Io non ricuso incarico alcuno per servirvi, benché le mie forze non sieno da sopportar gran peso, ma perché di questo concorso vi ragionò Tirsi, il medesimo dee compier l'opera, acciocché non vi confondiate colla diversità, che in qualche cosa sopra di ciò peravventura potrebbe essere tra il suo e il mio parere.

[115] intorno al concorso] circa il concorso A.

[4] EG.

Voi dite bene, ed io ho fatto anche a lui sapere la presente adunanza, ma chi confida di goder per un sol momento, non che per mezza giornata, della sua conversazione, oggimai che è giunta in Frascati la bellissima Eusonia, verso cui egli mostra tanta inclinazione?

[5] ARIS.

Compatitemi, voi non v'apponete, Egina: perciocché in vegnendo io da voi, mi sono incontrato con essolui, ed avendomi richiesto del mio viaggio, e udito che a voi era indiritto, mi ha accommiatato con dire: colà quinci a poco ci rivedremo, laonde oggi godremo della sua conversazione, e voi da lui ascolterete quanto bramate.

[6] EG.

Or via si faccia il vostro talento, ma finch'egli giunga, in che ci divertiremo[116]?

[7] ARIS.

A voi sta il comandare[117].

[8] EG.

Nella tavola della toscana poesia che fece Lamindo l'altr'ieri, sotto la spezie ditirambica egli pose il ditirambo e la canzonetta del medesimo nome, e le canzoni pindariche e le anacreontiche, e me ne apportò gli esempi de' dottissimi Anicio ed Euganio nostri, e di Gabriello Chiabrera, i quali io ho veduti attentamente, e ne ho veduti anche degli altri de' nostri pastori, e spezialmente le traduzioni in toscana rima, fatte dal nostro custode, d'alcuni componimenti greci del celebratissimo Meone Lasionio [padre abate Domenico Giovan Battista De Miro], e perché in sì fatti componimenti ho io riconosciuto non so che di diverso da quell'usato comporre poeticamente in toscana lingua, del quale ne' passati discorsi abbiam favellato, sì nello stile come ne' sentimenti e in ogni altra parte; però vorrei che mi diceste la cagione di tal diversità, ancorché mi avvisi che per esser l'usata volgar poesia nata in Italia e quella della qual ragioniamo tolta dagli antichi greci, la diversità de' linguaggi e de' costumi delle nazioni, la diversità del comporre possa portare.

[9] ARIS.

La risposta appunto è quella che detta avete, provegnendo per vero dire dalla diversità degl'idiomi e de' costumi di queste due nazioni la cagione della diversità dell'usato compor volgare dal compor grecamente, perciocché il linguaggio greco – io favello dell'antico – ha in sé molto più di pienezza e di espressione, e il costume e la maniera del poetar degli antichi greci è assai differente dal nostro volgare,

[116] ci divertiremo] ne divertiremo A.

[117] il comandare] di comandare A.

rappresentandosi da essi cose sensibili, quando i volgari alle immaginarie[118] si conducono, e perciò chi nel nostro idioma vuole imitare la greca poesia non è maraviglia che apparisca differente dagli altri.

Egli è ben però difficile cosa per le dette ragioni il seguitarla, né peravventura che leggerissima ombra di quella posson chiamarsi i componimenti de' mentovati toscani che l'han seguitata.

[10] EG.

Ma pure il nostro custode nel detto trasporto parmi si porti in modo che il testo greco nulla perda di grazia e di maestà, il che non sarebbe avvenuto se il volgare idioma non ne fosse in tutto stato capace, né mi sembrano men vaghe le sensibili cose nella traduzione che nel testo medesimo, per quanto posso io conoscere con qualche intelligenza che ho della greca lingua, dal che io cavo che possa anche la volgar poesia essere agevolmente maneggiata come la greca, origine e fonte del poeticamente comporre.

[11] ARIS.

Orsù già ho compreso il vostro desiderio. Voi volete che vi dimostri il modo del poetar degli antichi greci, e come quello possa imitarsi da noi nel nostro volgare idioma.

[12] EG.

E di più la cagione per la quale, tralasciando noi la strada da' primi maestri del poetare camminata, all'altra che oggimai calchiamo ci siam condotti, e finalmente qual delle due sia la più sicura e la più diritta per giungere all'immortalità, unico premio della poesia.

[13] ARIS.

Ne' primieri secoli del mondo la più parte degli uomini vivevano in guisa rozzi e ignoranti, che non pur niuna cosa sapevano che all'umanità s'appartenesse, ma incapaci erano di saperla, e restii e non curanti, occupati affatto dalle passioni brutali, per niun'altra cosa differenti apparivano dalle bestie che per la figura del corpo, stando oppresso nel loro intelletto quel lume d'eterna ragione che Iddio ci ha dato[119], col qual ci separiamo da' bruti animali e loro signoreggiamo. Ma alla fine pur venne chi a tanta quasi universal miseria dell'uman genere di provvedere prese consiglio. E' furon costoro alcuni uomini che poeti si dissero, ne' quali non solamente la ragione non dormiva, ma con molta vivacità operava, fino ad alzargli all'investigazione del primiero principio di tutte le create cose, e benché dalla diritta via gissero anch'eglino molto lontano, nondimeno non poco valsero per ridur gli uomini a civil vita e disgregarli dall'accomunarsi colle fiere.

[118] immaginarie] immaginevoli A.

[119] ci ha dato] ne ha dato A, A*.

Quindi è che leggiamo scritto nelle antiche favole che Anfione fabbricasse le mura di Tebe, costringendo i sassi a muoversi e soprapporsi l'uno all'altro colla dolcezza del suo cantare; che Orfeo in cantando vedesse correre a sé ed arbori e rupi e fiere mansuefatte, e che le lire d'ambedue fossero dono di Mercurio, ma in buona verità simili favole riguardano la loro eloquenza e la riduzione degli uomini al viver civile da loro fatta, perciocché Anfione fu che, raccolti i dispersi, li confortò e condusse all'edificazione di Tebe[120] e ad abitare in fortificata città, ed Orfeo d'altra parte allettò altri uomini feroci ed indomiti, e ad insegnamenti e leggi e riti soggettoli, il che non con altro che colla placidezza e colla dolcezza usata eloquentemente si avvisarono di fare, perché veggiamo che quelle solamente atte fono ad ammansar le fiere, alle quali erano simili gli uomini in quella età; e perciò del suono e del canto si valsero, inventando ritmi e metri, co' quali in prima tolsero la salvatichezza, quindi la ferocia, e finalmente il velo, dal quale nella mente umana la ragione era coperta: ciò poi continuarono i popoli d'Arcadia, i quali, secondo Ateneo nel quattordicesimo libro delle Cene de' saggi, se ben mi rammenta, anche nelle più gravi bisogne adoperavano il canto, col quale non poco rattemperavano gli animi indomiti e feroci della lor nazione.

Ma perché in quei principi ben considerarono i saggi riformatori, i quali già in lor mente le cose tutte avevano ridotte ad un fonte, cioè a Dio, che senza la cognizione di Dio negli uomini non avrebbe mai potuto avere stabilità nel mondo il loro nobil proponimento, e che impossibile sarebbe stato il far comprendere in sé come ella sia una cosa cotanto incomprensibile a gente novizia nell'operare coll'intelletto, andarono perciò investigando proporzionato modo per compiere affare di sì alto riguardo, e alla fine risolvettero di trasportare il medesimo Iddio non solo dal metafisico al fisico, ma di render sensibili tutti i suoi attributi e tutte le sue negazioni, e vestirli d'umana figura e deificarli per maggiormente renderli venerabili, siccome anche fecero di tutti i vizi e delle virtù, e di tutti i beni e di tutti i mali, ed in somma di tutto ciò che visibilmente non apparisce, e alla fede, alla contemplazione e all'investigazione si appartiene; e tutte queste cose adempier vollero col canto, non solo per la già detta ragione, ma anche perché le cantate cose con più facilità si ritengono a memoria, massimamente da gente rozza e ignorante.

[14] EG.

Egli è molto ben vero, o Aristeo, e ne lo conferma il nostro Lacone nel suo nobilissimo poema dell'Imperio Vendicato, dove dice:

Ma non so qual soavità rinchiuse
Natura, i cori a lusingar possente,

[120] Tebe] Teb A.

nel ragionar delle divine muse,

che si ritien con più fermezza a mente.

[15] ARIS.

Molto a proposito avete qui fatta menzione di poeta sì riguardevole. Or proseguendo il mio ragionare, dicovi che dalle raccontate cose apparisce chiaramente che quella stessa necessità che costrinse i primi padri a porre in uso il verso, assai più difficile e men naturale che la prosa, la quale fu da Ferecide recata in commerzio, secondo il Patrizio, settecento e più anni dopo che addivennero le cose predette, e quando già gli uomini erano divenuti saggi ed accorti, gli sforzò anche a vestir ne' lor poemi, e fisicamente dimostrare tutto ciò che cantavano, e di quella maniera si valsero, e quella stessa strada calcarono poi tutti i greci poeti, e spezialmente quelli che esposero misteriose cose e filosofici e teologici insegnamenti.

Ma di secolo in secolo si venne assai diradando, o per meglio dire diminuendo, tale stretto modo, sì perché veniva sempre più cessando la ragione[121] per la quale e' fu introdotto, sì anche perché sì fatte macchine favolose, che da principio furono necessarie, non solamente col corso del tempo[122] si riconobbero infruttuose, ma rincrescevoli, perciocché non tutti erano capaci di giugnere coll'intelletto a svelare le altrui travestite e mascherate opinioni; e però nel quarto secolo della greca poesia, nel quale fiorirono Pindaro, Anacreonte e la più parte di quei de' quali ora leggiamo i componimenti, il fisicamente comporre fu ristretto poco men che affatto al semplice fraseggiare e figurato modo di dire, il che per vero riesce molto nobile e grazioso, quando egli si faccia coll'avvertenza usata da Pindaro: nel rimanente cose vere e senza macchina si cantarono, né alcuno più là del verisimile e del poetico si fece ardito di trapassare.

[16] EG.

Fermiamci qui, perché già parmi che giunti siamo alla seconda domanda, essendosi trovato l'ultimo stato del greco poetare.

[17] ARIS.

Egli è vero, Egina; vedremo adunque adesso se la greca maniera, colla quale poetarono gli ultimi mentovati, possiamo noi toscanamente imitare e come il possiamo. Quattro sono per mio avviso le circostanze principali del greco poetare, cioè forza di lingua, vestimento di cose, verità di concetti ed entusiasmo o, per accostarci più a quel che riconoschiamo negli autori greci da noi imitabili, estro.

[121] cessando la ragione] cessandola cagione A ; cessando la cagione A*.

[122] del tempo] del tempro A.

Quanto alla prima, ancorché, come abbiam detto, il greco idioma sia più pieno che non è il nostro toscano e più copioso ed esprimente, e le sue voci sieno per sé bastevoli ad ispiegare le cose senza circoscrizione, nondimeno, siccome ai latini poeti non si disdisse l'imitazione de' greci in quella parte, benché la lor lingua men perfetta, diciam così, ella fosse della greca, e colla diligenza e collo studio e coll' accuratezza e con qualche fatica di più eglino si fecero conoscere non indegni seguaci della greca poesia[123], così io stimo che noi col nostro idioma adoperar possiamo; né a noi[124] maggior fatica che a' latini sarà necessaria, discostandosi la nostra lingua forse men che la loro dalla greca, per conto degli articoli che mancano ai latini, ed avendo anche noi ampia copia di vocaboli, anzi per esser la nostra lingua viva, si può oggi in essa più scherzare che nella latina, per accostarsi all'abbondevolezza e alla espressione della greca. E che tal mio sentimento non sia alieno dal vero, apertamente il dimostrano le mentovate traduzioni del nostro custode, nelle quali – come anche voi considerato avete – la toscana favella adopera quanto la greca nel testo.

Circa il vestir le cose, cioè renderle sensibili, dipendendo ciò dal maneggio delle figure, e particolarmente della metafora, non può non esser anche in quella parte da noi imitabile il compor de' greci. Ma la difficultà ella è grande nell'uso di sì fatto vestimento, perché né poco, né troppo frequente, ma molto discreto egli esser debbe, siccome veggiamo aver fatto Pindaro nelle sue Odi, rendendo la penuria poco magnifico lo stile e la frequenza assai oscuro il componimento, e oltre a ciò il soverchio uso, quanto accresce di gagliardia allo stile, tanto scema di diletto in chi l'ode, essendo la varietà quella che piace in tutte le cose, e perciò veggiamo, che la troppa dolcezza di Claudiano, o per meglio dire la continua, senza niuna durezza né amarezza, né rompimento, non è meno noiosa e rincrescevole di quello che siasi il troppo e continuo rompimento e l'asprezza di Lucrezio.

Or passiamo alla verità de' concetti, colla quale poetarono i greci. Di due sorte io considero tal verità: l'una si è che le cose delle quali i concetti sono immagini, sieno vere e propriamente si rappresentino, l'altra, che elleno vere sieno, ma poeticamente si parlino.

[18] EG.

Spiegatevi meglio.

[19] ARIS.

Il dire Fillide è bella perché ha i capelli biondi, gli occhi neri, le labbra vermiglie egli è cosa vera, propriamente rappresentata. Ma se diremo: negli occhi di Fillide Amore ha il suo trono, le sue chiome sono oro finissimo, nel vermiglio suo labbro scherza la grazia, verremo a rappresentare ugualmente la

[123] *Eh! non so. Anzi si è la cosa degli antichi de' quali mancano i latini, e ciò fa' buono gioco tradurre dal greco. La copia de' vocaboli ancora a noi non manca. Egli è una lingua viva, si può più scherzare che nella latina, e accostarsi all'abbondanza e alle espressioni della greca* A*.

[124] né a noi] benché a noi A, A*.

verità della bellezza di Fillide, ma poeticamente. Con ambedue i detti modi di rappresentare il vero, ancorché il secondo s'accosti più al metafisico che al fisico, poetarono i greci, ma però con tale avvertenza, che se ciò che parlavano era ad istoria appartenente, come il lodar gli eroi, più s'attenevano al primo, se a verisimil finzione, come il parlar di cose amorose, più il secondo favorivano, il che manifestamente riconoschiamo dalla lezione di Pindaro e d'Anacreonte. E perché ambedue queste maniere sono famigliari e accomodate per ogni ingegno, però io stimo che anche intorno al vestir le cose i greci sieno imitabili dai toscani.

Ma circa l'entusiasmo, o estro, assai in alto si condussero i greci, mentre – tralascio le Sibille e alcuni poeti del primo secolo, i quali è fama che giugnessero anche a profetare – chiara cosa è che eglino le più volte cotanto si astraggono e si sollevano sopra l'uso comune, massimamente i ditirambici, che appariscono sovrumani, e quindi avviene che i loro poemi veggiamo sparsi non pur di strani e nuovi modi di dire, ma di lodi date, ora a sé stessi ora al lor canto, e di magnifiche ed anche soprannaturali operazioni de' medesimi poeti che le parlano, e questo è quel furor poetico, per lo quale si disse:

Est deus in nobis, agitante calescimus illo.

Io non dico che di sì fatto entusiasmo o estro possano esser pienamente possessori i toscani, siccome il furono i greci; perché, quando anche il potessero essere in sé stessi, no'l potrebbero esser fuori di sé stessi, mancando loro in parte la forza de' vocaboli da esprimerlo, se non se quando alcun toscano vi fosse tanto ingegnoso, che sapesse l'espressione della toscana lingua portare, dichiam così, al ventiquattresimo carato, come è quella dei greci, nel qual caso io crederei che la toscana potesse di pari camminar colla greca per via del mentovato furore.

[20] EG.

Ma si può egli fare cotesto innalzamento?

[21] ARIS.

Io per me stimo di sì, e lo ritruovo in varie traduzioni toscane, sì perché in esse, ove la forza de' vocaboli toscani non ha potuto contrapporsi alla forza de' vocaboli greci, si è a questa corrisposto col caricare il sentimento tradotto tanto sopra ciò che avrebbe per sé stesso il toscano modo portato, che arriva alla forza ordinaria del greco idioma e l'agguaglia, nel che operan molto il sito delle voci, la composizione de' periodi e sopra il tutto l'osservazione del fraseggiare alla greca, sì anche perché, senza tanti riguardi, io stimo che in qualche parte possa imitarsi dai toscani l'estro almeno de' greci del quarto secolo, poiché, essendo ingenerato l'estro da umor malinconico, il quale è comune a tutte le nazioni, non più negli antichi greci, che ne' moderni toscani può ritrovarsi, che che siasi dell'opinione d'alcuni

sopra il furore de' primi che poetarono, il quale riferiscono a dono di deitadi o demoni che lor commovevano l'animo con fantasie da soprannatural lume rappresentate, de' quali poeti e del qual furore io non favello, né intendo di favellare.

Ma anche in ciò la maggior difficultà consiste nel sapersi valere dell'estro in guisa che non apparisca o affettato, o sproporzionato, né per mio avviso v'ha in Toscana chi l'abbia saputo maneggiar meglio di Gabbriello Chiabrera, siccome tra i latini niun maneggiollo meglio d'Orazio.

[22] EG.

Io già sono persuasa che l'imitazione de' greci non sia negata a' toscani, e mi rimangono solamente due leggiere difficultà, l'una intorno al velamento delle cose, l'altra circa l'estro suddetto. Quanto adunque alla prima, io vorrei sapere se dirittamente operasse alcun toscano, il quale con macchine velasse il vero ad imitazione de' primi padri greci, che con esse coprirono la lor teologia, e circa la seconda, se l'estro porti con sé il disuso delle regole del comporre, parendomi che i profeti, le sibille ed altri sì fatti spiriti da furor poetico accesi, siccome anche i compositori de' ditirambi a niuna legge si sieno suggettati.

[23] ARIS.

Elle non sono altrimenti leggiere le difficoltà che movete, anzi necessarie le reputo per la piena cognizione della cosa. Adunque circa la prima rispondo che fallo peravventura non sarebbe il chiudere a bella posta misteriose cose dentro strane macchine di favole e novelle, ma sarebbe senz' altro vana e poco accorta operazione, perciocché, come abbiam detto, ha già moltissimi secoli che è cessata la cagione per la quale i primieri poeti greci sì fattamente composero, alla quale potete giungerne un'altra parimente cessata, cioè che non perché coloro cercassero ridur gli uomini a civil vita, volevano che la loro scienza fosse nel suo profondo a tutti palese, per non perder quella venerazione che eglino perciò ritraevano dagli uomini, ma oggimai che tanto ogni scienza veggiam diffusa e sparsa per l'universo e' si par senza fallo vana cosa che i poeti pretendano di non comunicar con altrui le loro dottrine e per questa via giugnere alla venerazione: oltre a che, comunque siasi, e della suddetta ragione voglia giudicarsi, certo egli è che simili macchine come oscurissime e per lo più anche d'interpetrazione incapaci, con niun'utile pochissimo diletto arrecano, ancorché con eccellenza poeticamente sieno rappresentate, per essere l'oscurità vizio cotanto brutto che ogni bellezza poetica assorbisce e difforma.

[24] EG.

Ma pure il Petrarca sotto velami poetici nasconde sentimenti profondissimi.

[25] ARIS.

Egli è vero, ma que' velami figure sono e non macchine, né le filosofie che nelle rime del Petrarca si leggono sono difficili e nascoste, ma piane e usuali, anzi di esse le cose più note e più vaghe solamente trascelse il Petrarca, e poeticamente vestendole, ne' suoi componimenti le sparse.

Del resto rammentaretevi, Egina, che nel nostro primo ragionamento, in favellandosi dell'interna bellezza, fu condannata anche la troppa dottrina ne' primi padri del toscano poetare[125], perché oscurità cagiona anch'ella e rincrescimento, perloché non negando io che possano, anzi debbano trattarsi le scienze ne' poemi con idoli e con immagini e simulacri e, come dice il Mazzoni nell'introduzione alla Difesa della Commedia di Dante, in maniera credibile; e né meno che la favola sia necessaria, massimamente nelle commedie, nelle tragedie e ne' poemi epici, colle regole però ad essa prescritte dai maestri dell'arte poetica, solo quelle macchine e favole condanno nelle quali pretendono gli autori di chiuder sistemi di scienze non cognite che a sé medesimi, come facevano i sì spesso mentovati primi greci poeti.

[26] EG.

Non più, che ben mi rammenta, ed or conosco che quest'ultimo mio dubbio è stato partorito dalla dimenticanza: sciogliete adunque la seconda difficultà circa l'estro.

[27] ARIS.

Io per me non voglio quistionar qui se il parlar de' profeti e delle sibille fosse suggetto a regola o libero, sapendo io che, letti nel lor proprio idioma e considerati nella maniera che eglino prescrissero al lor parlare, anch'essi regole ebbero ed osservarono, come testificano Lattanzio Firmiano e San Girolamo nella pistola che scrive a Paolino sopra la Bibbia, ed il Patrizio riferisce di molte opere sì degli uni come dell'altre, composte in versi esametri, tetrametri giambici e in altre sorte di versi, siccome l'ebbero anche i ditirambici, l'artifizio de' quali consisteva in celare l'istesso artifizio in guisa che non si conoscesse in che maniera fosser fabbricati i loro componimenti, e paresse detto a caso e fuori di proposito quello che con grand'arte era detto, mentre in quello modo erano giudicati più ripieni di poetico furore; e oltre acciò altre regole avevano, come le voci prolisse e composte e licenziose, i tropi e le figure ardite, animose e da lontano pigliate, e le iperboli spesse e grandi, di modo che si potrebbe conchiudere come avvertì l'Adimari in una lettera sopra di ciò impressa nella sua traduzione di Pindaro, e prima di lui Orazio,

Seu per audaces nova Dithyrambos
verba devolvit, numerisque fertur
lege solutis[126],

[125] *I veteri* A*.

[126] e prima di lui Orazio: «Seu per audaces nova Dithyrambos verba devolvit, numerisque fertur lege solutis»] *manca* A; *Horat. seu per audaces nova dithyrambos verba devolvit numerisque fertur lege solutis* A*.

che i piedi e i numeri dei ditirambi erano sciolti da ogni legge, non perché tal poesia non abbia regola, ma perché cammina con più licenza.

Ma favellando de' lirici poeti, e spezialmente di Pindaro loro capo, la cui maniera viene imitata dagli italiani vaghi di comporre alla greca nella natia loro lingua, chiara cosa è che eglino sono regolatissimi, e dalla loro lezione io riconosco non solamente essere state da essi osservate le leggi de' piedi e del metro, ma della disposizione e condotta del componimento, siccome in particolare si può riconoscere dalla lezione di Pindaro, circa il quale il mentovato Adimari fa vedere che, sebbene anch'egli cercava non fare apparir l'artifizio, nondimeno regolatissime le sue Odi componeva, non ve ne essendo pur'una che introduzione, proposizione, confermazione, digressione ed epilogo ordinatamente nell'intrinseco non contenga, e la ragione è chiarissima, perché senza regola niuna poesia può sussistere, ed Aristotile stesso, maestro di que' medesimi i quali tolgono al furor poetico il parlare regolatamente, aggiugne alla natura e al detto furore per necessaria compagna l'arte.

[28] EG.

Or se dunque dalle dette cose si rende manifesto che la greca strada è buona e può da' toscani calcarsi, perché lasciata quella abbiamo intrapresa l'altra, cioè la metafisica o immaginaria[127] dal Petrarca ritrovata?

[29] ARIS.

Innanzi che io risponda alla vostra domanda, che è la terza delle quattro che mi avete su'l bel principio fatte, contentatevi che distingua nuovamente il greco poetare, perciocché quello usato dai primi padri, non solo dai toscani, ma anche dai latini fu abbandonato, per le ragioni poco davanti dette, e per niun conto io stimo che debba mai riporsi in commerzio; ma l'altro, del quale si valsero i secondi padri, non solo non si dee tralasciare, ma certamente non si tralascia, come dimostrano, tra i morti, ambedue i Tassi, il Chiabrera, il Balducci ed altri, e tra i viventi non pochi de' nostri compastori, che alla greca nobilmente compongono: contuttociò più comune è l'uso del comporre petrarchevolmente, e molte sono le ragioni per le quali tal'uso è più abbracciato.

[30] EG.

Favoritemi dirle[128].

[31] ARIS.

Perché la brevità del tempo può esser che non mi permetta di dirle tutte, tralasciando le meno importanti, quattro sole riferironne. È da considerarsi primieramente che alle proprie cose si porta più amore che alle altrui; se dunque la toscana lingua, che oggimai anch'ella si può chiamar madre per

[127] immaginaria] immaginevole A.

[128] Favoritemi dirle] Ditene dunque A, A*.

essere universalmente apparata e parlata, ha il proprio modo di comporre[129] vaghissimo e nobilissimo, tanto circa la materia, la quale è un proprio ritrovamento de' toscani, come vi dirò in parlando della terza ragione, quanto circa la forma, della quale qui parlar voglio; richiede ogni dovere che gl'italiani, siccome la lor lingua coltivano, così nel natio modo compongano, senza accattarne[130] da altrui, e sebbene io so che circa la forma non poco da' provenzali tolsero i toscani, come le canzoni e le sestine, oltre ad alcuni altri componimenti ora non più in uso, e dai greci stessi tolsero il carattere elegiaco, del quale fu inventore Callimaco, nondimeno le più spezie de' componimenti oggi usati e' sono ritrovamenti de' toscani, come il nobilissimo sonetto, la perfetta costruzione del quale si debbe a fra Guittone d'Arezzo cavalier gaudente, la terza rima, che inventò Dante, l'ottava, secondo l'uso toscano, più nobile certamente del siciliano, ritrovata da Giovanni Boccaccio, il necessario verso sciolto, del quale Giovan Giorgio Trissino fu autore, e la pastoral favola, la cui invenzione s'attribuisce ad Agostino de' Beccari ferrarese.

E però circa quella prima ragione si può conchiudere col giudizio del cardinal Bembo, il quale disse nelle sue Prose, parlando dello scrivere, che essendo la nostra lingua viva, bella, nobile e stimata, doveva riputarsi poco savio quell'italiano che, tralasciatala, con altra lingua scriveva, il che non fece alcun'altra nazione, e in particolare – parlando generalmente – gli ebrei, i greci e i latini scrissero ne' loro idiomi, comeché possedessero pienamente gli altrui.

Debbe oltre acciò aversi riguardo alla poca corrispondenza che ha l'italiana lingua co' metri, co' numeri e colla forma delle poesie sì dei latini, come dei greci, la qual corrispondenza è tanto poca, che si pare che l'italiana lingua fuori dei metri, de' numeri e delle forme dai medesimi italiani inventati, adoperar non sappia poeticamente.

[32] EG.

Come è egli ciò[131], se io ho memoria d'aver veduto un volume di toscane poesie del secol passato, i cui versi all'esametro e al pentametro corrispondono?

[33] ARIS.

Fu ciò ritrovamento di monsignor Claudio Tolomei, che s'esercitò per qualche tempo in tale affare con poco applauso e meno seguito, e sì fatta poesia, che nuova egli chiamolla, morì nelle fasce, e il nome di sì gran letterato nell'altre sue rime composte secondo l'uso ancor vive e vivrà sempremai. Ma non però io niego che possa riuscire alcuna cosa composta ad alcun'uso straniero, veggendo che il saffico metro in toscano idioma non poco è grazioso, e sapendo ch'havvi chi tiene che le

[129] di comporre] del comporre A.

[130] accattarne] cattarne A.

[131] è egli ciò] egli è ciò A.

canzonette del Chiabrera sieno composte di versi rispondenti ai giambi e ai trochei dimetri e trimetri. Dico bene ch'egli è in ciò necessario gran giudizio, potendosi cadere assai di facile nella bassezza e nella viltà, il perché, generalmente parlando, ho detto che gli italiani versi co' metri e numeri stranieri hanno poca corrispondenza.

La terza ragione per la quale dal modo del greco comporre ci siamo alienati, riguarda la religione, benché simil ragione non sia generale, ma speziale circa il comporre amoroso, nel che per verità il Petrarca è capo, ed egli inventò il modo onesto e metafisico che noi tenghiamo. Il trattar fisicamente amorose cose è l'istesso che ridurre l'amore alla semplice sensualità, imperciocché avendo la fisica per oggetto il corpo, quello non possiamo fisicamente amare, che sensualmente non l'amiamo, attenendo[132] il senso anch'esso al corpo. Questa maniera ben conveniva ai greci e ai latini, che erano gentili, i quali e Venere e Cupidine, ne' quali la sensualità e la lascivia sottontendevano, veneravano per Dei, e però veggiamo che senza riguardo alcuno, massimamente i lirici, cantavano sensuali cose e riempievano di lascivi sentimenti e azioni i loro poemi, giungendo a lodare strabocchevolmente infino alle cose più oscene, che parimente veneravan per deitadi, e ritraendone da' loro secoli somma lode ed estimazione.

Ma a noi, che cristiani e cattolici siamo, l'istessa maniera affatto si disconviene; e benché il Berni, giocosamente poetando, sotto varie allegorie molte oscene cose rappresentasse, e ad esempio di lui l'istesso facessero non pochi valenti uomini del passato secolo, nondimeno a que' giorni dai saggi e costumati assai poco fu gradita simil poesia, la quale a molti nocque ed in particolare al Casa e al Tansillo e, più che ad alcun altro, all'infelice Niccolò Franco, e a' giorni nostri ed eglino e i lor seguaci condannati sono dalla sagra inquisizione.

Perché adunque il religiosissimo Petrarca, che di ciò bene avvisossi, nel dar forma alla toscana poesia per celebrar con essa la sua Laura ed i lor castissimi amori, potesse soddisfare, non pur senza biasimo, ma con lode, al suo proponimento, ritrovò il nobilissimo modo di metafisicamente scriver d'amore, involando i più vaghi e leggiadri fiori platonici, e quegli adattando alla poesia, co' quali, e colla perfettissima locuzione, e colla dolcezza incomparabile de' versi, e coll'accortissimo maneggio d'ogni poetica figura – nel che non discostossi dai greci, né da' latini – ci tramandò la poesia toscana, che oggi noi seguitiamo; e sebbene egli inventolla principalmente per le amorose cose, nondimeno alle volte anch'egli di trattar con essa gravi argomenti prese consiglio, di modo che i suoi seguaci infino a' dì nostri si vaglion d'essa per qualunque argomento.

[34] EG.

A questa terza ragione un'altra n'aggiungerei, cioè che il parlar le cose nella maniera che usarono i greci poeti, che noi imitiamo, pare poco atto a muovere l'affetto amoroso, perché la gagliardia dello stile e il

[132] attendendo] attendendosi A.

poetico furore, nel che i greci posero il maggiore studio, mal si confanno col genio femminile e colla placidezza e dolcezza che amore richiede.

[35] ARIS.

Egregia ragione, ed appunto era l'ultima delle quattro che io mi era proposto[133] d'addurvi.

[36] EG.

Ma Anacreonte[134] e Saffo anch'essi mi paiono dolcissimi e leggiadrissimi.

[37] ARIS.

A ciò risponderei che Anacreonte sia più acconcio a dilettare che a muover l'affetto[135], e oltre acciò e quegli, e Saffo potevano ben muover gli affetti de gli uomini di quei tempi, ma perché gli strumenti, co' quali tal mozione eglino fare si studiavano, non erano, siccome abbiam detto di sopra, punto adeguati alla nostra religione, non potevano essere al Petrarca nell'amorosamente poetare opportuni.

[38] EG.

Oh quanto godo, Aristeo, d'udirvi favellare: credetemi, che io stimo preziosa questa giornata, benché Tirsi non capitasse.

[39] AR.

Per me ella è veramente tale, avendo io fortuna di compiacere al vostro nobilissimo intelletto.

[40] EG.

Non perdiam tempo, contentatevi omai di rispondere all'ultima mia domanda.

[41] ARIS.

Ella, se non sono errato, si fu qual delle due strade, o la greca o la petrarchesca, sia più sicura e diritta per li toscani poeti, onde aggiugner possano all'immortalità.

[42] EG.

Appunto.

[43] ARIS.

A ciò facile è la risposta, imperocché, ridotta la greca al solo Pindaro – tralasciando io, come fuor di proposito, l'epica e la tragica poesia, nelle quali anche a' toscani è prescritta la greca strada – ambedue io le giudico egualmente diritte e sicure, conducendo, secondo le già dette cose, ambedue, comeché per diverso principio, all'immortalità, mentre per gli amorosi affari prevale la via del Petrarca, e per gl'illustri e gloriosi l'altra di Pindaro.

[133] era proposto] aveva proposto A.

[134] Anacreonte] Anacreone A.

[135] a dilettare, che a muover l'affetto] per dilettare, che per muover l'affetto A.

Non dico però che lodevoli non sieno, quanto all'amoroso, i modi anche di Anacreonte e di Saffo, siccome quanto all'eroico, quei del Petrarca, il perché non li danneremo, ma men sicure strade li dichiareremo, e da calcarsi solamente per variare alquanto, acciocché i nostri canzonieri riescano per la varietà[136] più dilettevoli; l'istesso si può dire anche dei ditirambi, passati dalla greca nella toscana.

[44] EG.

Già abbiam chiuso il ragionamento, e Tirsi ancor non si vede.

[45] ARIS.

Or conosco esser vero il vostro avviso, che l'arrivo della sua Eusonia l'avrebbe divertito dalla nostra conversazione.

[46] EG.

Assolviamolo adunque, essendo legittimo il suo impedimento, e per non perdere il poco tempo che ci rimane di questa giornata, surroghiamo Alcone in luogo di lui.

[47] ALC.

Purché Aristeo interponga anch'egli il suo autorevol giudizio nel discorso che dovrem fare, io volentieri ubbidisco.

[48] EG.

Sopra di ciò intendetevela con lui, che io non voglio entrarvi.

[49] ARIS.

Io per me non iscanso fatica, dove si tratta di servire ad Egina, e però disponete di me, o Alcone, come vi aggrada.

[50] ALC.

Proseguendo l'ordine degli altri nostri ragionamenti, scerremo in prima un sonetto dell'istesso Costanzo, e in quello rintraccerò io il concorso dell'idee, acciocché vegga Egina come da esso risulti l'esterna bellezza, e voi, che intanto avrete goduto qualche riposo dopo il lungo ragionamento che avete fatto, dimostrerete poi l'interna bellezza, per conchiudere che anche nel concorso delle idee consiste la perfezione nella bellezza mista.

[51] ARIS.

Ma qual sonetto scerremo?

[136] varietà] verità A.

[52] EG.

Senz'altra diligenza l'istesso che Tirsi disse contenere il concorso, nell'ultimo ragionamento, il quale è il seguente:

Poiché voi ed io varcate avremo l'onde
dell'atra Stige, e sarem fuor di spene
dannati ad abitar l'ardenti arene
delle valli infernali ime e profonde,
io spererei che assai dolci e gioconde
mi farebbe i tormenti e l'aspre pene
il veder vostre luci alme e serene,
che superbia e disdegno or mi nasconde;
e voi, mirando il mio mal senza pare,
temprereste il dolor de' martir vostri
coll'inteso piacer del mio penare.
Ma temo, oimè, che essendo i falli nostri
per poco il vostro, il mio per troppo amare,
le pene uguali fian, diversi i chiostri.

[53] ALC.

Per uscir del mio obbligo non intendo ripeter qui le circostanze che costituiscono ciascuna idea, mentre farei torto al felicissimo ingegno d'Egina, che le ha già ascoltate; ma solamente la proposizione fermata da Tirsi nel passato discorso, che ogni componimento debbe avere l'idea signoreggiante, e del resto, secondo che richiede ciò che in esso si parla, vi possono concorrere anche le altre idee.

Con essa adunque camminando vedremo in prima l'idea che signoreggia nel recitato sonetto, e poi come in esso concorrano opportunamente anche le altre, stimando io che tutte ve l'abbia usate l'autore, e finalmente come, sebbene l'idea non è unica, sia il sonetto perfettamente bello nell'esterno, e che tali sonetti di maggiore artifizio sieno ripieni che gli altri, i quali contengono solo un'idea.

L'idea signoreggiante, senza alcun dubbio, ella è la mezzana, o temperata, perché ella prevale nel sonetto.

[54] EG.

Come è egli ciò[137] se, trattandosi principalmente nel sonetto della privazione della vista corporale dell'amata donna, il suo argomento appartiene all'idea umile, come si disse nel secondo ragionamento?

[137] Come è egli ciò] Come egli è ciò A.

[55] ALC.

Egli è vero, ma non però io non mi appongo, perciocché non potendo l'idea umile giammai concorrere colla sublime, non che a quella signoreggiare, massimamente in poema brevissimo come è il sonetto, per la loro necessaria ripugnanza e totale contrarietà, quando col concorso dell'idee sopra umile argomento il poeta adoperar vuole, dee portarsi in guisa che nel concorso preponderi la moderata, acciocché la sublime, la quale verso la moderata non ha tanta ripugnanza, quantunque mai non si abbassi a servire all'umile, non isdegni scendere a' servigi della moderata.

Quella teorica egregiamente posta in pratica dal Costanzo si riconosce nel sonetto del qual parliamo, dappoiché per ridurre l'umile argomento alla moderata idea, non solo lo veste per lo più di sentimenti e concetti moderatamente elevati, ma il secondo quadernario, o base, e il primo terzetto, o volta, dona interi alla stessa idea, ed in conseguenza due delle quattro parti del sonetto, e perché il confronto di ciò può aversi dalla dimostrazione di ciascuna idea, però permettetemi che senza più faccia passaggio alla seconda mia proposizione, dimostrandovi il concorso delle idee nel recitato sonetto, il qual fine conseguiremo più comodamente[138] col dividere in tre parti il medesimo sonetto, e la prima dare all'idea sublime, la seconda alla temperata e la terza all'umile.

Che il sonetto incominci con idea sublime, manifestamente apparisce dalla considerazione del primo quadernario, imperocché primieramente ivi si parla dell'eternità che dopo la morte incontrano le nostre anime, la quale senza dubbio, non pure è argomento sublime, ma si stende con concetti molto alti e altamente e nobilmente spiegati, come sono il varcar l'onde di Stige e l'esser condannato senza speranza ad abitar le ardenti arene delle valli infernali, il che esprime il passaggio de' rei dalla vita temporale all'eterna morte.

Ritruovo oltre acciò in questo quadernario un parlare tutto traslato ed affigurato, e di metafore ripieno, tutte nobili e magnifiche, come «varcar l'onde di Stige» per passare all'inferno, «fuor di spene» per sempiternamente, «abitar le arene» per dimorare in alcun luogo, «valli infernali» per l'istesso inferno, e molti concorsi di vocali e di dittonghi così bene adattati, che lo rendono molto grave, come sono i due del primo verso, «Poiché voi ed io» e «varcate avremo», e quel del secondo, «Stige e saremo», e gli altri tre del quarto «valli infernali ime e profonde».

E finalmente in questo proposito osservo l'opportuna situazione delle voci, che sono tutte piene e risonanti, il numero ed armonia perfettissima de' versi, e sopra il tutto il circolamento dell'unico periodo che racchiude in sé quella parte del sonetto, il quale si raggira con somma gravità per tutto il quadernario, od entrando d'uno in altro verso, gli commette tutti in guisa che non può farsi alcuna posata, né pigliarsi respiro, finché non si giunge al termine della medesima prima parte, le quali cose

[138] comodamente] agiatamente A.

più che abbastanza ci fanno vedere quanto maestrevolmente abbia il Costanzo colla sublime idea incominciato il sonetto che stiamo esponendo.

La seconda parte i seguenti sette versi comprende, cioè il secondo quadernario e il primo terzetto, i quali io dissi esser d'idea temperata, perché, sebbene l'argomento o il suggetto che si spiega in essi, come pure abbiam detto, si pertiene più all'umile che al temperato, nondimeno egli si esprime con concetti moderati e con ogn'altra circostanza dalla moderata idea richiesta[139]. Sono i concetti adattati alla moderazione perché nobili sono, e particolarmente i due principali, cioè la speranza del poeta di poter godere della vista della sua donna, la quale allora gli toglievano la superbia, e il disdegno di quella, almeno dopo la morte dentro l'inferno, le pene del quale da tal vista sarebbero a lui state addolcite e di diletto riempiute, e il prevedere che alla sua donna avrebbe temperati e raddolciti i tormenti infernali il diletto, che avrebbe ella avuto in veggendo il male di lui «senza pare», cioè maggior di quello d'ogni altra dannata anima, perciocché, oltre al male delle infernali pene, vi sarebbe in lui stato quello che recava seco morendo, cioè i tormenti amorosi dallo sdegno e dalla superbia della medesima sua donna cagionati, e questi concetti sono nobili, perché le cose che rappresentano, quanto si discostano dalla sublime e scelta intelligenza, tanto all'umile e comune sovrastano, come chiaramente apparisce.

Or sì fatti concetti sono spiegati non meno splendida e graziosamente che con molto giudizio, perché la grazia e lo splendore dalla comune intelligenza gran tratto non si dilunga[140], come si riconosce da i modi del dire e dalle traslazioni e metafore in essi contenute, cioè far dolci i tormenti colla vista delle luci della sua donna, nascondersi le medesime luci dalla superbia e dallo sdegno, mirare il male e temperare il dolore col piacer della vista del penare altrui, i quali sono modi per certo e di molta grazia e splendore ripieni, e altresì ad ogni intelligenza adattati.

[56] EG.

Ma che cosa è mai questa maniera di dire stranissima «che assai dolci e gioconde mi farebbe i tormenti e l'aspre pene»? A me rassembra anzi fallo e forza di rima che altro, perché l'aggettivo «gioconde», che è femminile, mal si conviene a' «tormenti» sustantivo maschile, il quale gli sta più vicino che il sustantivo femminile di «pene».

[57] ALC.

Scusatemi Egina, egli è affigurato modo di dire, e molto grazioso riputato viene dal nostro dottissimo Euganio Libade nella sua Poetica, ove se ne leggono altri esempi, se ben mi ricorda.

[58] EG.

Mi avete tolta d'un grande impaccio.

[139] richiesta] richieduta A.

[140] dilunga] aliena A.

[59] ALC.

Seguiterò adunque il mio ragionare.

[60] EG.

A vostro comodo.

[61] ALC.

Maravigliosa poi è la dimora dentro i limiti del moderato, che in questa parte ha fatta il Costanzo, la quale è tanta che a gran fatica io stimo che altra maggiore possa trovarsene, perciocché qualunque circostanza al sublime e all'umile troppo inchinata è rivocata[141] e corretta da contraria ed opposta negligenza.

[62] EG.

Contentatevi di mostrarmele.

[63] ALC.

Riguardate in prima il sito delle voci ne' versi, le quali, perché coll'artifiziosissima collocazione non rendano i versi troppo pieni e sublimi, come certamente sarebbero, vengono scelte senza dittonghi di gran momento e accompagnate in guisa che i versi da molti concorsi di vocali simili non sieno ingranditi e renduti magnifici, ma non però sono da quegli abbandonati affatto, essendocene due nel secondo quadernario.

Passate poi alla costruzione de' periodi, il circolamento de' quali, che tenderebbe al sublime, si corregge dal giudizio di metter la coma in fin del verso e non lasciarvi alcuna voce che abbia necessario bisogno della compagnia di quelle colle quali incomincia il verso seguente, e oltre acciò da più duplicazioni d'epiteti, come «dolci e gioconde», ed «alme e serene», che, come dicemmo nel secondo ragionamento, all'umile si convengono.

Considerate inoltre le collisioni, che non tolgono ai versi la dolcezza e la grazia desiderate dalla moderata idea e impediscono loro nel tempo stesso l'alzarsi al sublime e il cader nell'umile, e finalmente vedete la piena e graziosa armonia, o numero, del secondo, del terzo, del quarto e del sesto de' versi di questa parte, corretta colla poca e sgraziata del primo e del quinto, e coll'infinito sustantivo del verbo «penare» posto in rima nel settimo, e la troppa pienezza delle desinenze in «onde» e in «ostri», snervata[142] colla poca dell'altre in «ene» e in «are», e la molta dolcezza del primo verso inasprita dalla dura unisonanza in «ei», e in «ai», «Io sperarei ch'assai», come all'incontro la troppa asprezza del sesto raddolcita colla leggiadria dell'altra in «or» e in «ir», «il dolor dei martir».

[141] rivocata] richiamata A.

[142] snervata] dinervata A.

Ma tempo è omai[143] di far passaggio alla terza parte consistente nel secondo terzetto, il quale viene abbracciato dall'umile idea. Il suggetto di questa parte è acconcissimo per l'umiltà, non essendo egli altro che il luogo dove albergar dovevano l'autore e la sua donna nell'inferno. I concetti che ce lo rappresentano piani e bassi sono, ma non già vili, e le voci che ce gli spiegano tutte proprie, e da niuna metafora o traslazione abbellite. Non c'è che un semplice concorso di vocali, ma il men sonoro e più gracile che si ritrovi, cioè della lettera «i», che non accresce punto di magnificenza al verso, né che una semplice figura consistente nel contrapposto di «poco» e «troppo», la quale è appunto di quelle che nel secondo ragionamento fu detto rigettarsi dal sublime stile come troppo obbligate e di poca considerazione, e per l'istessa ragione abbracciarsi dall'umile; e finalmente diremo all'umiltà appartenersi anche la voce «amare» posta in desinenza di verso, benché serva per sustantivo, perché le rime degl'infiniti trisillabi sono poco, anzi nulla dicevoli al sublime carattere, rendendo oltre modo basso e sgradito il verso, massimamente se sono de' verbi della prima maniera, come è quello del qual favelliamo.

Chiudesi poi questa parte colla considerazione dell'egualità della pena e della diversità del luogo[144], e questa sentenza, o riflessione, è molto sottile e però molto adattata all'umile[145] idea, la quale, come parimente si disse nel mentovato secondo ragionamento, molto si compiace di sì fatte sottigliezze; ma non però non ha questa[146] parte alcuna cosa che meriti riguardo, ritrovando io in essa la pienezza della desinenza in «ostri» e il posamento, o divisione, o cesura de' versi nella quinta e settima sillaba, o nella quarta accentata, che equivale alla quinta per la forza dell'accento, le quali cesure sono le principali e le più importanti di tutte le altre, e finalmente la circolazione del periodo, la quale non è rotta che da una semplice coma nel secondo verso.

E di vero con molto giudizio ha il Costanzo nobilitata questa parte colle predette riguardevoli circostanze, imperocché, essendo priva d'ogni metafora e traslato e d'ogni figurato modo di dire, anche di quei che all'idea umile non si disconvengono, sarebbe riuscita per la sua troppa umiltà poco acconcia a collocarsi ove le altre due idee concorrer dovevano, né che mostruosa sarebbe stata riconosciuta e difforme, ed in conseguenza di poco accorto avrebbe fatto conseguir la taccia all'autore, il quale per la stessa ragione della mostruosità, anche la magnificenza della sublime idea alquanto corresse colla cesura nel terzo verso del primo quadernario, fatta nella sesta sillaba, la quale è delle meno graziose e nobili, e colla duplicazione dell'epiteto alle valli, chiamandole «ime» e «profonde», che l'istesso significano, oltre all'altro epiteto d'«infernali», la qual duplicazione, come si è detto più volte, conviene

143 omai] oramai A.

144 luogo] loco A, A*.

145 all'umile] per l'umile A.

146 non ha questa] non ha egli questa A.

anzi all'umile che al sublime carattere, ed ebbe anche particolar riguardo di tessere unitissimo il sonetto del qual si parla, perché l'unione perfetta fa passare d'una in altra idea il lettore, il quale, senza ricever trattenimento dalla diversità di queste, stimando necessario tutto ciò che legge, giudica poi artifiziosa la medesima diversità, quando giunge a riconoscerla, massimamente se sarà accompagnata con tal felicità di passaggio d'una in altra idea, che l'abbassamento o l'innalzamento riesca insensibile, come avviene nel presente sonetto.

Dalle dette cose adunque risulta una necessaria conseguenza, cioè che il concorso delle idee non può riuscire senza sconcezza e mostruosità, spezialmente in componimento brieve, se ciascuna d'esse non viene alquanto corretta, ed in particolare l'estreme, e perché intorno a ciò maggior diligenza e studio e artifizio il compositore usar debbe, però egli maggior lode acquisterà dalle composizioni con sì fatti concorsi lavorate che dalle altre, le quali dentro una sola idea son tessute, e questa conseguenza serve anche per soddisfare all'ultimo mio obbligo di mostrarvi che questo sonetto, ancorché non contenga una sola idea, ma le annoveri tutte, non pur perfettamente è bello nell'esterno[147], quanto ogn'altro, ma la sua bellezza è dotata di maggiore artifizio.

[64] EG.

Molto pienamente e con meravigliosa chiarezza vi siete, o Alcone, disobbligato, e a me non resta in questa parte che più desiderare. Ora tocca a voi, o Aristeo, di terminare il ragionamento, scoprendomi l'interna bellezza del sonetto che stiamo considerando, acciocché possa conchiudersi che anch'esso gode del misto d'ambedue le bellezze.

[65] ARIS.

Conchiudetelo pure che non v'è dubbio. Siccome Alcone non si è dilungato dall'ordine che pigliammo nel principio di questi ragionamenti, in esponendo la bellezza esterna, così anch'io all'istesso mi atterrò per dimostrarvi l'interna. In prima adunque rintracceremo ciò che ha voluto esprimere il poeta in questo sonetto, indi se l'abbia espresso, ed in fine alcun giovevol principio caveremo dai sentimenti di esso.

Si studia qui il poeta d'esprimere, con una novissima[148] e sottilissima dimostrazione, che egli amerà la sua donna anche dopo la morte, e quella all'incontro odierallo, e con questa occasione parla di tutto ciò che avviene dopo la morte, sì ai sensuali amanti, come alle superbe donne, e dice che passando dopo la morte ambedue all'inferno, egli giugnerebbe a goder quivi della vista di lei, dalla quale verrebbero addolciti i suoi infernali tormenti, e per lo contrario ella, veggendo lui penare, temprerebbe le pene, alle quali sarà nell'inferno condannata, ma dubita che la diversità de' falli, ancorché la pena debba essere

[147] nell'esterno] all'esterno A.

[148] una novissima] novissima A.

uguale, non li divida e non li conduca in diverso chiostro, l'uno dall'altro disgiunto. Questo è tutto ciò che ha voluto esprimere il poeta nel presente sonetto.

Dovremmo adesso vedere s'egli l'ha espresso, ma perché dalla lezione del sonetto apertissimamente si scorge esser di tal maniera espresso, che non v'ha che desiderarsi di più, io anderò trascegliendo alcuni passi degni di avvertimento, e intorno ad essi anderò facendo qualche riflessione. E primieramente è necessario vedere qual fosse l'amore del poeta e quale l'odio della donna amata. Io per me, in quanto all'amor del poeta, stimo che fosse sensuale, sì perché non contiene che il desiderio della vista corporale della donna, sì perché afferma il poeta che dopo la morte sarebbe stato condannato all'inferno, dove i sensuali amanti son condannati, e non già i contemplativi, che secondo Platone, anche in vita si beatificano, sì perché gravi pene dice dover patire per ciò nell'inferno, sì finalmente perché il troppo amare del poeta si chiama «fallo», il qual termine non significa se non che con troppa sensualità egli amava.

Circa poi l'odio della donna, egli chiaramente[149] si riconosce dalla considerazione delle parole del sonetto derivar dalla superbia, la quale era quella che induceva la donna a dispregiare e sdegnare l'amore del poeta e fuggir dalla vista di lui, e simil superbia anch'essa si chiama «fallo», perciocché poeticamente parlando secondo Platone nel Convito, chi sdegna d'essere amato e non riama, è reo non pur di uno, ma di tre delitti, cioè di furto, perché ruba l'anima dell'amante, d'omicidio, perché l'amante in sé stesso uccide, privandolo dell'anima, e di sagrilegio, perché non solo l'anima che ruba, ma l'istesso amante, contro al quale si pon mano come amante, è cosa sagra, per le ragioni addotte in altro ragionamento. Or questi falli ambedue sono degni d'inferno, luogo adeguato, sì per la sensualità, come per la superbia.

Per esprimere adunque il poeta che egli avrebbe proseguito ad amar la sua donna e quella a lui odiare, anche dopo la morte, incomincia a dire che varcheranno ambedue «l'onda di Stige», cioè passeranno all'inferno, il cui cammino, secondo i gentili, è intersecato anche dalla palude stigia, che nasce dal soprabbondante ribollimento del fiume Acheronte, e saran condannati ad abitar quivi «senza speranza» di poterne uscire.

[66] EG.

Trattenetevi, Aristeo, e scioglietemi un dubbio, del quale non vorrei dimenticarmi.

[67] ARIS.

Dite pure.

[149] egli chiaramente] e' chiaramente A.

[68] EG.

Come dice qui il poeta che saran condannati all'inferno senza speranza di uscirne, se i loro falli non mi paiono tanto enormi che un giorno non possano, ed egli e la sua donna, avere speranza di passare agli Elisi Campi, donde secondo Vergilio, chiara cosa è che ritornano al mondo le anime?

[69] ARIS.

Leggiadro dubbio per vero, ma per toglierlo di mezzo, comeché basti il dire che – siccome a me pare – l'autore non si è valuto dell'opinione suddetta di Vergilio nel tessere il presente sonetto, nondimeno considerate che, ammessi i falli di costoro nel grado che voi dite, quando anche passassero ai Campi Elisi e ritornasser quindi al mondo, non ritornerebbero ne' medesimi corpi, e oltre acciò per l'obblivione che, giusta Vergilio stesso, le anime beono nel fiume Lete, più non si rammenterebbero, né di sé stesse, né dell'amore, né dell'odio antidetti, e però dice il poeta «senza spene», essendo lo stesso non tornar più e tornare affatto diverso.

[70] EG.

Nobilissimo scioglimento. Or continuate il vostro ragionare.

[71] ARIS.

Soggiunge poscia il poeta che nell'inferno egli potrebbe a sua voglia e talento goder della vista della sua donna, la quale dalla superbia di quella, mentre egli vive, gli viene involata, e da tal vista spererebbe di ritrarre tanto diletto e gioia, che i tormenti e le pene infernali assai gli si diminuirebbero e addolcirebbero. E avvertite che non dice affermativamente che ritrarebbe diletto, ma che «spererebbe di ritrarlo», col qual termine tanto più esprime la gagliardia del suo amore e del suo desiderio, mentre benché conoscesse non potersi dar nell'inferno cosa dilettosa, nondimeno tanto era la dolcezza del suo amore, che sperava che anche nell'inferno avesse potuto farlo godere. Che poi gli amanti sensuali ogni lor godimento pongano nel sensibile, non fa di mestieri ripeterlo qui, per esser ciò[150] cosa notissima e negli altri ragionamenti averne noi parlato abbastanza. E con questo[151] il poeta viene chiaramente a dimostrare che egli avrebbe dopo la morte amato eccessivamente la sua donna, come in vita faceva.

Passa quindi a far vedere come quella avrebbe seguito ad odiar lui, e per ispiegar questa cosa si vale del piacere che sente chi odia in veder penare l'odiato, e dice che la sua donna avrebbe rattemperato il dolore cagionatole dalle infernali pene, col diletto di veder lui dalle stesse infernali pene afflitto, e tal piacere lo chiama «intenso» per esprimer la finezza dell'odio della donna, contrapposta quantitativamente alla finezza dell'amor suo.

[150] ciò] egli A.

[151] questo] ciò A.

[72] EG.

Ma perché chiama «senza pari» le sue pene e non già quelle della donna?

[73] ARIS.

Perché doppie egli si avvisava che esser dovessero, come poco fa anche Alcone ha considerato, cioè le infernali e le amorose, mentre quelle non cessano perché altri muoia, ma passano coll'anima all'altro mondo, come dice Vergilio: «Curae non ipsa in morte relinquunt».

[74] EG.

Appunto debbe esser così.

[75] ARIS.

Ma voi tuttavia state sospesa?

[76] EG.

Penso al quasi universal costume delle donne di dispregiar chi le ama, e a maggiore amore contrapporre maggior disprezzo.

[77] ARIS.

Spiegatevi meglio.

[78] EG.

In ogni età e appresso quanti mai hanno scritto de' propri amori leggo assai più miserie che dolcezze. Scrive Ovvidio:

Facta merent odium, facies exorat amorem

Scrive il Petrarca:

Mio destino a vederla mi conduce
e so ben, ch'io vo dietro a quel che m'arde.

E tralasciando infiniti altri, l'istesso nostro Costanzo scrive:

Io non so, come Amor non arrossisca,
poiché tal crudeltà vede e comporta.

[79] ARIS.

Non ve ne maravigliate, Egina, perché così va la cosa e non può peravventura altramente andare.

[80] EG.

La ragione?

[81] ARIS.

Molte sono le ragioni per le quali le donne, assai più che gli uomini, si dilettano di non riamare e insuperbiscono contra chi le ama, imperciocché altre ve n'ha che in sì fatta guisa operano per esser più dagli uomini amate, perché generando appetito la privazione più che la donna[152] si mostra restia, più nell'uomo il desiderio amoroso s'accalora, ed in questo assioma, certo è che le donne, non men che gli uomini, sono ottime filosofanti.

Altre mal sofferendo la suggezione che il femminil sesso per natura legge debbe al maschile, da quella procurano di liberarsi[153], per quanto loro permesso viene col mezzo di non corrispondere nell'essere amate, e per vero dire acquistano per simile strada sopra gli uomini per lo più dispotica signoria.

Altre a buon fine si conducono a non corrispondere per raffrenare il troppo empito dell'amoroso desiderio negli amanti e difender da quello la loro onestà e la fama loro, e tal si portò madonna Laura col nostro Petrarca, siccome ella dice per bocca di lui:

Perché a salvar te e me null'altra via
era alla nostra giovanetta fama,
né per ferza è però madre men pia.

Ma perché non siam qui a ciò ragunati, basteranno queste ragioni per soddisfare al vostro desiderio e, senza più intrattenermi, condurrò a fine la sposizione del sonetto dei Costanzo.

[82] EG.

Elle sono soprabbondevoli.

[83] ARIS.

Chiudesi finalmente il sonetto del Costanzo con una dubitazione, la quale si è che essendo stati i falli loro diametralmente, per dir così, opposti, cioè il suo per amare con troppa violenza e quel della donna per nulla amare, anzi troppo aborrire – tanto importuno i termini di «poco» e di «troppo», siccome riconosco dal contesto di tutto il sonetto – egli teme che, ancorché le pene d'ambedue nell'inferno

[152] più che la donna] più la donna A.

[153] procurano di liberarsi] procurano liberarsi A.

sieno per essere uguali, abbiano quivi ad esser puniti in diversi chiostri, o luoghi, o liti, nel qual caso, perché non avrebbon comodo di vedersi, sarebbero ambedue privi del diletto che egli ritrar potrebbe dalla vista del volto di lei, ed ella dalla vista delle pene di lui.

Contien questo passo velatamente e virtualmente la dimostrazione della qualità e quantità delle pene colle quali nell'inferno si puniscono i due falli della superbia e dell'amor sensuale, il che per meglio intendere, saper dovete che varie furono le opinioni de' poeti intorno al sistema dell'inferno, imperciocché Vergilio, tra i latini, mette il principio di quello dentro una selva presso Cuma, e per una spelonca circondata da fetida lacuna fa incominciarne la strada, e quivi parecchi infernali pene annovera e dispone, e quella de' morti privi di sepoltura stabilisce prima di passare il fiume Acheronte. Di là dal fiume poi pone la bocca dell'Erebo, ove colloca l'anime de' pargoletti che muoiono in fasce e quelle di coloro che muoiono a forza senza colpa, o che da sé stessi s'uccidono, quindi seguita a dire esservi una vasta campagna che del pianto è detta, ove stanno l'anime di quei che da amore ad infelice fine sono condotti. Nella sinistra parte di detta campagna mette l'abisso dei rei dannati, e nella destra la città di Plutone, e da essa per la medesima strada a i Campi Elisi dice passarsi. Tra i toscani alquanto ne ragiona l'Ariosto, il quale ne pon l'entrata in Etiopia, e dice trovarsi appié d'un gran monte una grotta, ond'esce puzza, fumo, pianti e strida, e in sull'entrata incomincia a disporre i siti de'rei, e in prima appunto parla delle ingrate donne, le quali sono condannate a sofferire perpetuo fumo.

Ma tralasciando ogni altra opinione, mi atterrò a quella di Dante, il quale descrive l'inferno, dividendolo in nove cerchi, alcuni de' quali si suddividono in gironi e in bolge, e ciascuno di detti cerchi e siti egli assegna ad un delitto per la punizione. Secondo adunque questo sistema a gran ragione il Costanzo temeva d'esser condannato ad abitare in diverso chiostro da quello dove la sua donna abitar doveva, imperciocché avendo noi detto che il fallo del poeta proveniva da sensuale amore, quello doveva esser punito nel secondo cerchio col flagello di continua bufera e neve raggirata dal vento, e al fallo della donna, da superbia derivante, il quinto cerchio era dovuto, ove dentro il lago fangoso e puzzolente che circonda la città di Dite si puniscono i superbi intesi per Flegias, del quale nell'ottavo canto dell'Inferno Dante ragiona.

[84] EG.

Ma convenendo diversi chiostri ai falli mentovati, e dalle vostre parole cavando io che diversa è la pena de' lascivi e de' superbi, perché il poeta dice che le pene d'ambedue saranno eguali?

[85] ARIS.

L'egualità qui si debbe intendere quantitativamente e non già qualitativamente, perciocché le pene infernali tutte sono atroci e tutte eterne, e però il poeta si vale della voce «eguale», che dinota quantità, mentre per dinotar qualità avrebbe dovuto dire che la pena sarebbe stata l'istessa in ambedue.

Ma quando anche qualitativamente le voleste considerare, non parmi che gran divario passi[154] tra la neve e l'acqua, pene alle quali dannati sono i rei de' mentovati falli, secondo Dante.

[86] EG.

Appieno mi avete appagata.

[87] ARIS.

Ascoltate adunque la massima utilissima che io cavo dagli esposti sentimenti, nei quali si rappresenta lo stato degli amanti sensuali, cioè che l'amar sensitivamente è cagione d'eterno danno, quando per altro amore è principio d'eterna fruizione, diletto e pace, come si è dimostrato nei passati discorsi, e con ciò stimando avere in tutto adempiuto quanto mi si apparteneva, conchiuderò che il presente sonetto a me par bello internamente, non men di quello che sia paruto ad Alcone circa l'esterno.

[88] EG.

Adunque contenendo miste ambedue le bellezze, anch'esso sarà perfetto al par degli altri.

[89] ARIS.

Senza dubbio.

[90] ALC.

Aristeo, la notte è già imminente.

[91] ARIS.

Chiedete altro da noi, o Egina?

[92] EG.

Non già per la presente giornata.

[93] ARIS.

Adunque appresso altri ragionamenti hanno a farsi?

[94] EG.

Un altro è infallibile, e toccherà ad Elcino, che finora è stato ascoltante, a far mostra del suo sovrumano sapere, e vo' dargli per compagno Gerasto, singolare di pari nella gentilezza e nella erudizione.

[95] ALC.

E sopra di che?

[154] passi] interceda A.

[96] EG.

Scusatemi se non ve lo dico, perché vorrei che giugnesse nuova la cosa, quando un'altra volta ci aduneremo.

[97] ARIS.

Per levarci la curiosità[155] verrem domani.

[98] EG.

Non so se in sì brieve tempo potrò apparecchiare tutto il bisognevole per quello che avremo a fare, tuttavia venite, che io vi starò attenendo.

[155] levarci la curiosità] levarne di curiosità A, A*.

Dialogo quinto

Si commenta un altro sonetto del Costanzo e poi, esaminandosi l'Elvio favola pastorale dell'autore della presente opera, si spiegano i precetti della poesia tragica, e si mostra come la medesima possa accomodarsi col costume pastorale.

EGINA

GERASTO TRITONIO [monsignor Francesco Maurizio Gontieri]

ELCINO CALIDIO [monsignor Marcello Severoli]

[1] EG.

Molto per tempo sete venuto, o Gerasto?

[2] GER.

Abbiatene grado al vostro nobilissimo genio di virtuosamente conversare, il quale a poco a poco mi distacca da tutti gli affari, ma non però la mia sollecitudine è stata maggiore di quella d'Elcino, che è giunto prima di me, ed io ho trovato alla porta del vostro palazzo[156], inteso come mi parve, a disbrigarsi da un non so chi che quivi importunamente procurava di trattenerlo.

[3] EG.

Ma egli già[157] viene cogli altri soliti compagni. Elcino, eh come è possibile che voi siate stato il secondo ad arrivare?

[4] ELC.

Io sarei stato il primo a capitarvi davanti, siccome sono stato il primo a mettere il piè sulla soglia della porta del vostro palazzo[158], ma un accattabrighe[159] indiscreto, che mi assalta ovunque mi truova, essendo[160] quivi sopragiunto, per lungo tempo mi ha trattenuto, e per poco non sono montato in collera per la pertinacissima indiscrezione di lui.

[156] palazzo] palagio A, A*.

[157] egli già] e' già A.

[158] palazzo] palagio A, A*.

[159] accattabrighe] cattabrighe A.

[160] essendo] avendomi A, A*.

[5] EG.

Egli sarà stata bella scena quella che avrete fatta tra voi?

[6] ELC.

Oh ella è stata più tosto per esser brutta.

[7] GER.

Interrompiamo di grazia ogni indugio, perché grandemente mi stimola la curiosità di sapere la cagione di questa novella nostra venuta.

[8] ELC.

Deh, Egina, non ci tenete a bada, ditela[161] senza più, perché anch'io sono bramosissimo d'ascoltarla.

[9] EG.

Finora ho adoperato come scolare, oggi vo' fare un poco da maestro, se pure me 'l permetterete.

[10] GER.

Che dite!

[11] ELC.

Volete voi forse esporre alcun sonetto del nostro Costanzo?

[12] EG.

Appunto avete indovinata la cosa, ma nel far da maestro, altro non bramo che accertarmi d'essere buono scolare.

[13] GER.

Oh il poco guadagno, che a lungo andare farem noi qui, compagni miei, prevedendo io che Egina daddovero un giorno farà con essonoi quella figura che oggi dice voler fare per ischerzo.

[14] ELC.

Io l'ascriverei a mia somma fortuna.

[15] EG.

Che mai parlate, Gerasto?

[16] GER.

Vorrei anch'io che quel che ho detto accadesse, non v'essendo – come ben sapete – chi più di me intenda a' vostri vantaggi.

[161] ditela] ditecela A*.

[17] EG.

Orsù ecco le *Rime* del Costanzo: sceglietemi il sonetto.

[18] GER.

Gran franchezza mostrate, dappoicché vi rimettete alla sorte.

[19] EG.

Io mi sono preparata per discorrere il meglio che saprò intorno a qualsisia che mi venga scelto. Ben'è vero che, per compier l'opera nel brieve tempo passato[162] tra iersera ed oggi, appena m'è stato permesso di chiuder gii occhi nella passata notte.

[20] ELC.

Noi non potevamo immaginare che voi aveste dovuto por mano ad impresa sì grande, e però ieri spinti dalla curiosità dicemmo di voler tornar oggi.

[21] GER.

Tanto più sarà maraviglioso e lodevole il ragionamento che Egina faranne.

[22] EG.

Or via contentatevi venire alla scelta.

[23] GER.

Elcino, scegliete, essendo a voi dovuto quest'onore, che avete maggior pratica di quella che ho io per la bellissima conserva che fate di quasi innumerabili volumi di toscane poesie.

[24] ELC.

Anzi a voi si debbe, perché voi molto più che io non sono, sete partigiano dello stesso autore.

[25] EG.

Eccoci alle odiose cerimonie.

[26]GER.

Noi certamente non faremo nulla, e però sarà il meglio che voi, o Egina, prendiate il primo del canzoniere.

[27] ELC.

Prudentissima risoluzione.

[28]EG.

Mentre è volere d'ambedue m'atterrò al primo, il quale, acciocché io possa ridur meglio a memoria le considerazioni da me fatte intorno ad esso, permettete che attentamente sia da me letto.

[162] passato] interceduto A.

[29] GER.

Leggetelo pure e rileggetelo, che tanto più ne godremo, quanto più l'ascolteremo.

[30] EG.

Alpestra e dura selce, onde il focile
d'Amor trasse quel foco, ove ha sett'anni,
ch'arde il mio cor, deh come il mondo inganni,
mostrandoti sì grata, e sì gentile.
Chi crederia che poi con lingua e stile
d'averti alzata al ciel tu mi condanni
a passar di mia vita in tanti affanni
ottobre omai, non pur maggio ed aprile!
E che quant'io più pianga e più languisca,
tanto men possa far, che l'alma accorta
dell'error suo da te si disunisca.
Or per me se pietade in tutto è morta,
io non so come Amor non arrossisca,
poiché tal crudeltà vede, e comporta.

Perché il ripeter qui le teoriche d'ambedue le bellezze, col misto delle quali dee la volgar poesia esser maneggiata, sarebbe non men vana ed inutile, che lunga e rincrescevol cosa, e oltre acciò il dover non vuole che abbiate voi, lungo tratto taciti, la noia d'ascoltarmi, né peravventura io durar potrei lungamente a ragionare senza interrompimento, però sarà il meglio che per soddisfare a tutte le suddette convenienze, senza uscir dall'intrapreso sistema: voi, Gerasto, m'interroghiate sopra l'esterne cose, e voi, Elcino, sopra l'interne, finché sarem giunti a conseguire il nostro fine, cioè di far vedere il presente sonetto anch'esso dotato del misto d'ambedue le bellezze.

[31] GER.

Prudente in verità e discreto pensiero, ma pure avreste minor briga se voi ragionaste a vostro talento, e noi andassimo movendo tratto tratto quelle difficultà che ci si[163] parassero dinanzi nel discorrer che voi farete.

[32] ELC.

Anch'io concorro nel parer di Gerasto.

[163] ci si] ne si A.

[33] EG.

Poiché tale è il vostro consiglio, son pronta a seguitarlo, e incomincerò dall'esterno. II presente sonetto, secondo me, all'umile idea s'appartiene, perciocché il suo argomento è umile, contenendo in sé il semplice sensibile amore del poeta, non corrisposto dalla sua donna, benché lungo tempo abbia egli sofferto e servito. Umili sono anche i concetti co' quali si rappresentano la durezza della donna e la lunga servitù e sofferenza del poeta, il che non mi affatico a mostrarvi[164] come né meno l'umiltà d'alcuna sentenza, perché tutto ciò per sé stesso apparisce chiaro, e dalle altre dimostrazioni che deggio fare vien confermato, ma alquanto mi distenderò intorno alla locuzione.

Ella non ha dubbio che ne' quadernari, per la quantità de' traslati, delle metafore e de' figurati modi di dire, pare non poco nobile e aliena dall'umiltà: contuttociò niuna delle mentovate cose esce dai limiti all'umile stile prescritti, al quale non è disdetto l'uso di quelle a suo talento, quando tali non sieno, che ad altro carattere si convengano. Veggasi la metafora della «selce» per la donna amata, ella è umile. Veggasi l'altra del «focile» per lo strumento col quale Amore accende il suo fuoco: ella è umile, anzi taluno la giudicherebbe anche vile. Veggasi quella dell'«ardere il cuore» per costringere ad amare: anch'essa, come usatissima, è popolare ed umile, e di sì fatte metafore si valse il Petrarca nella canzone *Nella stagion che il ciel rapido inchina*, la quale tutta dentro il carattere umile si raggira, cioè della prima e della terza svelatamente, e della seconda virtualmente, in quei versi:

Come m'ha acconcio il foco
di questa viva petra.

Né meno umile è quell'altra «d'aver alzata al cielo la sua donna colla lingua e collo stile», e benché il Petrarca si valesse di essa in quel sonetto di carattere magnifico Io pensava assai destro esser sull'ale, ove disse:

Mai non poria volar penna d'ingegno
non che stil grave, o lingua

nondimeno come nota e popolare può anch'essa servire all'umiltà.

[34] ELC.

Ma come, o Egina, si può innalzare altrui colla lingua e collo stile?

[164] a mostrarvi] mostrarvi A.

[35] EG.

Voi uscite della metafora, perché innalzare al cielo con lingua e stile significa celebrare al più alto segno. Ma non però, anche propriamente parlando, questo sentimento zoppicherebbe, perché la lingua e lo stile col suono delle parole, che vien ricevuto dall'aria e portato in alto, sono strumenti ben'atti ad innalzare, al par di quello che farebbon le ali, come si riconosce dal suddetto passo del Petrarca, nel quale si dà il volo alle parole[165], non men che alle penne.

[36] ELC.

Egregiamente avete risposto, proseguite ora il vostro ragionare.

[37] EG.

Umile finalmente è anche l'altra metafora de' mesi dell'anno significanti l'etadi dell'uomo, non solo per l'umiltà degli stessi vocaboli de' mali, ma per esser volgare il paragone tra l'anno e la vita, e tra le stagioni di quello e l'etadi di questa.

[38] GER.

Giacché Elcino vi ha fatta una domanda, voglio farvene una ancor'io[166]. Vorrei saper da voi quali età spiegate vengano dai mesi nel sonetto nominati.

[39] EG.

Non solamente io voglio, Gerasto, rispondere alla vostra domanda, ma di più voglio mostrarvi, dentro la metafora degli stessi mesi, contenersi il tempo preciso che corse fra rinnamoramento del poeta e la composizione del sonetto del qual parliamo.

[40] GER.

È grande il vostro ingegno, Egina!

[41] EG.

Ascoltatemi. Aristotile nella *Rettorica*, dividendo l'umana vita in tre età, cioè, gioventù, virilità e vecchiezza, costituisce il vigore del corpo dal trentesimo infino al trentacinquesimo anno, e dona poi tutti gli antecedenti alla gioventù e tutti i susseguenti alla vecchiezza.

Dividendosi pertanto a detta misura metaforicamente l'anno, inteso per lo corso della vita umana, e' si verrebbe a costituire la sua gioventù da aprile insino a tutto agosto, la virilità da settembre a tutto ottobre, e la vecchiezza da novembre a tutto gennaio, portando l'anno in questi tempi tutto ciò che all'età suddette assegna Aristotile, senza aver riguardo a marzo e febbraio, i quali, come simboleggianti i due estremi della vita, sono incapaci di considerazione.

---

165 *Omero: ἔπεα πτερόεντα* A*.

166 ancor'io] anch'io A.

Or pratichiamo questa teorica nel caso del Costanzo. Egli dice che eran sette anni che amava la sua donna. Questi sette anni si deono distribuire tra i mesi nominati nel sonetto, che sono ottobre per la virilità e maggio ed aprile per la gioventù. Se adunque divideremo gli anni suddetti in due parti, e la maggiore, cioè anni quattro, concederemo alla gioventù, com'è il dovere, perché la virilità non era ancora compiuta, come dimostra la voce «omai», che è avverbio imperfezione di tempo dinotante, verremo a conchiudere che il poeta s'innamorasse d'anni ventisei incirca, e quando compose il presente sonetto, avesse intorno a trentaquattro anni.

[42] GER.

Sottilissima osservazione è quella che avete fatta, o. Egina, e ne godo e me ne rallegro, perché da essa scorgo apertamente l'incomparabile perspicacità del vostro intelletto, e perché la nobiltà di tale osservazione merita ogni più esatta diligenza, per torle ogni neo che vi potesse essere, però contentatevi di rispondere a due difficultà che v'incontro.

[43] EG.

Dite pure.

[44] GER.

Secondo la vostra sposizione, il poeta s'innamorò quattro anni prima della virilità, non è egli vero?

[45] EG.

Verissimo.

[46] GER.

Or come dice che aveva passati il maggio e l'aprile della sua vita, che sono i principi della gioventù? Io per me stimo che avesse dovuto più tosto dire il luglio e l'agosto, i quali sono più prossimi a' mesi che dinotano la virilità, tanto più che il poeta, nell'esprimere il fine della virilità, non si valse del settembre, ma nominò l'ottobre, che è l'ultimo mese alla virilità assegnato.

[47] EG.

È facile lo scioglimento, se si considera che il poeta nel primo caso, dovendo esprimere la gioventù già finita, non aveva bisogno di mese determinato, ma poteva valersi di qualunque mese, pigliando la parte pe 'l tutto, e gli piacque valersi del maggio e dell'aprile, perché questi due mesi, come di primavera, più acconci sono e meno oscuri per dimostrarci la gioventù. Ma nel secondo caso, non essendo terminata la virilità, era necessario che mettesse determinato il mese, acciocché si potesse ritrovare il preciso tempo da me sposto di sopra. Dite ora l'altra.

[48] GER.

A me pare che il Costanzo abbia turbato qui l'ordine de' mesi, nominando prima maggio e poi aprile.

[49] EG.

Voi direste sanamente se innanzi a' detti mesi non fosse stato nominato ottobre, a cui, quando s'annoveri all'indietro, come qui dee farsi, è più vicino che aprile. Bramate altro?

[50] GER.

Non già.

[51] EG.

Torniamo adunque al confronto dell'umiltà degli ornamenti che abbelliscono i quadernari del presente sonetto, e veggiamo che i traslati parimente sono umili, come «fuoco» per scintilla, «mostrare» per apparire, «passar la vita» per vivere, i quali sono tanto popolari che omai proprie e non più traslate voci si potrebbero dire: né le vaghezze della lingua sparse per questi versi sono meno intelligibili ed usuali, come è quella del verbo «avere» in sentimento d'essere, il qual verbo, anche quando serve al retto plurale, adopera colle terze voci del numero del meno, e tal vaghezza è usatissima appo ogni toscano scrittore.

Ma io non arrivo ad intendere il valore dell'avverbio «poi», nel primo verso del secondo quadernario, se pur non istà quivi in luogo della preposizione «dopo» e non è sì fatto cambiamento anch'esso vaghezza di lingua.

[52] ELC.

Appunto l'avverbio «poi» in questo passo è usato in cambio della preposizione «dopo», e benché di sì fatta vaghezza non se ne truovino molti esempi, né io ne abbia veduti altri che quei di Francesco da Barberino, il quale ne' *Documenti d'amore* sotto «industria», alla regola ventesimasesta disse: «Riman poi morte memoria vivente», e sotto «prudenza», al documento primo: «E poi notte arrivato», e quell'altro del traduttore delle *Pistole* di san Girolamo: «Poi questo, simigliantemente ti ammonisco che» ecc., nondimeno la sua troppa singolarità, non solo non la trasporta fuor dell'umil carattere, ma quanto la rende incapace d'esser congiunta allo stil sublime, perciocché gli estremi sono tutti viziosi, tanto all'umile la fa adeguata. Né vi maravigliate che il Costanzo si sia valuto nella suddetta guisa del mentovato avverbio, perché si pare che egli sopra gli altri avverbi goda privilegio d'esser da' buoni scrittori stranamente usato.

[53] EG.

Come egli è ciò?

[54] ELC.

Il Petrarca, e prima di lui Dante e gli altri antichi tutti, usaronlo[167] senza la «che» sua indivisibile compagna[168] a somiglianza del provenzale «pois», e fondato sul loro esempio fecelo anche il Molza nella canzone che incomincia *Dappoiché portan le mie ferme stelle*:

Canzon, poi non mi lice
di stelle ornar le chiome,
alla mia donna, come
già d'Arianna il gran figliuol di Giove,
dir le potrai, ecc.

Truovasi appresso il Boccaccio antiposto alla particella «da», che suol precederlo, e di «dapoi» fatto «poi da» e, oltre acciò, e quelli, e il Petrarca, ed altri alcuna volta lo tolser di mezzo dal «dapoiché»[169], e scrissero «da che», e finalmente non pochi degli antichi rimatori l'accordarono colla rima terminante in «ui», delle quali stranissime cose non vi reco esempi, perché appresso il Bembo al terzo libro delle sue *Prose* potrete a vostro talento trovarne.

[55] EG.

Potremo adunque a mio proposito conchiudere che nella stessa stravaganza è la voce «poi» usuale, e però quelle vaghezze di lingua che da essa si traggono sono adattatissime alla comune intelligenza e, come tali, ben si appartengono all'umile stile.

[56] ELC.

In quanto a me non vi ha dubbio.

[57] GER.

Ma ditemi, Egina, se l'avverbio «poi» sta in sentimento della preposizione «dopo», alla quale altro caso non serve che il quarto, benché il Boccaccio alcuna volta al terzo l'abbia congiunta, come in quello passo dal Costanzo viene accompagnata col secondo, e dicesi «poi d'avere».

[167] Il Petrarca, e prima di lui Dante e gli altri antichi tutti, usaronlo] Il Petrarca usollo A, A*.

[168] *E innanzi al Petrarca Dante e gli altri antichi tutti* A*.

[169] *Dappoiché: postea, postquam, daché, quasi ab eo* A*.

[58] EG.

Risponderei che la «di» non fosse qui segno di caso, ma compagnia dell'infinito, col quale parmi che ogni buono scrittore congiunga spesso simil particella[170].

[59] GER.

Egregiamente rispondeste.

[60] EG.

Eccovi adunque dimostrato, che gli ornamenti de' quadernari non ripugnano all'umil carattere, al quale anche si aspettano l'antitesi «d'alpestre e dura», ai quali epiteti si contrappongono gli altri di «grata, e gentile», il basso modo di dire «in tanti affanni», la rarità de i concorsi delle vocali, e finalmente la debolezza della rima in «ile», e la poca grandezza dell'altra in «anni».

[61] ELC.

Ma come vi guarderete dalla circolazione de' periodi, che in questi quadernari è pienissima, e però nulla per l'umile stile adeguata?

[62] EG.

Avvertite, Elcino, ch'ella non poco è rotta dalla coma nel fine del secondo, del terzo e del sesto verso, e poi tanta magnificenza verrebbe senza fallo abbassata dall'altre non poche circostanze umili già da me annoverate.

[63] ELC.

Mi avete appagato appieno, perciocché, se s'ha a dire il vero, non basta la rotondità del periodo a costituire il sublime stile, ma debbono con essa concorrere le altre circostanze ugualmente magnifiche. Passate ad osservare i terzetti.

[64] EG.

Da essi brevemente penso sbrigarmi, perché le cose in essi espresse, e le voci e le frasi colle quali si esprimono, tutte sono usuali e piane e proprie; oltre acciò havvi due quadrisillabi in desinenza e la rima in «isca» assai meschina e debole, di modo che se non fossero i versi sostenuti nella maggior parte dall'armonia più esquisita e dalla pienezza della rima in «orta», senza dubbio molto sotto all'umile quelli terzetti anderebbono, i quali, mercé delle stesse circostanze, non appariscono difformi da' quadernari, né con essi malamente accompagnati.

[170] particella] particella, e per tutti vagliami un esempio del Bembo: «Io che di viver sciolto avea pensato» A, A* ; *Ivi s'intende il frutto, il negozio di viver sciolto* A*.

[65] GER.

Abbastanza sopra di ciò ragionato avete, e noi già siamo persuasi dell'esterna bellezza. Che ne dite, Elcino?

[66] ELC.

Dico ciò che voi dite, e di più dico che Egina in quella parte è giunta al sommo della perfezione, e se – come credo – sarà lo stesso circa la bellezza interna, ella, o Gerasto, non avrà più bisogno di noi, né d'aiuto altrui.

[67] GER.

Ora esponeteci[171], Egina, l'interna bellezza, e rendete vero il presagio che vi fa Elcino.

[68] EG.

Eccomi pronta, ma Iddio sa quanto felicemente sarà per riuscirmi[172]. Nel presente sonetto si maraviglia in prima il poeta d'essere stato ingannato dalla bellezza della sua donna e d'averla ritrovata ingratissima; in secondo luogo si lamenta dell'anima sua, che da quella non si disbriga; e in fine si maraviglia d'amore, che comporta la crudeltà della medesima donna.

Questo argomento in due parti considerabili si divide, l'una delle quali dimostra come s'ingannino alle volte gli amanti, credendo buono ciò che è bello, e l'altra, come la forza d'amore talora non permetta all'amante non corrisposto di lasciar d'amare, e ambedue sono sostenute da riguardevoli dottrine.

Intorno adunque[173] alla prima parte, in essa si spiega l'inganno di chi dà fede all'apparenza, perciocché il Costanzo dal veder bella estrinsecamente la sua donna – tanto vagliono qui le parole «grata e gentile» – giudicò l'interna bellezza di lei, e grata e gentile la credette anche internamente, ma egli andò errato, perché ritrovolla tanto per entro ingrata e crudele, quanto di fuori appariva grata e gentile.

[69] GER.

Ma v'ha fondamento dottrinale per sì fatto inganno?

[70] EG.

Maisì.

[71] GER.

Riferitelo.

[171] esponetene] esponeteci A, A*.

[172] sa quanto felicemente sarà per riuscirmi] sa con quanta felicità riuscirammi A ; sa con quanta felicità mi riuscirà A*.

[173] Intorno adunque] circa dunque A.

[72] EG.

Tralasciando quello che ad ognuno è palese, cioè che la bellezza del corpo sia sicuro argomento, anche naturalmente, della bellezza dell'animo, perché quella proviene dalla perfezione di questa, onde disse l'Ariosto:

Che se la faccia può del cor dar fede,
tutto benigno e tutto era discreto.

Altro fondamento voglio addurvi, men per mio avviso noto e più valido, nel quale riconoscerete anche, come si può giudicare senza ingannarsi, il che, perché io possa adempier più facilmente, premetterò due incontrastabili principi: l'uno, che il bello è spezie di bene, e due sono le bellezze spiegate da Platone nelle due Veneri volgare e celeste; l'altro, che l'oggetto del desiderio è il bene, o vero o apparente, e che dalla qualità dell'oggetto prende qualità il desiderio, di modo che nelle amorose cose, se taluno, in veggendo alcun'oggetto bello, l'ama e si ferma nel desiderio dell'estrinseca bellezza di lui, la quale è cosa corporea e finita, il suo desiderio si chiamerà appetitivo, ma le all'intrinseca bellezza il desiderio farà passaggio, la quale è incorporea ed infinita, egli volontà intellettuale dovrà appellarsi.

Secondo i suddetti principi adunque in due maniere nella vista d'un bell'oggetto si può desiderare, ma non già da ambedue il nostro desiderio saprà ritrarre l'istesso utile, ancorché la bellezza, come abbiam detto, sia spezie di bene, mentre essendo la bellezza estrinseca bene apparente, come cosa corporea e finita, e perciò fallace e ripiena d'imperfezioni, il nostro desiderio da essa facilmente può restare ingannato, e ritrarne anzi afflizione che godimento, il che non addiviene al desiderio dell'intrinseco bello, il quale è vero bene, perciocché è incorporeo e infinito, e come tale non può ingannare chi lo desidera, né di esso può non trarsi diletto e godimento. O dell'uno, o dell'altro desiderio che l'anima nostra s'accenda nel ricevere in sé amore, passa subitamente nell'oggetto amato, lasciando noi privi del pensiero di noi, e perciò morti, ma non però lo stato dell'anima appresso l'amato oggetto è differente da quello nel qual si truova, allorché parte da noi: laonde se partirà con desiderio appetitivo, sarà ella suggetta ad essere ingannata e a patire; se con desiderio intellettuale, conseguirà godimento.

Or vegnamo alla sposizione del sonetto. Dalla lezione di esso io riconosco che l'amor del Costanzo derivava[174] dal desiderio della bellezza corporale della sua donna, da cui egli dice essere stato ingannato, perché scorgendola grata e gentile al di fuori, fondò il suo desiderio in tal bene apparente, e credette intrinsecamente buono ciò che estrinsecamente era bello. Ma perché, come abbiamo premesso, il bello estrinseco è fallace ed il bene apparente non resiste, e per poco fa altrui godere, alla fine il poeta si

[174] derivava] provveniva A ; proveniva A*.

sgannò di simil credenza, riconoscendo che il cuore della donna non rispondeva alla faccia, perciocché quanto questa appariva adorna di cortese bellezza, tanto quello era armato di crudele ingratitudine. Né a lui giovò seguitarla e servirla, e adoperare ogni più fino e nobile stratagemma per rimuoverla dalla crudeltà: conciossiacosaché il crescimento del merito in lui cagionasse in lei disprezzo maggiore.

Tanta adunque fu l'ingratitudine di lei, che sette anni mantenne il poeta in pene e tormenti, e tanto fu l'abbacinamento del medesimo poeta al lume di quella apparente gentilezza, che non prima del giorno che compose il presente sonetto egli si accorse dell'inganno e d'esser morto affatto nel suo amore privo di corrispondenza.

[73] GER.

Come intendete, Egina, questo morire affatto nell'amore?

[74] EG.

Già lo dissi. Muore affatto l'amante, quando dall'amato non riscuote[175] corrispondenza.

[75] GER.

Vorrei più ampia spiegazione.

[76] EG.

Chiunque ama secondo l'affezione muore in sé, perciocché in sé più non pensa, e non pensando perde l'essere, ed è morto, ma se dall'amato è corrisposto, non muore affatto, perché vive nell'amato, dove passa l'anima sua, e quivi pensa ed opera, e mantiene il suo essere, anzi ritorna subitamente a vivere anche in sé stesso coll'anima dell'amato oggetto che passa in lui, talmente che può dirsi che dalla sua morte ritragga non pur'una, ma due vite, come cantò colui: «Vivo due vite in me medesmo estinto». Se poi non è corrisposto affatto muore, perché in sé non vive essendo morto, né vive nell'oggetto amato, per esser da quello scacciato e aborrito.

[77] GER.

Adunque se egli è come voi dite, malamente soggiunge il Costanzo che l'anima sua stava unita coll'amata donna, dalla quale egli non veniva corrisposto.

[78] EG.

Questo dubbio porta con sé la sposizione dell'altra parte dell'argomento, per la soluzione del quale, basterebbe dir che la voce «unione», benché per lo più porti «internamento», nel quale caso non v'ha dubbio, che, secondo l'opinione d'alcuni, il poeta avrebbe errato, non essendo l'anima sua stata ricevuta dall'amato oggetto; nondimeno alle volte vale per «avvicinazione», ed in tal caso, anche secondo la detta opinione, siccome non è vietato all'anima di stare unita coll'oggetto amato,

[175] riscuote] esige A.

ancorché discacciata, così non erra chi, favellando di simil morte, dice che l'anima non sa disunirsi dall'oggetto che ama.

Contuttociò più sottilmente camminando con altra opinione, vi dico che l'anima non muore, né può morire, e però quando si dice che l'amante muore, s'intende circa l'operazione dell'anima a benefizio del suo corpo, non già circa la medesima anima, né è l'anima dell'amante che nella total morte è scacciata e disprezzata dall'amato, ma l'istesso amante e la sua figura corporea.

Ma perché, come si è veduto, il Costanzo era morto interamente nel suo amore, dappoiché l'anima sua per lui non adoperava né in lui, che aveva abbandonato, né nella donna amata, ove si ritrovava, però si maraviglia che quella non conosca l'errore e non ritorni al suo corpo, e sdegnando l'ingrato oggetto, non faccia il medesimo corpo risuscitare, perciocché lo sdegno solamente è quello che fa risorgere il morto amante. E che per vero la morte sia del corpo e l'errore dell'anima, vien dimostrato dallo stesso Costanzo, il quale in parlando de' tormenti cagionati dall'ingratitudine della donna, tutti li considera in sé stesso, e non già nell'anima: «Tu mi condanni a passar di mia vita in tanti affanni ottobre omai» ecc., «E che quanto io più pianga e più languisca» ecc., «Or se per me pietade in tutto è morta» ecc., ma parlando dell'errore, egli lo riferisce all'anima e non a sé: «Che l'alma accorta dell'error suo».

[79] GER.

Ma se l'anima dell'amante, che è morto totalmente, non è, siccome voi dite, quella cosa che discacciata viene dall'oggetto amato, come mai può stare unita con quello, il quale niega di corrispondere? E che fa quivi, non adoperando per mantenere in vita l'amato oggetto, il quale ha la sua propria anima, né per benifizio del corpo dell'amante, il quale è morto totalmente?

[80] EG.

Che stia tal'anima nell'oggetto amato non è da dubitarsi, imperocché vi passa nell'istesso momento che si comincia ad amare, e star debbe, mentre non dimorando nel proprio corpo, se non dimorasse in quello dell'amato, altro non potrebbe dirsi, se non che stesse in aria[176], il che non sussiste, né meno secondo le teoriche dell'amore, e quando mai sussistesse, nulla potrebbe l'anima operare per conseguire il suo fine, cioè l'acquisto della corrispondenza, e conseguentemente non potrebbe mai accorgersi dell'errore, del quale dice il Costanzo che l'anima sua già si era accorta.

Nell'oggetto amato poi, sebbene simil'anima non opera per mantenere in vita l'istesso oggetto, né per benefizo del corpo dell'amante, nondimeno opera per sé medesima e per suo benefizio, movendo nell'oggetto pensieri riflessivi e al suo merito, e alla sua lunga servitù, e a cose simili, mercé delle quali possa sperare che l'oggetto amato si renda e le corrisponda, il che altramente mai non avverrebbe, non

[176] in aria] nell'aria A.

potendo mai l'anima propria dell'amato, che sprezza l'amante, far questo movimento, che è quello per cui bene spesso dopo lungo dispregio e lunga ripugnanza avviene che l'amato si renda e corrisponda.

Ma perché l'anima del poeta nel corso di sette anni, e nella più florida gioventù e virilità di lui, usando tutti i modi e stratagemmi più efficaci, non aveva acquistato nulla appresso la donna amata, e di più mancavale la speranza di vincere, non restandole che più rappresentare e interporre, però il poeta si maraviglia che quella, accorta finalmente dell'errore, non si disunisca e non se ne ritorni al suo corpo. E per verità ella era troppo accecata, ma debbesi compatire, perché nell'amorose cose tale è la forza d'amore, che quanto men conseguiamo, tanto più desideriamo, e la speranza in guisa ci lusinga che tanto più ci fa creder vicino il godimento, quanto più lo rimiriamo lontano, oltre acché essendo l'anima costretta ad amare dal destino, siccome quello è immutabile, cosi è immutabile l'amor di quella, e però disse il Petrarca:

Mio destino a vederla mi conduce,
e so ben che vo dietro a quel che m'arde.

[81] GER.

Egregiamente voi dite.

[82] EG.

Io ho procurato rispondere ai due punti proposti al meglio che ho saputo, né mi rimane a dire altro.

[83] ELC.

Adunque avete terminato il ragionamento?

[84] EG.

Certamente.

[85] ELC.

In grazia mia vorrei che lo proseguiste alquanto più.

[86] EG.

Datemene campo.

[87] ELC.

Dite qualche cosa circa il secondo terzetto, dove il poeta si maraviglia che amore non arrossisca, in veggendo la tanta crudeltà della sua donna.

[88] EG.

Voi volete sapere la ragione per la quale amore dovrebbe di ciò vergognarsi.

[89] ELC.

Appunto, il che non parmi men considerabile che gli altri due punti già motivati da Gerasto.

[90] EG.

Volentieri voglio servirvi. La crudeltà della donna in due maniere risulta in vergogna d'amore: nell'una, perché si dispregia quella inviolabile sua legge, cioè riamare chi ama, nell'altra, perché essendo amore un gran Dio, come asseriscono i platonici e con essi i poeti, ed in conseguenza giusto, non dovrebbe lasciare impunita la crudeltà della medesima donna, la quale di tre supplizi si rende degna, come rea di tre gravi delitti, cioè di furto, d'omicidio e di sagrilegio, i quali delitti furono esposti ne' passati ragionamenti; e però il Costanzo a gran ragione si maraviglia che Amore non arrossisca, in veggendo simil crudeltà, e la comporti, e non la gastighi.

[91] ELC.

Mirabilmente.

[92] EG.

Ristringendo adunque le dette cose ad un insegnamento, giusta il nostro solito, confermerò la massima che altra volta ci fu recata, cioè che infelicissimi sono quegli amanti, il desiderio de' quali si pasce solamente della bellezza sensibile, perché quella, come fallace ed ingannatrice, fa di loro miserabil governo.

[93] GER.

Elcino, il vostro presagio è riuscito verissimo, dappoiché Egina è pervenuta al sommo della perfezione, anche circa l'esporre l'interna bellezza, avendola ritrovata ed esposta, non men di quello che mi avessi potuto far'io nel sonetto di cui parliamo, il quale la mercé di lei perfettamente bello, anche nell'interno si dee giudicare.

[94] ELC.

Egli è come voi dite, ed io ne sento giubilo inesplicabile.

[95] EG.

Ohimè, già tornan le cerimonie.

[96] GER.

Non è cerimonia quello che noi dichiamo[177] del vostro operare, che senza dubbio è maraviglioso.

[177] dichiamo] diciamo A, A*.

[97] EG.

Se il ragionamento da me fatto contiene in sé alcuna cosa di buono, da voi debbo riconoscerlo, e però lodatelo pure, perché loderete ciò che è vostro. Ma ora che farem qui, rimanendovi gran tratto di giorno?

[98] GER.

Se il tempo non fosse tanto turbato, potremmo uscir di casa a diportarci[178] alquanto.

[99] ELC.

Né sarebbe che bene, acciocché prendesse adeguato sollievo la mente d'Egina cotanto affaticata.

[100] EG.

No, non è tempo d'uscir di casa, pensiamo ad alcun altro suggetto da proseguire il ragionamento.

[101] ELC.

Si potrebbe sporre qualch'altro sonetto del nostro Costanzo.

[102] EG.

Abbastanza per oggi abbiam conversato co' morti.

[103] ELC.

Che dir volete per ciò?

[104] EG.

Voglio dire che mi prende desiderio di ragionare sopra qualche autor vivente.

[105] GER.

Purché non abbia a venirsi a confronti e paragoni, tanto da noi aborriti, vi compiaceremo, che ne dite, Elcino?

[106] ELC.

Confermo la vostra risposta.

[107] GER.

Scegliete adunque, Egina, l'autore.

[108] EG.

Giacché il custode della nostra Arcadia ha dato motivo a questi nostri ragionamenti, è convenevole che egli sia scelto. Potremo adunque discorrere sopra la favola pastorale ch'egli ha pubblicata non ha guari col mezzo delle stampe.

[178] diportarci] diportarne A ; diportarci. *Abuso del Sannazaro nell'Arcadia di usare «ne» invece di «ci»; cioè a noi, quanto ne, colà, quindi* A*.

[109] ELC.

Appunto desiderava, per la piena intelligenza di quella, alcune notizie, le quali da nessun'altro posso più facilmente avere, che da voi, o Gerasto, il quale sete uno de' personaggi che in essa parlano, e peravventura il più intimo amico dell'autore.

[110] EG.

Regoliamo, se vi aggrada, il discorso, rintracciando in prima l'intenzione dell'autore, poi considerando i mezzi, e in ultimo veggendo se egli abbia conseguito il fine che si prescrisse, e sopra tutto ciò potremo, secondo che porterà il discorso, interrogarci a vicenda.

[111] ELC.

Non vuole il dovere che voi oggi affatichiate di vantaggio il vostro ingegno. Contentatevi d'ascoltar noi, tanto più che la materia che s'ha da trattare è molto grave, né a voi forse è per altro palese che per le teoriche d'Aristotile: se poi in ascoltando incontrerete qualche difficultà, potrete allora chiederne da noi lo scioglimento.

[112] EG.

Si faccia come voi consigliate.

[113] ELC.

Orsù, Gerasto, a voi tocca rendermi ragione di varie cose da me notate nella lezione della mentovata favola pastorale.

[114] GER.

Ahimè, Elcino, voi mi fate sgomentare: ciò s'appartiene all'autore.

[115] ELC.

Ed anche a voi, che in essa parlate.

[116] GER.

La cosa per vero dire sta così, laonde non potendo senza taccia ricusare, mi sforzerò in ogni modo di soddisfare al mio debito.

[117] ELC.

Egli è chiara la pretensione dell'autore che il suo *Elvio* sia tragedia, non è egli vero, Gerasto?

[118] GER.

Certamente; imperciocché si riconoscono tutte le linee tirate a tal fine.

[119] ELC.

Vorrei adunque saper da voi, per qual cagione favola pastorale e non tragedia abbiala intitolata.

[120] GER.

Io stimo che abbia ciò fatto per isfuggir l'ostinata quistione sopra la qualità de' personaggi della tragedia.

[121] ELC.

Spiegatevi meglio.

[122] GER.

La tragedia, secondo il parer di molti, richiede personaggi nobili e riguardevoli estrinsecamente, come per chiarezza di sangue, o per titoli e dignità, e perché questa nobiltà manca nel nostro caso, trattandosi tra pastori, però il custode, per non accattar[179] brighe, si sarà voluto servire del nome generale di favola, il quale abbraccia anche la tragedia.

[123] ELC.

Ma senza l'estrinseca qualità nobile de' personaggi, come egli pretende d'aver tessuta tragedia?

[124] GER.

Coll'altra opinione, che basti la qualità nobile de' personaggi intrinseca, come sono le virtù e le illustri azioni, le quali si truovano non meno tra i pastori che nelle città e nelle corti più splendide.

[125] ELC.

Vorrei che nel caso nostro qualificaste maggiormente la vostra sentenza.

[126] GER.

Voi non vi appagate della qualità intrinseca e desiderate l'estrinseca, non è egli vero?

[127] ELC.

Tanto io vorrei.

[128] GER.

Ora v'è anch'essa, essendo il protagonista, o primo personaggio, cioè Elvio, come discendente da una deità, qual è Apolline, suggetto nobile anche estrinsecamente, benché principe e monarca non sia.

[129] ELC.

Ma degli altri personaggi, che direte?

[130] GER.

Che la qualità nobile del protagonista è bastevole, purché[180] gli altri personaggi non sieno vili, buffoni o cianciatori, e azioni non facciono ripugnanti al nobile avvenimento tragico, la qual cosa per l'appunto

[179] accattar] cattar A.

[180] purché] tuttavolta A.

fu cagione che il Guarino[181] intitolasse il suo *Pastor fido* tragicommedia, recandosi addosso di molte critiche con simil vocabolo nuovo in Toscana.

[131] ELC.

Ma com'ella sarà tragedia, se porta con sé il prologo distinto dal primo atto, e il coro dopo l'ultimo? Voi ben sapete, Gerasto, gl'insegnamenti d'Aristotile, che il prologo è l'intera parte della tragedia avanti l'ingresso del coro, e che l'esodo, o esito, è tutta quell'altra parte, dopo la quale il coro più cantar non si ascolta, dal che chiaramente apparisce che il prologo è il primo atto, dopo il quale entra il coro, e il coro fornisce di cantare dopo il quarto, perché terminando col quarto il nodo, il quinto all'esito, cioè allo scioglimento, è assegnato.

[132] GER.

Si potrebbono togliere ambedue le dette opposizioni col rispondere circa la prima, che, sebbene il prologo nelle tragedie generalmente non si separa dal primo atto, nondimeno non è vietato il separarlo nella guisa che fu separato dai latini nelle commedie, alle quali l'istesso metodo che alle tragedie assegna Aristotile, per quanto si cava da quel poco che delle commedie egli scrisse; e la separazione allora sarà maggiormente permessa che il prologo non conterrà alcuna parte riguardevole della favola, e tanto più avrà luogo, quanto meno il suggetto della tragedia sarà noto, come in proposito del prologo letto nella sua *Orbecche* dal Giraldi, che fu il primo introduttor de' prologhi separati nelle toscane tragedie, discorre il dottissimo Egidio Menagio nelle *Osservazioai sopra l'Aminta* del Tasso; e oltre acciò anche i greci, e a loro esempio i latini, alle volte prima d'incominciare il prologo della tragedia introdussero l'ombre a parlare, il che basterebbe per salvar l'uso del prologo separato.

E, circa la seconda, che v'è l'esempio di più tragedie di Seneca, nelle quali dopo il quinto atto esce di nuovo il coro. Anzi a me pare che non sia vietato d'introdur dopo la tragedia un pianto di popolo, o un battersi di petto, detto commo[182], o una congratulazione o allegramento[183], che può appellarsi epicarma[184], secondo il fine o lieto o mesto della stessa tragedia, la qual cosa anch'essa è spezie di coro, e alla corisca si appartiene. Ma io tralascio ogni ragione e dico che ambedue gli opposti falli gli reputo commessi a bello studio dall'autore dell'*Elvio*, per coprire la sua intenzione di tesser tragedia, siccome reputai l'intitolamento di favola pastorale.

[181] Guarino] Guarini A.

[182] *κόμμος, plancuts, cioè battersi di petto* A*.

[183] o allegramento] *manca* A, A*.

[184] *ἐπιχάρμα, quasi supergaudium* A*.

[133] ELC.

Accetto la scusa, se non la difesa, non ancora però mi riconsiglio che tragedia ella sia, perché la considero fondata totalmente sul finto.

[134] GER.

Avanti che risponda alla nuova obbiezione, compiacetevi dirmi se il fatto, in leggendolo, vi è paruto tutto verisimile.

[135] ELC.

Una sola cosa m'avrebbe scemata la total verisimilitudine, cioè quella strana bestia, o mostro, che da Lucrina viene ucciso, se non mi fossi avvisato che in ogni tempo di simili mostri se ne sono trovati, ed anche di più terribili e spaventosi.

[136] GER.

Rispondo adunque al quesito che il finto è vero, e non finto, e però chi lo sa stimerallo qual è, chi non lo sa crederà che sia stato vero, perché lo riconoscerà verisimile, come dovete crederlo anche voi, che tale lo riconoscete.

Ma non però io consento esser necessario nella tragedia che il fatto sia vero, lodando Aristotile al sommo la tragedia del *Fiore* d'Agatone, che di pura invenzione è composta, sì perché nella poesia, avendo il verisimile forza di vero, ogni volta che l'invenzione della tragedia sia verisimile, potrà esiger dagli ascoltanti la compassione e il terrore, unico fine di quella spezie di poesia, sì anche perché nelle tragedie tessute in simil guisa si riconosce maggiore artifizio che nelle fondate sull'istoria, quando però l'istoria sia ignuda, perciocché se ella farà tanto favoleggiata, che altro d'istoria non ritenga che il nome, io giudico di essa come della nuda favola.

Né osta l'opinione del Tasso nel *Trattato del poema eroico* contraria alla mia sentenza, cioè che quelle cose sono credibili le quali si possono fare, ma quelle che non è chiaro che sien[185] fatte sono credute poco possibili e per conseguenza poco adeguate a suggetto di tragedia, potendosi rispondere con ritorcere l'argomento che essendo credibile ciò che si può fare, ciò che non si è fatto e si conosce chiaramente che può farsi, sarà creduto possibile: che possa poi farsi, ne dipenderà il giudizio dalla verisimilitudine, e però ho premesso che il finto, non tanto per sé stesso, quanto pel verisimile è suggetto adeguatissimo per la tragedia, e il Tasso medesimo ne lo conferma, avendo il suo *Torrismondo* fondato affatto sul finto.

[137] ELC.

L'autore non potrebbe meglio difendersi: passiamo ad altro. Come salverete la catastrofe priva dell'estremo della felicità, la quale in Elvio protagonista non apparisce?

[185] sien] siansi A.

[138] GER.

Gagliarda sembra l'opposizione, ma in più modi può togliersi di mezzo. Egli è vero, o Elcino, che le più volte si sogliono rappresentare gli estremi della mutazione dello stato ambedue ridotti all'atto nel giro d'un giorno, e nell'azione fare apparire in prima verbigrazia felicissimo e poi infelicissimo il protagonista; contuttociò non è vietato il primo de' suddetti estremi, cioè la felicità, rappresentarlo tacitamente o insensibilmente col mettere in bocca de' personaggi la felicità del protagonista, come si fa nella nostra favola, nella quale Elvio si riconosce felicissimo per la corrispondenza di Lucrina, e si dice anche tale da Amaranta e da Nitilo e da me, dichiarandolo noi al sommo stimato in Arcadia, ed eroe e semideo.

Anzi questo secondo modo, come più verisimile e naturale, a me sembra il migliore, perché, non dovendo la tragedia contenere azione in cui verisimilmente possa essersi consumato più che il breve giro di un giorno, riesce[186] assai duro a credersi che in un giorno possa uno[187] attualmente esser felicissimo e infelicissimo, il che nel secondo modo non addiviene, nel quale si suppone la felicità avanti il giorno della perfezione della catastrofe. Ma quando non bastassero le dette ragioni, e vi richiedesse la catastrofe giusta il primo modo, anche quella vi ritroverete se considererete che Elvio in prima apparisce infelicissimo per lo sdegno di Lucrina, e poi felicissimo per lo conseguimento che fa di lei.

[139] ELC.

Ambedue le risposte sono acconcissime, comeché la seconda, nel togliere una difficultà, ne fa sorgere un'altra, cioè che il lieto fine rassembra non poco disconvenevole alla tragedia.

[140] GER.

Voi v'ingannate, Elcino.

[141] ELC.

Come m'inganno, se la voce tragedia[188] esprime sempre mestizia?

[142] GER.

Questa è l'opinione del volgo, contra la quale v'è al nostro proposito il testo espresso d'Aristotile, che dichiara le tragedie di lieto fine non solamente buone, ma ottime.

[143] EG.

Spiegatevi più pienamente, e ditemi ancor le ragioni per meglio rendermi paga.

[186] riesce] egli riesce A, A*.

[187] uno] taluno A.

[188] tragedia] tregedia A.

[144] GER.

Che le tragedie possano tessersi di lieto fine non può dubitarsene, perché, se investigheremo il più rimoto principio di tal componimento, troveremo che intanto la tragedia va per lo più a finire infelicemente, in quanto tratta di fatti di personaggi grandi, i quali fatti si raggirano sopra gran moli ed hanno grandi e potenti emuli, ed il conturbamento delle cose è tale che non fa sciogliersi che con esito miserabile.

Or, questi conturbamenti, chi negherà che alle volte possano felicemente terminare? Ed ecco il perché le tragedie sono capaci di lieto fine, non men che di mesto. Che poi le tragedie di lieto fine sieno ottime, egli è ugualmente chiaro, imperocché, se da quelle che terminano infelicemente, ritraggono gli ascoltanti l'utile insegnamento che i felli si puniscono, le altre di lieto fine loro dimostrano e l'istesso insegnamento, e l'altro non minore, cioè che l'innocenza è protetta dal cielo: il perché le prime possono contrapporre all'utile del terrore il danno della disperazione, ma le seconde all'utile del terrore congiungono l'utile del conforto e della speranza, e oltre acciò le tragedie d'infelice fine, lasciando sempre amareggiato l'animo de' riguardanti, non fanno conseguire al compositore la signoria universale degli umani affetti, pregio più riguardevole del poeta.

Ma se egli opera in guisa che l'infelice risorga nell'ultimo passo della tragedia, i riguardanti avranno senza fallo maggior movimento d'affetti per la mescolanza della compassione e tristezza passata coll'allegrezza e congratulazione presente, la quale, tanto più riuscirà dilettosa, quanto più sopraggiungerà inaspettata, e ciò massimamente debbe osservarsi nelle tragedie, il protagonista delle quali vien tormentato non perché sia colpevole, ma perché tale è creduto, come accade nella favola, della quale parliamo. Ed eccovi, Egina, spiegato distintamente ciò che astrattamente ad Elcino io risposi.

[145] EG.

Contentatevi di far così anche nell'altre risposte che ad Elcino renderete, le quali se non per lui, che le sa, per me, che per lo più non le so, piene esser dovranno.

[146] GER.

Sarete servita. Or voi, Elcino, che pensate?

[147] ELC.

Penso se l'innocenza d'Elvio, la quale è somma, sia suggetto adeguato e proporzionato di tragedia, la quale richiede suggetto né in sommo reo, né in sommo innocente, per isfuggir, come voi sapete, l'odio de' riguardanti o verso il condannato, o verso il condannatore, secondo il testo di Aristotile, il quale dice che la miseria ed i casi atroci del personaggio innocentissimo e santissimo non esigono compassione, né spavento, ma abominazione.

[148] GER.

In ordine a ciò – checché si dicano gli spositori sopra la mentovata sentenza d'Aristotile, i quali variamente l'interpetrano – io sono di sentimento, con alcun moderno, che Aristotile proibisca la somma innocenza solamente quando è palese a chi la condanna, ma se qualche fallo, se non vero, almen tale creduto da chi l'innocente affligge, concorrerà nel protagonista, come avviene nel caso nostro, non sarà il suggetto riputato contrario alle regole della tragedia, riconoscendo io dalla lezione della sua *Poetica*, esser tale il sentimento d'Aristotile, il quale non può esser né meno altramente, perché la credulità del vero[189] è bastevole, non men che la verità, a liberare il condannatore dall'odio de' riguardanti, per lo qual fine solamente Aristotile prescrisse la mentovata legge.

Nel nostro caso adunque egli è chiara cosa che Lucrina giustamente credesse Elvio reo d'infedeltà, sì per l'incostanza di lui nell'amore, sì per l'amore che a lui portava Mirzia, sì finalmente per la promessa che egli fece di liberar colei dal mostro, con evidente risico di sua vita, le quali cose giunte alla considerazione che Elvio aveva intrapreso a fare azione contraria al voler degli dei e non più tentata da alcuno, potevano render Lucrina dell'amore di lui verso Mirzia giustamente sospettosa e però compatibile nell'averlo condannato, quantunque per sé stesso innocentissimo egli si fosse.

[149] ELC.

Mi avete tolta una gran difficultà perché, non avendo pronte tutte le circostanze nella memoria, stimava che Lucrina per un semplice sospetto non dovesse Elvio perseguitare con tanta ostinazione fino alla morte. Un'altra difficultà mi rimane.

[150] GER.

Proponetela.

[151] ELC.

L'agnizione ella concerne, la quale parmi soprannaturale, facendosi per via d'indovino.

[152] GER.

Gravissimo fallo avrebbe commesso il nostro custode, se la cosa andasse come voi divisate, ma ella non va così, perciocché l'agnizione è naturalissima e piglia il suo principio nella prima scena dell'atto quinto, dove Uranio, credendo già divorata dal mostro la sua dilettissima Mirzia, dice al sacerdote che avrebbe preso vendetta d'Elvio, ogni volta che gli avesse scoperto un affare.

Or siccome qui l'agnizione sarebbe riuscita naturalissima se Uranio avesse svelata la cosa al sacerdote, così anche debbe ella giudicarsi quando succede, comeché Uranio venga allora condotto da altri a farla

[189] del vero] dal vero A*.

seguire, essendo la serie delle cose quella che principalmente s'ha a riguardare[190] per la naturalezza dell'agnizione, e le cagioni impulsiva e finale, non già l'istrumentale, che è la meno importante. Anzi l'istesso Uranio discuopre la bontà e l'artifizio dell'agnizione in que' versi co' quali risponde alla proposizione di Nicandro:

Non m'importava allor di perder morta
chi morta allor credea,
ma di perderla viva,
or ch'ella è viva, assai mi pesa e duole.

[153] ELC.

Voi mi avete talmente appagato, anche in questa parte, che per mio giudizio poteva pur francamente il nostro custode intitolar «tragedia» il suo *Elvio*.

[154] EG.

Ma non avete già appagata me, avendo anch'io delle difficultà sopra la favola che si considera, le quali non mi paiono dispregevoli.

[155] GER.

Ma come voi potete averne, se la tragica poesia toscana non vi è stata spiegata?

[156] EG.

Dall'uso moderno de' nostri teatri, dalla lezione di qualche tragedia toscana antica e dall'aver considerato l'istesso *Elvio*, il quale anch'esso mi pareva lavorato all'uso antico, e non già al moderno, mi sono state somministrate.

[157] GER.

Dite pure.

[158] EG.

Primieramente vorrei saper da voi perché nell'*Elvio* non sieno state inserite mutazioni di scena, e i versi non sieno rimati, secondo l'uso moderno.

[159] GER.

Circa la prima domanda brevemente io vi rispondo che siccome per l'inverisimilitudine non vien permesso che l'azione passi da un tempo ad un altro tempo lontano, così non dee concedersi che da un

[190] s'ha a riguardare] s'ha riguardare A.

luogo ad un altro luogo si conducano gli spettatori, che non si muovono, né a pro dell'inverisimilitudine può allegarsi alcun uso, perché ogni uso circa questo particolare, come abuso dee condannarsi.

Intorno alla seconda si vuole avvertire che due oggimai sono le spezie della tragedia: l'una spezie si tesse per cantarsi ne' teatri, e quella in grazia della musica riceve le rime, le quali sono più acconce per lo canto; l'altra serve solo per recitarsi, e quella debbe assolutamente conformarsi al verisimile, dal quale certa cosa è che il verso colla rima si discosta assai più che quello senza rima, e benché lo Speroni, che[191] peravventura avrete voi letto, inserisse nella sua *Canace* moltissime rime, nondimeno in me la ragione prevale a qualunque autorità.

Oltre acché la rima, quanto accresce all'amenità dello stile, tanto toglie alla gravità richiesta[192] principalmente dalla tragedia, onde dice il Tasso nel *Trattato del poema eroico* che l'armonia delle rime conviene più tosto alla piacevolezza degli affetti amorosi che allo strepito dell'armi, ed il padre di lui aveva detto l'istesso molto prima, come io mi ricordo d'aver letto tra le sue *Lettere*, ove afferma esser di parere che le rime non convengano al poema eroico, parlando in proposito del suo *Amadigi*, tessuto per altrui comando in ottava rima, e non già per propria elezione. Per la qual cosa veggiamo che i greci e i latini per lo più non si valsero nelle tragedie dell'esametro, o d'altro verso armonioso, ma del giambo senario, che è principalmente grave.

[160] EG.

Ma pure havvi i cori, che sono rimati.

[161] GER.

Egli è vero, ma non però ne segue che la tragedia comportar debba anch'essa le rime, colla quale nulla hanno comune i cori, e si compongono rimati perché servono per intermedi a ricrear l'udienza e richiamarla dalla seria e grave applicazione in ascoltar la tragedia, e però s'introdussero ameni e dilettosi, per conseguir maggiormente il qual fine, anche nelle tragedie recitate si posero e pongono in musica, a cui, come dicemmo, la rima è più confacente.

Anzi non solo le tragedie, ma le commedie stesse, le quali non richieggono gravità, veggiam dagli antichi greci e latini essere state composte di versi lontanissimi da ogni armonia, e più tosto inchinati alla prosa, come sono i giambi settenari e ottonari, non per altro, cred'io, che per iscansar l'inverisimilitudine: dal che per mio avviso si sono mossi i nostri toscani a compor le commedie in prosa, con somma lode dell'inventore, che fu il cardinal Bernardo da Bibbiena, autore della commedia detta *Calandra*.

[191] Speroni, che] Speroni unico forse, e che A, A*.

[192] richiesta] richieduta A.

[162] ELC.

Voi fate autori delle commedie in prosa i toscani, e pure Crate, o come altri vuole Cratete[193] ateniese riferito da Aristotile, secondo l'opinione dello Scaligero notata dal Piccolomini, ne compose alcune.

[163] GER.

Io non istimo sicura l'opinione dello Scaligero, per quello che ne discorrono il Riccoboni e il Batisti, alla sentenza de' quali mi sottoscrivo: e benché abbia memoria d'aver veduta una commedia latina in prosa, data fuori per cosa degli antichi romani da Aldo Manucci in Lucca l'anno 1588, col titolo *Lepidi comici veteris Philodoxios*[194], nondimeno per l'incertezza della cosa, avendo io udito dire più volte dal nostro degnissimo Diotimo [Antonio Magliabechi] che tal favola sia moderna e opera di Leon Batista Alberti, vuole il dovere che non si privino i toscani di questo pregio[195].

[164] ELC.

Sanissimo è il vostro parere, or tornate al principal discorso.

[165] GER.

Chiuderollo colla considerazione che tanto è vero che solo il verso sciolto sia atto per la tragedia toscana, quanto è vero che niuna toscana tragedia si truova composta prima della *Sofonisba* del Trissino, il quale inventò i versi sciolti.

[166] ELC.

Ma pure Aristotile nella tragedia richiede il soave, il qual dice consistere nel numero, nell'armonia e nella melodia: or qual più bella armonia di quelle delle rime?

[167] GER.

Compatitemi, Elcino, che la voce armonia, nel testo d'Aristotile, io diversamente l'interpetro, intendendo per essa la perfetta costruzione de' periodi e dell'orazione. E per vero dire non credo che si possa altra cosa intendere, perché mancando in que' tempi le rime, e Aristotile colla voce numero la parte metrica o il ritmo spiegando, e colla voce melodia la parte corica o orchestrica, l'armonia o vale l'istesso che il numero, o al carattere e stile si riferisce[196].

---

[193] o come altri vuole Cratete] *manca* A, A*; ***Cratete lo chiama Bione Crateo, Disc. sopra l'Endimione d'Erilo Cloneo, p. 86*** A*.

[194] in Lucca l'anno 1588, col titolo *Lepidi comici veteris Philodoxios*] della quale non mi sovviene il titolo A, A* ; ***Lepidi comici veteris Philodoxios fabula ex antiquitate eruta ab Aldo Manutio, Lucae, 1588. È intitolata in un Lepido, poeta antico, stampatosi in Lucca*** A*.

[195] avendo io udito dire più volte dal nostro degnissimo Diotimo che tal favola sia moderna e opera di Leon Batista Alberti] *manca* A, A* ; ***Il Magliabechi mi scrive che la favola è moderna, ad opera di Leon Battista Alberti*** A*.

[196] Aristotile pare che distingue i numeri dal ritmo, ovvero numero, cioè tempo, o battuta A*.

[167] EG.

Ma che domin gli è mai quel vaticinio che Nicandro tragge dallo sposalizio d'Elvio con Lucrina nell'ultima scena?

Il vostro seme eterno
occuperà la terra, ed i confini
d'Arcadia oltrepassando,
di non più visti gloriosi germi
l'aureo feconderà lito del Gange,
e de' Cimmeri l'infeconde arene.

Egli è senza fallo impossibile a verificarsi.

[168] ELC.

Anch'io doveva interrogarvi sopra di ciò. Ditemi, peravventura contien quel passo alcuna allegoria?

[169] GER.

Appunto, non è però solo il recitato passo che contenga allegoria, essendo allegorica la favola tutta.

[170] EG.

Di grazia svelatela.

[171] GER.

Due sono le allegorie che sotto il velo della pastoral favola dell'*Elvio* si chiudono, l'una semplice, l'altra mistica, siccome due sono i cardini sopra i quali ella riposa, cioè gli amori di Lucrina con Elvio e la suggezione dell'Arcadia al mostro.

La prima allegoria, o piuttosto istoria velata di poesia, riguarda il fatto tra Lucrina ed Elvio, e di quella non parlo, per non essere a me palese, né altro posso dirvi se non che qualunque circostanza pastoralmente parlata è vera e reale, benché per altro rassembri poetica finzione o figura, e rispetto a questa il vaticinio di Nicandro riesce tale, quale voi dite.

Parlerò adunque della seconda, la quale s'appartiene alla nostra Arcadia. Dovete sapere che quando fu fondata la ragunanza degli arcadi colla scelta[197] de' più famosi letterati e felici ingegni d'Italia, si destarono contra[198] sì bel congresso molti poco intendenti e meno affezionati allo stile poetico del buon secolo, i quali invidiosi cominciarono ad investigare e impugnare alcuni riguardi e fini particolari

[197] scelta] trascelta A.

[198] contra] contro a A.

de' nostri arcadi, supponendo che per quegli istituita fosse l'Arcadia, e non poco danno ci fecero. Ma finalmente s'avvide il mondo che l'unico fine era l'aumentamento della condizione delle buone lettere e il coltivamento delle scienze, il perché que' meschinelli rimasero miseramente atterrati.

Debbesi adunque per Elvio intender l'ingegno, il quale nell'esercizio delle buone lettere, e spezialmente della poesia, in questo secolo si è dimostrato incostante e infedele, contuttoché per altro sia stato in sé nobile e riguardevole quanto in ogni altro secolo. Per Lucrina si spiega la buona poesia, la quale, quantunque a forza, pur finalmente ha tirato e guadagnato e reso fedele il nostro ingegno. Pel mostro venuta dalla pigra ed infingarda Beozia si palesa l'invidia degl'ignoranti, tanto portando il greco vocabolo di «tonosonone»[199], al quale Nicandro, cioè il senno, o la prudenza[200], fa sagrificare di tempo in tempo una vergine, per le quali vergini s'intendono i suddetti fini e riguardi particolari, i quali eran supposti dagl'invidiosi e cavati da alcun semplice caso, come la protezione de' principi, l'avanzamento d'alcun'arcade, il poco seguito delle altre accademie, e cose simili. Per la gelosia di Lucrina e pel sospetto della fedeltà d'Elvio debbe intendersi la sollecitudine della buona poesia verso l'ingegno da essa guadagnato, acciocché non si faccia trarre da altro fine che dalla gloria.

Ma perché suddetti e simili fini riguardano la provvidenza e il mantenimento, per lo quale si spiega Uranio padre di Mirzia, però questi prega Elvio ad intraprendere la difesa di sua figlia, intesa per uno de' suddetti fini, ed Elvio si obbliga di farlo per l'amicizia di lui, perché niuna cosa è più amica dell'uomo che il proprio conservamento. Per Mirzia innamorata d'Elvio si dimostrano i fini mondani intesi a guadagnarci, e per la medesima non corrisposta si dimostra il saggio, il quale ogni cosa sdegna, fuorché la gloria. Per Elvio fedelissimo a Lucrina e costantissimo, si spiegano gli arcadi, i quali per niuna occasione si vogliono distaccar dalla gloria. Per Polibo padre d'Elvio, che crede il figliuolo solamente guardingo della riputazione, s'intende l'onore, dal quale solamente sono i poeti signoreggiati. Per l'aspetto orribile del mostro e per la viltà del medesimo si palesa la bruttezza e viltà dell'ignoranza, la quale spaventa solo colla vista.

Per la vittoria che Lucrina riporta dell'istesso s'intende la potenza del sapere sopra l'ignoranza, e per l'impedimento che da Elvio Lucrina riceve, allorché ella vuole uccider Mirzia, vien dimostrato che se è vietato a' poeti il ricercare, non è però vietato il conseguire alcun premio, o di lode, o di protezione, o d'altra utilità; il qual conseguimento vien significato dalla scoperta di Mirzia per sorella d'Elvio, e perché con sì fatta scoperta, tolta di mezzo ogni gelosia, Elvio, cioè l'ingegno, si congiunge colla buona poesia dagli arcadi promessa, però si rende probabile a succedere ciò che predice Nicandro, cioè la prudenza.

---

[199] *Tonosonone, non so che cosa sia. Ftonos, φθόνος è l'invidia, ὀνός, onos è l'asino, cioè l'ignorante* A*.

[200] cioè il senno, o la prudenza] cioè la prudenza A, A* ; *Dissi Nicandro, cioè il senno, quantunque νικανδός possa essere anche femminino* A*.

[172] EG.

Leggiadrissima e nobilissima allegoria per vero, e non posso esprimere, o Gerasto, quanto più ora cresca appo me l'estimazione della favola del nostro custode: mentre, se prima vi poteva riconoscere l'esterne bellezze, per le riflessioni da voi fatte intorno alle circostanze che a perfetta tragedia si convengono, ora vi riconoscono anche l'interna, che nasce dall'allegoria da voi disvelata.

[173] GER.

Certamente elle sono riguardevoli le cose che voi dite, ma non così però che non ve n'abbia alcuna maggiore.

[174] EG.

Qual è ella mai?

[175] GER.

L'accoppiamento della gravità tragica colla semplicità pastorale, senza che l'una noccia all'altra in alcuna parte, cosa la quale è a me sempre paruta impossibile.

[176] ELC.

Non vi ha dubbio, ed io non ho fatto di essa menzione perché non vi aveva niuna difficultà. Vorrei anch'io esser pienamente consapevole d'un tanto artifizio.

[177] GER.

Il dimostrarvelo minutamente, e a parte, a parte, non è faccenda da compiersi in un discorso e in pochi momenti di tempo. Vi accennerò pertanto alcuna cosa che vi servirà[201] di traccia, onde possiate scoprire per voi stessa il rimanente.

[178] EG.

Contenterommi di ciò.

[179] GER.

Bastivi adunque sapere, circa i versi, che a bella posta[202], e non a caso, l'autore ha sparsi ed inseriti versi di sette sillabe per la sua favola, avendo con essi avuta mira di corregger la troppa gravità dell'endecasillabo – verso unicamente acconcio, anche secondo me, per la toscana tragedia – e della circolazione de' periodi, che veramente è gravissima e, circa la sentenza, che ove quella s'innalza, vien corretta con togliere alquanto allo stile, e ove s'abbassa, con accrescergli un poco.

[201] vi servirà] serviravvi A.

[202] posta] porta A.

A tutto questo aggiugnete un'esattissima cura d'osservar sempre la nobiltà e il decoro richiesti[203] dalla tragedia, per quanto al pastoral costume può esser permesso, talmente che non troverete, per quanto cerchiate, nel componimento del qual parliamo, né un modo di dire, né una sentenza, né un'azione bassa o vile: il che per certo è molto ben permesso di fare nelle pastorali favole, come dalla lezione, anche delle più rinomate, potrete accorgervi.

[180] EG.

Soprabbondante è quel che voi avete detto fin qui circa l'artifizio, ed ora non mi maraviglio che Eudamio Linio [Gaspare Villamagna], il quale ha fatto imprimere l'istessa favola, abbia detto nella lettera da lui indirizzata a chi legge che ella accresce un nuovo carattere alla pastoral poesia, cioè il tragico, del quale fin qui tal poesia è stata priva.

Ma ditemi, Gerasto, questo nuovo carattere è egli distinto, diverso dai tre di Cicerone co' quali abbiam noi camminato circa la lirica poesia?

[181] GER.

Non già, perciocché egli è sublime nel maggior grado di sublimità del quale è capace la semplicità pastorale, altramente tragico non sarebbe il componimento, non potendo la tragedia esser signoreggiata da altro stile che dal grave, il quale, secondo la nostra divisione, è chiuso nel sublime, perloché Ovvidio disse:

Omne genus scripti gravitate tragoedia vincit[204].

[182]EG.

Non rimango persuasa.

[183] GER.

Vi persuaderete se, considerando esser fin qui state maneggiate da' pastori le idee moderata ed umile, direte che ora passa a' medesimi la sublime, mercé della tragedia[205] del nostro custode, e che siccome ne' componimenti pastorali le altre due idee hanno alquanto meno del giusto lor peso, richiesto[206] da' componimenti, diciam così, civili, e pure non perdono il lor valore per la tolleranza che a' pastori semplici e rozzi è dovuta, così anche la sublime, che nelle tragedie civili debbe esser pienissima, non

[203] richiesti] richieduti A.

[204] dal grave, il quale, secondo la nostra divisione, è chiuso nel sublime, perloché Ovvidio disse: «Omne genus scripti gravitate tragoedia vincit»] del sublime A, A* ; *«omne genus scripti gravitate tragoedia vincit», Ovid.* A*.

[205] mercé della tragedia] mercé la tragedia A.

[206] richiesto] richieduto A.

perderà il nome di sublime allorché nelle pastorali tragedie adoperando, manterrassi alquanto men piena: anzi, come abbiam detto, quello stesso scemamento è richiesto[207] dall'artifizio.

[184] EG.

Ma con tal sublime idea potranno concorrer le altre?

[185] GER.

Senza dubbio, ma opportunamente, e giudiziosissimo dovrà essere il concorso, massimamente dell'idea umile, acciocché alla sublime signoreggiante non arrechi conturbamento, nel che per vero il nostro custode ha usata particolare avvertenza.

[186] EG.

M'avete tolta ogni difficultà.

[187] GER.

Voi ridete, Elcino?

[188] ELC.

Rido, perché adesso m'accorgo dell'astuzia del nostro custode, il quale, in volendo tessere una pastorale, ben previde che avrebbe incontrata poca fortuna se camminava per le due solite strade dal Tasso e dal Guarino[208] aperte, nelle quali gli stessi autori han preso luogo, né permettono che altri lo prenda; e però egli per altra via non più tentata prese consiglio d'andare.

[189] GER.

Bella considerazione è quella che voi fate, Elcino, ed in verità non poco giudizioso è stato il nostro custode.

[190] EG.

Ma pure, se la memoria non m'inganna, parmi d'aver vedute altre favole pastorali tessute da' loro autori colla stessa mira, anzi taluna ve n'ha che porta eziandio il titolo di tragedia in frontispizio.

[191] GER.

Anche a me ne sono capitate: non però gli autori han conseguito il fine al quale aspiravano, per quanto io posso giudicare, mercé sopra il tutto della qualità[209] dello stile del quale si sono serviti, che nulla o poco mi è paruto dissimile da quello dell'altre pastorali che sono comunemente in uso.

[207] richiesto] richieduto A.

[208] Guarino] Guarini A.

[209] della qualità] la qualità A.

[192] ELC.

Voi dite bene, perché non basta, per l'effetto del qual si parla, introdurre azioni d'illustri principi nelle selve, o tragici avvenimenti tra' pastori, se non s'osservano anche tutte le altre regole alle quali da Aristotile la tragedia vien sottoposta, e particolarmente la qualità della locuzione, la quale è quella che dee disgregare il tragico boschereccio dall'usuale e farlo distinguere ai lettori o agli ascoltanti; conciossiaché peraltro quasi tutte le favole pastorali contengano in sé tragici avvenimenti, e sopra di essi sieno fondate, come dalla lor lezione manifestamente apparisce.

[193] EG.

Giacché siamo in questo discorso, contentatevi di levarmi un altro dubbio. Da ciò che si è detto io traggo che le favole pastorali che comunemente sono in uso non lascino luogo allo stile sublime. Or se ciò è vero, sarà anche vero che in esse non si potranno trattare eroici argomenti.

[194] ELC.

Certamente gli eroici argomenti ripugnano non poco all'essenza della favola pastorale, la quale non si discosta molto dalla commedia; contuttociò non solo non è vietato, ma io giudico molto lodevole il trattarvi in forma eroica, cioè nobile e astratta dal costume vile o sconcio del volgo, quegli argomenti che ad essa non disconvengono, sì perché le favole pastorali, quantunque pe'l carattere si appartengano alla comica, non sono totalmente dirette al riso come è la commedia, anzi più tosto tendono alla commiserazione che risguarda la tragica, ricevendo in sé gli avvenimenti tragici più volentieri che d'altra sorta, come poco fa si è detto, sì anche perché, sebbene tra i pastori è inverisimile la favella sublime che è verisimile tra gli eroi, non sono però inverisimili i buoni costumi ed i buoni abiti, mercé de' quali[210] possono anche i pastori per quanto sopporta la loro condizione operare in forma eroica, e le loro rustiche azioni venire di nobiltà.

Servavi d'esempio la bellissima favola pastorale dell'eruditissimo e giudiziosissimo acclamato Crateo [cardinale Pietro Ottoboni], nella quale trattandosi i semplici ed innocenti amori d'Eurilla e di Liso, talmente è governato il costume de' personaggi, che ben poté l'autore darle il titolo che porta in fronte dell'*Amore eroico tra' pastori*.

[195] GER.

Anzi questo nobilissimo ingegno, non contento di qualificar le selve con eroici costumi, stava meditando di qualificar con essi la stessa comica, avendo composto un dramma fondato nella famosa tutela di Tolomeo re d'Egitto, che fu appoggiata dal senato romano al consolo Lepido; gli amori sparsi per qual dramma sono di tal maniera eroici che né meno ammettono la tenerezza ed effeminatezza

[210] mercé de' quali] mercé i quali A.

d'alcune parole che si sogliono usare comunemente in questi poemi, anche da' più guardinghi, per maggiormente esprimer l'affetto e la passione amorosa, ed anche l'istesso nome d'amore è da quella affatto sbandito.

[196] EG.

Colle glorie d'un sì generoso ed inclito personaggio, mirabile in ogni eziandio minima cosa, godo al sommo che resti chiuso il ragionamento della presente giornata, che già parmi sia giunto alfine; e perché le quistioni dibattute sopra la favola del custode riguardano quella spezie di poesia che tragica, nella sua tavola, disse Lamindo appellarsi, la quale oggimai anch'essa è a me bastevolmente palese, vorrei che da sì fatto caso prendeste motivo, amatissimi arcadi, di compiermi il favore con ragionarmi un altro giorno alquanto dell'epica, e se a voi piace, potrebbe scegliersi il poema dell'*Imperio vendicato* del nostro dottissimo Lacone Cromizio [barone Antonio Caraccio].

[197] GER.

La domanda è giustissima, tanto più che non si è favellato nulla circa l'unità della favola e circa il costume, le quali cose e al poema eroico e alla tragedia sono comuni.

[198] ELC.

Già sapeva che alla fine voi volevate da noi, o Egina, un'intera poetica, ma il considerare che non ci fate invano affaticare, dappoiché molto profittate di ciò che dichiamo, ne rende dolce ogni fatica.

[199] EG.

Giacchè vi disponete a favorirmi, v'aspetto domenica prossima, e ragioneranno Nitilo [monsignor Leone Strozzi] ed Uranio [Vincenzo Leonio], i quali potranno rileggere attentamente lo scelto poema, come farò anch'io, per preparar le materie del ragionamento che s'avrà da fare[211]; intanto non vorrei perdere la giornata di domani, che per me è parimente disoccupata affatto.

[200] ELC.

Volete che torniamo anche domani?

[201] EG.

Mi obblighereste al più alto segno.

[202] ELC.

Sarete servita, ma intorno a che si ragionerà?

[203] EG.

Ora non saprei dirlo, sarà però mia cura di trovare il suggetto, e mi onoreranno Licida e Logisto.

[211] s'avrà da fare] avrassi a fare A.

Dialogo sesto

Si discorre di tutte le sorte d'alterazioni che circa la verità delle cose si fanno da' poeti, e poi si parla della commedia, esaminandosi i Suppositi dell'Ariosto.

LOGISTA NEMEO [l'avvocato Francesco Maria di Campello]

EGINA

LICIDA ORCOMENIO [Malatesta Strinati]

[1] LOG.

Che libro è cotesto, o Egina?

[2] EG.

Egli è la tragedia del *Giefte* del Bucanano tradotta in nostra lingua dall'eruditissimo Scipione Bargagli.

[3] LOG.

E che volete voi farne?

[4] EG.

Iersera dopo la vostra partenza capitò da mio padre il lodatissimo Elenco [Francesco del Teglia], in tempo, appunto, che egli stava leggendo quella tragedia, e ascoltai che ambedue conchiusero aver l'autore errato, alterando varie circostanze della Sacra Scrittura. La curiosità pertanto mi ha spinto a vederla, e per verità ho trovato che in essa si fa morir la figliuola di Giefte nel giorno medesimo che dal padre vien condannata, quando la Sacra Scrittura dice che tra la condannagione e la morte corsero due mesi.

Or perché io non so che sorta di fallo sia questo, e se dai poeti se ne possano commettere anche d'altre sorte, però il discorso che noi oggi faremo, consisterà intorno a simil[212] materia.

[5] LOG.

Bellissimo è il motivo che date al ragionamento, ma poco potrem dire a proposito senza libri.

[6] EG.

La vostra felicissima memoria ben saprà supplire. Orsù favoritemi, ed incominci Licida, come maggiore d'età.

[212] intorno a simil] circa simil A.

[7] LIC.

Quando il poeta si vale dell'istoria nel formar le sue favole, non v'ha dubbio alcuno ch'egli gode amplissima facoltà di variarla, mutarla e alterarla anche nella sustanza, facendone tutto ciò che gli torna bene e che l'aiuta a compiere con felicità il suo proponimento. Quindi è che veggiamo Omero aver finto vincitori i greci nella guerra troiana, e Penelope essere stata casta[213], quando per consenso degl'istorici addivenne tutto il contrario[214], laonde cantò l'Ariosto che Omero:

Tutto al contrario l'istoria converte:
che Grecia vinta e che Troia vittrice,
e che Penelopea fu meretrice[215].

Vergilio aver supposto lasciva Didone, quando per verità storica fu castissima donna, lamentandosi ella medesima di tal calunnia appresso Ausonio[216], l'Ariosto aver finto Orlando impazzito per amore, quando l'istorie lo dichiarano assennatissimo, e da alcuni viene anche posto nel numero degli eroi venerati per santi, e finalmente veggiamo aver Vergilio finta Didone in tempo d'Enea, a cui era ella andata avanti parecchi centinaia d'anni, ed aver messo in bocca di Palinuro il porto Velino, che fu fabbricato grandissimo tempo dopo la venuta d'Enea in Italia.

Egli è ben vero che alcuni vogliono che il fine dell'azione non possa alterarsi, ma io per me considero che, quando è lecito d'alterar la sustanza, sì fatta alterazione comprende anche il fine dell'azione, oltre acché v'ha degli esempi di gravissimi autori che l'hanno fatto, e però mi muovo a sentire il contrario, tanto più che la ragione assiste al mio parere, imperocché intanto sono permesse al poeta, anzi al rettorico e al filosofo, le alterazioni e variazioni dell'istoria, in quanto non possono esser convinti di bugia, o perché gl'istorici sieno tra loro discordi, o perché l'istoria non costringa altrui a credere per necessità ciò che ella narra.

Or questa ragione milita egualmente nella sustanza e negli accidenti, nel principio e nel fine di qualunque azione, e però in quanto a me, io non avrei difficultà alcuna di variare anche il fine, siccome non l'ebbe Omero nel mentovato cambiamento del fine dell'*Iliade*. Questa così sfrenata libertà d'operare in un sol caso vien limitata, il quale è quello che già abbiam detto, cioè quando il poeta può

213 e Penelope esser stata casta] *manca* A, A*.

214 addivenne tutto il contrario] Troia non fu presa A, A*.

215 laonde cantò l'Ariosto che Omero: «tutto al contrario l'istoria converte: / che Grecia vinta e che Troia vittrice, / e che Penelopea fu meretrice»] manca A, A* ; *«tutto al contrario l'istoria converte: che Grecia vinta e che Troia vittrice, e che Penelopea fu meretrice»* A*.

216 lamentandosi ella medesima di tal calunnia appresso Ausonio] *manca* A, A* ; *vi è il lamento perciò di Didone appresso Ausonio* A*.

esser convinto di bugia, perciocché perdendo in tal caso la fede, non potrà rendersi mirabile e dilettoso ne' suoi racconti, i quali non saranno credibili: ogni anche leggiera e apparente scusa però basterà per salvare il poeta dalla perdita della fede, come colui che non è obbligato alle leggi della verità, ma solo a quelle del verisimile, e per conseguenza ogni piccola base a lui serve di fondamento.

Siavi d'esempio la finzione di Dante, il qual narra d'aver vedute all'inferno anime di persone ancor viventi, e che alla giornata con lui conversavano. Questo metacronismo, non v'è dubbio che si rende affatto incredibile, non potendo altri creder morti quegli uomini che egli vede e co' quali conversa, nondimeno perché egli suppone che l'anime de' traditori nell'atto del tradimento escano da' corpi e vadano all'inferno, e ne' corpi entrino in lor vece i diavoli, i quali gli governino finché muoiono, e questa supposizione allegoricamente può sussistere, perciocché nel peccare gli uomini muoiono alla grazia e l'anime si cangiano in diavoli, non essenzialmente, ma per l'imitazione della malizia degli stessi diavoli, però Dante non dee biasimarsi nell'aver fatta una sì strana supposizione, ancorché per altro essenzialmente considerata ella fosse falsissima ed impossibile a darsi ad intendere altrui.

Questa limitazione adunque che milita a favor dell'istoria profana, quanto più dovrà militare intorno alla sacra, come è la Bibbia, la quale per essere stata dettata dallo Spirito Santo, in ogni sua parte e in tutto ciò che riferisce è infallibile, di modo che chi l'alterasse anche in minima cosa, non solo sarebbe dai lettori riputato bugiardo, ma potrebbe incorrere nella taccia di temerario e sagrilego.

[8] LOG.

La ragione, o Licida, che avete addotta non mi pare così stringente che m'obblighi a seguitare il vostro parere, per dichiarare inalterabile la Sacra Scrittura, imperciocché essendo la stessa che milita, come voi avete detto, anche nelle cose profane, siccome il poeta da ogni piccola scusa sarà salvato nell'alterar queste, così per l'identità della ragione ogni piccola scusa lo salverà nell'alterar quelle: il che non si accorda col mio parere, il quale si è che ogni alterazione della Sacra Scrittura sia affatto vietata.

[9] LIC.

Voi non v'apponete, perché l'infallibilità delle cose profane può esser solamente estrinseca, cioè quanto a noi, che tali, in veggendole, le giudichiamo, ma quella delle sacre è anche intrinseca, cioè quanto ad esse cose, che realmente sono tali quali noi le veggiamo, e però tra l'una e l'altra v'è tanta differenza che basta a render capace di scusa il poeta, che altera l'istorie profane, benché ne sia incapace circa le sacre.

[10] LOG.

Anche nelle cose profane può darsi infallibilità intrinseca.

[11] LIC.

Come a dire?

[12] LOG.

Egli parmi infallibile intrinseco tutto ciò che veggiamo avvenire alla giornata. Or se il poeta fingerà che accadesse molto prima de' nostri tempi tal cosa[217] che oggi addivenga, come vorrete voi dire che tal fingimento non sia contrario all'intrinseca infallibilità?

[13] EG.

Ma può darsi il fingimento che voi dite?

[14] LOG.

Certo che sì, e serva d'esempio, non pur l'anacronismo del porto Velino e il metacronismo di Dante, de' quali poco fa abbiam parlato, ma i nostri Lacone ed Eudosso [Albertino Carrara], il primo de' quali nel suo *Imperio vendicato* pone sé stesso, inteso sotto il nome del Salentino – nome della sua propria provincia – a dare aiuto al Dandolo, che visse molte centinaia d'anni fa[218], e il secondo nel suo *Colombo* non ancor pubblicato, finge nella reggia d'Aretìa intagliati i fatti della reina di Svezia da noi conosciuta.

[15] LIC.

I casi da voi riferiti non sono intrinsecamente infallibili, ancorché sieno avvenuti ne' nostri giorni, imperciocché non si può da essi convincer di bugia il poeta, deludendo, come i legisti dicono, con negativa coartata, il potere essere avvenuti per cagione incognita alla nostra vista, come da lui si narrano, e che ciò sia il vero, apparirà dalle difese de'medesimi casi da voi riferiti.

Egli è vero che Vergilio suppone il porto Velino come se vi fosse stato nel tempo di Palinuro, ma è anche vero che se non v'era il vocabolo di Velino in que' tempi, vi poté essere il porto, il quale, per non sapersi come si chiamava nel tempo di Palinuro, dovette Vergilio nominarlo col nome che a' suoi tempi correva, altramente non avrebbe potuto esprimerlo; e se non v'era il porto, v'era certamente la spiaggia ed il sito, oltre acché Palinuro, come nudo spirito, ben poteva sapere il nome di Velino, che era per darsi a quel porto.

Egli è vero che Dante finge il trapassamento de' diavoli ne' corpi de' traditori a tenervi le veci dell'anime loro passate all'inferno, ma è anche vero che per divina permissione i demoni possono entrar ne' corpi degli uomini, e noi non sappiamo che cosa in essi facciano e come vi stiano.

È vero che il nostro Lacone ora vive e il Dandolo morì nel 1202, ma è anche vero che egli, mercé del poema[219] di Lacone, è ritornato a vivere immortalmente nelle sue opere, le quali sono state da Lacone celebrate e liberate dalla voracità dell'obblivione, nel che appunto consiste l'aiuto che egli finge di dare al Dandolo.

[217] tal cosa] taluna cosa A.

[218] molte centinaia d'anni fa] ha molte centinaia d'anni A.

[219] mercé del poema] mercé il poema A.

E finalmente è vero che Eudosso nella reggia d'Aretìa in tempo del Colombo, il qual morì nel 1506, finge intagliati i fatti illustri di Cristina Alessandra regina di Svezia da noi conosciuta, ma è anche vero che quella reggia fu fabbricata soprannaturalmente da spirito inteso del futuro.

Vedete or voi come anche nelle cose che noi veggiamo possiamo ingannarci, giudicandole infallibili nella loro apparenza, e però io dissi che le cose profane non hanno in sé l'infallibilità intrinseca, la quale io intendo che sia quella che non può altramente stare che nella guisa che si truova, ma solamente l'estrinseca, che è quella la quale può in sé contenere diversità da ciò che apparisce.

[16] LOG.

Secondo questo vostro discorso, anche la Sacra Scrittura conterrà l'infallibilità estrinseca, mercé de' sensi[220] mistici che si chiudono sotto i fatti, i quali vi si raccontano, e delle parole[221] colle quali si raccontano.

[17] LIC.

Voi dite bene, ma con essa è congiunta anche l'intrinseca, perché quanto al di fuori, cioè al senso letterale, ogni cosa come sta è infallibile; quanto poi al di dentro, cioè al senso mistico, è infallibile ch'egli vi sia, ma non così che abbiamo a credere per articolo di fede tutto ciò che gli espositori per loro arbitrio cavano di mistico, e per mistico ne lo additano.

[18] EG.

E qual mistico dovrem credere intrinsecamente infallibile?

[19] LIC.

Tutto quello che dichiara e appruova positivamente la chiesa, autenticando il mistero, o la persona di chi lo cava.

[20] LOG.

Or comunque si sia, io non so persuadermi che la Sacra Scrittura non possa dal poeta alterarsi per la sola ragione d'essere infallibile, e desidererei qualche ragione men suggetta a quistionarvisi sopra.

[21] LIC.

V'è il senso mistico da voi riferito e considerato anche dal Ghirardelli nella *Difesa* del suo *Costantino*, imperciocché non solo i fatti, ma le parole che gli esprimono, disposte coll'ordine che si vede in essa Sacra Scrittura, contengono in sé particolari misteri e segni espressivi delle verità delle cose future, di modo che variandoli, o mutandoli, o sconvolgendosi anche in minima parte qualunque parola, può cagionare il cambiamento del mistero, cosa veramente illecita e da non permettersi in conto alcuno.

[220] mercé de' sensi] mercé i sensi A.

[221] delle parole] le parole A.

[22] LOG.

Ma anche questa ragione può aver la sua difficultà.

[23] LIC.

Non saprei vederla.

[24] LOG.

Ve la dirò io.

[25] LIC.

L'ascolterò volentieri.

[26] LOG.

In cavando i sensi mistici della Sacra Scrittura non sono gli espositori necessitati a concordar tutti in un istesso senso, ma ognuno può cavarne, secondo i dettami della sua propria mente, e però siccome le osservazioni degli espositori possono dirsi piuttosto pie meditazioni che articoli di fede, ne' quali concordano tutti, così il poeta non sarà legato da esse o, per meglio dire, non sarà obbligato ad aver riguardo nel comporre a quello che gli espositori dicono, se pure tali asserzioni non fossero ammesse – come anche voi avete detto – dalla chiesa per cose di fede. Nel qual caso, nonostante la diversità degli altri espositori, resterebbe legato il poeta da esse non men che dal senso letterale del vecchio e del nuovo testamento.

Oltre acché altro è l'errare come poeta, ed altro l'errare come teologo, né si disconviene che taluno erri in un'opinione teologica, e pure fu buon poeta, come per lo più accade ne' poeti eretici, per li quali tutti serva d'esempio il mentovato *Bucanano*, il quale dal padre Matteo Ricca gesuita, nella lettera a' lettori della sua parafrasi in versi latini dell'ufizio della beata Vergine, vien chiamato «Bonus poeta, et pessimus apostata».

E la ragione è evidentissima, perché le leggi della poesia sono state a noi tramandate dai gentili, e tra esse non v'è la riprovazione delle alterazioni de' sensi mistici, anzi non v'è nemmeno quella dell'alterazione de' sensi espliciti e letterali. Perloché il giudiziosissimo Daniello Heinsio, nel suo trattato della *Costituzione della tragedia*, censurando nel mentovato *Iefte* del Bucanano l'accorciamento del tempo di due mesi corsi tra la condannagione e la morte della figliuola di Giefte, le quali cose si fanno ambedue seguire in uno stesso giorno, non già nota l'autore d'aver commesso fallo di Scrittura Sacra, ma ben di regola poetica, la quale prescrive al periodo della tragedia ore ventiquattro, o poco più, e non già due mesi, tanto stimando l'Heinsio che duri il periodo della detta tragedia del *Giefte*, contuttoché il Bucanano si studiasse con somma diligenza dissimularlo, e le sue parole, se non m'inganno, sono le

seguenti: «In periodo ipse nos ludit: nam ad minimum duorum est mensium. Duos enim deploranda fuit virginitas, unde mos Haebreorum, quod dissimulavit, ut potuit».

Laonde per fermar la vostra proposizione circa l'inalterabilità della Sacra Scrittura in poesia, io considererei di più l'esser questa istoria come dettata dallo Spirito Santo, cosa sacrosanta in guisa che non sia permesso guastarla, confonderla, o toccarla in modo alcuno, siccome non è permesso toccar le cole sacre, le quali si venerano e si lasciano stare come elle sono, ed inoltre il poter taluno poco perito mettere in dubbio la verità della medesima Scrittura nel vederla alterata dal poeta, e questo cattivo effetto, che potrebbe nascere dalla poesia alterante la Sacra Scrittura, secondo me basta solo per togliere al poeta la libertà d'alterarla.

[27] LIC.

Ottimamente parlate, ed io confermo il vostro parere.

[28] EG.

Anche a me egli sembra sanissimo, ma per intender meglio il tutto, vorrei che mi distingueste tutte le sorte d'alterazioni, e poi mi spiegaste quali sieno le più scusabili e finalmente se alcuna di esse possa aver mai luogo nelle materie della Sacra Scrittura, o del Vangelo.

[29] LIC.

Prima di rispondere[222] alle vostre domande, deggio premettere per regola indubitata che il poeta è obbligato ne' suoi componimenti a dilettar gli ascoltanti o i lettori; né per mio avviso v'è fonte più atto a generar diletto che la maraviglia, la quale sommamente lusinga il nostro intelletto, vago sempre di più sapere ed intendere.

Ma perché le cose che noi sappiamo, siccome anche quelle che continuamente veggiamo, poco o nulla di maraviglia ci recano, ed inoltre molte cose avvenute, nel modo che sono avvenute, non si rendono maravigliose, però il poeta dee tralasciar la verità delle cose e, fantasticamente adoperando, cavar dall'impossibile le sue favole, e quelle render credibili, acciocché sieno atte a generar maraviglia e diletto. Per fabbricar adunque tale impossibile credibile sarà necessario che il poeta abbia libera podestà, non solo di finger cose affatto nuove, ma d'alterare e falseggiare tutte le cose già ricevute, riformandole e governandole a suo talento, senza badare ad altro che a dar loro forma credibile e scansare il pericolo d'esser convinto di bugia inescusabile.

Or passiamo alla prima delle vostre domande. Due sono le spezie principali dell'alterazione: l'una si è circa la sustanza delle cose e l'altra circa gli accidenti. L'alterazione della sustanza si divide in altre

[222] Prima di rispondere] Anzi che risponda A ; prima che risponda A*.

due spezie, cioè in finzione[223] di sustanza affatto nuova, ed in riforma di sustanza già ricevuta. Le sustanze affatto nuove sono i centauri, gl'ippogrifi e simili, tra i quali anch'io concorro nel parer di quelli che stimano doversi annoverar la fenice, perciocché questi mostri non si sono mai trovati nel mondo. La riforma della sustanza già ricevuta si commette quando il poeta una sustanza trasmuta in un'altra, o la pone in vece d'un'altra, come per cagion d'esempio, quanto alle cose naturali, la sustanza del cielo, per quasi universal consenso, è un estratto, o quintessenza degli elementi, nondimeno v'è tal poeta che la suppone tutta di fuoco; quanto all'istoriche, mi varrò[224] della lupa di Romolo, che fu una donna, la quale, per esser meretrice, soprannomossi lupa, e pure i poeti finsero che fosse la bestia del medesimo nome.

L'alterazione degli accidenti si fa quando, lasciata intatta la sustanza, si variano, mutano, o cambiano gli accidenti delle cose; e tal mutazione, variazione, o cambiamento può farsi in più modi, cioè nella quantità, nella qualità, nella relazione, nell'azione, nella passione, nel tempo, nel luogo, nel sito e nell'abito, de' quali modi io non v'addurrò altro che qualche esempio, ragionandone appieno il dottissimo mio patriotto[225] Mazzoni nella *Difesa* della *Commedia* di Dante.

L'alterazione adunque della quantità si commette quando dal poeta si falsifica[226] la vera quantità della cosa, verbigrazia l'istoria vuole che Niobe avesse cinque soli figliuoli, nondimeno Omero ne annovera fino a dodici, Euripide fino a quattordici, Saffo fino a diciotto, e Pindaro ed altri fino a venti.

L'alterazione della qualità risguarda più cose, cioè le potenze, gli abiti, o costumi, i colori e le forme o figure. La potenza si può alterare o attribuendola a suggetto naturalmente incapace, o dandole un effetto che le si disconvenga, o rappresentandola maggiore o minore di ciò che veramente sia, come egli è l'attribuir contra la verità dell'istoria naturale l'udito alle api, la guardatura torta all'occhio del lione e l'acutezza del guardo all'occhio del lince così efficace, che penetri le muraglie. Gli abiti si alterano variando la disposizione e i costumi degli animi, come avverrebbe qualor si fingesse un liopardo domesticato in guisa che servisse al cacciatore in luogo di cane, cosa contraria all'abito e disposizione di sì fatto animale. Circa i colori si fa alterazione variando i colori delle cose, e finalmente circa la forma si fa alterazione col variar la figura de' corpi a bel capriccio.

L'alterazione della relazione è quella che riferisce una cosa ad un'altra contra la verità. Tali sono l'attribuire taluno per figlio a chi non gli è padre, l'assegnare ad alcuno patria diversa da quel che porta l'istoria, il far nascere tal cosa in luogo dove per verità non vi sia, il variare le origini delle città ed altre

[223] finzione] fingimento A.

[224] varrò] valerò A.

[225] patriotto] compatriota A.

[226] si falsifica] si falseggia A.

simili, per le quali tutte serva d'esempio la finzione[227] che l'avoltoio concepisca di vento, e non già del maschio della sua spezie, il che è contrario affatto alla verità dell'istoria naturale, come afferma Giustino, chiamando queste supposizioni favole cavate dalla gran fecondità di questo e d'altri animali, de' quali dai poeti si racconta il medesimo.

La quarta alterazione, che si dice dell'azione, in quattro modi si può commettere, il primo de' quali si è il narrar le azioni diversamente da quello che sono state, il che si fa in due maniere, cioè variando l'azione internamente, come, per cagion d'esempio, l'istoria porta che Falari operò sempre bene e virtuosamente, e pure da Stesicoro vien dichiarato empio e tiranno, o variando solamente i particolari di essa, verbigrazia Scinide[228] fu ladrone, ed in questo convengono tutti, nondimeno circa il modo d'uccider quelli ch'eran da lui vinti in battaglia discordano, perciocché altri dicono che gli legava alle cime di due pini piegate a terra, onde gl'infelici corpi rimanessero squarciati col ritorno, che violentemente quelle facevano in alto, ed altri che gli faceva coricare sopra un breve letto e troncava loro tutto ciò che fuori di quello avanzava da i piedi in su, il che fu anche detto di Procuste. Il secondo si fa[229] quando l'azione d'uno si trasferisce ad un altro, del che prendete l'esempio dall'uccisione de' figliuoli di Medea fatta da' Corinti, e da Euripide trasferita alla madre. Il terzo, quando l'azione s'attribuisce a chi non v'ha parte, come fece Omero, che condusse gli ateniesi cogli altri greci alla guerra troiana contra la verità istorica, la quale vuole che gli ateniesi non v'andassero. L'ultimo, quando si aumentano ed accrescono le azioni, salva però la sustanza loro, raccontandole più grandi e maravigliose di quel che porti la verità, del che, come di cose assai frequenti nelle poesie, tralascerò di recare esempio.

La quinta alterazione, che è quella della passione, consiste nel variare le passioni alle quali, per istoria o per natura, sono stati suggetti gli uomini e gli altri animali, come è il finger[230] Tantalo tormentato all'inferno con diversa pena da quella che comunemente si racconta; Achille morto diversamente da quel che vuole l'istoria; il lione suggetto alla passione del timore e cose simili, e questa alterazione si può fare sì circa la sustanza, come circa i particolari, e può anche in quella aver luogo la divisione de' quattro modi riferita già nel favellarsi dell'alterazione dell'azione.

L'alterazione del tempo, che è la sesta delle annoverate, si dice comunemente anacronismo, ed è la più frequente di tutte l'altre ne' poemi, come testimonia il mentovato Mazzoni, e si riduce a quattro spezie, cioè a trasportamento dall'antico al moderno, o dal moderno all'antico, a restringimento e ad allungamento.

---

227 la finzione] il fingimento A.

228 Scinide] Schini A ; Scinide, *σχίνις* A*.

229 si fa] fassi A.

230 è il finger] egli è il finger A.

Esempio della prima spezie sieno le nozze di Peleo e di Tetide riferite da Catullo nel tempo che Peleo navigava cogli argonauti alla conquista del vello d'oro, quando tutti gli altri scrittori consentono che in quel tempo non solo fossero seguite le nozze, ma di esse nato già Achilie. Della seconda, esempio sia il porto Velino più volte menzionato, che da Vergilio vien fatto nominare da Palinuro, contuttoché fosse fabbricato molte centinaia d'anni dopo la colui morte. Esempio della terza sia la carestia di sette anni patita nell'Egitto e riferita dalla Sagra Scrittura. Questa istoria fu poi trasferita negli scritti de' gentili, e Callimaco da essi prendendola ed alterandola, suppose la stessa carestia esser durata anni nove. Esempio finalmente della quarta sia il fatto d'Ercole nel carnal conoscimento delle cinquanta figliuole di Tespio, avvenuto, secondo Omero, in una sola notte, quando v'ha istorici che ve ne frammettono e consumano non meno di cinquanta.

La settima alterazione detta del luogo si commette, allorché o si prende un luogo per un'altro, come fece quel poeta che chiamò Tebe col nome d'Isole Beate, contuttoché Tebe non sia isola e l'isole Beate sieno nell'Oceano molto distanti da Tebe, o si suppone una cosa essere in luogo diverso da quello dove veramente si truova, verbigrazia Lucrezio mette l'Egitto di là dall'equinoziale, quando per verità egli sta tutto di qua e nel nostro emisfero[231]. S'appartiene poi a questa spezie d'alterazione anche il finger luoghi affatto nuovi, come fece Dante, che mise in vista nell'altro emisfero la bocca del purgatorio, e l'Ariosto, che finse in Etiopia quella dell'inferno, quando certa cosa è che sopra la terra non si truova né l'una, né l'altra.

L'ottava alterazione appellata del sito addiviene quando si falsifica il sito, o naturale, o artifiziale, o accidentale delle cose. Falsificazione di sito naturale commise Pindaro, supponendo il mezzo del mondo esser l'isola di Delo, il che è falsissimo; d'artifiziale commise Dante[232], che suppose il sagittario per caricar l'arco dover tirar la corda all'orecchia, quando secondo l'arte quella si tira al petto:

Chiron prese uno strale, e colla cocca
fece la barba indietro alla mascella[233].

D'accidentale commise Licofrone, che asserì Agamennone essere stato ucciso nel bagno, contuttoché l'uccisione seguisse mentr'egli era a tavola, e Catullo, riferendo che Latona partorì appoggiata all'ulivo contra l'autorità d'Omero e di Plinio, i quali dicono che si appoggiasse alla palma, e finalmente

[231] *Lucr. l. VI: «Ille ex aestifera parti venit amnis ab Austro, inter nigra virum percocto saecla colore. Exoriens penitus media ab regione diei. Est quoque uti». Id est ab parte meridionali. Forte legendum: mediae ab regione diei. Id ab regione meridiei, ἀπό τῆς μεσημβρίας* A*.

[232] Dante] il Petrarca A, A* ; *Anzi Dante, Inf. 12: «Chiron prese uno strale, e colla cocca / fece la barba indietro alla mascella»* A*.

[233] Chiron prese uno strale, e colla cocca / fece la barba indietro alla mascella] *manca* A, A*.

Apollonio Rodio, che pose il sito de' nervi dell'uomo in maniera che il lor principio fosse nel cuore, quando Ipocrate ed altri medici lo pongono nel cervello.

L'ultima spezie delle alterazioni, che è quella dell'abito, cioè delle vesti, degli ornamenti e d'altre simili cose, anch'essa si divide in più spezie, l'una delle quali si commette, quando si varia alcun'abito, o impresa, o altra cosa che taluno è solito di portare, verbigrazia Eschilo vuole che nello scudo di Polinice fosse dipinto un uomo armato, condotto per mano da una donna, dal che discorda Euripide, il quale è di sentimento che vi fossero dipinte alcune cavalle che aombrano[234]; Omero attribuisce ad Ercole per armi proprie l'arco e le saette, quando dal comun consenso de' poeti gli fu attribuita la mazza, o clava. L'altra, allorché s'attribuisce all'abito alcuna qualità diversa dalla propria, com'è il fingere alcun cinto, che portato indosso produca amore tra marito, e moglie, come finse Omero. L'altra, finalmente, quando si dà a taluno alcun'abito che egli non sia stato mai solito di portare, come al dottore la spada, al soldato la toga, al poeta la corona di lana riputata propria de' poeti da Properzio nel sagrificio che fa alle Muse.

Queste sono tutte le sorte delle alterazioni, delle quali io vi ho ragionato brevemente, perché, come dissi, parla di esse diffusamente, e con pienissima dottrina al suo solito il mio dottissimo Mazzoni, in cui potrete soddisfarvi. Or tutte queste alterazioni sono permesse a' poeti senza eccezione alcuna, ed anche senza che vi sia autorità di scrittore, la quale serva loro di fondamento, perché, sebbene il poeta di più opinioni altrui può scerre e seguitare quella che più gli piace, ancorché men dell'altre autorevole, nondimeno può tralasciarle tutte e suppor la cosa secondo l'opinione sua propria. Anzi è tanto vasta la libertà del poeta in queste materie, che può anche per fondamento valersi dell'opinioni altrui, benché riguardino un effetto totalmente opposto all'effetto per lo quale il poeta si vale di esse, come per cagion d'esempio mal non fece Properzio nel giudicar propria per onorare i poeti la corona di lana, benché Platone, che di tal corona fu l'inventore, la desse loro più tosto per licenziarli con garbo, e forse anche per ischernirgli[235], allorché li cacciò dalla sua *Repubblica*.

[30] EG.

Ma voi, parmi che abbiate tralasciata una spezie d'alterazione.

[31] LIC.

E quale è ella?

[32] EG.

Quella dell'ordine delle cose.

---

[234] cavalle che aombrano] cavalle adombrate A ; cavalle che sembrano A*.

[235] più tosto per licenziarli con garbo, e forse anche per ischernirgli] più tosto per ischerningli A, A* ; *non per ischernirli, ma per licenziarli con garbo* A*.

[33] LIC.

Spiegatevi meglio.

[33] EG.

Io ho letta la guerra sacra di Gerusalemme descritta dall'arcivescovo di Tiro, e parmi che l'ordine delle cose in essa accadute ha molto diverso da quel che racconta il Tasso nel suo *Goffredo*.

[34] LIC.

Questa non si chiama alterazione, Egina, ma perturbazione, la quale non solo è permessa, ma prescritta dal maestro ai poeti, e si fa in due modi, il primo de' quali si è quando il poeta narra perturbando l'ordine di tutta l'istoria, e l'altro quando perturba solamente i mezzi, lasciando il principio e il fine, o almeno il solo fine nel suo essere istorico.

Il primo modo da me si riproverebbe, perché tolto di mezzo l'ordine del principio ed anche del fine, l'istoria perderebbe affatto il suo essere, diverrebbe un'altra cosa, la quale dovrebbe dirsi fantastica e propria invenzione del poeta, e non già fatto istorico. Il secondo, come ho detto, vien dato per precetto al poeta, perché alle volte le cose narrate coll'ordine icastico non generano maraviglia, alla quale è indiritta la poesia, laonde il mezzo, e per lo più anche il principio dee narrarsi perturbatamente, ma però quanto al principio, coll'avvertenza di non isconvolgerlo né confonderlo, il che osservò maravigliosamente Vergilio, raccontando nel secondo dell'*Eneide* il principio della venuta d'Enea in Italia, allorché nel primo incominciò il poema colla tempesta di mare, alla quale soggiacque Enea nel partirsi da Troia.

Oltre acché spesso avviene che l'ordine delle cose non è tale qual dovrebbe essere, e però il poeta, il quale è obbligato a narrar le cose non come sono, ma come esser dovrebbero, dovrà perturbarlo, riducendolo colla perturbazione ai termini del suo obbligo.

[35] EG.

Egregiamente, ma qual delle raccontate alterazioni parvi la più scusabile?

[36] LIC.

Io per me le scuso tutte ugualmente, militando per tutte la stessa ragione; nondimeno se nell'egualità può darsi differenza, direi che le più scusabili fossero gli anacronismi della seconda spezie, cioè dell'allungamento o scorciamento del tempo, perché quelli non alterano alcuna cosa essenziale, né toccano, o guastano circostanza alcuna istorica di riguardo, poco importando che la cosa sia accaduta in due giorni o in dieci, quando per altro vi concorra la verisimiltudine.

[37] LOG.

Anch'io son del vostro parere, benché mi sia noto esservi critici che vorrebbero vedere affatto esterminati gli anacronismi, credendoli non già figure, e aiuto, ed anche parte delle bellezze poetiche, ma

falli d'ignoranza ed errori insopportabili, ed un di quelli è il Nisieli, che in molti de' suoi *Proginnasmi poetici* parla di essi con troppo appassionata derisione[236], condannandoli tutti, comunque si sieno, e da chiunque fatti; ma a me pare che egli s'inganni grandemente, siccome s'inganna in moltissime altre opinioni sparse per detti suoi *Proginnasmi*, e prima di lui si sieno ingannati quei che furono di tal parere e da lui si citano, perché non solamente tutta la turba de' poeti greci, latini, toscani ne hanno fatti e ne fanno, ma per quanto possono sofferire le spezie delle materie e dottrine che trattano, ne han fatti e ne fanno anche gli stessi istorici, e i filosofi, e i legisti, di modo che si pare che sieno stati renduti autorevoli e, per così dire, canonizzati in guisa dal consenso universale di tutti gli scrittori e di tutte l'età, che si renda oggimai calunnioso e superfluo il quistionare sopra la lor sussistenza, e ciò apparisce dal medesimo Nisieli ne' citati *Proginnasmi*, ove egli ne racconta infiniti de' più gravi e dotti maestri e scrittori, senza che alcuno si sia mai sgomentato e astenuto di farne, per quanto abbiano ostinatamente i critici strepitato[237].

[38] LIC.

Or di tutte le alterazioni delle quali vi ho ragionato, niuna è permessa nelle materie della Sacra Scrittura, per le ragioni già dette, intendendo però io di quelle materie solamente che sono espresse nella medesima, e non già delle implicite e conghietturali, circa le quali non istimo suggetto il poeta a questa sì rigorosa legge, se non se quando tutti gli espositori concordassero nella stessa conghiettura, ed in ogni anche minima particolarità di quella, di maniera che ogni leggiera discordanza, anche di semplice e meno autorevole scrittore, mi basterebbe per assolvere il poeta dal dover seguitare gli espositori, sì nel mistico, come nel verisimile e conghietturale delle cose non espresse[238] nella Sacra Scrittura, e la ragione è evidentissima, perché dalla chiesa non è dichiarato, né è di fede, che l'esposizioni sieno state tutte dettate dallo Spirito Santo, siccome è di fede che sia stata dettata la Sacra Scrittura, e però cessano rispetto ad esse i motivi da noi già addotti, per li quali vien ristretta la libertà del poeta, il quale solamente è tenuto a lasciare intatte le materie che noi abbiam chiamate infallibili d'infallibilità intrinseca.

[39] EG.

Parmi che abbiate fornito il vostro ragionamento.

[40] LIC.

Appunto.

[236] appassionata derisione] appassionato deriso A.

[237] *Questo è buono* A*.

[238] non espresse] inespresse A.

[41] EG.

Ma le cose che avete dette sono tante e di tanta gravità che se non me le riducete a pratica con qualch'esempio, intorno al quale cadano le regole da voi stabilite, io per me non arriverò mai a pienamente capirle.

[42] LIC.

Il trovar fatto nella Sacra Scrittura, in cui possano cadere tutte le teoriche da noi stabilite, non è così agevole come forse immaginate, e però contentatevi d'un esempio che vi faccia vedere in pratica tutto ciò che abbiam detto in ordine al disobbligo del poeta nel seguitare gli espositori della Sacra Scrittura.

Sarà egli il fatto di David raccontato nel terzo *Libro de' Re*, il quale, dopo aver dichiarato suo successore Salomone, e fattolo unger re in faccia d'Adonia, altro suo figlio ribellato, morì, senza che vi si esprima il tempo intervenuto[239] tra la detta coronazione di Salomone e la morte del medesimo David. Ora ditemi, o Egina, su questo fatto si potrebbe tessere una tragedia?

[43] EG.

Certo che sì, ed appunto, se voi ben vi rammentate[240], ve l'ha tessuta l'inclito nostro compastore acclamato Crateo Ericinio, mentre non v'essendo tempo espresso nella Sacra Scrittura, può ben dal poeta fingersi accaduto il tutto in un giorno, per non uscir della regola del tempo prescritto all'avvenimento tragico, come si finge nella mentovata tragedia.

[44] LIC.

E voi che ne dite, Logisto?

[45] LOG.

Approvo il parer d'Egina, ma dacché[241] abbiam qui fatto onorata menzione di tal nobilissima tragedia, la quale – come v'è noto – io ho avuto l'onore di veder nascere e perfezionare, lasciate che comunichi con essovoi alcune considerazioni critiche fatte in questo proposito da qualche professore circa la stessa tragedia.

[46] LIC.

Ditele pure a vostro talento.

[47] LOG.

Ascoltatemi adunque. Sebbene ne' *Libri dei Re* non s'esprime il tempo, nondimeno ne' *Paralipomeni* si dice che Salomone due volte fu consacrato re, vivente David suo padre, e che la seconda

[239] intervenuto] interceduto A.

[240] vi rammentate] rammentate A.

[241] dacché] giacché A.

consacrazione seguì il giorno seguente, laonde nel fatto raccontato da voi la Sacra Scrittura ammette esplicitamente due giorni.

[48] LIC.

Egli è vero, ma ciò non rileva, perché il giorno prescritto all'azione tragica può regolarsi dal poeta come gli torna più in acconcio, purché non ecceda, o di poco ecceda le ore ventiquattro che lo costituiscono. Se adunque nel caso nostro prenderemo il giorno, o le ore ventiquattro, da un mezzo dì all'altro, per l'intervento[242] della notte, potrà star bene che il dì seguente fosse coronato Salomone per la seconda volta, e che dalla prima coronazione di lui alla morte di David non corressero che ore ventiquattro, o poco più.

[49] EG.

Ma gli ebrei regolavano così i loro giorni?

[50] LIC.

Il tempo della tragedia non si regola secondo l'uso delle nazioni, i fatti delle quali nella tragedia si rappresentano, ma secondo l'uso di quelle alle quali si rappresentano, e però poco importa che gli ebrei tenessero altro costume nel regolamento de' giorni, trattando noi di tragedie italiane.

Nel caso nostro poi possiamo anche dire che gli ebrei regolassero in quella guisa i loro giorni, secondo il Maestro delle Sentenze, il quale è di parere che il giorno incominci quando nel sole è maggior perfezione di luce, cioè in quell'ora che noi chiamiamo mezzogiorno, col fondamento che le opere di Dio tutte uscirono perfette nel maggior grado della loro perfezione, e questo parere vien comprovato dalla stessa Sacra Scrittura nel principio del *Genesi*, ove parlandosi de' giorni della creazione delle cose, vi si nomina più volte prima il vespro, e poi il mattutino: «Et factus est vespere et mane dies unus».

[51] EG.

Egregie sono ambedue le risposte.

[52] LOG.

Ma gli espositori concordano che tra la prima e la seconda coronazione di Salomone, e la morte di David corresse tempo considerabile, e però e' si pare che entri la vostra teorica che, quando tutti gli espositori concordano, il poeta è tenuto seguitare la loro opinione non men fedelmente di quello che sia tenuto seguitar ciò che si truova espresso nella Sacra Scrittura.

[53] LIC.

La mia teorica citata da voi, oltre al patire eccezione allorché non è certo che l'esposizione sia approvata e dichiarata per cosa di fede dalla chiesa, e per conseguenza dotata d'infallibilità intrinseca,

[242] intervento] intercedimento A.

ha luogo quando gli espositori concordano tutti in un medesimo e invidual sentimento, perché allora ciò che dicono, come cosa ricevuta dal consenso universale, non potrebbe il poeta alterarlo senza pericolo d'esser convinto di bugia, ognivoltaché non abbia come scusarsi.

Converrà adunque che noi esaminiamo tutti gli espositori per vedere se, nel caso nostro, favellano a misura della mia teorica.

[54] LOG.

Io di tutti non potrò ricordarmi.

[55] LIC.

Riferite quei, che rammentate[243].

[56] LOG.

San Girolamo nella pistola a Vitale dice che vi corsero alquanti anni, e con essolui cammina il Pineda nel libro delle cose di Salomone, il Tostato ne' *Comentari sopra il primo de' Paralipomeni* dice che vi corse alquanto tempo, e il Saliano negli *Annali* computa circa due anni.

[57] LIC.

In sustanza tutti gli autori da voi riferiti, i quali vagliano anche per tutti gli altri che di quella cosa han parlato, concordano nel parere che vi corresse tempo, ma discordano nella quantità di esso, anzi discordano con molto divario, perché il termine d'alquanti anni è molto differente dall'altro di circa due anni, e molto più dall'altro d'alquanto tempo, anzi di non gran tempo, come mi ricorda, che dice in altro luogo l'istesso Tostato.

Variando adunque gli scrittori nell'accidente della quantità, lasciano campo al poeta d'esporre il suo giudizio diverso dal loro intorno al medesimo accidente, benché peraltro non possa esporlo circa la sustanza, nella quale tutti concordano; e però quanto sarebbe fallo il rappresentare che David muoia nel medesimo istante che Salomone vien coronato re la seconda volta, altrettanto sarà permesso il farlo poche ore dopo la detta coronazione, e molto più se prima della morte di David e di detta feconda coronazione, si pone nella tragedia il perdono che Salomone concede al ribelle Adonia, perché con quell'atto di suprema autorità esercitata da Salomone si verrà a qualificar la sustanza del tempo, benché pochissimo e di sole ore.

[58] LOG.

Ma in questo caso a tal regno di Salomone potrebbe convenire la berta che dà Cicerone al consolato di Caninio Revilio, che durò solo poche ore.

[243] che rammentate] che vi rammentate A*.

[59] LIC.

Il paragone non cammina, imperocché Salomone anche in quelle poche ore esercitò l'autorità regale, come ho già detto, e poi seguitò ad esser re anche dopo la morte del padre, quando all'incontro l'ore del consolato di Caninio corsero senza ch'egli facesse alcun certo atto d'autorità, e poi succedette la deposizione dalla dignità.

Nel rimanente, se riguarderete bene al contesto della Sacra Scrittura, conoscerete di più che san Girolamo parla per conghiettura, o si consideri il tempo corso tra la prima e la seconda unzione, o coronazione di Salomone, o tra la prima coronazione del medesimo e la morte di David, come apparisce dall'istesso Pineda, che lo cita anzi dalla stessa sua lettera a Vitale, ov'egli si vale del termine «dici potest», il qual termine non è atto a positivamente stabilir cosa alcuna, e le parole delle quali, io ben mi ricordo, sono le seguenti: «Ad summam illud dici potest, quod in regno David Salomon, cum duodecim esset annorum solium patris obtinuerit, et postea, quia Scriptura reliquit incertum, vixerit David regnante iam filio aliquot annos», che il Tostato parla per verisimilitudine, fondandosi nell'essere strano che tante cose di riguardo si potessero compiere senza intervallo di tempo, e perché considerò che tale intervallo poteva esser pochissimo, però si valse de' termini «aliquantum tempus» e «non magnum tempus», e finalmente che il Saliano può ingannarsi, perciocché apparendo dai *Paralipomeni* che David, nel dichiarar Salomone per suo successore, gli diede le partigioni degli ufizi, tanto sacri quanto profani, taluna delle quali si dice fatta nel quarantesimo anno del regno del medesimo David, e apparendo egualmente dai *Paralipomeni* e dai *Re* che David morì nel medesimo anno quarantesimo del suo regno, non so vedere come il Saliano frammetta due anni tra la prima e seconda unzione di Salomone e la morte di David.

Egli è però vero, se ben mi ricorda, che egli non frammette due anni, ma fa passaggio dal 3020 al 3021 degli anni del mondo, e quest'anno 3021 lo chiama secondo del regno di Salomone, di modo che può anche intendersi tra le dette cose non esser corso che un anno, o poco più, ma in questo caso gli osterebbe il parere di san Girolamo, il quale, come abbiam detto, stima che vi corressero alquanti anni.

Né si rende impossibile che il mentovato annalista possa ingannarsi, perché se si ha a credere a sant'Antonino, il quale nella sua *Cronica* mette il principio del regno di Salomone negli anni del mondo 2989, s'ingannerà egli anche intorno a ciò, allorché pone il detto principio negli anni del mondo 3020 e per conseguenza anni 31 dopo il computo di sant'Antonino.

[60] LOG.

Ma io non vi concedo che il regno di David durasse solo anni quaranta, essendovi molti autori che lo stendono a parecchi mesi di più, i quali si tacciono dalla Sacra Scrittura, o perché non vengono stimati degni di considerazione, o perché ella cammina cogli anni interi ne' computi delle vite.

[61] LIC.

Anche a me è noto tal quasi universal sentimento, ma non però il Saliano sarà fuor di pericolo d'ingannarsi, non bastando il tempo di circa sei mesi – tanto è quello che si tralascia dalla Sacra Scrittura – a dar fondamento ai due anni del Saliano, e oltre acciò, quando anche fosse salvo il parere di lui, non potrebbe condannarsi il poeta, essendovi scrittori che di questi mesi non favellano e camminano strettamente col computo della Sacra Scrittura, annoverando soli anni quaranta, e un di questi è il Pineda, nel citato libro delle cose di Salomone, il parer del quale secondo le teoriche stabilite basterebbe a salvare il poeta, quando ve ne fosse bisogno.

[62] LOG.

Voi adunque sete di parere che per la discordanza degli espositori nel tempo corso tra la prima e la seconda unzione di Salomone e la morte di David, possa il poeta far seguire tanto quelle, quanto questa, nel termine d'ore ventiquattro, o poco più, accozzate dì due mezzi giorni?

[63] LIC.

Appunto.

[64] LOG.

Ma avete avvertito, o Licida, quante cose di molto riguardo e richiedenti del tempo a perfezionarsi si raccontano dalla Sacra Scrittura, e si frammettono tra l'uno e l'altro de' fatti suddetti?

[65] LIC.

V'intendo, voi volete dire che il poeta non possa tralasciare alcuna di esse cose, ma sia obbligato inserirle tutte nella tragedia, e che, ciò facendo, non potrà tesser favola o azione verisimile e credibile, per lo difetto del tempo congruo.

[66] LOG.

Tanto voleva dire.

[67] LIC.

Or sappiate che sì fatta opinione non istà a martello, imperciocché il poeta non è obbligato in modo alcuno a riferire tutto ciò che porta l'istoria intorno ad un fatto, ma solo quel tanto che gli par bastevole per produr la sua favola in forma credibile, e di ciò non vi reco autorità di scrittore alcuno, perché colla lezione delle istoria e de' poemi tratti da esse potrete accertarvene, e questa teorica procede anche rispetto all'istoria sacra, la quale, benché non possa alterarsi, non però obbliga il poeta a riferire tutte le circostanze e appartenenze d'un fatto, che da essa si tragge, massimamente se le circostanze non sono di tal maniera unite col sustanziale che, tralasciandosi quelle, si variasse o togliesse il mistero chiuso nella sustanza del medesimo fatto, e ricevuto universalmente da tutti gli espositori.

Or perché tutte le cose che si narrano dalla Sacra Scrittura tra la prima unzione di Salomone e la morte di David, comeché per sé stesse misteriose, non sono unite indivisibilmente nel mistero colla sustanza del fatto scelto per la tragedia, come sono le dette partigioni de' ministri, le convocazioni del popolo, l'intervento di tutti i capi del regno alla seconda unzione ed altre simili, però io stimo che possano tutte tralasciarsi, per ridur l'azione a tanto, quanto può sopportare verisimilmente il termine d'ore ventiquattro, o poco più, prescritte alla rappresentazione tragica.

[68] EG.

Ma quando concordassero tutti gli scrittori nel riferire il tempo preciso che corse tra i fatti mentovati, sarebbe egli lecito al poeta di valersi dell'anacronismo del ristringimento del tempo?

[69] LIC.

Io non saprei condannare chi lo facesse, quando però il tempo fosse breve e gli scrittori non ve lo considerassero, perché nella quantità, o numero, verbigrazia de' giorni o mesi consistesse qualche mistero, nel quale eglino concordassero, e fosse universalmente ricevuto.

Vi serva d'esempio il tempo considerato dagli scrittori nel caso nostro, i quali, benché discordino nella quantità, nondimeno concordano nell'intercedimento, e pure io stimo che quando nella quantità concordassero in tempo breve di pochi giorni, l'anacronismo del ristringimento fusse permesso come fatto di cosa di poca considerazione, massimamente in un'opera, qual è la tragedia, in cui non è necessario esprimer tempo alcuno, potendosi le ore ventiquattro supporle, e che ciò sia vero, apparisce dalle censure de' critici, le quali anche nelle materie profane, non veggo che tocchino altri anacronismi che quelli consistenti in centinaia e migliaia d'anni.

[70] EG.

Ma voi perché nel caso nostro inclinate più all'opinione di quei che vi stimano corso poco tempo, che all'altra di quei che vi considerano degli anni?

[71] LIC.

Sì per imporre al poeta que' minori legami che posso[244], sì anche perché, a dire il vero, pochissimo fu il controverso tempo, secondo quello che posso conghietturare dalla stessa Sacra Scrittura e dai medesimi espositori.

[72] EG.

Come a dire?

[244] Sì per imporre al poeta que' minori legami che posso] Sì in grazia del poeta, a cui io vorrei imporre quei minori ligami che mai potessi A.

[73] LIC.

Dalla Sacra Scrittura si vede apertamente che la ribellione d'Adonia e la prima coronazione di Salomone avvennero nel medesimo giorno; la seconda coronazione poi dell'istesso Salomone, e la morte di David e quella d'Adonia accaddero in un altro giorno, come si cava dal Pineda al capo 10 del libro 2 delle cose di Salomone, dove considerandosi il tempo che cominciò a regnar Salomone, per la parte che incominciasse dopo la morte di David, s'apporta, tra le altre, la seguente ragione, cioè che Adonia «quo die solus regnum inibat Salomon, mortuo parente, utpote in verissimis regni auspiciis, postulavit, et obtinere studuit Abisag uxorem».

E sebbene questa dottrina non bastasse a stabilire per indubitata la nostra opinione, basterebbe nondimeno per iscusare il poeta da ogni ristrignimento di tempo conghietturale che mai facesse, quando egli fosse tenuto a camminar religiosamente anche circa le cose conghietturali della Sacra Scrittura.

[74] EG.

Il tutto bene, ma come provate che tra i due giorni da voi riferiti non si frapponesse[245] tempo alcuno?

[75] LIC.

Io dico che o non vi corse, mentre la Sacra Scrittura non ve lo pone, o anch'esso fu così breve, che non merita d'essere avuto in considerazione, siccome non l'ebbe la Sacra Scrittura, la quale per altro riferisce tutti i tempi essenziali, anche di mesi.

Che poi l'abbiano considerato gli espositori per la verisimilitudine, poco importa al poeta, il quale è ben tenuto a seguitar la Sacra Scrittura, ma non già le conghietture e le riflessioni degli espositori, avendo egli autorità per sé stesso di creare il verisimile senza aiuto d'altri.

[76] LOG.

Aggiungete a tutto ciò che intanto David si mosse a far seguire la seconda coronazione di Salomone, in quanto vi desiderava il consenso d'Adonia e de' suoi partigiani, i quali nella prima coronazione non erano concorsi, come dice il Pineda ed anche il Saliano; or se David nel tempo, tanto della prima, quanto della seconda coronazione, era malato gravemente, come circa il tempo della prima si dice dalla stessa Scrittura, e circa quello della seconda si cava dalle parole del Pineda da voi poco fa riferite, nelle quali si suppone David esser morto l'istesso giorno della seconda coronazione di Salomone, e di tal seconda coronazione col consenso universale era egli molto sollecito, come apparisce dalle dottrine citate e si raccoglie anche dalla qualità della cosa, non è certamente verisimile che frammettesse tempo

[245] si frapponesse] intercedesse A.

considerabile tra l'una e l'altra, ma bene è verisimile che le sbrigasse con tanta celerità, che appena si possa dire che vi corresse tempo.

[77] LIC.

Egregia riflessione.

[78] LOG.

Ma non però io sono soddisfatto, perché so che nel tempo che regnò Salomone, vivente David, v'è mistero, dicendo sant'Agostino della *Città di Dio* al capo 8 del libro 17: «Nec ob aliud vivente adhuc patre suo regnare Salomon caepit, quod nulli illorum regum contigit, nisi, ut hinc quoque satis eluceat non esse ipsam, quem prophetia ista praesignat, quae ad eius patrem loquitur dicens, et erit, cum impleti fuerint dies tui, et dormies cum patribus tuis, suscitabo semen tuum post te, qui erit de ventre tuo, et praeparabo regno illius».

[79] LIC.

Tali parole non portano con sé altra necessità per fondare il mistero, se non che Salomone abbia regnato vivente David, per verificar la qual cosa non essendo necessaria lunghezza di tempo, anzi bastando un solo momento, non si potrà mai dire che il poeta alteri il senso mistico di questo passo col ristrignere il tempo conghietturale nel termine d'ore ventiquattro, tanto più che l'istesso sant'Agostino, considerando non esservi necessaria lunghezza di tempo, tace il tempo affatto, e se n'esce con le sole parole «vivente adhuc patre suo regnare Salomon caepit», anzi si vale del termine «caepit», il quale, come risguardante il semplice principio, può verificarsi colla sola incoronazione seguita vivente il padre, e ciò tanto più si rende indubitato, quanto più consideriamo che, se nella quantità del tempo consistesse il mistero, senza dubbio la Sacra Scrittura l'avrebbe espressa, altramente bisognerebbe ammettere che si desse mistero in ciò che non s'esprime, il che non sussiste.

Questa ragione, la quale toglie di mezzo il mistero della quantità del tempo, basta per rispondere alla difficultà mossa da voi, senza entrare a vedere se il mistero riferito da sant'Agostino sia unito indissolubilmente ed essenzialmente connesso colla sustanza del fatto che forma l'azione della tragedia, e in esso concordino tutti gli espositori, di modo che per l'autorità del consenso universale, o per altro riguardo sia renduto di tal peso, qual è la stessa Sacra Scrittura, nel qual caso, secondo le mie teoriche, il poeta sarebbe obbligato a lasciare stare il tempo come egli sta. Avete a dire altro, o Logisto?

[80] LOG.

Non già parendomi che voi abbiate pienissimamente provata e salvata la vostra sentenza.

[81] LIC.

E voi, o Egina, che dite?

[82] EG.

Dico che non so desiderar di vantaggio in queste materie, e solo vorrei sapere da voi, se vi sia alcun'autore o espositor di poetica che tratti di esse.

[83] LIC.

Ho memoria d'averne veduti parecchi, come il Mazzoni nella sua *Difesa di Dante* al capo 6 del libro 3 della prima parte, lo Scagliero nella *Poetica* al capo 4 del sesto libro, Udeno Nisieli nel proginnasmo 53 del quinto volume, il Tortoletti nel *Discorso apologetico* della sua tragedia del *Giuramento* e il Ghirardelli nella citata *Difesa* del suo *Costantino*, ma tutti si ristringono alle alterazioni sustanziali, e d'ogni altra cosa parlano che dell'anacronismo del ristringimento del tempo, massimamente non espresso dalla Sacra Scrittura, e conghietturale o verisimile, e il padre Tarquinio Gallucci, che nella *Difesa del Crispo*[246] pare che ne parli, non discende alla quistione del tempo non espresso[247], restandosi col supposto che il tempo sia espresso dalla Scrittura medesima.

[84]LOG.

Ma il Tortoletti parmi che parli anche di ciò.

[85] LIC.

Egli è vero, ed ora me ne ricordo, ma favorisce la nostra parte, e se non sono errato, lo fa colle seguenti parole:

Né meno nel tempo vi è alterazione, perciocché non essendo egli espresso nel sacro Vangelo, ben potea allor succedere la guerra col re di Damasco, e farsi in un sol giorno, o poco più, come vuole Aristotile, non come gli Spagnuoli costumano, tutto ciò che nel dramma si rappresenta.

[86] EG.

Questo ragionamento è già terminato, ma perché non è ancor terminato il giorno, vorrei che trovassimo alcun'altro suggetto per chiuder col giorno la presente tornata.

[87] LOG.

Datene pure il motivo.

[88] EG.

Vorrei ascoltar qualche cosa circa la poesia comica, mentre sebbene le favole pastorali riguardano tale spezie, siccome io raccolgo dalla tavola che già fece Lamindo, nondimeno l'*Elvio* del nostro

[246] Difesa del Crispo] Difesa del suo Crispo A, A* ; *Il Crispo, tragedia pare dello Stefonio* A*.

[247] non espresso] inespresso A.

custode fu conceduto alla tragedia, e però mi manca, se non in tutto, almeno in buona parte la cognizione di quella.

Se adunque a voi fosse in grado, potremmo considerare alcuna delle commedie dell'Ariosto.

[89] LOG.

Assai grande, per vero dire, è il vostro giudizio, perciocché tra le toscane commedie quelle dell'Ariosto sono a mio parere le più perfette.

[90] EG.

Ma io mi vaglio di esse perché di poche più ho notizia.

[91] LOG.

Ohimè, che cosa mai dite, Egina? Sono famosissime e note ad ogni ancorché mezzano amadore di buone lettere la *Cecaria* dell'Epicuro napolitano, il *Capitano* del Dolci, il *Medico* del Castellini, gl'*Incantesimi* ed altre del Cecchi, l'*Egle* del Giraldi, la quale è tessuta a misura de' satiri degli antichi greci, la leggiadrissima *Tancia* del Buonarroti scritta in lingua rustica di Firenze, e molte altre, le quali sono degne dello sguardo e dello studio di qualunque più purgato giudizio.

[92] EG.

Non vi maravigliate, Logisto, di ciò, perché, per dirvela giusta, taluno m'aveva dato ad intendere che la buona comica, siccome anche la buona tragica, si ritruovi in Francia e non in Toscana, e però alla lezione delle commedie e delle tragedie francesi ho badato, quando di leggerne ho avuto talento, e solo per accidente o per curiosità talvolta ne ho letta alcuna toscana.

[93] LOG.

Strana[248] cosa mi dite, ed è forza che chi è di simil parere non abbia veduto, oltre alle suddette che in versi toscani sono composte, le bellissime commedie in prosa degli italiani, e spezialmente la *Calandra* di Bernardo Dovizio cardinal di Bibbiena primiera nel tempo e peravventura anche nel valore, gli *Straccioni* del Caro e le *Commedie* del Salviati, dell'Ambra, del Piccolomini, del Parabosco, e d'altri più tra gli antichi, e tra i moderni quelle di Sforza d'Oddi, d'Ottavio d'Issa, di Giovambattista Della Porta, e di non pochi altri, e tra quei de' nostri tempi i graziosissimi *Trespoli* del Ricciardi, tutte le quali possono eziandio fare invidia alle greche ed alle latine.

E benché circa la tragedia forse ancor non sia stato occupato in Toscana il primo luogo, non però non sono elleno[249] nobilissime e degne di gire al paro con quelle de' maestri, fra l'altre molte, la *Sofonisba* del Trissino, la *Tullia* del Martelli, l'*Orbecche* del Giraldi, la *Rosmunda* del Rucellai, l'*Adriana*

[248] Strana] La strana A.

[249] elleno] egli A.

del Cieco d'Adria, la *Canace* dello Speroni, il *Torrismondo* del Tasso, l'*Arcipanda* del Decio e il *Corradino* del nostro Lacone.

[94] EG.

Godo che mi abbiate data questa notizia, e vi prometto di valermene.

[95] LOG.

Fatelo, e sono certo che me n'avrete grado.

[96] EG.

Orsù senza più indugiare favoritemi sopra la domanda che vi ho fatta.

[97] LOG.

Ma pure, che cosa vorrete ascoltar da noi?

[98] EG.

Tanto che mi basti per aver cognizione della comica, siccome l'ho della lirica e della tragica.

[99] LOG.

La faccenda richiederebbe molto lungo ragionamento, ma pel poco tempo che abbiamo, mi sforzerò d'annoverarvi in compendio le cose più essenziali.

Dalla *Poetica* d'Aristotile si cava che appresso i greci la commedia e la tragedia hanno le medesime parti, che si chiamano di qualità e di quantità. Le parti di qualità sono la favola, il costume, la sentenza, la locuzione, l'apparato e la melodia; quelle di quantità il prologo, l'episodio, l'esodo e il coro.

Ma i latini diversamente costituiscono le parti di quantità, rispetto alla commedia, imperciocché elle sono appresso loro il titolo, l'argomento, il prologo e gli atti, i quali cinque esser debbono, e si distribuiscono in proponimento, cioè in proporre il pericolo delle cose, in viluppo[250], o intreccio[251], cioè in accrescere il medesimo pericolo, e in mutazione, cioè in rivolgere le cose di meste in liete, le quali parti, secondo i propri vocaboli, richiamano protasi, epitasi e catastrofe. Or perché i nostri toscani, cioè gli antichi, de' quali io solamente favello, coi latini s'uniformarono nel tessere le loro commedie, io brevemente ragionerò come le parti dai latini alla commedia costituite concorrono nelle commedie toscane.

Le parti adunque di qualità, come dissi, sei sono, cioè favola, costume, sentenza, locuzione, apparato e melodia. Quanto alla favola e al costume, avendoli d'ambedue a trattar pienamente nel ragionar che si farà[252] sopra la poesia epica, altro non dirò qui se non che[253] essendo la commedia imitazione di

[250] *Πρότασις, ἐπίτασις, καταστροφή* + *intreccio* A*.

[251] o intreccio] *manca* A, A*.

[252] si farà] farassi A.

peggiori, secondo ciò che è degno di riso, senza dolore e morte, dovrà la favola per la commedia contenere avvenimento popolare e faccenda di private persone, e ogni nobil circostanza rigettare che per la tragedia si richiederebbe, la quale imita le illustri azioni, e oltre acciò sarà una, cioè conterrà un'azione d'un sol personaggio, e compiuta, e tale, che nel giro d'un giorno possa avvenire, le quali cose anche alla tragedia sono comuni; e il costume, quanto nella tragedia si richiederà nobile, e d'illustri e generosi abiti ornato, tanto nella commedia dovrà esser vile, sconcio e ripieno di viziose massime, di quelle però solamente dalle quali si può cavare il riso, il perché saranno solo acconci personaggi di commedia parassiti, avari, servi, buffoni, cuochi, millantatori e simili, i quali il sommo de' lor vizi dovran toccare, acciocché muovano il riso, che è il principal fine della commedia, secondo Aristotile, e finalmente non dovrà ella contenere in sé cosa impossibile d'incredibile impossibilità, il qual precetto comprende anche la tragedia, come altre volte è stato detto.

Della sentenza e della locuzione abbiamo pienamente parlato ne' ragionamenti sopra la lirica, e molto parimente s'avrà a dire anche di esse nel discorso dell'epopeia, laonde ora vi dirò solo non si convenire altro carattere alla commedia che l'umile, nel più infimo grado dell'umiltà, per non falsificare la condizione delle persone che introduce, come considera il Castelvetro nella *Giunta* al libro primo delle *Prose* del Bembo, di modo che non oserei affermare che in essa possa mai concorrere il moderato, se non se in caso che dovesse muoversi con quello il riso, nel qual caso anche il sublime ben può concorrervi.

Ma non però dovrà lo stile della commedia esser cotanto vile che la sentenza abbondi di oscenità o di nausea, da cagionare anzi conturbamento d'orecchie o di stomaco che riso negli ascoltanti, non badando io in questa parte a quello che i nostri antichi toscani si fecero, nel che senza fallo non si debbono imitare.

[100] EG.

Ma ditemi, perché le toscane commedie sono composte di versi sdruccioli, come sono queste dell'Ariosto?

[101] LOG.

Perché credettero quei primieri che ne composero di corregger maggiormente colla debolezza della desinenza sdrucciola il numero del toscano endecasillabo, e oltre acciò perché assai, e non poco, conferiscono gli sdruccioli per render prosastico il periodo legato dal numero, come manifestamente riconoscer potrete dalla lezione delle commedie che avete in mano.

[253] se non che] fuorché A.

[102] EG.

Dalle vostre parole io traggo che più acconcia sia la prosa che il verso per la commedia.

[103] LOG.

V'è chi stima di sì, ed anch'io concorro nell'istesso parere, perché la verisimilitudine mi piace sopra tutte le cose, e però quanto lodo i latini, che – come parimente dicemmo nel passato ragionamento – composero le loro commedie di versi lontanissimi da ogni risonanza, e de' giambi settenari e ottonari si valsero non molto dissimili dalla prosa, tanto lodo i toscani, che il verso sdrucciolo vi posero in opera, ma molto più lodo il cardinal di Bibbiena, che della prosa assolutamente si valse, forse perché né meno il verso sdrucciolo gli parve adattato per la bisogna, non potendo, per vero dire, i versi volgari discostarsi mai tanto dalla risonanza, che equivagliano alla prosa, quanto equivalevano i mentovati versi de' latini, ancorché gli stessi sdruccioli spesse volte terminano coll'articolo del sustantivo, col quale incomincia il verso che segue loro, come per entro coteste commedie dell'Ariosto osservar potrete, il quale ciò fece per maggiormente discostarsi dall'armonia del verso.

[104] EG.

Se adunque la cosa[254] è così, tal vostra sentenza abbraccia anche la tragedia.

[105] LOG.

Non mica, perché troppo chiaro è il testo d'Aristotile che richiede il numero nella tragedia, il che non può dirsi della commedia, per la quale il filosofo nulla sopra di ciò stabilisce, e benché si possa credere che se qualche cosa avesse stabilito, ella sarebbe stata il numero, nondimeno non possiam noi infallibilmente ciò affermare, e molto meno qual sorta di numero fosse stata per essere, e anche perché alla tragedia, come a nobile e sublime poema, non tanto si disconviene il discostarsi dal comun modo di parlare, quanto senza dubbio alla commedia, che è popolare e bassa, e questa considerazione forse non mi farebbe, circa le toscane commedie seguitare la sentenza del filosofo, quando anche alla commedia avesse egli prescritto il[255] numero.

[106] EG.

Sanamente parlate: torniamo ora al principal ragionare.

[107] LOG.

Vi rimarrebbono delle parti di qualità l'apparato e la melodia, ma di esse non è necessario discorrere, perché risguardano gl'istrioni e non già il poeta; oltreacché di quel che si vagliono ambedue appresso gli antichi, abbastanza v'è chi scrive, e appresso noi è cosa palese ad ognuno che va ad ascoltar commedie.

254 Se adunque la cosa] S'egli la cosa A.

255 il] ii A.

Vegnamo adesso alle parti di quantità. La prima di esse è il titolo, cioè l'iscrizione della commedia, la quale si piglia ad arbitrio, o dall'argomento, o dalla cosa di più importanza di esso, o dal luogo, o dai nomi de' personaggi principali, o dalle cose con esso loro congiunte, o dal principale ufizio e costume degli stessi, né altro si dee in ciò avvertire, se non che il titolo della commedia abbia per fondamento il cardine sopra il quale si raggira la favola.

La seconda è l'argomento, ma quello ai nostri toscani non passò per circostanza necessaria, e molti separatamente di tal parte non si valsero, ma nel prologo, o nelle prime scene del primo atto la chiusero, come ne potrete vedere gli esempi nelle stesse commedie dell'Ariosto.

La terza è il prologo, ma egli è questo prologo del quale qui si favella una faccenda che o nulla, o poco, comunica colla commedia, ed io non lo reputo introdotto ad altro fine che per acchetare il tumulto degli spettatori, acciocché nel cominciarsi della commedia si truovino disposti a vedere e ascoltare.

Ma la quarta parte, cioè gli atti, è quella alla quale la quantità tutta è appoggiata. Cinque sono gli atti della commedia, i quali in tre tempi, o adoperamenti, si dividono, appellati come abbiam detto protasi, epitasi e catastrofe. La protasi è tutta la parte della commedia che antecede il viluppo, e in essa altro non si fa che proporre il pericolo delle cose o, per meglio spiegarmi, narrar la somma delle cose senza dichiararne l'esito. L'epitasi è l'istesso viluppo, nel quale si debbe il pericolo aumentare, e arriva fino al principio dello scioglimento. La catastrofe finalmente, la quale altresì s'appella peripezia, se si considera come una delle tre parti della commedia, nella qual guisa qui dee considerarsi, o è il principio dello scioglimento, il quale vien compreso dentro di essa, o è l'istesso scioglimento, e accade allorché le cose si mutano di cattive in buone, o di meste in liete, coll'intervento dell'agnizione, la quale nella commedia è necessaria: non è però vietato di terminar con qualche mestitia, se la stessa mestizia sarà atta a muovere il riso.

Per conferma di tutto ciò che ho detto vi serva d'esempio tra coteste dell'Ariosto quella che è intitolata *I suppositi*, perché in essa si prendono in cambio più persone. Nel primo suo atto si propone il pericolo col timore del supposto Dulippo, che il padre di Polinesta[256] condiscenda a maritar la figliuola a Cleandro dottore; nel secondo, nel terzo e in buona parte del quarto si fa il viluppo collo stratagemma[257] ordito a prò del detto Dulippo dal supposto Erostrato, col mezzo del Sanese, il qual Sanese, fintosi padre di esso Erostrato, dee convalidare le promesse di lui, e in tal guisa torre la speranza al dottore di conseguir Polinesta per via di promesse, le quali sempre più crescevano, e finalmente nel resto del quarto, e nel quinto si scioglie la favola collo scoprimento di Polinesta stuprata dal supposto Dulippo, colla costui carcerazione, coll'arrivo del vero padre d'Erostrato, e coll'agnizione

[256] *Πολυμνήστη* A*.

[257] stratagemma] strattagemma A*.

del finto Erostrato, che si scuopre per figlio del dottore, e scopertosi anche il finto Dulippo pel vero Erostrato, si stringono le nozze tra lui e Polinesta e si perfeziona la catastrofe col mutamento delle cose di meste in liete.

Gli atti poi vengano intersecati dagl'intermedi, i quali appresso i latini erano simili a quelli che oggi si usano tra noi, perciocché ora con musica, ora con ballo, ora con giuochi e ora con altri spettacoli gli componevano. E avvertite che non è lecito terminar gli atti ad arbitrio del compositore, ma si debbe osservare che terminino sì fattamente che gli ascoltanti restino in qualche modo paghi circa le cose passate.

[108] EG.

Pienissima lezione mi avete voi fatta sopra la commedia, né mi rimane a sapere, fuorché se la favola pastorale debba camminar colle stesse regole della commedia, e perché la satira alla comica poesia si riferisca.

[109] LOG.

La favola pastorale non ha altro di diverso dalla commedia, se non il rappresentare alquanto men vili cose, e l'introdur personaggi non tanto viziosi, essendo piaciuto d'ordirla in questa guisa ad Agostino de' Beccari da Ferrara, che dall'egloghe ne trasse l'invenzione.

La satira poi, insieme colle terze rime, o capitoli berneschi, si riferisce alla comica, perché da essa ebbe tra i greci i suoi principi, i quali drammatici furono, e vi s'introducevano i satiri a fare sconcissime azioni, e d'ingiurie e vituperi caricare altrui.

[110] EG.

Egregiamente.

[111] LOG.

Rintracciamo ora nella comica la bellezza interna, la quale è necessaria a sapersi, e mi maraviglio come sopra di essa non mi abbiate interrogato.

[112] EG.

È egli adunque capace la comica d'interna bellezza?

[113] LOG.

Non men che la tragica e molto più che la lirica, perché nella comica, non pur dai sentimenti, ma dall'azione, si ritraggono insegnamenti utilissimi.

[114] EG.

Favoritemi distintamente spiegarmi la cosa.

[115] LOG.

La bellezza interna della drammatica poesia consiste non solo nei sentimenti che nascondono precetti e dottrine, de' quali sentimenti la drammatica è molto più ricca che la lirica, per essere i suoi poemi assai più lunghi e ripieni d'assai più cose, ma dall'azione, la quale ad insegnarci il dirittamente vivere è tutta intesa, e questo insegnamento è d'assai maggior utile che qualunque altro.

Or la bellezza intrinseca dell'azione risiede nel suo ufizio, il quale si è di farci accorti de' nostri vizi e difetti, col dimostrarceli in altrui, e di purgarci da essi, facendoci vedere le disavventure e i pericoli, ai quali per essi suggetti siamo, e rappresentandoci la bruttezza e deformità de'medesimi; e però Aristotile, in diffinendo la tragedia, dice, secondo il sentimento del Maggi e del Nisieli, quella esser purgatrice d'affetti viziosi col mezzo della compassione e del terrore, e della commedia giudica il padre Donati esser poema il quale c'insegna a scevrar l'utile dal danno, e abbracciar quello e questo scansare.

[116] EG.

Veramente non è poco l'utile che si può trarre delle commedie, ma io sì fatte commedie non le ho mai vedute rappresentare, né so perché sieno andate in disuso.

[117] LOG.

Per tutto il corso del secolo del cinquecento fiorì l'arte istrionica, di modo che altre commedie non si rappresentavano, che nella guisa poco dianzi raccontata. Ma perché Ottavio Rinuccini, rinnovando nella comica l'uso de' greci e de' latini che, secondo l'opinione di molti, cantavano intere tragedie, fece rappresentare alcune sue favole pastorali messe in musica, che al secolo del secento amico di novità piacquero al più alto segno, però l'arte istrionica perdette alquanto della riputazione in che era salita, e incominciarono ad ascoltarsi avidamente simili pastorali, delle quali ne uscirono alla luce in pochi anni quasi infinite.

Fu poi l'arte istrionica anch'essa seguitata, finché Giacinto Andrea Cicognini intorno alla metà di quel secolo con più felice ardimento introdusse i drammi col suo *Giasone*, il quale per vero dire è il primo e il più perfetto dramma che si truovi, e con esso portò l'esterminio dell'istrionica, e per conseguenza della vera e buona comica e della tragica stessa, imperciocché per maggiormente lusingare colla novità lo svogliato gusto degli spettatori, nauseanti egualmente la viltà delle cose comiche e la gravità delle tragiche, l'inventor de' drammi unì l'una e l'altra in essi, mettendo pratica con mostruosità non più udita tra re ed eroi, ed altri illustri personaggi e buffoni e servi e vilissimi uomini.

Questo guazzabuglio di personaggi fu cagione del total guastamento delle regole poetiche, le quali andarono di tal maniera in disuso, che né meno si riguardò più alla locuzione, la quale, costretta a servire alla musica, perdé la sua purità e si riempiè d'idiotismi. Fu tralasciato il maneggio regolato dalle figure che nobilitano l'orazione, che si restrinse per lo più dentro i termini del parlar proprio e

famigliare, il quale è più adattato per la musica, e finalmente il legame di quei piccoli metri, appellati volgarmente «ariette», che a larga mano si spargevano per le scene, e la strabocchevole improprietà di fare altrui parlar cantando, tolsero affatto dai componimenti la forza degli affetti e l'artifizio di muovergli negli ascoltanti. Sul modello de' drammi il medesimo Cicognini fabbricò anche le commedie in prosa, le quali presero tal piede ne' teatri, che ridussero alfine l'arte istrionica a conversar colla più vil plebe per le botteghe e per le piazze.

Crebbe grandemente quella disavventura per tutta l'Italia per lo corso di quaranta e più anni, ne' quali i musici successori degl'istrioni, con assai più fortuna che quei non ebbero, guadagnarono incredibil favore e grazia e ricchezze, ma alla fine, siccome intorno alle altre cose poetiche, così rispetto a quelle, pare oggimai che l'Italia incominci ad aprir gli occhi e a conoscere il poco utile che le proviene dall'aver tralasciata l'antica strada, e benché non abbia ancora richiamata la vera comica, nondimeno, di due mali eleggendo il minore, il mostruoso stroppiamento praticato finora ha ella corretto in molte cose, procurando almeno di tessere i drammi in tutto nobili e senza buffonerie, come oggi si pratica ne' teatri di Vinegia, e di lasciar ne' recitativi qualche luogo agli affetti col diradare la soverchia quantità delle ariette, nel che il nostro Osiro [Domenico David] già defunto e l'eruditissimo Emaro, che abbiam con essonoi, hanno principalmente cooperato, e però loro è dovuta principalmente la lode.

In Roma poi abbiam veduto ritornar la tragedia, e comeché sfornita di musica e ripiena di lutto ognun sa quanto sia stata onorata ed applaudita da tutta Roma, allorché sul teatro del nobil Collegio Clementino comparve lo *Stilicone* e le altre tragedie trasportate dal franzese dal gentilissimo Solero[258] [il padre Filippo Merelli]. Ma più che ad ogni altro si dee l'onore d'aver ritornato simil buon gusto in Italia al nostro inclito acclamato Crateo, autore della nobissima pastorale dell'*Amore eroico tra i pastori*, il quale è stato il primo che abbia ripigliate le antiche regole, introducendo in essa i cori e varie altre appartenenze della buona comica.

[118] EG.

Con questo vostro discorso in sustanza avete condannati tutti i drammi.

[119] LOG.

Io per me non solo non ne ho condannato alcuno, ma confesso con libertà che non poco godo nell'ascoltargli, e spezialmente quei de' nostri compastori Palemone [Silvio Stampiglia], Tirinto [il conte Giulio Bussi], Nardillo [Giovanni Andrea Moniglia], Panopo [il dottor Giacomo Sinibaldi], Cromiro [Pietro Andrea Bernardoni], Metisto[259] [Carlo Sigismondo Capece] e Amaranto [Girolamo Gigli], i

[258] Solero] Adrasto A.

[259] Metisto] Termisto A.

quali mi paiono assai migliori di tutti gli altri che ho ascoltati; dico bene che chi gl'inventò poteva far di meno d'inventargli, ed avrebbe peravventura fatto meglio a lasciare il mondo come trovato l'aveva.

[120] EG.

Compatitemi, Logisto, troppo scrupoloso, anzi stitico, parmi che voi siate in questa materia, ed or m'accorgo che a gran dovere suol dir Lacone che chi non vuol mai giungere al fine della composizione d'un dramma lo sottoponga alla vostra censura.

[121] LOG.

Non può dirsi scrupolo né stitichezza quella che condanna discretamente ciò che non è lodevole.

[122] LIC.

Ma voi lasciate d'annoverar tra i buoni compositori de' drammi nobili Egilo [il cavalier Paulo di Campello] vostro zio?

[123] LOG.

La modestia n'è cagione.

[124] LIC.

Il faremo adunque noi, o Logisto, poiché non solo ad Egilo si dee onorato luogo tra quelli, ma di più in quanto a me lo stimo il migliore tra i compositori de' drammi eroicogiocosi, imperciocché in essi, oltre all'uso de' falli e delle arguzie tratte dalla miniera di Plauto, v'è tal'artifizio, che la qualità di giocoso non toglie punto all'eroico e senza mostruosità vi si veggono unite sì fatte due spezie, anzi immedesimate, come chiaramente si riconosce dalla lettura del *Pandolfo*, del *Mario in Cartagine*, dell'*Amor vuol gioventù*, e d'altri già rappresentati, e con maggior sua lode si riconoscerà da un altro, che ora sta egli tessendo sull'istoria d'Atenaida figliuola di Leonzio Filosofo.

[125] EG.

Orsù lasciamo di ragionare perché la giornata è già compiuta, e domane v'attendo per discorrer dell'epopeia. E perché dallo studio da me fatto intorno al poema che dee considerarsi, mi sono accorta che difficilmente in un discorso si potrà compiere la total considerazione, però potranno prepararsi anche Lico e Nedisto, i quali suppliranno il giorno appresso alla mancanza.

[126] LIC.

Prudentemente voi dite nun pur mercé della lunghezza[260] del poema, ma del grosso[261] numero delle circostanze che si richiedono per la perfezione di simile spezie di poesia.

[260] mercé della lunghezza] mercé la lunghezza A.

[261] del grosso] il grosso A.

Dialogo settimo

Si ragiona pienamente della poesia epica, considerandosi il poema del barone Antonio Caraccio intitolato L'imperio vendicato.

EGINA.

NITILIO GERESTO [monsignor Leone Strozzi]

URANIO TEGEO [Vincenzo Leonio]

[1] EG.

Ecco il poema del nostro Lacone [barone Antonio Caraccio]: stabiliamo l'ordine che dovrà tenersi.

[2] NIC.

Egli è già fatto, perché in prima Uranio ragionerà generalmente sopra la bellezza esterna dell'epica poesia, e poi or l'uno or l'altro di noi in parte ve la dimostreremo, traendo gli esempi dal poema di Lacone, e domane del rimanente e della bellezza interna favellerassi.

[3] EG.

Orsù, Uranio, incominciate.

[4] UR.

L'esterna bellezza anche dell'epopeia, o epica poesia, i quali vocaboli varranno sempre l'istesso, consiste, come si è detto circa l'altre spezie della poesia, nel diletto, il quale da due scaturigini procede, che di qualità e di quantità si chiamano, e ciascuna di esse annovera più parti.

Le parti di qualità sono la favola, il costume, la sentenza e la locuzione, e quelle di quantità il proemio e la narrazione. È la favola la prima e più importante parte dell'epopeia, e molte circostanze debbono concorrere in essa, acciocché sia perfetta, dovendo ella essere unita, intera, grande quantitativamente, maravigliosa, credibile, bene episodiata, lieta e varia, e finalmente può tessersi semplice e composta, delle quali due maniere[262] la seconda è di maggiore stima. Il costume anch'esso ha le sue circostanze, che sono bontà, convenevolezza, simiglianza ed egualità, siccome alla sentenza conviene esser vera, concorde, propria, nobile e sofficiente; e alla locuzione, cioè allo stile o carattere, il quale, secondo me, per l'epopeia è il sublime, esser pura, chiara ed ornata.

[262] maniere] maniera A.

Le parti poi di quantità minor suddivisione patiscono, imperocché il proemio contiene solo il proporre, l'invocare e il dedicare, e la narrazione non annovera altro che il viluppo e lo scioglimento. Ma secondo il Tasso nel *Trattato del poema eroico*, quattro altresì sono le parti della quantità, cioè introduzione, perturbazione, rivolgimento e fine, la qual divisione a me molto più piace. Tutto ciò è quello che l'epopeia costituisce, di modo che quello sarà perfetto poema eroico, o epico che dir vogliamo, nel quale tutte le raccontate parti concorreranno.

[5] EG.

In poche parole avete chiuso gran cose, Uranio, ma tanta brevità per me non è buona, che sono poco men che novizia.

[6] UR.

Io ho studiato d'esser brieve, perché di ciascuna parte si dee parlar diffusamente nel progresso del ragionare, ed allora rimarrete appieno soddisfatta.

[7] EG.

Nitilo adunque imprenda la spiegazione della favola.

[8] NIT.

Sono pronto a servirvi: prima però stimo necessario di darvi qualche contezza dell'essenza dell'epopeia. Egli è adunque l'epopeia, per quel che io ne sento, imitazione d'azione illustre, grande e perfetta, fatta narrando con temperato stile, secondo il mio parere, il quale in ciò è contrario a quello d'Uranio, per muover gli animi col diletto e colla maraviglia a conoscere e seguitare il meglio.

Dico «imitazione», perché l' imitazione è genere e abbraccia ogni poesia, «d'azione illustre», cioè della spezie che debbe imitarsi, la quale dovrà in sommo essere illustre per distinguerla dalle azioni richieste[263] dalla commedia, che sono cose popolari, e dovrà anche esser grande quantitativamente, di modo che in le non chiuda meno di quanto può restare nella memoria d'un uomo dotato d'ottima ritentiva, dappoiché il poema sarà stato da lui letto, e finalmente perfetta, cioè non essere difettosa, o per mancamento o per soprabbondanza.

Dico poi «fatta narrando», a differenza dell'imitazione drammatica che si fa[264] rappresentando, e a tal narrazione io prescrivo lo stil mezzano, il quale è più atto per l'evidenza, dalla quale secondo me si cava meglio il diletto e più facilmente si desta la maraviglia, e per altre ragioni che addurrovvi quando parleremo della locuzione.

[263] richieste] richiedute A.

[264] si fa] fassi A.

Dico in ultimo «per muover gli animi col diletto e colla maraviglia a conoscere e seguitare il meglio», perché, essendo proprio dell'epica, più che di qualunque altra sorta di poesia, toccare il sommo d'ogni virtù e d'ogni vizio, e dipinger gli uomini tutti non come sono, ma come dovrebbeno essere, ciò sarebbe soverchio se non vi fosse il fine di far conoscere e seguitare il meglio a chi legge, con risvigliare nella sua mente pensieri generosi, e vestirgli l'animo di desideri nobili, e invaghirlo della perfezione, e questo è l'utile che si ritrae dal poema eroico, il quale tant'è maggiore dell'utile che si riceve dagli altri poemi, quanto il tutto è maggiore di ciascuna sua parte, mentre la tragedia altr'utile non ha che il purgamento dal terrore e dalla commiserazione, con assuefarci a temere e commiserare, rappresentando atroce azione, e la commedia non già altro che il dispregio delle cose vili e abbominevoli, perché quelle solamente imita.

Ma l'epopeia abbraccia e questa utilità ed ogni altra, perciocché imita e rappresenta tutte le persone e tutte le cose, né già com'elle sono, ma nel maggior grado del vizio o della virtù, e da ciò spezialmente io mi muovo a credere che l'epopeia sia poema assai più nobile che la tragedia, alla quale non si concedono persone che di condizione mezzana, cioè né buone, né cattive, e non si assegna azione che terribile e miserabile. Or torniamo, Egina, alla favola.

[9] EG.

Oh egli era necessario che voi mi deste la notizia che data m'avete, perché senza di essa avrei io alla fine saputo tessere il poema eroico senza sapere che cosa egli si fosse.

[10] NIT.

La favola, secondo Aristotile, è la stessa imitazione dell'azione che si dee trattare o, per più chiaramente spiegarmi, è l'istesso ammassamento e concatenazione[265] delle cose che han da occorrere o concorrere per costituire l'imitazione dell'azione, e quella parte è principalissima ed importante a segno che senza di essa il poema è come il corpo senza l'anima.

Ella adunque, siccome avete udito da Uranio, debbe in prima esser'una, cioè contenere una sola azione di un sol personaggio principale, perciocché imitando il poeta la natura, siccome quella nell'operare si propone[266] un sol fine, così quegli ad un sol fine nell'imitare debbe attenersi. Tra i greci una è la favola dell'*Iliade*, perché l'ira d'Achille ha per fine, una è tra i latini la favola dell'*Eneide*, la quale unicamente riguarda il passaggio d'Enea in Italia, e una né più né meno è tra i volgari la favola dell'*Imperio vendicato*, avendo ella per solo oggetto la vendicazione dell'imperio d'oriente fatta da Balduino.

[265] concatenazione] catenazione A.

[266] propone] antipone A.

[11] EG.

Ma il *Furioso* dell'Ariosto, che io ho letto, non parmi che abbia quella unità di favola, e pure appellato viene poema eroico.

[12] NIT.

Egli non ha unità di favola il *Furioso*, perché è romanzo, ma anche i romanzi sono spezie di moderna poesia all'epopeia appartenente[267], e si dicono poemi eroici perché imitano le medesime azioni col medesimo modo e co' medesimi strumenti co' quali imita l'epopeia, e per li quali quella si distingue da ogni altro poema.

[13] EG.

Come a dire?

[14] NIT.

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

[15] EG.

Ma sono lodevoli[268] sì fatti romanzi?

[16] NIT.

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

Anzi mi maraviglio grandemente e mi fa male che l'Ariosto, il quale in ogni altra parte del suo *Furioso* è divino, si sia lasciato lusingare dal popolare applauso e sia caduto in un vizio tanto brutto qual è la pluralità, dalla quale cagionata viene la confusione; e quel che maggior maraviglia mi reca si è ch'egli se ne lodi dicendo:

E perché varie fila a varie tele
uopo mi son, che tutte ordire intendo.

[17] UR.

Ma io – compatite Nitilo se interrompo il vostro ragionamento – non ammetto tanta disunione nel *Furioso*, perché egli propone di cantare il passaggio de' mori d'Africa in Francia sotto Agramante, che si

[267] appartenente] partenenete A.

[268] sono lodevoli] sono egli lodevoli A ; sono eglino lodevoli A*.

vantava di voler vendicare la morte del re Troiano, come considera il Tasso nel suo *Trattato del poema eroico*, e come si riconosce dalla proposizione del medesimo *Furioso*:

Le donne, i cavalier, l'armi e gli amori,
le cortesie, l'audaci imprese io canto,
che furo al tempo che passaro i mori
d'Africa il mare, e in Francia nocquer tanto,
seguendo l'ire e i giovenil furori
d'Agramante lor re, che si diè vanto
di vendicar la morte di Troiano
sopra re Carlo imperator romano.

E ciò col suo filo a maraviglia adempie, terminando collo sbaraglio ed esterminio totale di tutti i saracini, e chiudendo colla morte di Rodomonte, ed a questa evidentissima dimostrazione aggiungete anche tutto ciò che diffusamente scrive Simon Fornari intorno all'unità di questo poema nella dottissima sposizione ch'ei fa del medesimo e Marco Antonio Severino nella sua *Filosofia degli scacchi*, se non erro al capitolo 6, e benché v'abbia qualche parte di favola che non sembra riflessa, come è la guerra di Biserta, ciò io chiamo piuttosto episodio non concatenato[269] estrinsecamente, che favola distinta, siccome ancorché egli spenda molti canti prima d'incominciare a cantar della proposta azione, non per questo si debbe conchiudere la disunione, mentre ciò che si parla in essi riguarda la cognizione di molti personaggi e di molte cose necessarie al lettore innanzi che s'inoltri nell'azione del passaggio de' mori, massimamente che il *Furioso* seguita ed è congiunto coll'*Innamorato* del Boiardo.

[18] NIT.

Ma sì fatto incominciamento nel mezzo, e questo porre, per dir così, il capo nel ventre, parvi egli buono?

[19] UR.

Quando si ristringa la difficultà al sito del capo, la cosa va a mio favore, imperciocché sebbene Aristotile e ogni altro scrittor di precetti poetici vuole che il poema eroico incominci col principio dell'azione che si toglie a imitare, nondimeno quando ciò che si premette al principio è necessario in qualche modo per la cognizione della stessa azione, ovvero per renderlo conseguente ad alcun'altro poema, io sono di parere che possano spendersi de' canti prima che s'incominci l'azione, e se i canti che in tal guisa si spenderanno non vorremo chiamarli capo, li chiameremo ornamento e

[269] concatenato] catenato A.

abbigliamento di capo, ogni volta però che l'azione nel poema abbia per altro il suo principio, il suo mezzo e il suo fine, e tutte le altre sue parti adeguate e proporzionate.

Anzi il dar cognizione in simil guisa, che si chiama artifiziosa, è senza fallo più pregevole e da rincrescer meno a chi legge, il quale non vien noiato da lunga serie di notizie, di nomi e di cose leggendariamente raccontate, che per necessità debbono esser vanguardia del poema, che incomincia coll'azione.

[20] EG.

Ma se il poema dell'Ariosto prende a imitare il passaggio de' mori in Francia, com'egli s'intitola *Orlando furioso*?

[21] UR.

Anche Omero propone l'ira d'Achille, e pure intitola il suo poema *Iliade.* Ma l'Ariosto per mio avviso pigliò il titolo da Orlando, perché seguitava le materie del Boiardo, che da Orlando intitolate sono, mentre il suo fine era tutt'altro che la pazzia d'Orlando, come abbiam detto di sopra, ed egli medesimo dà a conoscere, allorché dopo aver discoperto nella prima danza del poema il suo vero fine, soggiunge nella seconda, che parlerà anche d'Orlando, dicendo: «Dirò d'Orlando in un medesmo tratto».

[22] NIT.

Or via non più di ciò, perché non finiremo mai, e ci dilungheremo tanto dal nostro proponimento, che invece di considerare il poema di Lacone, faremo un'inutile disputa sopra il *Furioso*, il quale, ancorché non abbia quella esattissima unità di favola che si richiederebbe, io stimo, lodo e reputo degno, non pur del primato tra i poemi romanzeschi[270], ma d'onorato luogo appresso l'epopeia.

Or tornando al nostro ragionamento dicovi, Egina, che la favola dell'*Imperio Vendicato* è una, non riguardando altro fine che la vendicazione dell'imperio greco, ed è tanta quella unità che di essa e della sua condotta, io so che sopra ogn'altra cosa si vanta Lacone, e per verità ragionevolissimamente, e benché nel conturbamento della favola sieno molti, e molti episodi, non per questo l'unità si toglie, imperciocché gli episodi sono tutti concatenati e congiunti in guisa colla favola, che se uno se ne toglie la favola si distrugge.

Anzi è tanta la strettezza usata dall'autore in quella parte, che per non iscemar né meno in apparenza l'unione e la condotta, quasi tutte le transizioni fa egli concatenatamente e, per parlar col proprio termine, per ponte, né ve n'ha alcuna di riguardo che sia fatta senza concatenazione, o per salto.

[23] EG.

Spiegatemi che cosa sieno tali transizioni e qual di esse sia la migliore, e portatemene alcuno esempio.

[270] romaneschi] romanzeschi A.

[24] NIT.

Le transizioni sono i passaggi che si fanno da una ad altra cosa, allorché si tralascia quella che si narra, e si passa a narrarne un'altra. Di due sorte elle si truovano, altre sono semplici e senza artifizio, e si dicono fatte per salto, cioè saltando da una cosa ad un'altra senza alcuno intervallo o legamento, e di questa sorta sono pieni i poemi sì de' greci e de' latini, come de' toscani, e bastivi per esempio quello dell'Ariosto nel canto diciottesimo, nel quale, dopo aver parlato del fatto di grifone in Damasco, fa passaggio a narrar le cose della guerra in Parigi:

Ma voglio a un'altra volta differire
a raccontar ciò che di questo avvenne.
Del buon re Carlo mi convien seguire,
che contro Rodomonte in fretta venne.

Altre sono congiunte e artifiziose, e si dicono fatte camminando per ponte, e il congiungnimento si fa naturalmente e necessariamente, di modo che, secondo l'ordine naturale, i passaggi appariscono necessari. Di questa sorta si valse sopra ogni altro Ovvidio nelle sue *Trasformazioni*, e seguitando le vestigia di lui, della medesima si è valuto il nostro Lacone con tanto artifizio, che il lettore insensibilmente si vede da una cosa internato in un'altra.

Questa seconda sorta senza dubbio è la migliore, ancorché l'altra sia più usata, forse perché riesce più facile, imperciocché il lettore non resta amareggiato dal lasciar pendente alcun fatto del quale egli desidererebbe vedere il fine, mentre come ho detto, veggendosi portato in un altro fatto dal medesimo fatto che lascia, crede necessaria la lezione del nuovo fatto per l'ultimazione desiderata del tralasciato, nel che, siccome grande artifizio debbe impiegare il poeta, così certamente più lodevoli saranno tali passaggi. Oltre acché il far succeder le cose naturalmente e per necessità è sempre migliore, salvandosi ed assicurandosi in simil guisa tutta la concatenazione[271] del poema perché gli episodi non solo saranno allora concatenati[272] intrinsecamente, cioè attenenti alla favola, come si richiede, ma anche estrinsecamente.

Serva d'esempio la transizione che si fa[273] ne' canti nono e decimo del poema del nostro Lacone, ove avendo egli narrato che per frenare la ribellione de' soldati del Berrì avevano i capi dell'esercito latino mandati Clodoveo e Monforte, e volendo far passaggio alla narrazione degli accidenti di Cesaressa, fa che per via supraggiunti i detti cavalieri dalla notte cerchino albergo per ricovrarsi fino al nuovo giorno,

[271] concatenazione] catenazione A.

[272] concatenati] catenati A.

[273] si fa] fassi A.

ed in cercando truovino un altro cavaliere che gl'introduce a Cesaressa, da cui è narrata loro la sua miserabile istoria terminante nella perdita di Sclerena sua figliuola rapitale dal gigante. Quindi, dovendo far passaggio e dar notizia del detto gigante e delle pruove di lui, fa che i cavalieri si offeriscano di liberare Sclerena, e mentre vanno all'impresa finge che per via s'abbattano cogli scudieri del duca di Borgogna, dai quali sono informati del gigante e delle maravigliose pruove che egli faceva.

Vedete or voi, Egina, come questi episodi sono legati insieme, e come dall'uno all'altro talmente fassi passaggio che la precedenza dell'uno si par necessaria per la susseguenza dell'altro. Or questo modo di passare e' coopera di maniera, come ho detto, nell'unità della favola, che di più non si può desiderare.

All'unità della favola debbe esser congiunta l'integrità, o compimento, cioè dovrà aver la favola il suo principio, il suo mezzo e il suo fine. Il principio si vuol senza fallo torre dell'istoria, siccome anche il fine; i mezzi potranno poi fingersi dal poeta come più gli torna in acconcio.

[25] EG.

Ma come voi prescrivete il suggetto istorico all'epica favola, se già nel passato ragionamento, in favellandosi della tragedia, si stabilirono per ottimi i suggetti fantastichi o finti.

[26] NIT.

Coll'autorità del Tasso nel trattato *Del poema eroico*, il quale, fatta sopra di ciò lunga disputa e rigettata la contraria opinione, con moltissime ragioni conferma la sua sentenza, la quale appreso di me è la migliore, come quella che ha per sé l'esempio de' migliori poeti, cioè Omero e Vergilo, i quali dall'istoria presero i suggetti de' lor poemi, e l'istesso direi anche rispetto alle tragedie, non contentandomi dell'esempio del *Fiore* d'Agatone recato da Aristotile, sì perché molti vogliono che Aristotile si lasciasse condurre a dichiarare ottime le tragedie fondate sul finto solo per compiacere ad Agatone suo intimo amico, sì anche perché in contrario v'ha ragioni più forti e meno metafisiche, ed esempi più frequenti.

[27] UR.

Ma io, Nitilo, sono di diverso parere, e sembrami che oggi non sappiamo accordarci in niuna opinione, riputando io più lodevoli non pure nella tragedia, ma nell'epopeia, le favole fantastiche quando sono tanto verisimili quanto fu detto richiedersi quando si discorse di ciò ne' passati ragionamenti, perciocché se col finto verisimile il tragico conseguisce meglio il fine d'indur compassione e terrore negli ascoltanti, e in tal guisa purgarli dalle medesime passioni, secondo Aristotile, conseguirà coll'istesso anche l'epico il fine dell'accaloramento degli animi de' lettori a seguitar ciò che è migliore, il che peravventura è fine più facile ad indursi che l'altro della tragedia, perché gli uomini più facilmente desiderano che temano, o lascino di temere; oltre acchè Aristotile

per istabilire ottime le tragedie fondate nel finto fa gran conto della novità, la quale, né più né meno è degna di considerazione per l'epopeia.

E sebbene il Tasso da voi citato dice la novità non consistere nella falsità del suggetto, ma nel bel nodo della favola e nel modo di scioglierlo, tuttavia non sa negare che anche la falsità del suggetto cooperi alla novità, né sa non confessare che la poesia è arte, o facultà di dire ugualmente il falso e il vero[274]. Né si risponda che dalla lezione del finto non si svegliano negli animi gli affetti, come dalla lezione del vero, non potendo il lettore appagarsi, né lasciarsi persuadere dalla bugia e da ciò che sa di certo non essere stato, imperciocché il contrario chiaramente apparisce dalla lezione, non solo de' poemi eroici, ma de' romanzi, anche in prosa, i quali tutti nel falso fondati sono e pure cagionano tal movimento d'animo, che possono dirsi signori delle lagrime e dell'allegrezza altrui per la sola forza del verisimile, il quale dal vero non si distingue.

Or se, come altre volte si è detto né può negarsi, il verisimile ha forza di vero nella tragedia, che per esser priva d'episodi e brevissima favola, poco campo lascia al poeta di lusingar gli ascoltanti, astraendoli con vari e lunghi divertimenti e recandogli a creder vero ciò che è falso, quanto più avralla nell'epopeia, dove tutti i mezzi, anche secondo voi, dovranno esser finti?

Dal che mi muovo anche a dire, per confermar la mia opinione, che se i lettori dell'epopeia faranno lusingarsi dai mezzi che sanno esser finti, perché li riconosceranno verisimili, egualmente si lasceran persuadere dal suggetto finto, se anch'esso avrà congiunta la verisimitudine.

Né il suggetto finto è privo d'esempio riguardevole per sé, avendo quello dell'*Iliade* d'Omero, nel qual poema si suppone che i troiani fossero perditori e i greci vincitori, quando il fatto, per quasi universal parere degl'istorici, andò all'opposto.

[28] NIT.

Voi molto dite, e perché ciò che dite è degno di matura considerazione, la quale ora non mi è permesso di fare, contentatevi di serbar tal quistione ad altro tempo più opportuno, e consentite per adesso alla mia opinione senza alcun pregiudizio della vostra.

[29] UR.

Ne son contento.

[30] NIT.

L'istoria adunque dovrà dare il principio e il fine alla favola del poema eroico, cioè l'azione dovrà esser vera e terminare nel modo nel quale terminerebbe l'istoria, cioè colla verità. Verbigrazia, secondo la più comune estimazione nella guerra di Troia i greci furono vincitori, come da Omero si descrivono, ma se

[274] *ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα, Hesiod.* A*.

fossero stati vincitori i troiani, come suppone Uranio, certamente Omero avrebbe commesso un gran fallo per la mancanza della verità nel fine dell'azione.

I mezzi poi dovranno esser somministrati dalla finzione: non sarà però vietato di prenderne anche dall'istoria, e confondere insieme il vero col finto. E se peravventura gli avvenimenti storici, paresse al poeta che potessero migliorarsi, potrà egli e dovrà farlo, perciocché il poeta epico debbe aver più riguardo all'universale che alla verità de' particolari, considerando egli le cose non come sono state, ma come dovrebbono essere, e quindi addiviene che se egli narrerà coll'ordine storico, e da tal narrazione non nascerà maraviglia né diletto, e' noterassi di poco artifizioso e giudizioso per aver trascurato di valersi del privilegio dell'alterazione e confusione, che per destar la maraviglia e il diletto gli è conceduto.

Ma non perché l'epopeia prenda dall'istoria il principio e il fine, seguirà che debba ella narrare come l'istoria fa, imperciocché si vuol far la narrazione con artifizio, confondendo e perturbando i tempi, le persone e le cose che il mezzo costituiscono, senza altro riguardo che di condurli con tal mezzo al suo fine.

Or veggiamo se il poema nel nostro Lacone cammini colle suddette circostanze circa l'integrità della favola. La favola dell'*Imperio vendicato* non v'ha dubbio che sia intera, avendo il suo principio, cioè il moto dell'armi latine all'impresa della vendicazione dell'imperio greco, e il suo fine, cioè la stessa vendicazione, ambedue le quali cose sono vere ed istoriche. I mezzi poi, per li quali si va al detto fine, molti veri sono, molti finti e molti misti.

Tra i veri si annoverano l'elezione di Balduino conte di Fiandra per imperador de' greci, il ritiramento d'Alessio fratricida alla sua quiete ed altri, oltre ai personaggi, i quali quasi tutti veri sono, e co' propri nomi, cognomi e titoli appellati; anzi tanta è stata la diligenza del poeta in quella parte, che piuttosto si è eletto[275] di cagionare a prima faccia in chi legge qualche confusione per la duplicazione e triplicazione de' medesimi nomi, e poco gradimento per l'asprezza di non pochi degli stessi, che far mutamento di nomi propri in finti.

Tra i finti si possono considerare i successi d'Araspina e d'Eudossa, Cangilone, l'alloro di Focide, le fate, Dicefalo e molti più. Fra i misti, Basilago, che fu un mago di que' tempi detto Basilacio[276], il Salentino, pel quale il poeta intende sé stesso, i fatti d'Andronico, i fatti d'Arturo e molti altri, parte de' quali finti sono, parte veri e parte alterati. Quanto poi questi mezzi sieno artifiziosi, e artifiziosamente e con ordine perturbato raccontati, lo dimostrano gli episodi che per lo più sono cavati da ciò che precedeva nell'istoria l'azione colla quale incomincia il poema, come l'episodio dell'occupazione

[275] è eletto] ha eletto A.

[276] *Βασιλάκιος* A*.

dell'imperio greco fatta da Barda, che si racconta nel canto diciassettesimo, ed altri. E di ciò bastivi, Egina, aver la notizia, mentre potrete riconoscerlo pienamente dalla lezione dell'istoria e del poema, rimanendo a me poco tempo e molte altre cose da dire.

[31] EG.

Ma come è egli ciò, se a me pare che il poema cominci a narrar per filo rimotissimamente?

[32] NIT.

Voi sete errata, perciocché egli comincia con l'aprimento dell'intenzione de' collegati, la quale, benché, nello stringersi la lega, si manifestasse essere il riporre nel soglio greco Isacio accecato e Alessio figliuolo di lui, nondimeno intrinsecamente si fu la vendicazione dell'imperio d'Oriente, col riunimento della chiesa greca colla latina, dalla quale l'aveva divisa lo scisma, come apparisce dai seguenti versi del primo canto:

Ma ben' ei fu nostro pensier di questi
sconvolti regni (altissimo pensiero)
la sede vendicar, sì che non resti
di chi l'occupi un sì potente impero,
e voto ultimo fu de' nostri gesti
la Grecia al grembo rivocar di Piero,
lei contumace da' mortali inganni
liberando in un tempo, e da' tiranni.

E questo aprimento d'intenzione è la sustanza dell'azione che si prende a cantare, laonde non già rimotamente, o *ab ovo*,come suol dirsi, è incominciato il poema, ma dalla sustanza e dal principio prossimo, come irremissibilmente si debbe fare, acciocché quella donna, che dice Orazio esser la poesia, non sia senza testa, o la testa non abbia nel petto.

L'incominciar poi *ab ovo*[277] è quello che si fa[278] da principio rimotissimo, come seguirebbe se taluno, verbigrazia, volendo cantar della guerra troiana cagionata dal rapimento d'Elena, incominciasse dall'uovo dal quale Elena nacque, che è esempio recato da Orazio, e donde è derivato il proverbio antidetto, e questo modo senza fallo è vizioso e biasimevole come alieno dall'azione che dee imitarsi, ed allora sarebbe stato tale il poema del nostro Lacone, quando egli avesse incominciato col passaggio de' latini in Grecia, o coll'unione della lega per detto passaggio, o colla promessa d'Isacio di riunir la

[277] *Bellum Troianum orditur ab ovo* A*.

[278] si fa] fassi A, A*.

chiesa greca colla latina. Ma di queste cose e di molte altre precedute si ragiona perturbatamente dentro il poema e, come ho detto, si traggono da esse anche molti episodi.

Egli è ben vero che in leggendo le prime stanze dell'introduzione, ove si dà contezza dello stato del mondo e de' governatori di esso in que' tempi, chi non legge con avvertenza, giudica il principio come voi giudicato avete, ma per verità sì fatto giudizio è poco amorevole, e la cosa debbe considerarsi altramente, mentre – tralascio che quell'introduzione a gran pena occupa tre stanze – l'istorie che vi si narrano, sono i fondamenti di tutta l'azione, senza i quali era impossibile far principio da essere inteso, massimamente che si trattava d'un'istoria la quale, comeché nota, non è notissima, né tale che da ognuno a prima faccia possa riconoscersi.

Ma quando mai ogni ragione venisse meno, basterebbe solamente dire che trattandosi di guerra tra cristiani, era necessario di porre in faccia la giustizia di essa, così richiedendo la religione, come fassi in dette stanze, nelle quali riepiloga il pessimo stato delle cattoliche cose, non pure in Terra Santa, ma tra i greci, mercé colà de' turchi[279], e qua degli scismatici[280], il che, siccome fa veder dotato di molta[281] prudenza il poeta, così non dee per conto alcuno biasimarsi, ancorché peraltro non fosse necessario. Passiamo ora alla terza circostanza, cioè alla grandezza quantitativa, la quale non meno delle due precedenti è necessaria per la perfezione della favola.

[33] EG.

Indugiate alquanto, perché non so ancora capire come possa il poeta confonder l'istoria e dir dappoi quello che prima, e dir prima quel che dappoi è seguito.

[34] NIT.

Se le ragioni che avete ascoltate non vi bastano, rammentate[282], Egina, la figura detta anacronismo, e con essa confermando la mia opinione, potrete ben persuadervi, imperciocché ella contiene in sé un de' modi d'alterare, e peravventura il più strano, facendosi per essa presente ciò che da gran tempo e per corso di secoli è passato, o altrettanto dopo è avvenuto.

Or se per figura è lecito di fare una sì gran confusione di tempi, molto più sarà lecito farne delle parti d'un fatto, o delle azioni, o circostanze della vita d'un uomo, ovvero della loro narrazione, nel che consiste principalmente la perturbazione dell'ordine richiesta[283] dall'epopeia.

[279] mercé colà de' turchi] mercé colà i turchi A.

[280] e qua degli scismatici] e qua gli scismatici A.

[281] molta] molti A.

[282] rammentate] rammentatevi A*.

[283] richiesta] richieduta A.

[35] EG.

Gran cosa! Questa figura m'era uscita di mente, ed appunto condannai l'anacronismo del Dandolo e del Salentino ne' canti 33 e 34, allorché lo lessi, per non aver potuto capire come il Dandolo favellasse col Salentino, per lo quale s'intende l'istesso Lacone, ancorché di questo preciso fatto, siccome or mi sovviene, fosse ieri particolarmente parlato.

[36] NIT.

Anzi questo fatto, quanto alle persone è anacronismo, ma quanto alle cose è verità, per l'allegoria che va accompagnata coll'anacronismo, perché il Dandolo, mercé del poema[284] di Lacone, arriva veramente a cogliere il lauro dell'immortalità nel monte Parnaso, e senza dubbio sì fatti anacronismi allegorici sono ingegnosissimi e sopra ogn'altro lodevoli.

[37] EG.

Or tornate al vostro ragionamento.

[38] NIT.

La grandezza adunque, per ispedirmi con brevi parole, né poca né troppa esser debbe, ma proporzionata, e tale che la favola contenga dentro di sé tutto ciò che è necessario per la cognizione di sé, senza che abbia bisogno d'argomento o d'altro aiuto estrinseco e separato, imperciocché, essendo il poema eroico il più nobil componimento poetico che si truovi, dee avere in sé ogni perfezione e non esser bisognoso d'aiuto estrinseco per far mostra di perfetta bellezza, ed è appunto come la donna, la quale se è troppo grande, o troppo piccola, o se accatta[285] dai belletti e dagli ornamenti estrinsechi la bellezza, non può dirsi perfettamente bella.

La proporzione poi debbe esser regolata dal convenevole, come dicemmo poc'anzi, di modo che non si concede l'ecceder quel tanto che può ritenersi da una perfetta memoria, dopo la lezione del poema, intendendo io della favola secca o del filo principale, non già di tutti gli accidenti e di tutte le particolarità e minuzie, perché di queste è moralmente impossibile che per filo e gradatamente possa niuno ricordarsi, per quanto egli siasi di memoria felice.

[39] EG.

Vorrei che mi stabiliste tal quantità precisamente e praticamente.

[40] NIT.

Di ciò è difficile dar precisa sentenza, come l'esperienza dimostra, imperciocché tra i greci tanto l'*Iliade*, quanto l'*Odissea* d'Omero è capace di libri ventiquattro, e in tanti, sì l'uno come l'altro poema, fu

[284] mercé del poema] mercé il poema A.

[285] accatta] catta A.

distinto da Aristarco al tempo, pare a me, di Pisistrato. Tra i latini l'*Eneide* è divisa in dodici libri, Stazio divise la *Tebaide* parimente in dodici, Lucano la *Farsaglia* in dieci e Silio Italico la seconda *Guerra cartaginese* in diciassette, e tra i toscani il Trissino la sua *Italia liberata* in ventisette, l'Ariosto il suo *Furioso* in quarantasei, il Bolognetti il suo *Costante* in sedici, il Tasso il suo *Goffredo* in venti e lo Stigliano il suo *Mondo nuovo* in trentaquattro.

Contuttociò[286] io direi che infino a quaranta canti potesse aggiugnere la lunghezza della toscana epopeia, perché il dialetto dei toscani non è tanto ricco, né ha tanta forza[287] quanto il greco e il latino[288], e però eglino bisognosi sono di continue circoscrizioni, le quali consumano de'versi e molto allungano il poema, né minore allungamento reca l'uso della rima, oltre acché l'endecasillabo toscano è più breve dell'esametro usato dai greci e dai latini, e però se la materia de' poemi eroici d'Omero fu giudicata capace di stendersi fino a ventiquattro libri, potranno senza dubbio i toscani stenderla fino a quaranta, acciocché abbiano campo di dir cose assai, come il poema eroico richiede, e finalmente a mio giudizio la favola, cioè il filo principale disteso per quaranta canti può comodissimamente ritenersi da una perfetta memoria, dopo la lezione.

[41] EG.

Egli è vero, o Nitilo, ed io stessa ardisco dire d'esser dotata di tal memoria, dappoiché del filo del poema del nostro Lacone mi ricordo ottimamente.

[42] NIT.

L'esempio adunque per la diffinizione della quantità, prendetelo, Egina, dal poema di Lacone, nel quale, come avrete osservato, la mole è proporzionatissima, e dentro di sé contiene quanto per la sua cognizione fa di mestieri, e niente di meno e niente di più, riconoscendosi operosi, come dicemmo, tutti gli episodi, ed essendo le transizioni talmente concatenate che nulla resta a sapersi, nulla a desiderarsi, nulla a conoscersi, dappoiché egli è letto: non v'è alcuno episodio disunito né spezzato, non v'è alcuna digressione fuor di proposito, non v'è alcuna soprabbondanza, o alcun mancamento di riguardo; e insomma è tanto che se più fosse sarebbe soverchio, se meno apparirebbe manchevole, né alcun bisogno estrinseco ha egli, fuor solamente quello della chiave dell'allegoria, la quale è nobilissima, e di essa ragionerassi a suo tempo.

Debbe in quarto luogo la favola epica esser maravigliosa, e la maraviglia ha ad essere e nelle cose e nelle parole, in queste, mercé della grazia[289] del verso, in quelle, mercé del distaccamento[290]

[286] contuttociò] nondimeno A, A*.

[287] non è tanto ricco, né ha tanta forza] è povero e ha poca forza A, A*.

[288] quanto il greco e il latino] a rimpetto del greco e del latino A ; rispetto al greco e al latino A*.

[289] mercé della grazia] mercé la grazia A.

[290] mercé del distaccamento] mercé il distaccamento A.

dall'ordinario ed usuale, ma non però saranno le cose prive della verisimilitudine, anzi quella dovrà esser mai sempre congiunta colla maraviglia[291].

[43] EG.

Voi dite cose contrarie, perché il mirabile è distruttivo del verisimile, e questo di quello.

[44] NIT.

Tal sentenza non parmi sana, imperciocché il mirabile o si vede, o si ha a credere: se si vede non solo sarà verisimile, ma vero, se s'avrà a credere, o sarà verisimile, e si crederà[292], o inverisimile, e perderà la fede[293], e per conseguenza l'essere[294], laonde il mirabile, non solo non vien distrutto dal verisimile, ma da quello prende il suo essere.

Consisterà poi il mirabile nel fare operare sì attiva che passivamente i personaggi cogniti del poema, perché le morti e gli altri casi de' personaggi incogniti e non più nominati niuna maraviglia recano, ed in ciò non poco hanno difettato quasi gli epici tutti, nel rappresentare in eccellenza gl'idoli, nel trattare esquisitamente gli affetti e le azioni, nel finger mostri, giganti e incantesimi, nell'attribuir forze soprannaturali ai personaggi, e introdurre maghi, fate, angeli, demoni e simili, ma in ciò si vuole adoperare con molto giudizio, mentre per render verisimile tal potenza dovrà il poeta in modo rappresentarla, che il lettore subitamente la riconosca provegnente da chi può darla, cioè da Dio, la cui mercé anche io questa parte il maraviglioso si rende verisimile, non v'essendo dubbio che gli angeli, i demoni, i maghi e le fate abbiano podestà soprannaturale, permettendolo Iddio, e oltre acciò dovrà il poeta avvertire diligentemente non più al possibile che al convenevole, senza il quale il mirabile non può rendersi verisimile. Perloché se fingesse verbigrazia che alcuna deità de' gentili favorisse la religione cattolica facendo pratica e cooperando per benefizio e vantaggio di quella colla distruzione propria, e' sarebbe ben maravigliosa cosa, ma inverisimile, perché non convenevole.

Gli esempi di questa circostanza sono frequentissimi nel poema di Lacone, anzi lo stesso poema è tutto esempio, non v'essendo particella che maravigliosa non sia. Avvengono in esso i casi anche miserabili sempre in persone delle quali il lettore già aveva avuta in prima particolar notizia, di modo che nelle battaglie non vien ferito, non muore, non uccide e non guadagna alcuno che non sia personaggio ben cognito, tralasciandosi i soliti racconti de' morti e de' feriti affatto ignoti, e de' quali, e della vita de' quali, nulla al lettore importa, e piuttosto noia che maraviglia gli arrecano. Sono in esso gl'idoli maravigliosissimi, come quello d'Andronico, in cui si fa l'idea del cavaliere, quel di Cangilone, in cui si fa l'idolo dell'arroganza e così discorrete di tutti gli altri, de' quali si parlerà distintamente allorché

[291] *Χάρις δ'ἅπαντα τέυχει Pind. La grazia fa tutto* A*.

[292] si crederà] crederassi A.

[293] perderà la fede] non crederassi A ; non si crederà A*.

[294] e per conseguenza l'essere] e se non crederasi sarà come se non fosse A ; e se non si crederà sarà come se non fosse A*.

esporremo la parte del costume, perciocché sono con tal diligenza lavorati e portati a tanta eccellenza e perfezione, che non possono non cagionar maraviglia in chi gli osserva e li riconosce molto superiori alla comune natura degli uomini.

Nel maneggio degli affetti si arreca non minor maraviglia, veggendosi trattati nella più delicata ed esquisita maniera che mai possa trattarsi, e perché di ciò s'avrà a dire allorché si parlerà della locuzione, basterà che qui io porti per esempio gli affetti d'Araspina sopra l'estinto re di Ponto suo padre.

[45] EG.

Oh, Nitilo, voi avete toccato un passo nel quale io non solo mi maravigliai, ma non potei raffrenar le lagrime.

[46] NIT.

E questo appunto è il segno che egli sia passo mirabile, né meno mirabili sono le azioni tutte sparse pel poema, misurando quelle la lor maraviglia da chi hanno l'essere, che eroi sono, e per sé stessi maravigliosissimi, come abbiam detto: anzi per metter gli eroi in maggior considerazione appo chi legge, acciocché più facilmente colla qualità cospicua del personaggio si desti la maraviglia, ha avuto il poeta riguardo di sceglierli tutti principi e signori d'alto dominio, né ve n'è pur uno che sia vassallo, o altrui obbligato, mentre la considerazione della suggezione impedisce non poco alla nostra mente il poter formare concetto mirabile d'alcun'uomo.

De' mostri, de' giganti e de' maghi, come di Dicefalo, di Serpandro, di Basilago, delle tre grotte e degli effetti che da esse si partorivano e degli altri simili, perché per sé medesimi sono mirabili cose, solamente io dirò che non solo elle sono verisimili, ma vere, perciocché in esse si nasconde tutta l'istoria dello scisma de' greci, esprimendosi in Basilago l'istesso scisma generalmente considerato; nelle tre grotte sotto il tempio e negli effetti che da quelle uscivano i tre membri dello scisma, cioè la dualità de' capi della chiesa, la processione dello Spirito Santo dal solo padre e la negazione del purgatorio; in Dicefalo di due corpi abitante nella prima grotta, il primo di detti membri; nelle tempeste dell'incanto Niceno provegnenti dall'aprimento della seconda grotta detta de' venti, il secondo; e nella peste di Tessaglia cagionata dall'essere stato spento il fuoco che si conservava nella terza grotta, il terzo; nella rinnovazione di Basilago e nella sua nuova vita il rinnovamento di esso scisma più volte accaduto, ed insomma tutto ciò che riguarda incanti e mostruose cose, cuopre in sé qualche parte di questa istoria, del che s'avrà un giorno distintissima cognizione in forma istorica, per esservi chi già ha intrapreso simil fatica, ed in questa cosa senza dubbio l'autore è maraviglioso al pari del suo poema, avendo saputo accomodar tanto poeticamente materie così secche e difficili, e di parole far cose, e cose mirabili.

E finalmente non minore è la maraviglia che nasce dalla grazia sparsa ne' versi e nella tenitura delle ottave, della quale non penso qui favellare, perché della grazia dovrà trattarsi a suo luogo, e oltre acciò per sé stesso il poema la dimostra a chiunque legge. Sia adunque in questa parte detto abbastanza, e passiamo ora alla credibilità parimente dalla favola richiesta[295].

La credibilità consiste nel narrarsi le cose in forma credibile, di modo che piuttosto si deroghi al vero, che al verisimile, quando il vero non assembri credibile. Questa circostanza primieramente riguarda la scelta dell'argomento, o favola secca, o materia nuda, poi la disposizione di essa, e finalmente le convenienze e gli ornamenti della medesima. L'argomento della favola, per esser credibile, oltre all'autorità dell'istoria, che già abbiamo stabilito esser necessaria in quella sorta di poesia, debbe contenere in sé la verità della religione, la notizia dell'istoria e un giusto corso di tempo.

Non sarà pertanto lecito ad un cattolico prendere argomento dal gentilesimo, o da' professori di diversa religione, perciocché i loro avvenimenti appresso noi, che viviamo con diversi principi, non ponno per lo più esser credibili, ed inoltre nell'ingrandir gli eroi poca fede incontrerà il poeta se quei saranno infedeli, perché proponendoci per oggetto il poema eroico uomini più eccellenti di quello che noi siamo non potremo persuaderci che sieno tali i gentili e chi non professa quella religione che noi professiamo. Né meno[296] sarà acconcio argomento un'istoria affatto ignota, o pochissimo palese, perché non è credibile quel che noi non sappiamo che sia o che sia stato, e sebbene appresso gli studiosi dell'istoria può tal'argomento esser noto, nondimeno ciò non basta, perché deesi aver più riguardo all'universale che al particolare, tessendosi l'epopeia per tutti e non per pochi, e da ciò viene in conseguenza non essere atti né meno gli avvenimenti antichissimi, i quali per corso di gran secoli sono andati in obblivione.

Ma assai meno saranno adeguati i fatti che presentemente accadono, o che da poco tempo sono accaduti, perché questi, come noti a tutti, non sono credibili se non nella loro sincerità, né son capaci di ricever tessitura di favole che credibili sieno, né si possono in essi formare idoli de' personaggi che noi abbiam conosciuti, o de' quali, e de' loro costumi, abbiamo avuto notizia da' nostri padri. E per vero chi darebbe fede ad un che dicesse che nella liberazione di Vienna accaduta i passati anni taluno de' capi dell'esercito imperiale s'era innamorato d'una maomettana e talun'altro uccise un mostro e cose simili? Eppure le stesse cose leggiamo nel Tasso, che finge Tancredi innamorato di Clorinda, e nell'Ariosto, che da Ruggiero fa uccidere il mostro marino, e credibili le riputiamo per la loro verisimilitudine congiunta con proporzionata lontananza di tempo.

[295] richiesta] richieduta A.

[296] Né meno] Né anche A, A*.

Dee la credibilità esser anche nella disposizione della materia, cioè che le cose sieno disposte col suo ordine e con giuste misure di tempo e di sito, mentre se, verbigrazia, si fingerà che un esercito cammini cinquecento miglia in un'ora, o se un popolo si stringerà in tanto spazio in quanto capirebbe un uomo, e' non diranno tali cose credibili per difetto di disposizione di tempo e di sito congrui e proporzionati.

E finalmente si richiede la credibilità nelle convenienze, o sieno ornamenti della favola, come nei riti, nelle cerimonie, nell'usanze, nel modo di guerreggiare e d'armeggiare, nei conviti, nei vestimenti e in tutte le altre cose che riguardano il costume o l'usanza universale, perloché quella favola che fosse oggi tessuta colle usanze e co' riti e costumi degli antichi egiziani, o greci, o latini non solo non sarebbe credibile, ma noia e rincrescimento apparterebbe a chi legge perché oggi altramente si pratica, e molto più nobili e gentili e ripuliti sono i costumi, e però chi oggi conducesse, per cagion d'esempio, una figliuola di re a lavare i panni lini al fiume, o chi narrasse che un eroe mette a fuoco della carne, gira lo schidone e s'impiega in altri simili ministeri vilissimi, come fece Omero, il quale rappresentò Nausicaa e Patroclo ed Achille impiegati in tali faccende, egli certamente non rappresenterebbe costume credibile: perciocché oggi l'uso è totalmente diverso, e i panni lini si lavano da femmine vili e da vili uomini si mette a fuoco e si cuoce arrosto.

Ma non per questo saranno acconci i costumi e le usanze troppo moderne, perché intorno ad esse, che sono note ad ognuno, non potrà il poeta favoleggiare, e facendolo toglierà loro la credibilità, e non facendolo rimarrà povera d'ornamento la favola. Laonde se il poeta vorrà poter fingere sopra i costumi e imitar cose da esser gradito dai lettori e non incorrere il vizio dell'incredibilità, dovrà porre ogni studio in iscerre argomento né antico, né moderno, ma, come abbiam detto, di mezzo tempo, dichiarandomi però che per costumi io qui intendo quelli che da noi s'appellano usanze, e non già quegli altri, dai quali si formano in noi gli abiti, che siccome non sono suggetti a mutamento, così non possono mai variarsi e in ogni tempo e appresso ogni nazione sono gli stessi, come i costumi del fanciullo, del giovane, del vecchio, del ricco, del mendico e simili.

Si pertiene finalmente alla convenienza non imitar fatti impossibili, anche d'impossibilità morale, il che non osservò l'Ariosto quando finse che Ruggiero con un sol colpo di lancia trafisse sei soldati, e tuttavia avrebbe seguitato a trafiggere se la lancia non si fosse rotta nel sesto; e quando disse che Rodomonte con un pugno spinse l'eremita più miglia lontano e Orlando con un calcio un asino con tutta la soma, le quali cose sono disconvenientissime perché impossibili, e però incapaci d'esser credute.

[47] EG.

Ma chi commettesse alcun fallo circa l'osservanza delle cose finora dette da voi perderebbe il nome di poeta? E il suo poema dovrebbe affatto disapprovarsi?

[48] NIT.

Non mica, Egina; egli è ben vero che né il poeta potrebbe dirsi giudizioso, né il poema ottimo e perfetto, ed io col mio ragionare intendo mostrarvi l'idea del perfetto poema, il quale, per esser tale, richiede tutto ciò che ho detto e son per dire, secondo la mia opinione.

[49] EG.

Proseguite pure.

[50] NIT.

Anche nella parte della credibilità della favola il poema di Lacone è perfettissimo, essendo narrata ogni cosa in forma così credibile ch'e' non si par favola, ma istoria, o si riguardi il tutto o le parti, cioè gli avvenimenti distintamente, perché rappresenta azione lontana da noi per giusto corso di tempo, qual è quello di quattro in cinque secoli, adeguata alla nostra religione, nota se non ad ognuno almen tanto che ignota non si può dire, essendo stata quella spedizione non meno riguardevole che la guerra sacra cantata dal Tasso.

È egli poi la favola del nostro poema sì ben disposta non solo rispetto al tutto, mercé della concatenazione[297] degli episodi e delle transizioni, ma circa ogni particella, e nel tempo, nel sito e in ogni altra cosa che quantunque[298] il racconto de' mezzi sia perturbatissimo e artifiziosissimo, non per questo apparisce estrinseca la perturbazione, e l'artifizio, il quale è tanto ben regolato che il lettore non s'indurrebbe a credere che fosse il fatto addivenuto altramente e con diverso ordine, per quanto altri gliele affermasse, e per fine nelle convenienze ed ornamenti non minore è la credibilità, perciocché ogni costume o usanza è adeguatissima per la nostra credenza, e ogni fatto da ogni altro fonte trae la maraviglia che dall'impossibilità, nel che io so che Lacone ha fatto particolare studio, e lo può riconoscere chiunque leggerà il poema, diligentemente osservandolo.

La stessa circostanza della favola si è che ella sia bene episodiata, cioè ricca d'episodi, i quali sieno concatenati acciocché ella sfugga il vizio d'essere episodica, nel quale incorre quando gli episodi sono disgiunti e scatenati da essa, ed in questa parte, quanto sia ricco il poema di Lacone già l'abbiamo dimostrato, facendo vedere non solo esser concatenati gli episodi colla nuda favola, ma l'istesse transizioni da un episodio ad un altro.

Or gli episodi sono le azioni, o avvenimenti, che adoperano nel costituire il mezzo della favola, e si prendono dall'estrinseco, e fuori dell'azione[299] principale, e possono esser congiunti con quella o necessariamente, o verisimilmente: nel primo modo sono congiunti, per cagion d'esempio, alla favola

[297] mercé della concatenazione] mercé la catenazione A.

[298] quantunque] sebbene A.

[299] dell'azione] nell'azione A.

di Lacone i fatti di Basilago negromante, perciocché, dovendosi far molte cose soprannaturali, era necessario introdur personaggio che avesse podestà di farle; nel secondo poi è congiunto l'episodio di Cesaressa detto già, la quale, come cognata di Bonifazio, che è uno de' principali personaggi della favola, è verisimile che tra i mezzi della stessa favola anch'essa si annoverasse.

Questi episodi sono quelli che compongono il mezzo della favola, agevolando, impedendo e disturbando il fine dell'azione che il poeta prende ad imitare, come nella favola di Lacone mezzi d'agevolazione sono le fate bianca e rossa, il Salentino, Folco, Balduino, Bonifazio, Planco e tutti gli altri che in alcun modo cooperano per la perfezione dell'azione prescritta; mezzi d'impedimento sono Basilago, Cangilone, Dicefalo, Serpando, Foca, Dositeo, con quei tutti che in qualche guisa impediscono la detta perfezione: mezzi finalmente di disturbo possono dirsi le donne, che co' loro amori disturbano i guerrieri dal proseguimento dell'azione finale, come Araspina, che disturba Andronico, Madonia che disturba Arturo e simili. Sono oltre acciò anche di disturbo Cesaressa, che trattiene i cavalieri inviati dal campo a racchetar la ribellione de' soldati del Berrì, la stessa ribellione, la donzella che presenta il nappo dell'acqua al Dandolo e le altre sì fatte cose.

A questa condizione segue la settima, che la favola sia semplice o ravviluppata[300]. La semplice favola è quella che nello scioglimento è priva della peripezia, cioè della mutazione delle cose in istato contrario, e dell'agnizione, cioè del riconoscimento[301]; e tal favola, ancorché perfetta, viene stimata meno ingegnosa, come è l'*Iliade* d'Omero, nella quale Achille non fa passaggio da uno stato ad un altro contrario, come da felicità a miseria o da miseria a felicità. Ma la ravviluppata ha congiunta la peripezia, la quale nel perfetto poema ha egli ad esser di meste cose in liete, qual è l'*Eneide* di Vergilio, come dimostrerò quando sarem giunti alla condizione della letizia, ovvero l'agnizione, o ambedue insieme, come l'*Odissea* d'Omero.

[51] EG.

Ma senza mutazione di cose in contrario, a che serve l'agnizione, quando ella sia disgiunta dalla peripezia?

[52] NIT.

Toglie l'avvenimento della stessa peripezia.

[53] EG.

Spiegatevi meglio.

[300] ravviluppata] intrecciata A.

[301] *Τῆς ἀναγνωρίσεως* A*.

[54] NIT.

Un principe, verbigrazia, è sospetto appresso il senato d'alcun fallo, e perciò si muove disputa sopra la sua deposizione; or se avviene che si riconosca l'innocenza di lui, questa agnizione toglie la peripezia, cioè la deposizione e la mutazione della fortuna, nella quale altramente tal principe sarebbe caduto.

[55] EG.

Resto appieno soddisfatta.

[56] NIT.

Ma non però la favola semplice è affatto priva dell'agnizione almeno accidentale, imperciocché nel mezzo può senza fallo alcuna contenerne, essendo acconcissima l'agnizione per muover gli affetti e render mirabile e dilettoso il poema, siccome nel mezzo può anche averne la ravviluppata.

Or torniamo alla favola di Lacone. Tal[302] favola è ravviluppata, perché, come da principio dissi, contiene la peripezia, o il mutamento delle cose di meste in liete, cioè la vendicazione dell'imperio greco, ed anche si compie la peripezia coll'agnizione, mercé del riconoscimento[303] della finta Diana per Andronico, il qual riconoscimento è cagione delle nozze di lui con Araspina regina di Ponto, la quale, confederatasi per ciò coll'imperio greco già tornato cattolico, stabilisce la pace e la quiete del medesimo imperio: e però perfetta favola nel maggior grado della perfezione anche circa la condizione della quale or favelliamo, si vuol giudicare.

Oltre a questo fine, altre peripezie e agnizioni nobilissime sparse sono per lo mezzo della stessa favola. Di peripezie semplici evvi quella d'Alessio duca usurpatore della corona imperiale de' greci, fatto prigioniero dai bulgari, quella del Lascaro eletto imperadore e poi costretto a lasciare il soglio e a salvarsi colla fuga, quella di Dositeo patriarca scismatico deposto e condannato, e molte altre. Fra le peripezie unite coll'agnizione s'annovera quella d'Arturo nel canto trentanovesimo, che di moribondo e disperato, riconoscendo la sua Madonia sotto spoglie di Romito, si riconsola e sana, e finalmente d'agnizioni senza peripezia ve n'ha parecchie, e delle più belle che possan farsi, e spezialmente quelle di Perieno re d'Iberia, riconosciuto da Bonifazio nel canto trentesimo, della duchessa di Cangra, che riconosce Diana per uomo nel canto trentratreesimo, di Cesaressa, che riconosce Perieno per Liberio suo custode, quando era prigioniera, nel canto ventisettesimo, e finalmente d'Arturo, che nel canto ventiquattresimo riconosce Madonia, o per meglio dire, il finto Ruggiero per la sua Barsina, la quale è sopra tutto bellissima.

[57] EG.

Giacché siamo nell'agnizione, contentatevi dirmi in quanti modi si possa fare.

[302] Tal] Egli tal A.

[303] mercé del riconoscimento] mercé il riconoscimento A, A*.

[58] NIT.

In sei modi può farsi, il primo de' quali, che è il meno artifizioso, anzi è privo d'ogni artifizio, si dice per segni, e addiviene allorché si riconosce alcuno da qualche segno che egli abbia, o innato, come sono quei che si portano dall'utero materno, e volgarmente si chiamano voglie, o accidentale, il qual può esser nel corpo, come sono le cicatrici o altri legni lasciati da infermità o da altra cagione, o fuori del corpo, come sono gli anelli, le medaglie ed altre simili cose che si sogliono portare addosso.

Il secondo, non tanto disapprovato dal maestro, si dice per indizi, e tali sono le agnizioni che nascono da accidenti e circostanze estrinseche e disgiunte dal personaggio che si dee riconoscere, come sono quelle fatte per via di lettere o di storie dipinte in tavole, o per altra simil guisa, ed anche tutte quelle che dipendono totalmente dall'arte del poeta e da lui a suo capriccio si fanno nascere.

[59] EG.

Io non capisco come si dia agnizione disapprovata, perché nasce dall'arte del poeta, parendomi che tutte le agnizioni, anzi tutte le altre parti della favola, nascano dall'arte di lui.

[60] NIT.

Egli è vero che il poeta finge e compone tutte le agnizioni, ma perché l'agnizione tanto più è stimabile e perfetta, quanto più si cava dalle viscere della favola, però se il poeta non la caverà dalla favola, ma la farà nascere a suo arbitrio, ella s'apparterrà a questa seconda spezie.

[61] EG.

Vorrei qualch'esempio.

[62] NIT.

Per dimostrare la diversità del fingere del poeta col trarre dalle viscere della favola e col far nascere a suo capriccio, bellissimo esempio è quello che porta Aristotile, tratto dell'*Ifigenia* d'Euripide, nella quale sono due agnizioni, l'una artifiziosissima, che è il riconoscimento che fa Oreste d'Ifigenia sua sorella, e l'altra meno artifiziosa, la quale accade nel riconoscersi Oreste dalla stessa Ifigenia.

Circa la prima finge il poeta che essendo Ifigenia costretta in Tauri da quella barbara gente a sacrificare vittime umane e volendoli liberare da un sì crudele esercizio, consegni ad Oreste non conosciuto da lei, il quale doveva partir per la Grecia, una lettera diretta a' suoi fratelli; e perché dubita che se la possa perdere nel lungo viaggio che ha da fare, però stima bene d'informarlo del contenuto di ella, acciocché almeno possa egli riferirlo a bocca, dalla quale informazione Oreste viene in cognizione che quella è Ifigenia sua sorella, e questo modo per verità è ingegnosissimo, perché nasce dal corpo della favola, essendo verisimile che Ifigenia facesse quel che fece per suo buon servigio, e dell'istesso modo, che si chiama per verisimilitudine, ne parleremo appresso.

Quanto al secondo, volendo fare il poeta che Oreste fosse riconosciuto da Ifigenia, finge che egli adduca vari indizi e ragioni per le quali Ifigenia gli abbia a credere nel palesarsele per fratello, le quali ragioni e indizi non avendo dipendenza dalla favola, ma nascendo dall'arbitrio del poeta, fanno che questo secondo modo venga riputato meno artifizioso.

[63] UR.

L'esempio che voi avete recato mi fa ricordare d'un errore d'inavvertenza che commettono alcuni, allorché favellando di questa seconda spezie d'agnizioni portano per esempio la lettera consegnata da Ifigenia ad Oreste, senza riflettere che l'agnizione nel caso d'Euripide, come voi bene avete considerato, non consiste nella lettera, ma nell'informazione che Ifigenia dà ad Oreste del contenuto di essa.

[64] NIT.

Anch'io mi ricordo d'averne veduti.

[65] EG.

Passiamo agli altri modi.

[66] NIT.

Il terzo, il quale è il primo de' riconoscimenti artifiziosi, si appella per reminiscenza, e fassi allorché il personaggio, veggendo o ascoltando qualche cosa, si rammenta de' suoi passati casi e dice o fa cosa, mercé della quale[304] viene a scoprirsi.

Il quarto modo si fa per sillogismo, quando col discorrere intorno a colui che si ha a riconoscere, si forma de' suoi particolari – tali sono i costumi, le fattezze e simili – , o de' suoi detti, o de' suoi fatti tale argomento che ce lo manifesta.

Il quinto vien detto per paralogismo e fassi quando l'argomento che noi formiamo dai casi di chi s'ha a riconoscere, è ingannevole come fondato nel falso, o contenente falsa conseguenza, e questa spezie riguarda non più i personaggi, i quali la rappresentano, che il teatro e gli spettatori, che anch'essi s'ingannano.

[66] EG.

Questo quinto modo non arrivo a capirlo affatto.

[67] NIT.

Lo capirete ascoltando l'esempio del qual si valse Aristotile, cavato dalla tragedia intitolata il *Falso nunzio d'Ulisse*, della quale a noi non è giunto altro che il titolo. Si fingeva adunque in essa, secondo che conghiettura il Riccoboni nella sua parafrasi della *Poetica* d'Aristotile, che gli amanti di Penelope, per

[304] mercé della quale] mercé la quale A.

indurla a condiscendere a nuove nozze, le facessero capitare innanzi un tale che, suppostosi fin dalla sua fanciullezza compagno d'Ulisse, le recasse falsa novella della morte di lui, e perché avessero fede le sue parole, si offerisse di riconoscer l'arco che soleva portare il medesimo Ulisse prima della partenza, siccome tra molti che gliene[305] furono recati avanti, fingesse di riconoscerlo, dal che non pur Penelope, ma gli spettatori tutti si mossero a credere che il nunzio dicesse il vero, e argomentarono così: chi riconosce l'arco d'Ulisse è vero nunzio della morte di lui, questi lo riconosce, adunque è vero nunzio, senza avvisarsi che, essendo falso il primo supposto, veniva a rendersi tale anche tutto l'argomento, perché dalla ricognizione dell'arco d'Ulisse non si può per necessaria conseguenza inferire la verità della morte del medesimo.

[68] EG.

E questo modo d'argomentare ingannevole si chiama paralogismo?

[69] NIT.

Appunto.

[70] EG.

Or seguitate a parlar del rimanente.

[71] NIT.

Oltre ai suddetti v'è un'altro modo che Aristotile chiama per verisimilitudine, e può anche dirsi per induzione dalla medesima favola, o per disposizione e ordine di cose, e questo vien giudicato pel migliore di tutti gli altri, perché si genera dalla serie delle cose, che guida per sé stessa senza altro aiuto al riconoscimento.

[72] EG.

Tale parmi che ne' passati discorsi fosse dichiarata l'agnizione della favola pastorale del nostro custode, ove Uranio vien condotto dalla serie delle cose a scoprir Mirzia per sorella d'Elvio.

[73] NIT.

È egli il vero, ma non però io la stimo perfetta, perché si compie coll'aiuto della macchina, cioè dell'indovino.

[74] UR.

Io per me non so perché il custode abbia voluto valersi quivi dell'indovino, non parendomi che ne avesse bisogno, perché siccome non doveva suppor me, che a tal faccenda era da lui destinato, uomo così malvagio, che per non perdere una cosa non mia, come era Mirzia, falsamente creduta mia figlia, avessi consentito alla morte d'Elvio fratello della medesima Mirzia, così poteva fingere che vedute le

[305] gliene] glieli A.

cose giunte a tal pericolo che Elvio altramente non si potesse salvare, mi fossi indotto per me stesso a scoprire il segreto.

[75] EG.

Ma sarebbe bastata simil finzione per lo riconoscimento?

[76] UR.

V'intendo: volete voi dire se io avessi avuto ad aver fede ne' miei detti.

[77] EG.

Appunto.

[78] UR.

Io stimerei di sì nel caso di questa favola pastorale, ove io sono introdotto come uno de' ministri del tempio, ne' quali per la loro superstizione i gentili non ammettevano bugia, ed a' quali ciecamente credevano, ed ora io ben m'avviso della ragione per la quale il custode si valse dell'indovino, ed è perché, dubitando dell'istesso del che voi dubitato avete, volle autorizzare coll'indovino le mie parole, servendosi di esso per causa non principale, ma istrumentale dell'agnizione, nel qual caso non istimo vizio il valersene.

[79] NIT.

Questa ultima spezie, sebbene alcuni l'annoverano distinta dall'altre, nondimeno per vero dire ella non è distinta, potendo comprendere tutte le altre, le quali ogni volta che appariranno tratte dalle viscere della favola, saranno anch'esse artifiziosissime ed ottime, di maniera che si può in questa materia per massima generale affermare che l'agnizione tanto più è buona, quanto più si deduce dalla favola, e tanto più è cattiva, quanto più dall'arbitrio ed arte del poeta è dipendente.

Proseguendo ora il principal ragionamento, passerò all'ottava condizione dell'epica favola, la quale si è che ella debba esser lieta, cioè terminar con fine lieto, e benché Aristotile dichiari che l'epopeia ha avere le medesime forme della tragedia, cioè che debbe essere o semplice, o ravviluppata, o morata, o patetica, e da ciò si raccolga che può tessersi anche di mesto fine, mentre se è ravviluppata, la peripezia, che costituisce il viluppo, può seguir tanto di cosa mesta in lieta, quanto di lieta in mesta, e se è patetica per necessità dovrà esser tutta mesta, consistendo nella mestizia e nel dolore il patetico, come per l'appunto è egli la *Tebaide* di Stazio, nondimeno – checché sia di ciò, essendovi per l'una e per l'altra parte gravissimi scrittori – io giudico più perfetta l'epopeia di lieto fine, per quella gagliardissima ragione che, dovendo noi imitare azioni adeguate alla nostra religione, come già dicemmo, e' si parrebbe disconvenevole e sconcissima cosa terminar le favole eroiche col danno dei cattolici recato loro dai nimici della nostra fede, come seguirebbe le più volte se l'epiche favole che noi tessiamo

mestamente finissero; non disapprovo però quelle di mesto fine, ma gravo il giudizio de' poeti cattolici a trasceglierne di fin lieto, come han fatto il Trissino, il Tasso e il nostro Lacone. E sia loro d'esempio Omero, il quale in iscrivendo l'*Iliade* – se egli è vero che nella guerra troiana i greci fosser perditori, come stima Uranio – piuttosto volle esser mendace che finir colla perdita de' suoi greci.

E oltre acciò avendo noi parimente stabilito che gl'idoli debban formarsi nel maggior grado della perfezione, e particolarmente quei degli eroi, che ogni virtù in eccellenza dovran possedere, se terminassimo le favole con mestizia verremmo a fare contra la sentenza dell'istesso Aristotile, che gli ottimi uomini non sieno adeguati suggetti per la peripezia, o mutamento di stato lieto in mesto, come se vi rammenta, o Egina, si disse in un de' passati ragionamenti.

[80] EG.

Ma voi nel ragionar della settima condizione diceste le favole esser di due sorte, cioè semplice e intrecciata[306], e poc'anzi mi pare che infino a quattro n'abbiate nominate, aggiungendovi la morata e la patetica: or'io non intendo questa cosa.

[81] NIT.

Ben dite, e doveva parlar di ciò quando favellai della semplice, suddividendola in morata e patetica, mentre se in essa prevalerà il costume sarà non più semplice, ma morata, e se sarà tutta ripiena di mestizia dirassi patetica. Egli è però vero che d'ambedue queste sorte di favole l'epopeia non suol valersi, se non quanto comportano gli episodi che il suo mezzo costituiscono.

[82] EG.

Compatite la mia troppa avidità d'imparare.

[83] NIT.

Non mi risparmiate, perché godo al maggior segno di servirvi.

[84] EG.

Giacché sete verso di me così liberale, prima di passare all'ultima condizione della favola, permettetemi che vi faccia una domanda, la quale, sebbene è aliena dal presente ragionamento, nondimeno da esso mi è stata ritornata a memoria, né vorrei dimenticarmene.

[85] NIT.

Chiedete pure.

[306] intrecciata] ravviluppata A.

[86] EG.

Avendo voi poco fa ritoccata l'opinione che la tragedia si può tessere sì di lieto, come di mesto fine, mi sono ricordata del desiderio che ho avuto in questi giorni di chieder nuovamente qual di queste due sorte sia la migliore, perché quantunque Gerasto nel ragionamento che fece decidesse a favor della letizia, nondimeno, essendo lui stato quivi piuttosto parte interessata che giudice, come difensore dell'*Elvio* del nostro custode, che termina felicemente, non so io in tutto acchetarmi e non dubitare della giustizia del suo parere, laonde contentatevi ora voi di compiacermi.

[87] NIT.

Per rispondere adeguatamente ai quesiti che voi mi fate e togliervi ogni occasione di più dubitare, converrebbe impiegar non poco tempo e fare molto studio, essendo egli intrigatissimo e difficilissimo, come riconobbero il Vettori, il Piccolomini ed altri espositori della *Poetica* d'Aristotile; nondimeno in questa angustia di tempo dirò quel tanto che può suggerirmi l'ambizione, che è di servirvi, riserbando a miglior tempo più diffusa e matura risposta.

Due sono i testi principali d'Aristotile ove si giudica del valore e della dignità d'ambedue le suddette spezie di tragedie: nell'uno si dice che le tragedie le quali terminano infelicemente sono bellissime, perché riescono tragichissime e attissime ai tragici ufizi, nell'altro che è ottima sopra tutte le altre quella tragedia in cui l'atto atroce non si manda a perfezione e s'impedisce allora appunto che dovrebbe eseguirsi[307].

Or perché questi due testi sono senza dubbio tra sé contrari, né peravventura v'è stato o vi sarà chi gli accordi in guisa che la contrarietà affatto si distrugga, però io per darvi almeno una risposta che concluda qualche cosa utile stimo necessario considerare la causa finale della tragedia, sì ne' tempi d'Aristotile come in quelli nostri, essendo tal causa quella che, come più importante, dee prevalere a tutte l'altre.

Al tempo adunque d'Aristotile il fine della tragedia era di purgar gli animi dagli affetti molli ed effeminati della compassione e del timore che si traggono dalla vista delle altrui miserie, e perché simili affetti sono connaturali massimamente nel popolo minuto, però avvisossi Aristotile di farlo con avvezzar l'occhio a vedere atroci spettacoli, la continua vista de' quali ben avrebbe potuto avvezzargli a dispregiare il timore e a non esser capaci di condolersi.

Or secondo questa causa certa cosa è che al tempo d'Aristotile bellissime erano le tragedie che terminano con miseria, perché il mesto fine non solo rappresentando l'atrocità ridotta all'atto si rende più efficace al tragico ufizio, ma lascia impressa di modo l'immagine atroce nel pensiero degli spettatori, che per lungo tempo veggono mentalmente la spezie orribile, colla quale partono dal

[307] *Possono le tragedie terminare infelicemente, e invece l'atti atroci non vedersi eseguiti sul palco* A*.

teatro, né questo effetto può cagionarsi dalle tragedie di lieto fine, perché il godimento che gli spettatori ricevono dal veder disturbato e impedito l'esito miserabile, s'oppone nella lor fantasia al terrore che v'era dapprima entrato, e comeché non lo vinca affatto, nondimeno l'abbatte e indebolisce in guisa che non può più adoperare con quella veemenza che altramente sarebbe, e che per vero dire quello fu il sentimento d'Aristotile si cava dalle stesse parole del testo ove egli giudica in favor delle tragedie di mesto fine, dicendo che elleno sono bellissime perché tragichissime[308] e più atte ai tragici ufizi, e dichiarando apertamente che a questa sorta dee attenersi il poeta, allorché imprende a scriver simili poemi.

Che poi egli, quasi dimenticato di ciò che innanzi aveva stabilito, dia in altro luogo il primato a quelle di lieto fine, ciò non può ostare alla precedente sentenza, perché questo secondo giudizio vien dato da lui senza addurre alcuna ragione da qualificarlo[309], e quella che, per la sua probabilità, si rende verisimile che fosse per essere stata, quando avesse egli voluto addurla, cioè la soddisfazione degli spettatori, quali partono più volentieri dal teatro col diletto che coll'amarezza, non parmi buona, perché il gusto degli ascoltanti non dee prevalere all'utile che si cava dalla tragedia, e molto meno distruggerlo, come seguirebbe se s'ammettessero per migliori le tragedie di lieto fine, essendo quelle, come ho detto, meno atte a purgar gli animi dagli affetti[310] della compassione e del terrore, e piuttosto cooperando a fomentarli che a distruggerli, e ciò basti per quel moltissimo che si può dire circa le tragedie che si rappresentavano in tempo d'Aristotile[311].

Ma ne' nostri tempi, secondo quel che a me ne pare, diversamente dee giudicarsi, perché il fine della tragedia non è, né può più essere, l'assuefar gli uomini a non compatire le miserie altrui e a non temere di provarle in sé stessi, disconvenendo affatto un fine così empio a noi, che siamo cattolici e obbligati ad osservare il Vangelo, come quello che distruggerebbe il timor delle pene e de' gastighi de' falli, e la compassione verso il nostro prossimo ridotto a miseria. Quello che veramente può per mio avviso e debbe essere il fine della tragedia de' nostri tempi, si è l'assuefarci ad operar bene col mezzo della vista de' gastighi a' quali soggiacciono anche i grandi e potenti principi e monarchi se mai falliscono, e a non temere, essendo innocenti, d'esser mai condannati, col mezzo della considerazione del favore e della difesa che all'innocenza viene dal cielo[312].

[308] *Τραγικότητα* A*.

[309] *Riscontrisi* A*.

[310] affetti] effetti A.

[311] *Il fine della tragedia era l'assuefare gli uomini a godere che chi avesse fatto male avesse male, che l'ingiustizia fosse punita, e a concepire gli affetti secondo giustizia. E questo mi sembra era il più delle antiche tragedie, e non s'è mutato. Ed erano allora più sollitico e massiccio introdotti, e lodati dai lumi morali gentili* A*.

[312] *La tragedia a' tempi d'Aristotile e ne' nostri dee essere la medesima, cioè purgare le corruzioni degli affetti* A*.

E perché il protagonista delle ottime tragedie debbe essere di mezzana bontà, però la tragedia moderna, se sarà diretta col lieto fine, che è l'istesso che dire col riconoscimento dell'ingiustizia della pena, dovrà sempre giudicarsi migliore, perché oltre al destar ne' nostri animi il timor del gastigo de' falli, ci farà conseguire anche l'altro utile provegnente dalla considerazione che il cielo è protettore dell'innocenza, e vegghia alla difesa di quella, e per conseguenza godremo degli effetti d'ambedue le parti del fine, al quale noi stimiamo dirette le moderne tragedie. E questa considerazione per sé sola è di tanto peso, che non solo rende migliori e più perfette le tragedie di lieto fine, ma condanna quelle che sono tessute altramente, conciossiaché il vedere cader la pena in chi non veramente, ma solo apparentemente, n'è meritevole, o che egli sia prima o dopo l'esecuzione riconosciuto per tale, sempre cagionerà negli spettatori non pure amarezza e abominazione, ma diffidenza e disperazione, e starei per dire anche sdegno, contra l'istesso cielo, massimamente nella plebaglia, la quale non ha così accomodata la mente, che riconosca gl'infortuni di questa vita come favori del cielo e cagioni d'eterna felicità, e per conseguenza assai più danno che utile i cattolici ritrarrebbero da un poema sì nobile e fruttuoso[313].

Né crediate che non sia a noi lecito variare il fine della tragedia, perché, siccome fu lecito di farlo ad Aristotile, che lo trasportò dall'eccitamento dell'odio verso i tiranni, nel che in prima consisteva, al purgamento degli affetti della compassione e del terrore per la sola ragione politica che il governo monarchico d'Alessandro Magno in que' tempi non permetteva che si fomentasse ne' popoli la passione dell'odio verso il principe, così e molto più dee permettersi a noi, il cui principale studio consiste nell'osservanza del Vangelo, che c'insegna operar bene e non temer di pericolare così operando[314].

Tutto ciò è quel tanto che per soddisfare al vostro desiderio, o Egina, posso ora dirvi intorno al quesito che m'avete fatto, senza uscir dai termini del parere che diede Gerasto, il quale fu sanissimo, e forse si tenne troppo succinto nel darlo per lasciare a me l'onore di servirvi anche in questo particolare.

[88] EG.

Vi rendo inesplicabili grazie del favor che m'avete fatto, rimanendo io pienamente appagata.

[89] NIT.

Rimettendomi ora in istrada, e ripigliando la spiegazione delle circostanze della favola epica, dicovi che in ultimo luogo ella debbe esser varia, e la varietà si cava dalle persone operanti, dalle cose operate, dal modo d'operarle e dal modo di narrarle, cioè dalla locuzione. Dalle persone operanti può cavarsi

313 *Può forse cadere in chi realmente si è meritto il castigo. E così dilettare la tragedia di tristo fine, ma già mai quanto l'altra di lieto. E in tutti i tempi il popolo ha gusto che i tiranni e i cattivi capitino male* A*.

314 *Aristotile imponeva però un comportamento. Bisognava intenderla coi compositori* A*.

varietà, trascegliendone di diversi costumi, cioè altre forti, altre astute, altre pie, altre generose, altre temerarie, altre pigre, altre eloquenti e simili, come nel poema di Lacone, nel Dandolo si descrive la prudenza, in Planco l'arditezza, in Andronico la gentilezza, in Folco la pietà, in Cangilone la temerità, in Bonifazio la fortezza unita colla prudenza, in Liserna l'orgoglio,

e finalmente in Baiduino ogni abito d'ottimo imperadore.

Le cose operate debbono esser varie, cioè in ogni libro, o canto del poema contenersene parecchi; e quanto sarà maggiore la varietà, tanto maggiore sarà il diletto che se ne ritrarrà nella lezione. Di ciò non reco esempio, perché da voi stessa potrete soddisfarvi, leggendo il poema di Lacone, il quale non ha canto che più cose non contenga.

Debbono anche le cose simili variamente rappresentarsi operate e avvenute, come gli assalti, le morti, i duelli e tutte le altre cose, le quali non una, ma spesse[315] volte accadono ne' poemi; ed anche caggiono sotto questo avvertimento le descrizioni del giorno e delle sue parti, delle stagioni, delle armi, delle vesti, de' cavalli ed altre simili. In ciò lo Scaligero stima giudiziosissimo Vergilo[316], il quale nel descrivere spezialmente le tante morti che seguono nel suo poema, sempre le fa con diverso modo seguire, ed io di non minor giudizio reputo il nostro Lacone, riconoscendo nel suo poema la stessa varietà stimata mirabile in Vergilio dallo Scaligero, dappoiché – servavi ciò, Egina, per ogni esempio che circa il vario modo d'operare voi desideraste – Niceforo re di Ponto muore per cagion di vendetta, Canabò per altrui consiglio, Perinea regina delle corsare per imprudenza, Terigonite come fraudolento, Zinobrando per viltà de' suoi soldati, Altosasso per sedizione da lui stesso mossa, Arsenio per troppa arditezza, Foca per mancanza di fortuna, Clodoveo per animosità, Lamorale per disgrazia, Leoscuro per non potersi difendere e finalmente Cangilone per arroganza.

Diversi poi anche sono gli strumenti e i luoghi, ove e co' quali le mentovate morti seguono, il che non poco accresce la varietà. Riguardano in oltre questa condizione gli episodi tutti che il mezzo costituiscono, i quali, come già dissi, agevolando, disturbando o impedendo il fine dell'impresa, la riempiono di varietà, e con ciò, Egina, mi pare avervi, se non appieno, almen tanto quanto richiede la brevità del tempo, favellato, secondo il mio sentimento, della perfetta favola, primiera delle parti di qualità dell'epopeia.

[90] EG.

Pienissimo è stato il vostro ragionamento. Ora tocca a voi, Uranio, di spiegar la seconda parte qualitativa, cioè il costume.

315 spesse] soventi A.

316 *E il simile fa Omero innanzi a lui* A*.

[91] UR.

Molto minor briga sarà la mia, non comprendendo il costume tante circostanze e condizioni. Quello che sia costume, già a voi sarà palese per la lezione d'Aristotile, il quale dice essere un certo che, onde s'apre e si manifesta la scelta o il rifiuto che si fa delle cose dai personaggi adoperanti nella favola, e mercé di tale aprimento[317] e manifestazione, noi vegnamo in cognizione della bontà o malvagità degli stessi personaggi.

Gli strumenti per li quali da noi si riceve tal manifestazione sono le opere, le parole e le une e le altre congiunte insieme. Serva per l'esempio del costume giudicato dalle opere, il fatto di Cangilone, che uccide chiunque non gli sa dar notizia d'Andronico, dal che noi giudichiamo la bestialità del medesimo Cangilone, e del costume giudicato dalle parole, quanto disse Monforte la notte che obbligossi a Cesaressa per la liberazione di Sclerena:

E se alcun ci ha, che là guidar mi possa
per l'ombre cieche or or mi metto in strada,
né di là tornerò che lei riscossa
qua non ti rechi, o che là morto io cada.

Dalle quali parole subitamente ci si palesa l'impaziente ardire e la bravura di lui. E finalmente del costume giudicato dalle opere e dalle parole congiunte insieme, i seguenti versi esprimenti il detto e il fatto del re di Ponto contra Andronico:

Tu non ti vanterai, pazzo fellone,
della tradita patria, io tel prometto:
et un tal colpo tratto gli ha, che oppone
invano il cavalier lo scudo eretto.

Dai quali versi poco sofferente e meno gentile il re di Ponto dimostrato viene.

Ora il costume quattro condizioni debbe avere, cioè che sia buono, convenevole, simigliante ed eguale. Circa la bontà varie sono l'opinioni de' comentatori d'Aristotile, volendo alcuni che per costume buono intenda il maestro l'onestà del costume, ed alcuni altri che la bontà consista nell'eccellenza di esso costume, o buono o reo che siasi. E perché io riconosco ambedue queste opinioni probabili[318],

[317] mercé di tale aprimento] mercé tale aprimento.

[318] opinioni probabili] opinioni degne d'essere abbracciate A.

avendo ciascuna per sé ottime ragioni, come potrete vedere nel Piccolomini, nel Beni, nel Villani e in altri, però io, congiugnendole insieme, dico che l'opinione che la bontà prescritta dal maestro consista nell'onestà procede ne' personaggi principali, come nel protagonista della tragedia, nel quale la bontà dovrà esser mediocre, e nell'eroe del poema, il quale dovrà essere al sommo buono, e la ragione è chiarissima, perché dovendo, come abbiam detto nel passato ragionamento, i casi del protagonista della tragedia esiger compassione e terrore dagli ascoltanti, se egli è in sommo buono, esigerà piuttosto abominazione verso il tormentatore, se cattivo e reo non sarà compatito, quantunque possa apportar terrore l'atrocità de' suoi casi, e l'eroe, l'esempio del quale dovrà avvalorarci al desiderio del meglio, ciò non potrà mai fare se sarà scellerato e reo uomo, e quindi è che l'eroe debbe esser dotato d'ogni virtù e d'ogni buon costume, come sono Enea, Goffredo e nel poema del nostro Lacone, Balduino.

L'altra opinione poi, che per la bontà s'intenda l'eccellenza del costume, qualunque il costume si sia[319], si adatta agli altri personaggi, imperciocché sì fatta eccellenza è più atta ad arrecare, non solo maraviglia e diletto, ma utile, riconoscendo noi con ciò la bruttezza de' vizi e la bellezza delle virtù assai meglio e più facilmente e pienamente che se con mediocrità ci fossero rappresentati, e benché ciò sembri fuori del naturale, nondimeno al poeta epico ben si conviene di farlo per l'obbligo che ha di rappresentar le cose non come sono, ma come dovrebbono essere, e per vero dire, se ambedue le dette opinioni non si congiungono, la sentenza d'Aristotile non si rende praticabile, mentre se i personaggi della tragedia fossero tutti buoni ed onesti non vedremmo in essa, siccome li veggiamo, consiglieri scellerati, nunzi, falsi, macchinatori di congiure, adulatori e simili, e ne' poemi eroici uomini empi, temerari, incontinenti e malvagi, e se per lo contrario l'eccellenza sola del costume si richiedesse, e' sarebbe, contra tutte le regole, acconcio suggetto per la tragedia anche un santissimo uomo ed uno scelleratissimo per l'epopeia, purché la loro santità e scelleraggine toccassero il sommo.

Vegnamo adesso all'esempio: nel poema di Lacone buono e onesto al sommo è Balduino eroe di quello, descrivendosi pio, generoso, forte, diligente, indefesso, clemente, giusto, liberale, magnanimo, saggio, costante, temperato ed insomma ripieno d'ogni virtù e buon costume, come dalla lezione del poema si può riconoscere, di modo che in lui apparisce la vera idea dell'eroe. Sono poi osservati in eccellenza i costumi negli altri personaggi, formandosi idolo e idea di ciascuno, come Andronico è in eccellenza idea di cavaliere tutto gentile, tutto amoroso e tanto guardingo di non fare azione indegna, che sfugge più volte di fare impresa, per non por mano in sangue civile, e a quella, nella quale uccide il re di Ponto, si conduce per necessità, e nondimeno dopo il fatto d'averlo fatto si pente, Bonifazio ò al sommo generoso, il Dandolo al sommo saggio, Planco al sommo bravo, Terigionite al sommo scellerato, Volco al sommo forte, Arturo al sommo fedele, Madonia al sommo tollerante, il Lascaro al

[319] si sia] siasi A.

sommo feroce e Cangilone al sommo bestiale, l'idolo del quale uditelo in quelli versi, e servavi per esempio di tutti gli altri:

Ma Cangilon, che star nella caverna
molto non vuol, né dare adietro i passi
il formidabil capo ha spinto in fuori
de le percosse ad onta e degli ardori.
E benché tutto in lui suo sforzo faccia
la turba, e d'ogni parte urti e flagelli,
sopra ne vien con abbronzata faccia,
e mezza barba accesa, arsi i capelli,
et ove le man stende, ove le braccia,
spianta le travi, e spezza assi e puntelli
come far suol de' giunchi e delle canne
cinghial, che fuor de la palude vanne.
Il tartaro crudel presa una face
arder volea per ogni patto il tempio,
ma Bonifacio e Planco, a cui dispiace,
distolto l'han dall'atto atroce, et empio;
non si ritien però l'uom pertinace
d'altrove rivoltar tutto lo scempio,
che pone a case e a teatri il foco,
e dove scorge alcun sublime loco.
Poco di seguitar cura si prende
de' suoi consorti il riunito stuolo,
ma dove è più frequenza il corso stende,
e ruinar vol la cittade ei solo.
Ove s'appoggia, ove con man s'apprende,
getta edifici e trae colonne al suolo,
né pietà lo ritien, forza il ritarda,
che 'l tutto non ruini, e spenga e arda.

La seconda condizione del costume è la convenevolezza, cioè che il costume non si collochi in persona, a cui si disconvenga. Questa condizione si considera spezialmente nell'età, nel sesso, nello

stato e nell'ufizio, imperciocché, quanto all'età, diversi sono i costumi de' fanciulli, de' giovani, de' robusti e de' vecchi, quanto al sesso, molti costumi si convengono agli uomini che si disconvengono alle donne; intorno allo stato, i ricchi e i poveri hanno costumi diversi, siccome i prosperi e gli sfortunati, i nobili e i plebei, e circa l'ufizio, tra il re e il suddito, il capitano e il soldato, il padrone e il servo non v'è convenevolezza di costume. I giovani sono desiderosi, animosi, violenti, impazienti, arditi, incauti, mutabili negli affetti e intemperanti nelle passioni; all'incontro i vecchi poco desiderano, facilmente paventano, e tardi sono e flemmatici e guardinghi, sono fermi ne' propositi e saggi ed autorevoli, ma i robusti, cioè quei d'età virile, per l'appunto tra il mezzo dei giovani e dei vecchi camminano.

Siavi d'esempio per l'età giovanile ciò che si narra di Volco nel canto trentaseesimo dell'*Imperio Vendicato*, ove egli si descrive in duello col re della Taurica, in istato di morte per la violenza dell'amore che portava ad Eudossa, e finalmente preso dal nuovo amore di Sclerena, e quivi riscontrate a parte a parte i costumi tutti che al giovane si convengono. Per l'età senile potremo valerci d'Ugone conte d'Artesia, che nel dissuadere l'impresa della vendicazione adopera appunto con tutti i costumi de' vecchi, e per la virilità i fatti di Bonifazio sono acconcissimi.

Ma non però a tutti i sessi, gradi e vizi si converranno gli stessi costumi assegnati all'età suddette, imperciocché le giovani donne sono timide, pusillanimi, credule, più ferme negli affetti che i giovani uomini e più caute nel celar le passioni, siccome per lo contrario le vecchie donne co' vecchi uomini non convengono ne' costumi, essendo queste colleriche, violente, incaute, incredule, imprudenti e maliziose, e le mezzane meno temono, più ardiscono, men caute e più sagaci sono che le giovani, e men colleriche e violente, e più caute e prudenti che le vecchie; ma quanto disconvengano sì fatti costumi da quei de' mezzani uomini facil cosa è riconoscerlo.

Diversi altresì, come abbiam detto, sono i costumi de' nobili, de' grandi, de' prosperi e de' ricchi da quei degl'ignobili, de' privati, de' miserabili e de' poveri, perloché il poeta dee nel descrivere i costumi camminar con somma considerazione e riguardar bene quel che si convenga ai personaggi che prende ad imitare, come ha fatto Lacone[320]; e voi, Egina, potrete certificarvene non solo per gli esempi testé recati, ma colla lezione del suo poema, non si parendo tempo opportuno oggimai di far minute osservazioni de' tanti e sì vari costumi che per quello si leggono sparsi.

La terza condizione del costume è la somiglianza. Anche sopra di ciò nell'interpetrazione del testo d'Aristotile v'ha di molte opinioni, ma io, seguitando il Piccolomini e il Robertelli, sono di parere che la simiglianza riguardi solamente le persone i costumi delle quali da altri innanzi a noi sieno stati descritti, e che tali costumi a noi non sia lecito di variare, facendo, per cagion d'esempio, Achille piacevole,

[320] ha fatto Lacone] ha egli fatto Lacone A.

Oreste lieto, Ulisse balordo, quando altri autori ce li descrivono il primo iracondo, l'altro malinconico, il terzo astuto. Coll'istesso parere si è uniformato il nostro Lacone per quello che s'aspetta all'istoria, avendo rappresentati Balduino, Bonifazio, il Dandolo, Folco, Basilago cogli stessi costumi de' quali per mezzo dell'istoria abbiamo notizia. La quarta condizione finalmente è l'egualità, e questa riguarda i personaggi che novellamente noi introduciamo ne' nostri poemi, a ciascuno dei quali dobbiam noi assegnare il suo costume, e quello continuare in tutte le sue azioni, di modo che un iracondo sia sempre iracondo, un feroce sempre feroce, un timido sempre timido. Gli esempi di ciò tratti del poema di Lacone già ve gli ho recati in favellando della bontà del costume, ove dissi che i costumi dovevano esser tali, che facessero idolo del personaggio, e l'idolo non può mai formarsi senza l'egualità.

Egli è però vero che se taluno sarà incostante nel costume non dovrem giudicare poco accorto il poeta ognivoltaché nel poema quel tale apparisca sempre incostante, mentre in esso l'idolo dell'incostanza può riconoscersi, anzi evvi chi stima che per quello costume dell'incostanza abbia distintamente Aristotile annoverata l'egualità, e questi è il Piccolomini, il quale così giudica laddove parla dell'opinione che la condizione del simile abbracci anche le persone che di nuovo introduconsi. Ma quantunque il Maestro prescriva al costume le condizioni mentovate, e' non sarà forzato il poeta di valersi di esse infallibilmente, perciocché l'istesso Maestro dice che la tragedia non può farsi senza azione e può ben farsi senza costumi, laonde veggiamo le donne guerriere, come nel poema di Lacone, sono Clorianda e Liserna, i vecchi arditissimi, com'è il Dandolo, e cose simili, le quali ripugnano al natural costume.

Ma in trasgredir le dette condizioni conviene al poeta usare grande avvertenza e con sommo giudizio comporre per non incorrere nella taccia di poco considerato, come di facile potrebbe accadergli.

[92] EG.

Nitilo, già Uranio ha fornito il suo ragionare, ben io me n'avveggio.

[93] UR.

Voi vi siete apposta.

[94] NIT.

S'egli ha fornito, io son pronto a ripigliarlo.

[95] EG.

Nol vuole il dovere, avendo tanto l'uno, quanto l'altro di voi ragionato abbastanza in questa giornata, la quale sta per mancare, e però domane prenderanno, come dicemmo, le vostre veci Lico e Nedisto per compiere il ragionamento sopra l'epopeia.

Dialogo ottavo

Si continua e si termina la materia dell'antecedente, secondo l'ordine in esso stabilito.

EGINA

LICO MANTINEO [il senatore Filippo Buonarroti]

NEDISTO COLLIDE [il conte Brandaligio Venerosi]

[1] EG.

Il passato ragionamento terminò colla spiegazione del costume, che è la seconda parte qualitativa dell'epopeia. Or voi, Lico proseguite la terza e poi Nedisto avrà il peso della quarta, e circa il rimanente, osserveremo l'ordine stabilito nell'istesso ragionamento, finché sarem giunti al fine.

[2] LIC.

La sentenza altro non è che indizio d'abiti intellettuali, per lo quale si mostra ciò che si abbraccia o si rifiuta, o in particolare o in universale, e differisce dal costume perché il costume è indizio d'abiti morali, e va unita colla locuzione, non potendosi esprimere per azioni, o segni, come il costume, ma non però si aliena dal costume, anzi per lo più con esso esce congiunta e lo conferma.

In tre modi si può ella intendere: nel primo si dice sentenza qualunque concetto che esprimiamo, nel secondo formiam sentenza quando approviamo o rifiutiamo alcuna cosa, nel terzo sentenze sono quei detti universali che altramente appelliamo dogmi o assiomi[321] e, secondo il Beni, il suo ufizio è di esprimere adeguatamente e convenevolmente i sentimenti dell'animo, di modo che in essa l'animo riluca e con pienezza si dichiari la nostra mente.

Questa parte annovera anch'essa le sue condizioni, e in prima la sentenza debbe esser vera, né contener falsità di dottrine, di scienze, d'istorie, di favole o d'altri suoi fondamenti, imperciocché se sarà falsa non potrà partorire alcuno di quegli effetti per li quali si pronunzia, cioè dimostrare, confermare, sciogliere, confutare, diminuire, ingrandire, muovere e simili, non essendo il falso atto a persuadere. In secondo luogo debbe esser concorde, cioè non discordante dal costume, ed allora sarebbe discordante quando altro dicesse, altro facesse colui che la sentenza pronunzia, ovvero quando si facesse pronunziare ad una donna, verbigrazia, o ad un giovanetto, sentenza propria di età matura o

[321] assiomi] assiomati A.

canuta, il che direbbesi anche fallo di poca convenevolezza. Discordanza ancor si commette allorché si varia dopo la dichiarazione del parere sopra alcuna cosa che abbia più opinioni, perché se taluno dice che Achille è da Larissa, o che Omero è da Smirna, non può dir poi che quegli è da Ftia e questi da Coo, benché vi sieno ambedue le opinioni. Ma perché io truovo che alle volte poeti gravissimi si sono valuti d'ambe le opinioni in sì fatti casi, come spezialmente s'osserva in Vergilio, che talora chiama Achille larisseo e talora ftio, perciò giudico che tal variazione non si rechi a fallo, o sia ristretto il fallo nel solo caso che il poeta scoprisse il suo parere in alcuna cosa di riguardo, verbigrazia dogmatica, e non si stenda alle cose accidentali e d'ornamento, come sono gli aggiunti, o epiteti, e cose simili.

Si richiede altresì nella sentenza il decoro e la nobiltà a misura de' personaggi che s'imitano, perloché molto male avvisossi per mio giudizio il Castelvetro quando disse che la sentenza doveva esser popolare. Egli è ben vero che, se non popolare, ha ad essere intelligibile, ma la facile intelligenza non le dovrà toglier la nobiltà, intendendo io per decoro e per nobiltà la maniera migliore nella quale potrebbe parlare ciascun personaggio che s'imiti.

In quarto luogo vi si ricerca la sofficienza, non dovendo esser la sentenza né povera, né soprabbondante, ma contenere in sé quel tanto che le fa di mestieri; per la qual cosa fu dal Batisti in questo proposito notato il Petrarca di mancanza in quel passo:

L'oro, le perle e i fior vermigli e bianchi,
che 'l verno dovria far languidi e secchi,
son per me acerbi e velenosi stecchi,
ch'io provo per lo petto e per li fianchi.

Mancando secondo lui all'oro e alle perle la corrispondenza che hanno i fiori e l'erbe cogli stecchi velenosi. Ma con pace del Batisti e' non cammina tal nota, mentre per la figura sillessi[322], o disprezzo di troppa diligenza che vogliam dire, della quale in quel passo si valse il Petrarca, il tralasciamento è ben fatto ed è lodevole, com'egli è lodevole quell'altro del medesimo Petrarca:

... ed in quai spine
colse le rose, e in quai piagge le brine.

Recato dal Tasso per esempio di detta figura, ove il verbo «colse» risponde anche alle brine, benché propriamente si convenga alle sole rose.

[322] *Sillessi, σύλληψις. Tib. «Dum caelum stellas, dum vehet amnis aquas»* A*.

E finalmente in quinto loco debbe la sentenza esser nuova, cioè propria dell'autore che la forma, e nascer dalla cosa stessa della quale si ragiona, come è quella[323] dogmatica di Lacone:

L'ira innocenza delle colpe umane.

E quell'altra:

Discordia delle leghe usato verme.

E mille altre sparse pel suo poema, nel che è stato Lacone accuratissimo, e ricchissimo di novità si è dimostrato. Ma avvertite, Egina, che l'involarne altrui non è vietato, siccome han fatto Vergilio, il Tasso e ciascun'altro, ognivoltaché artifiziosamente si celi il furto, o si renda proprio, riformando o migliorando la sentenza involata, come sovente ha fatto Lacone, ed in particolare là ove, descrivendo l'Alfana di Briolasto, dice:

Già su l'Alfana indomita e spumante,
che bevendo talor l'alveo gelato
de la tana natia scaldò col fiato.

Il qual sentimento è tratto da quei di Stazio nel primo delle *Selve*, ove del cavallo di Marte si dice:

... ingenti propellit Strymona flatu.

E non poco migliorato per l'epiteto di «gelato», che si dà al fiume, ancorché l'epiteto d'«immenso», dato al fiato da Stazio, qualifichi e faccia assai spiccare l'iperbole. Ed anche là dove nel canto sesto dice:

Siccome avvien tra boscareccia torma,
ove il fiero leon sia stato spento,
di cui sentì i ruggiti e la grand'orma
trovar solea presso al rinchiuso armento,
gode poi di mirar l'orrida forma
del capo di cui prima ebbe spavento,

[323] come è quella] come egli è quella A.

e delle fauci ree sbarrar le canne,
maledicendo le voraci zanne.

Il qual passo è tolto parimente da Stazio nel nono libro della *Tebaide*:

Sic ubi Maura diu populatur turba leonem,
quem propter clausique greges vigilantque magistri,
pastorum lassae debellavere cohortes:
gaudet ager, magno subeunt clamore coloni,
praecerpuntque iubas[324] immaniaque ora recludunt
damnaque commemorant.

Ma con non leggier miglioramento, per essere stata da Lacone tolta via quella strappata di peli che ha alquanto del fanciullesco, se pure le parole «praecerpuntque iubas» non si spiegassero per ghermire la giuba e afferrarla con forza, per poi spalancare al lione la bocca, ed anche con non piccolo accrescimento, come apertamente si vede, e finalmente là ove nel canto secondo dice della nave di Vitale Dandolo:

Sotto lei par, che stia sepolto il mare,
gli spazi empiendo dell'opposte sponde,
e che di venti spopolato lassi
il ciel con le sue vele ovunque passi.

La qual sentenza anch'essa a Stazio è involata, che disse nel primo dell'*Achilleide*:

... ipsum iam puppibus aequor
deficit, et totos consumunt carbasa ventos.

Non senza però l'avvertenza di temperar l'arditezza dell'iperbole col verbo «pare» e coll'espressione della vastità della nave. Ma degni di particolar considerazione sono due passi ch'egli ha tolti al Tasso nella *Gerusalemme* con tal miglioramento, che quel gran poeta s'e' vivesse, certamente glien'avrebbe

[324] *«Praecerpo» non pare che sia «discerpere», e in conseguenza non istrappare i peli, ma ghermire la giuta e afferrarla con forza, e poi spalancargli la bocca* A*.

grado. Il primo si truova nel canto quinto, ove il signor di Monaco conforta i suoi figliuoli ad opporsi al furore del re di Ponto:

Figli – ei dicea – vulgare è quell'onore
che dall'imprese facili s'ottiene:
se questo re per le man nostre muore,
salvezza al campo, e gloria a noi ne viene,
e gloria tal ch'esser non può maggiore
se mai, tornando in su le patrie arene,
memoria alziam di sì bell'armi istrutta,
ove a veder poi corra Italia tutta.

Udite il Tasso, che in parlando de' figliuoli di Latino in pugna con Solimano, dice:

Ed eccitati dal paterno esempio
aguzzavano al sangue, e il ferro, e l'ire.
Dice egli loro: andianne ove quell'empio
veggiam ne' fuggitivi insuperbire;
né già ritardi il sanguinoso scempio,
ch'ei fa degli altri, in voi l'usato ardire,
però che quello, o figli, è vile onore,
cui non adorni alcun passato orrore.

Il secondo sta nel sedicesimo canto, ove di Foca si dice:

Giungevi, che già i tauri in piega volti
dai franchi omai facean poche difese,
e stendardi, e squadron sossopra volti
né rispingean, né sostenean l'offese.
D'un corridor (ch'errar ne vede molti
a vota sella, e redini sospese)
presa la briglia in man, sovra vi salta,
Et egli sol mille nemici assalta.

Il Tasso nel canto ultimo, favellando di Solimano, dice:

Giunge in campagna tepida e vermiglia,
che d'ora in ora più di sangue ondeggia,
sì che il regno di morte omai somiglia
ch'ivi i trionfi suoi spiega e passeggia.
Vede un destrier, che con pendente briglia,
senza rettor trascorso è fuor di greggia:
gli getta al fren la mano, e 'l voto dorso
montando preme, e poi lo spinge al corso.

Ma sopra il tutto nobilissime sono nel poema di Lacone quelle sentenze che abbiam detto chiamarsi dogmi, co' quali s'incomincia ciascun canto.

[3] EG.

Oh appunto io desiderava sapere se sieno buona cosa tali incominciamenti, parendomi che i latini ne sieno privi, e tra i toscani il Trissino e il Tasso.

[4] LIC.

Ella[325] è buona certamente, almeno perché in essi il poeta dimostra sé stesso e i suoi costumi e i sentimenti dell'animo suo, dappoiché altrove è forzato a seguitare i costumi de' personaggi che introduce. Ed invero, ditemi, Egina, se voi non conosceste Lacone, e' non vi verrebbe al vivo ritratto dalle sentenze che egli pronunzia ne' mentovati principi, ove si dipinge dotato di tutti quegli abiti che si richieggono in un buon cavaliere?

[5] EG.

Non v'ha dubbio.

[6] LIC.

Oltre acché il Mazzoni nella *Difesa* della *Commedia* di Dante non pur loda l'Ariosto nell'essersi valuto di sì fatti principi, ma lo difende dalla censura di Bulgarini, provando pienissimamente esser non solo permesso, ma in un certo modo prescritto a' poeti, d'interporre alle volte il proprio giudizio coll'autorità d'Aristotile e coll'esempio d'Omero, come potrete vedere ne'capitoli quarantesimosecondo e quarantesimoterzo, se non sono errato, del quarto libro della parte seconda.

[325] Ella] Egli A.

[7] EG.

Or proseguite.

[8] LIC.

La sentenza adunque, o sentimento o dogma, che sia, è di quattro spezie. Altre si dicono sentenze di cose già sapute e conosciute, come è quella nel poema di cui favelliamo:

Il ciel di rado i neghittosi aiuta.

Altre sentenze sono di cose che subitamente s'intendono e son credute, come quella nell'istesso:

Discordia delle leghe usato verme.

O quell'altra:

Che ne' pubblici errori e manifesti
non è incostanza il variar consiglio.

Altre sono di cose che han bisogno di pruova o di autorità, che di pruova ha vigore, tal'è quella nell'istesso poema:

Difficil cosa è tra l'umane genti,
ch'ubbidienza sia senza timore,
che pochi son, cui providenza tenti
d'util comune e di comune onore,
e meno quei di sì discrete menti,
che leghi gratitudine ed amore.

E quell'altra:

... ad amor cede onore:
che figlio è l'uno, ond'ha maggior possanza
della natura, e l'altro è dell'usanza,
Antonio il sa, che nel momento stesso

che se gli offria del grand'imperio il freno,
la nave, che traeasi un mondo appresso
a romper trasse entro un egizio seno

Nella quale la pruova e l'autorità insieme si leggono. E finalmente altre s'appellano sentenze di cose bisognose di pruova colla contrapposizione del confutamento, il che per lo più s'osserva nelle cose che si disputano, come ne' consigli di guerra e in ogni altro caso di quistioni; l'esempio toglietelo da Lacone nel primo canto, ove Ugone, consigliando il ritiramento dell'impresa, dice tra l'altre cose:

Ma sì come è viltà di cavaliero
soverchia d'altro cavalier far stima,
a sollecito duce è di mestiero
anco i particolari osservar prima.

Alla qual sentenza rispondono il conte di Fiandra ed altri capitani col suo contrario in questi versi:

ch'ove l'impegno è preso e già maturo,
cautela esser diceano intempestiva
il disputarne e consigliarsi troppo
di quel, che solo ha dai consigli intoppo

E in que' versi, ne' quali Altosasso consiglia l'esercito a ripassare il mare, dicendo:

Per dipartirsi dalla patria fora
inavvertenza il consigliarsi poco,
ma per tornarvi dopo lungo essigilo
men consigliarsi è vie maggior consiglio.

Or voi, Egina, considerate quanto giudizioso sia stato Lacone nel formar le sentenze, vestendole delle necessarie condizioni, come apparisce, non solo dai già detti esempi, ma da cento e cento altri sparsi pel poema, e Nedisto proseguisca a ragionare della quarta parte di qualità, essendomi io già dalla terza disbrigato.

[9] NED.

Che cosa sia locuzione e quanto adoperi non fa di mestieri che io ripeta, essendo cose notissime, siccome né meno fa di mestieri parlar delle forme, o caratteri della locuzione, perciocché di esse lungamente si è favellato ne' passati ragionamenti, ed anche è stato già stabilito quale stile ad un componimento sia confacevole, quale ad un altro, perloché, tralasciando parimente le vanissime dispute, se l'epopeia richiegga locuzione metrica, e se ne' toscani poemi eroici debba ella essere di metro legato con rime, nel che, non senza scandalo, leggo quei che tengono opinione negativa[326], anderò semplicemente toccando quel tanto che stimerò proprio dell'epopeia in ordine alla locuzione, ed alcuna cosa di riguardo sin qui non toccata.

E primieramente io sono del parere d'Uranio, che la forma, o idea, signoreggiante dell'epopeia sia la sublime. Ma perché intorno a ciò Nitilo è di diverso sentimento, com'egli dichiarò nel passato ragionamento, però starà bene che io qui, prendendo le veci del medesimo Uranio, riferisca le ragioni, che mi muovono a tener la sentenza che io tengo, e per conseguenza a non appagarmi dell'idea scelta da Lacone pel suo poema, la quale è la moderata. Io giudico adunque che all'epopeia si convenga lo stil sublime col parer d'Aristotile, il quale, sebbene non lo dice svelatamente, nondimeno dalla sua *Poetica* si cavano tali conghietture, che equivagliono ad una chiara e letteral sentenza.

E primieramente nel capitolo ventesimosecondo e' dice che all'epopeia è dovuto il verso eroico, come quello che è sopra ogn'altro sonoro, grande e magnifico, ricevendo in sé la diversità de' linguaggi e le traslazioni e le metafore, dalle quali vien costituito maggiore di tutti. Se adunque l'imitazione dell'epopeia è la più sublime di tutte l'altre, e però deve usare il verso eroico, che è il più sonoro e il più grande, come vorremo dire che parimente non debba usare la locuzione magnifica, dalla quale più che dal verso risulta la grandezza?

La seconda ragione si può trarre dal capitolo antecedente, ove il Maestro, dappoiché ha detto quella essere locuzione magnifica ed escludente il plebeo, che si vale de' vocaboli pellegrini, cioè della varietà delle lingue e delle traslazioni e dell'allungamento delle parole, e di tutto ciò ch'è lontano dal proprio, soggiunge che le voci composte sommamente sono desiderate dai ditirambi, e le traslate dai giambici, ma i versi eroici abbracciano tutte le suddette ed ogn'altra circostanza magnifica. Or se la locuzione dell'epopeia debbe dar luogo a parole forestiere, a metaforiche, a composte ed aliene affatto dal proprio, e la locuzione grave e magnifica è quella che vien constituita da simili parole, senza dubbio grande e magnifica dovrà esser la locuzione dell'epopeia.

La terza ragione deriva da quelle parole dell'istesso capitolo, ove si dice che la tragedia dee portar con sé la maraviglia, ma più assai lo dee l'epopeia. Se adunque all'epopeia più che alla tragedia, conviene il

[326] *Hanno libero ingenio, ingenuità* A*.

partorir maraviglia, e questa nasce dalla straordinaria novità delle cose, potrà ciò l'epico più agevolmente conseguire colla locuzione magnifica, la quale supera il consueto, che colla mediocre, la quale giornalmente suol sentirsi in bocca di ciascuno.

La quarta nasce dal capitolo ventesimoquarto, là dove si dice che l'epopeia è più nobile della tragedia, perché è poema indiritto ad uditori più gravi e giudiziosi che non sono quegli, i quali riguarda la tragedia, che è indirizzata a spettatori imperiti e volgari: or, secondo ciò, chi potrà negare che l'epopeia non debba aver locuzione più grave e magnifica che la tragedia, la quale con altro stile non si può tessere, che col sublime? In quinto luogo dico così: la tragedia si vale del magnifico stile e rifiuta il contrario, come cantò Orazio:

Effutire leves indigna tragoedia versus.

Perché imita persone illustri, e però Aristotile nel capitolo primo della *Poetica* dice che Sofocle ed Omero sono gl'istessi imitatori, imitando sì l'uno che l'altro personaggi grandi[327] e, nel capitolo seguente, che la tragedia e l'epopeia convengono nell'essere imitazioni di nobili ed illustri persone; adunque, siccome alla tragedia è dovuto lo stil sublime, così e' sarà dovuto anche alla epopeia: anzi, se la tragedia dee valersi del magnifico stile perché tratta d'illustri azioni, quantunque incidentemente e per trascorso, essendo solita trattar di proposito e con più frequenza materie affettuose, per le quali si par più proprio uno stile puro e semplice, perché in tal guisa è più verisimile che favelli chi è pieno d'affanno, o d'altra sì fatta perturbazione, quanto più dovrà valersi di esso l'epopeia, la quale per lo più tratta di materie illustri e grandi, come sono battaglie, espugnazioni di cittadi, conquiste di regni e simili, e non già incidentemente e per trascorso, ma principalmente, e *ex proposito*?

In sesto luogo conferma la mia ragione il considerare che se nella tragedia, ove mai non parla il poeta, ma ben sempre favellano coloro che sono introdotti, si richiede una maniera di parlare meno usata e affatto diversa dall'ordinaria, quanto più dovrà ciò farsi nell'epopeia, nella quale per lo più parla l'istesso poeta quasi con un'altra lingua, come disse Cicerone[328], fingendo d'esser rapito da furor divino sopra di sé medesimo, e di favellar coll'aiuto delle Muse, o d'altra deità invocata?

Ma, oltre alle suddette ragioni, quella maggiormente mi muove che essendo la locuzione una rappresentazione, o immagine delle cose, ella debbe aver proporzione colle medesime, e però secondo Aristotile nella *Rettorica* al capo settimo del terzo libro, non può esser grande nelle cose piccole, né umile nelle grandi, laonde l'epico, trattando di cose grandi e di persone illustri, è obbligato senza

[327] *Nel capitolo primo della Poetica non trovo questa cosa. Dice Arist. «quo sane sit ut ab Homero Sophocles aliquo pacto in imitatione non discrepet, quod uterque prestantes imitetur», Poetic. cap. I.* A*.

[328] *«Graeci poetae alia lingua videntur esse locuti», Cic. de Orat., ma lo dice di molti poeti epici, non degli epici solamente* A*.

dubbio ad usar grande ed illustre locuzione. Alle quali ragioni si vuol per fine aggiugnere che del mio parere sono tutti coloro, che finora han dato precetti di questa spezie di poesia, e così han praticato i migliori poeti, cioè Vergilio tra' latini e il Tasso tra' toscani.

[10] LIC.

Giacché voi avete provata la vostra sentenza, o Nedisto, io, che sostengo le veci di Nitilo, il quale è di parere contrario, mi stimo obbligato a provar la sua, che è anche mia, e per esser più breve che sia possibile, farò anche studio di risponder nel medesimo tempo in qualche modo ai fortissimi argomenti che voi avete portati.

[11] NED.

Egli è il dovere[329], e con somma curiosità vi starò ascoltando, perciocché io finora ho creduto che non solo sia unica la mia sentenza, ma che la contraria sia incapace d'esser sostenuta e difesa.

[12] LIC.

La locuzione mezzana adunque per mio avviso dee signoreggiar l'epopeia, imperocché tal forma è più propria per narrare e atta ad esprimere l'evidenza delle cose, e a rappresentar più al vivo gl'idoli, e a muover con più facilità gli affetti, come chiaramente si riconosce ne' poemi d'Omero e dell'Ariosto, i quali con tale idea camminano e hanno servito d'esempio e d'autorità al nostro Lacone[330]: né perché all'epico sia prescritto imitare azione illustre, nel che in sustanza si ristringono tutte le pruove portate da voi in contrario, ne segue per necessaria conseguenza che l'idea signoreggiante della locuzione debba esser la sublime, come accade al tragico, mentre il fine del tragico[331], come già si disse, è di purgar l'animo dagli affetti della compassione e del terrore, il che, come cosa seria, richiede stil grave e sublime, né per conseguire il suo fine ha bisogno dell'evidenza che nasce dalla locuzione, valendosi di quella che co' loro gesti e moti formano gl'istrioni.

Ma il fine dell'epopeia è, come parimente si è detto, d'avvalorar gli animi all'acquisto della perfezione col mezzo della maraviglia e del diletto, il che, come cosa lieta, e oltre acciò bisognosa dell'evidenza che proviene dalla locuzione del poeta che narra, sebbene l'epopeia imita[332] illustri azioni ed anche è più nobile della tragedia, nondimeno richiede necessariamente per idea, che signoreggi la temperata più atta per l'evidenza, la quale per generar maraviglia e diletto è la condizione più importante.

[13] EG.

Come condizione più importante?

---

329 Egli è il dovere] È egli il dovere A.

330 *Scrisse contra questa opinione il sig. Benedetto Averani, sostenendo che la locuzione sublime, non la mediocre era per li poemi eroici, e mandò in scrittura a Roma al sig. Crescimbeni esso medesimo di ciò richiesta* A*.

331 *E della compassione ancora* A*.

332 epopeia imita] epopeia che imita A*.

[14] LIC.

Certo, Egina, perché l'esercizio dell'evidenza è di condur le cose, dimoranti nelle parole, al nostro intelletto, il quale depurandole e spogliandole delle stesse parole che le ammantano, le riduce di nuovo a cose e quasi in sé le rigenera assai più belle, che nel lor materiale essere non sono, perché la rigenerazione è spirituale e intellettuale, e tanto più nobili quanto è più nobile la loro idea, che esse medesime.

Or da questo rinascimento delle cose nel nostro intelletto cagionatovi dall'evidenza ritragghiamo noi maggior diletto, perché riconoschiamo le cose non già come parto altrui, ma come proprio, e maggior maraviglia, perché le veggiamo più belle e più nobili, che non le vedremmo nella loro materialità.

[14] EG.

Voi dite benissimo, e adesso comprendo perché io soglia godere assai più di legger descritte da alcun buon poeta, verbigrazia, le parti d'un bel viso, che in vederlo dipinto in tela da qualunque buon dipintore.

[15] LIC.

Or perché il mentovato effetto dell'evidenza è di sommo riguardo, ed a mio giudizio non ve n'ha maggiore in quello proposito, però io dissi che l'evidenza per generar maraviglia e diletto è la condizione più importante. Ma tornando al principal ragionare vi dico inoltre che l'azione illustre che si richiede nell'epopeia s'intende circa la favola nuda o, per meglio dire, l'istoria o il nudo fatto sopra il quale s'ha a tessere il poema, e non già intorno ai mezzi, i quali, come presi da incanti, amori, avventure, e simili, e agevolati o impediti da ogni sorta d'uomini e di donne, non sono legati, né tenuti alla legge d'essere illustri. E perché il mezzo è quello che assorbisce quasi tutto il poema, e certa cosa è che a quello più si conviene la locuzione mezzana che qualunque altra, però sì fatta idea senza dubbio sarà la signoreggiante.

[16] EG.

Ma come è egli ciò, se gli amori e le battaglie nel primo ragionamento dicemmo spettarsi all'idea sublime?[333]

[17] LIC.

Quanto all'amore, se ben mi ricorda, solo il platonico, e di esso i due ultimi gradi, all'idea sublime furono conceduti e, circa le battaglie, non fu allora considerata l'evidenza, e al solo argomento o fatto si ebbe riguardo, il quale può esser sublime, benché si narri con moderato stile, e poi quando anche le battaglie si lasciassero al sublime stile, non seguirebbe che egli preponderasse, e finalmente allora si

[333] *Gli eroici trattano principalmente di battaglie* A*.

trattò della lirica, nella quale diversamente l'idee si considerano da quel che si faccia[334] nell'epica; ed in quella spezie di poesia anch'io concedo che le battaglie e gli altri fatti degli eroi abbiano a cantarsi in stil sublime, come fece Pindaro, Alceo[335] e ogn'altro che di simili cose liricamente a cantare imprese, perciocché il poeta lirico, quelle imitando, sempre debbe adoperar con estro, il quale é incapace d'ogni altro stile che non sia sublime, il che non ha a fare il poeta epico nelle sue narrazioni.

A queste ragioni si potrebbe aggiugnere che l'epico continuamente ha a muover gli affetti, e tutti gli affetti sono atti ad esser mossi da lui, né questo movimento può agevolmente[336] farsi con sublime stile, al quale non troppo si conviene la grazia e la venustà, ed il quale è pochissimo capace di generare evidenza, le quali grazia ed evidenza principalmente si richieggono nella locuzione, per muover gli affetti.

[18] EG.

Ma come può esser mai vero che lo stlil sublime sia poco atto a muover gli affetti, se la tragedia, alla quale, come già è stato detto, unicamente è dovuta la sublimità della locuzione, non solo è ricchissima di movimenti d'affetti, ma è indiritta alla purgazione non più del terrore che dell'affetto della compassione.

[19] LIC.

Senza dubbio la tragedia muove gli affetti, ma l'istrumento che principalmente opera in ciò non è già l'evidenza, che deriva dalle parole, perché, come abbiam detto di sopra, la rappresentativa ha altro più vivo fonte donde nasce il movimento, e sono gl'istrioni stessi, i quali colle loro vive azioni s'impadroniscono degli affetti de' riguardanti, e però nocumento alcuno non reca all'evidenza della tragedia la locuzione sublime, la quale allo 'ncontro molto aiuta, anzi accresce la serietà e gravità dell'azione.

Ma nella narrativa altramente si sta la cosa, imperocché tutta la sua evidenza si ristrigne nella locuzione, la quale tanto meno riuscirà adattata, quanto più s'atterrà[337] alla sublimità, ed in ciò siavi d'esempio, Egina, il Tasso, il quale, perché del solo stil sublime fu vago nella sua *Gerusalemme*, viene, per consenso universale, dichiarato di poco vigore nel movimento degli affetti, né in ciò supera l'Ariosto, che si contentò dell'idea moderata, ancorché il superi in non poche delle altre circostanze, e la ragione per la quale gli affetti sono mossi con maggiore efficacia dalla locuzione mediocre si è perché questa,

334 si faccia] facciasi A.

335 Alceo] Archiloco A, A* ; *Archiloco fu semplicemente istorico e giambico poeta, non lirico. «Archilocum proprio rabies armavit iambo». Direi qui Alceo, che fu lirico e grave poeta, e trattò argomenti gravi. Cantò Orazio: «Et te sonantem plenius aureo, Alcae, plettro»* A*.

336 agevolmente] agiatamente A.

337 s'atterrà] atterrassi A.

coll'evidenza graziosamente insinuata, penetra più addentro nel nostro cuore e più al vivo ne tocca, e sì vive rappresenta le cose che la fantasia s'inganna, parendole quelle vedere.

Per la qual cosa io soglio paragonare lo stil sublime ad una roba broccata d'oro, che posta sopra d'un volto, non fa distinguerne le fattezze, ancorché non gli tolga la forma, e l'idea mediocre ad un finissimo velo che, sebbene ricuopre il volto, non toglie il ravvisarlo distintamente.

[20] NED.

Ma voi, compatitemi, Lico, parmi che confondiate il poema eroico col poema romanzesco, al quale può convenire quanto voi dite.

[21] LIC.

V'intendo, Nedisto, voi sete di quelli che tengono opinione che l'epopeia sia di tre sorte, cioè epica, romanzesca e giocosa, e che alla prima sia assegnata l'idea sublime, la mediocre alla seconda e alla terza l'umile, non è egli vero?

[22] NED.

Appunto.

[23] LIC.

Or sì fatta opinione, con vostra pace, a me non quadra, e parmi più sottigliezza che altro, non trovando io sussistenza alcuna nella mentovata divisione, anzi ella apparisce vana dalla stessa diffinizione dell'epopeia secondo Diomede, che dice esser l'epopeia un'unione di divine, eroiche ed umane cose distesa in esametri versi, e per conseguenza le concede il misto di tutte le cose, il quale è incapace d'esser diviso, e quindi è che l'istesso Tasso, il quale all'epopeia precettivamente assegna lo stil sublime, riferisce il romanzo all'epica, e sebbene non sa negare che allo stesso si convenga qualche riso, come potrete vedere nel suo *Trattato del poema eroico*, nondimeno non vuole per verun conto ammetterlo per ispezie diversa.

Inoltre se il romanzo, come fu detto nel passato ragionamento, non è distinto dal poema eroico, perché imita le stesse azioni coll'istesso modo e cogli stessi strumenti, come ora volete distinguerlo? E circa il giocoso, o egli non merita d'essere avuto in considerazione, per esser più tosto invenzione de' toscani, che de' greci e de' latini, tra i quali non si truova poema alcuno giocoso di tal riguardo che sia atto a servir d'esempio, o come troppo ripugnante alla nobiltà dell'epopeia dovrem rigettarlo, e concederlo alla comica, colla quale non pur si accoda, ma da esso quella ebbe origine, essendo, secondo il parere d'Aristotile, e dopo lui dell'accademico Aldeano, cioè Niccola Villani, derivata dal poema giocoso del *Margite* d'Omero, che a noi non è giunto[338].

[338] *Prima del Villani il disse Aristotele* A*.

Egli è ben vero che la suddetta divisione, ancorché non militi nell'epopeia, milita egregiamente nella lirica, la quale per la diversità delle cose, che distintamente imita, può sopportare uno stesso componimento, verbigrazia il sonetto, or tutto sublime, or tutto moderato, or tutto umile, come si è veduto ne' passati discorsi. Né mi replicate che ogni idea abbia la suddivisione di sé stessa in sublime, mezzana ed infima, perché, oltre all'esser ciò mera sottigliezza del Varchi e, dopo lui, del Mascardi, quando anche tal suddivisione sussistesse, sarebbe fuor di proposito, essendo diversa cosa che l'epopeia sia di tre sorte, del che or quistioniamo, e che l'idea possa in tre sorte suddividersi.

Ma e' non può né meno sussistere simil parere, perché l'idea sublime, se si suddividerà in sublime mediocre e in sublime umile, questa suddivisione passerà tosto nell'idea mediocre, non potendo mai il sublime sofferire in sé mediocrità o umiltà, e l'istesso dico del carattere umile, la suddivisione del quale in umile sublime e in umile moderato passerà subitamente all'istessa idea mediocre, perché l'umile non può mai contenere in sé moderazione o sublimità, e sebbene altre volte si è detto che l'idea moderata può participare d'ambedue l'altre, e che l'umile può alzarsi tanto, che renda capace di tragica azione il parlar de' pastori e de' bifolchi, nondimeno ciò non riguarda, se non il maggiore o il minor peso di simili idee considerate universalmente, né si stende a costituir nuove spezie d'idee particolari e distinte, come avverrebbe se s'ammettesse per vera la detta suddivisione.

[24] NED.

Molto vi riscaldate su questo affare, e giugnete a tanto, che prevenite anche le mie repliche. Acchetatevi, che anch'io sono del parere del qual voi siete, e non ho mosso questo dubbio per altro che per sentire da voi ciò che giudicavate delle dette opinioni delle tre sorte d'epopeia e della suddivisione delle idee.

[25] LIC.

Scusatemi, che l'importanza della cosa non mi ha dato tempo di considerar quel tanto che mi si conveniva. Ma ancorché l'idea signoreggiante dell'epopeia sia, per mio parere, la mediocre, dovrà ella opportunamente, come il bisogno il richiede, valersi anche delle altre due, ed in particolare della sublime per la nobiltà di quella; anzi dee il poeta in ciò usare molta avvertenza, essendo enorme fallo, quanto qualunque altro, il trasgredir la convenevolezza che procede dal giusto uso della locuzione, e nel medesimo tempo dovrà anche avvertire che il concorso delle idee non difformi tanto l'egualità dello stile che il poema paia un panno vergato, o un vestito da zanni[339].

[26] EG.

Da ciò che voi ora dite, se mi si permette d'entrare in questa sì grave e difficil contesa, parmi poter cavare un'altra potentissima ragione, per confermare che l'idea mezzana sia la principale per l'epopeia;

[339] da zanni] di zanni A.

mentre essendo vero che il poema eroico contenga ogni sorta di cose, l'idea moderata può servire egualmente alle cose sublimi e alle cose umili: alle prime, in quanto è capace d'ogni ornamento e lume d'eloquenza, alle seconde, in quanto non debbe affatto allontanarsi dall'intelligenza comune, come si disse, pare a me, nel terzo ragionamento.

Or se egli è così non vi può esser dubbio che meglio con essa idea s'adoperi ne' poemi eroici, imperciocché si toglie la disuguaglianza dello stile, che dal concorso dell'idee per necessità vien cagionata, e non poco scema la perfezione e il decoro dell'epopeia, se pure il concorso non è tanto artifizioso che la diversità delle idee non si riconosca, i il che è moralmente impossibile che possa riuscire nella narrazione, ove sempre una stessa persona parla, cioè il poeta, quantunque riuscir possa nella rappresentazione, cioè quando il poeta introduce altri a parlare, nella quale la diversità dell'idee del parlare, regolata e misurata dalla qualità de' personaggi introdotti, io giudico che non renda disuguale lo stile, ancorché non s'accordi coll'idea nella narrazione usata.

[27] LIC.

Sanissimo giudizio è il vostro, o Egina, ed io vi rendo grazie della bella pruova colla quale avete confermata la mia sentenza, parendomi che con essa si sia renduta incontrastabile.

[28] EG.

Or passiamo alla considerazione del poema dell'*Imperio vendicato* circa le cose dette fin qui.

[29] NED.

Ma comeché Lico assai bene abbia sostenute le parti dell'idea mediocre, non però io rimango persuaso, e vorrei che rispondesse distintamente a' miei argomenti, innanzi che voi deste sentenza.

[30] EG.

Guardimi il cielo, che io abbia inteso di dar sentenza in materia così difficile. Ciò che dissi fu effetto piuttosto di semplicità che d'ambizione, ma perché la gravità della cosa richiede assai più matura considerazione, prima di venire alla decisione, contentatevi, Nedisto, assolver per ora Lico da più esatta risposta, e per non privare della perfezione in questa parte il poema del qual si parla, confermatevi coll'opinione del medesimo Lico.

[31] NED.

Si faccia come v'aggrada. A misura adunque di quanto Lico ha detto, parmi tagliato il poema di Lacone, imperciocché signoreggiato e' viene dalla moderata idea, e però riesce efficacissimo negli affetti ed evidentissimo nell'imitazione delle cose e nella formazione degl'idoli. Veggasi il lamento d'Araspina sopra il cadavero dell'ucciso suo padre, veggasi l'altro della medesima per la fuga della finta Diana, veggasi l'agitazione nella quale la stessa si truova quando ha a consentire alle nozze con

Andronico, e tra mille altre veggasi la licenza che dà Eudossa a Volco: elle di tanta efficacia dotate sono, che per lo più anche le lagrime esigono da chi legge. Veggasi altresì con quanta evidenza sieno formati gl'idoli tutti, e quanto al vivo sieno rappresentati i casi di Cesaressa, d'Arturo, di Madonia e di cento altri.

[32] EG.

Io per me in leggendoli, tanto in essi m'interno, ed essi s'internano in me, che del dolore e dell'allegrezza de' personaggi insensibilmente mi fo partecipe.

[33] LIC.

Non sete sola, accadendo lo stesso anche a me.

[34] NED.

Ma non per questo è il poema di Lacone privo del sublime, ove il dovere lo vuole. Infiniti riscontri potrei addurvene, ma vagliami per tutti il proemio, nel quale si truova tutto ciò che si desidera per l'idea sublime, e spezialmente la quinta stanza, degna per vero di particolar considerazione:

Vedranno in lor gl'imitator nepoti
l'opera maggior degli ammirabil avi;
e quanto imperio in Grecia, a guai despoti
ti soggiogar le vincitrici navi:
so che son chiari gesti, e gesti noti,
per chiari inchiostri di scrittor più gravi.
Né penna ci ha, che meraviglie cerchi,
che dalle glorie tue gloria non merchi.

Siccome per lo contrario, alle volte si parla in esso opportunamente coll'umile, come addiviene allorché il poeta introduce a favellare Eliana fantesca, pare a me, nel canto ventesimosettimo:

Madonna (colei disse), o ch'io son cieca,
o che Liberio infra di noi si trova.
Liberio di cui tanto in terra greca,
ed in Rossia bramato aveamo nova,
di quella rocca il castellan cortese,
et è quel cavalier, che ci ha difese.

E in più altri luoghi. Stabilita l'idea principale e l'opportuno concorso delle altre, veggiamo ora quali condizioni debba aver la locuzione. Secondo Quintiliano, ella tre condizioni richiede, cioè purità, chiarezza e ornamento. La locuzione pura è quella che non contiene in sé alcun difetto o nota di barbarismo o solecismo, ed è emendata e purgata secondo le regole gramaticali di quella lingua, colla quale si scrive.

Ma giusta l'opinione d'alcuni, barbarismo nella nostra lingua si commette ancora, ponendo in uso alcun vocabolo di lingua straniera, al che io non consento, anzi giudico che essendo viva la nostra lingua, sia lecito d'arricchirla, purché ne' vocaboli che torremo altronde, concorrano le condizioni annoverate dal Bembo nelle sue *Prose* e da altri, cioè che sieno esprimenti, nobili, armoniosi, necessari, e dall'uso renduti intelligibili e famigliari[340]. Egli è ben vero che non dovremo goder noi di quella licenza che ebbero Dante, fra Guittone e gli altri poeti del primo secolo, i quali non solo dai latini, ma dai provenzali, dagli spagnuoli e da altri stranieri senza risparmio tolser voci, perciocché loro era ben permesso, trovandosi bambina e povera in que' tempi la lingua nostra, la quale al presente è robusta e ricca[341].

[35] EG.

Giacché siamo entrati in questo discorso, ditemi se a noi sia lecito aggiunger le voci mancanti a que' verbi che chiamiamo difettivi, come sono «colere», «arrogere», «falere» e simili[342].

[36] NED.

Io per me stimerei di sì, non v'essendo ragione convincente che persuada il contrario, come potrete vedere dal primo de' tre *Discorsi* che fa il Ruscelli contra il Dolce[343], ove si parla di ciò diffusamente. Or al poeta epico per ispezial privilegio, secondo Aristotile, è lecito valersi a suo bel talento de' vocaboli stranieri, ma checché sia di ciò, io a sì fatta sentenza, così indiffinita come la pronunzia Aristotile, non so acchetarmi, e stimo che tal privilegio si convenga più al poeta ditirambico che all'epico[344], massimamente nella nostra lingua, né per certo mi arrischierei di far più di quello che ha fatto il nostro Lacone, il quale con locuzione purissima ha tessuto il suo poema, spargendolo di nuovi vocaboli e rinnovellandone anche de' vecchi, ma discretamente, e per non togliere al suo poema la maraviglia e la grandezza che da tali parole possono i poemi ricevere.

La chiarezza è inoltre prescritta alla locuzione, e questa condizione è per me di tanto valore che senza di essa qualunque componimento, per nobile che sia, non istimo un frullo, assorbendo, secondo me, la bruttezza dell'oscurità quante mai bellezze ponno adornare un poema. Né mi lascio lusingare

340 *Arrivano ancor oggi molte voci, moltissime negli scrittori di prosa contemporanea* A*.

341 *Era più robusta e più pura allora la lingua che non è ad oggi* A*.

342 *Vi sono difettivi nell'uso del popolo e degli scrittori; come un particolare gli può fare a suo capriccio perfetti?* A*.

343 Dolce] Dolci A.

344 *Né anche il ditirambico mostrato si è troppo capace. Questo è il privilegio degli epici, e di essi parlava Aristotile* A*.

dall'opinione di coloro, i quali vogliono che l'oscurità generi maraviglia, magnificenza e venerazione, come accade degli oracoli e delle profezie, imperciocché l'oscurità sarà ben cagione di tale effetto negl'ignoranti, che leggono per non intendere, e nella confusione del proprio intelletto ripongono la lor maraviglia, tanto più maravigliosi e degni di stima e di venerazione giudicando eglino i libri, quanto più dalla lezione di essi vengon confusi, ma non mai ne' dotti uomini, i quali non solo non ammirano, né venerano le cose oscure ma, siccome leggiamo, le disprezzano, e aggiungono infino a darle alle fiamme[345].

Il perché chi non vuol cadere in questo enormissimo vizio, dee fuggir la troppa lunghezza e la troppa brevità de' periodi, la collocazione delle voci in siti impropri e sconvenevoli, cioè quella solamente che scompiglio genera, e confusione, non già l'altra, che arreca grazia e magnificenza, come appresso diremo, il continuo parlar metaforico, il soverchio uso delle parole sì troppo antiche, o rifiutate come troppo moderne o novelle, ed insomma tutto ciò che può esser d'intoppo all'intelligenza di chi legge; e questa cosa tanto più la debbono osservare i poeti epici, quanto più eglino han bisogno dell'evidenza, la quale deriva principalmente dalla chiarezza della locuzione, siccome diligentemente l'ha osservata il nostro Lacone.

Ma l'ornamento, che in terzo luogo si ricerca nella locuzione, consiste nel giudizioso maneggio delle figure regolato dall'idee, o stili, ne' quali si tessono i componimenti, e perché di queste cose lungamente è stato favellato ne' discorsi che i dì passati abbiam fatti, però anderemo ora annoverando quelle figure più importanti delle quali nulla o poco si è fin qui ragionato, riducendo ciascuna di esse sotto l'idea a cui si conviene, e recandone gli esempi tratti dal poema[346] di Lacone.

Incominciando adunque dall'idea sublime o magnifica, o grave, che vogliamo appellarla, oltre alla metafora e all'iperbole, delle quali più volte avete, o Egina, udito discorrere, appartiensi[347] a questa idea la figura detta apostrofe, che in nostra lingua diremmo conversione. Di molte sorte si formano le conversioni, ma la migliore è quella che fa il poeta verso il personaggio, di cui racconta i fatti, come nel poema del qual parliamo fa non poche volte Lacone, e spezialmente in quel passo, ove narrando che Arturo, riconosciuta Madonia, nel doverle comparir davanti stava pensando al modo di scusarsi delle sue repulse, si rivolge all'istesso Arturo, e come se con essolui favellasse, gli dà novella che Madonia già era fuggita.

Ma, real figlio di Riccardo, o quanto
lungi è il conforto ancor di lungo duolo
E la fortuna favorevol tanto,
di cui ti credi aver fermato il volo,

[345] *Ma gl'ignoranti sono i più* A*.

[346] dal poema] del poema A.

[347] appartiensi] partiensi A.

come lieve e perfida altrettanto
ti ride in faccia, e poi ti lassa solo!
Il Ruggier finto, o la Madonia vera,
più nel naviglio d'Albania non era.

Ed osservate in questo passo, quanto accrescano la magnificenza il nominare Arturo per la sua diffinizione, o descrizione, o antonomasia, cioè «real figlio di Riccardo», ed anche l'esclamazione in mezzo della stanza, essendo tanto il nominare per antonomasia, quanto l'esclamare, figure anch'esse appartenenti all'idea sublime. Avvertasi però, che l'apostrofe, formandosi di sentimenti adeguati alla mediocrità, può servire anche all'idea mezzana, e molto graziosa riesce, come potrete riconoscere da quel passo nel quale il nostro poeta, raccontando il dolore d'Araspina per la finta Diana, si rivolge alla stessa Aralpina, e mostra parlar con essolei, come se fosse presente:

Pianto non fu da verginella mai
caro amator gito in lontane parti,
quanti fur da costei più trista assai
per la lontana amica or pianti sparti:
ma che amica più dico? A che più omai,
vergin bella di Ponto, il lusingarti
con questo d'amistà falso sembiante?
Se, non amica più, sei vera amante.

Serve anche al sublime l'inversione detta iperbato, la quale fassi dislogando le parole dal proprio sito e invertendo il loro ordine, come accade in quel verso:

Ma il cielo ancor non i miei dì prescrisse.

E in quell'altro:

Alla falsa de' popoli credenza.

E finalmente in quest'altro:

Soverchia d'altro cavalier far stima.

E la gradazione, come:

Senza di cui né fronda al vento cade,
né vento move in ramo, o ramo in stelo.

E l'epifonema, la qual figura fassi allorché al giusto sentimento aggiunghiamo per ornamento alcuna considerazione, o altra cosa di più[348], come apparisce da que' versi, gli ultimi quattro de' quali servono di semplice ornamento:

Quinci dalla città, che prese innante,
fuggendo l'oste a rallentato freno,
più teme d'un Dicefalo gigante,
che di quei mostri che si tragge in seno,
mostri d'effetto orrendi e di sembiante,
quanto men conosciuti, e visti meno,
e quanto più d'alcun nemico esterno,
e di malvagità nemico interno.

Oltre alle suddette, evvi per la sublime la sineddoche, figura usatissima e frequentissima, colla quale la parte ponghiam pel tutto, come:

Nel desiderio ancor gli son rimase
di Basilea l'istoriate case.

cioè la città di Basilea.

Squadre di veneziani, o prue de Rossi.

Cioè navi de' Rossi. Evvi anche la repetizione della stessa parola, come in quei versi:

In questa vita, anzi continuo orrore,
anzi tempesta, anzi inquieto marte.

[348] di più] di soverchio A.

Nel qual passo è notabile l'altra figura consistente nel porre in fine la cosà più importante e più grande, di modo che se fosse posta prima sarebbe l'orazione priva del suo crescimento, e in quegli altri:

Ma poich'a' giorni nostri è virtù ignota,
virtù di succhi, o di fermento mago,
seguo in virtù d'armoniose note,
a far di te nel Dandolo un'imago.

E la figura detta zeumma, la quale si fa allorché il verbo e il nome convengono in tutto fuorché nel genere o nel numero, perloché questa figura io stimo che non possa con molta facilità farsi, se non ne' nomi collettivi[349], come gente, popolo, turba e simili, come in que' versi:

Tuttavia parte riteneva i lidi,
e ritornava, ove respinti foro,
finché affatto arrestogli un improvviso
caso.

E l'epanofora, la quale consiste nel cominciare e finire con una stessa parola, disgiugnendo i membri che compongono il periodo, come si vede ne' seguenti versi:

Movasi in terra, o muova in mar l'insegna,
seguiran sempre ove l'insegna mova.

Ma questa figura assai di rado può farsi perfetta ne' toscani poemi, mercé dell'obbligo della rima, e però in essi più facilmente riuscirà di farla nell'altra maniera egualmente praticata, cioè ripetendo l'istessa parola in più capiversi, come apparisce ne' seguenti:

Così più care l'opre al ciel saranno,
così confusion n'avrà l'inferno.
Così la pace altrui vien dalla guerra,
così, Signor, così disponi in terra.

[349] *E negli altri ancora* A*.

Siccome di tale idea è anche propria la palliazione, cioè il coprire i malvagi sentimenti col velame del suo contrario: coll'onestà verbigrazia il disonesto, colla pietà l'empio, colla giustizia il crudele. Tal'è nel poema del qual favelliamo l'imprudenza d'Altosasso, coperta col manto della prudenza, allorché egli consiglia l'esercito a lasciar l'impresa e il campo, e l'ironia, la quale è nobilissima in quel passo ove Balduino sgrida l'esercito inteso ad eseguire il suddetto consiglio d'Altosasso:

O nobil opra, o diligenza degna
di capitan che si procacci lode!
E dove or va? Qual fazion disegna
sì numeroso esercito, e sì prode?
È tempo inver di ripiegar l'insegna,
dopo tanto romor che di noi s'ode.
Dopo sudor sì lungo e sì noioso
inver di pace è tempo e di riposo.

E l'omissione, dai latini detta preterizione, la quale parla mostrando di tacere, come:

Né d'uopo è raccontar chi sia costui,
che ne parla pur troppo il nostro danno,
quando a vietarci il lasciar l'acque salse
vie più che mille greci ei solo valse.

E finalmente la prosopopeia, la quale per vero è particolarissima di questa idea, perché dando l'anima alle inanimate cose è atta più che ogni altra a generar maraviglia.

Passiamo ora alle figure più importanti che servono all'idea moderata, e tra esse annoveriamone in primo luogo alcune che si appartengono alla sublime, imperciocché se si formano con grazia e per esprimer concetto proporzionato, s'aspettano alla mediocre, come è la ripetizione, la quale è gentilissima in quel passo:

Deh cessa, amabil Volco, ohimè, deh cessa
di più tentar questa infelice omai.

E megliore in quell'altro:

Onde con un piacevole sorriso
alla duchessa disse: esser vorrebbe
che s'ieri suo fu il tuo diporto tutto,
tutto non sia del tuo diporto il frutto.

Nel qual passo debbe notarsi anche lo scherzo, il quale assai volentieri è ricevuto dalla moderata idea. È proprio anche di questa idea l'epifonema, molto vago in que' versi:

Segua che vuol, sotto le proprie tende,
e in mezzo delle sue squadre latine
vuol disfidarlo, ed i suoi duci seco;
tanto amore e pietà l'han fatto cieco.

E l'ironia profferita con ischerzo o riso, maravigliosa e gentilissima in quel passo ove Liserna, ragionando del nimico Andronico difeso da Clorianda dice:

Meraviglia avev'io, che qui per uno
tant'utile campion, che 'l ciel ne manda
per salvezza ed onor, non fosse alcuno
che per lui parli e stia dalla sua banda.
Ma lode al ciel, che in tempo sì opportuno
venne costei dall'ultima Fislanda,
la qual la gratitudine ci detti
e la modestia de' discreti detti.

Ed in quell'altro, nel quale Altosasso seguita a consigliare all'esercito la partenza dal campo:

Ma forse come il Dandolo, e 'l tiranno
di Monferrato han riavuti i suoi,
così alcun'altro regno ancor vorranno
ciascun per sé di questi nostri eroi.

E insomma tutte le altre che secondo il concetto, o le parole, variano qualità. Ma di proprie questa idea abbraccia la contrapposizione; tale è quella:

Vattene, e sia per te più fortunata
la perdita, che il vano acquisto mio.

La variazione de' casi, la quale da alcuni vien data anche all'idea sublime e grande, come:

Ma poi ch'udì ch'era il marchese in vita,
da cui potea mal ripararsi in terra,
a Foca ricovrò sperando aita
solo da lui, ch'è col marchese in guerra.
Egli avea poi l'empia congiura ordita,
tra il re feroce e la vicina terra,
e 'l destino di lui per tal via trova
di vecchio fallo penitenza nova.

La comparazione, come tra mille, nobilissima è quella:

Chi tra i monti del Samo,o lungo i Marsi
orso mirò con un leggier mastino,
membruto l'un con l'unghia in aria starsi,
per torlo ove si faccia a lui vicino.
L'altro agile di membra ognor girarsi
si vede intorno e far vario cammino,
e se a voto colui la branca abbassa,
prima che la rilevi il morde e passa,
tal di quei due può immaginar l'assalto
Cangilon mena spesso, e poco gira,
l'altro, or con ritirata ed or con salto
fugge donde calar la trave mira,
e pria che riaver la possa in alto
il tartaro, e scoppiar ne faccia l'ira,
coglie a misura il tempo, e sotto entrando
spesso sentir gli fa ne' fianchi il brando.

La descrizione, ma non già colla lussuria delle parole e delle vaghezze colla quale adopera il lirico. Udite la descrizione della valle dell'obblivione:

Apresi qui tra le primiere rupi
dell'erto monte una profonda valle,
che dopo aver disteso i suoi dirupi
ver l'altezza maggior per dritto calle,
torce a man destra, e sì lontani e cupi
i fondi suoi tra due continue spalle,
che quasi in tutto separa e scompagna
dalla maggiore una minor montagna.
Il fiume a piè della sinistra schiena
vedeasi uscir da sotterranea gronda,
e la primiera attraversando mena
l'onde sue chete alla vallea seconda.
Unisce il ponte una con l'altra arena,
dove una torre è a la contraria sponda,
e di là poi per via scoscesa e rotta
sotto la maggior balza appar la grotta.

Ma in altro luogo si descrive la stessa valle più propriamente, perché nella descrizione del luogo si riconosce la qualità della signora di esso, che era l'obblivione:

Era la valle intorno intorno chiusa,
non che da sole piante o selve sole,
d'alpestre balze sì, che n'era esclusa
la luce ognor del più cocente sole,
ma d'un'oscurità, qual veder s'usa
in lieta fera, o dopo l'alba suole,
che in nulla offende e in nessun modo attrista
il passaggier, né la vagante vista.
Et o il riparo della rupe austera
fusse, o che 'l sol, non penetrando i fondi,
vapor non tragga a più sublime sfera,

né pure un venticel movea le frondi,
e l'aere tanto temperato v'era,
quantunque mai non si ripurghi e mondi,
che loco alcun con lor tenore alterno
non v'hanno ardor d'estate o giel d'inverno.
Dir non puoi che piacer siavi, o contento,
che né sui rami augei cantando vanno,
né rio tra sassi rompe il corso lento,
ma né men si può dir che siavi affanno:
solitudine senza increscimento,
silenzio senza tedio ai sensi fanno
una tal quietitudine, qual ponno
farla stupor di mente, o lieve sonno.
Tutta la trascorrea per mezzo un fiume,
non gonfio già, non su le ripe sorto,
né già rompendo in gorgoglianti spume,
né in strepitosi vortici contorto,
ma cheto sopra il natural costume,
e lento sì, che par stagnante e morto,
una nebbia densissima diffonde
dovunque passa ad ambedue le sponde.

[37] EG.

Ma il lirico come lussuria nel descrivere?

[38] NED.

Il fa ampliando, circoscrivendo ed empiendo i sentimenti, o concetti, a parte a parte di grazie e di vaghezze, e di quei che dai latini si dicono «lepori» senza risparmio alcuno, ed a larga mano.

[39] EG.

E l'epico potrebbe egli mai descrivere in sì fatto modo?

[40] NED.

Non già, se pure non avesse da esprimere qualche concetto che dalla vaghezza ricevesse evidenza, né altramente potesse generar maraviglia e diletto. Uditene un esempio nel poema di Lacone:

Era il viso d'Andronico di quegli,
che dar sogliamo alle beate menti,
ostro e latte la guancia, oro i capegli,
veri coralli i labri e perle i denti:
gli occhi, non occhi, ma fulminei spegli,
ond'arde Amor l'inavvedute genti,
cielo seren la fronte, ove uscir vuole,
ma non ancor, sull'orizone il sole.

[41] EG.

Or seguitate il vostro ragionamento.

[42] NED.

D'alcuna soprabbondanza è anche capace la moderata idea, perciocché quella non poco accresce la grazia, come in que' versi:

Soli infin per Eudossa a noi mostrarla
gli occhi e la dolce voce, ond'ella parla.

E di qualche soverchio, il quale comunemente vien ristretto nel solo uso delle particelle e', egli, si, ne, mi e simili, come:

Un infelice tal, qual'io mi sono.

E finalmente d'alcuna parola, o detto popolare, che alle volte molto aumentano la grazia, come in quel passo:

Ti prego ancor, caro il mio re, che voglia
senza sdegno soffrirlo, e senza doglia.

E in quell'altro:

Ch'era fierezza in guerra, era valore,
ma lusinga e solletico in amore.

Si appartiene[350] altresì all'idea mezzana la moderazione, o correzione, come:

Che tanta moltitudine si volti
a quel che non vorrebbe, anzi l'aborre.

E come:

Quel cavalier, senz'io saper di lui,
ned ei di me, s'è per me a rischio posto.
Che rischio dico? Ad evidente morte.

Particolare eziandio della stessa idea è la distribuzione, la quale è pienissima, in quel passo in cui Perieno s'accinge alla fuga per iscansar l'odio del padre e del fratello:

E di qui avvien da questa regia stima
l'invidia del fratello, e 'l suo cordoglio.

Cioè del padre.

Ma l'uno e l'altro alfin termine avranno
con la mia lontananza, o ch'io m'inganno.
Sodisfaremo al naturale affetto,
togliendo, con andar quinci lontano,
tutta l'occasion, tutto il sospetto
in pugna di venir col mio germano.
Sodisfaremo al filial rispetto,
togliendo (che sperar nol deggio invano)
tutte l'occasion, tutti i pretesti
al genitor, ch'irrequieto ei resti.

E il riguardo di dare a ciascuna cosa il suo proprio, come in que' versi:

[350] Si appartiene] Si partiene A.

Il grido e il pianto e le percosse orrende

delle genti, dell'armi, e de' cavalli.

Ma e' si vuole avvertire che non poche delle suddette figure, se si formano disgiunte dai traslati e dalle metafore, divengono proprie dell'umile idea: il perché conviene al poeta star molto guardingo e accurato nell'uso di quelle. Sopra il tutto poi a questa idea s'aspetta la grazia, la quale può diffinirsi essere certa avvenenza o soavità procedente da un particolare e giusto adattamento della locuzione alla sentenza, e finalmente a lei più che ad altra è dovuto il maneggio degli affetti amorosi, e però abbraccia tutte le figure che dai rettorici per tale effetto sono state inventate, le quali cose molto più dilettevole rendono il poema, e non meno maraviglioso di quel che si facciano gli avvenimenti di guerra.

All'umile idea poi s'adattano le figure tutte che a poco valore congiungono troppa obbligazione, e di più il concorso di molti aggiunti che pleonasmo si dice, e la replicazione delle stesse parole, per maggiormente spiegare[351] il concetto, detta epanalessi, e parecchie altre notate ne' ragionamenti sopra la lirica poesia, ai quali mi riferisco, essendo questa idea molto povera di figure.

[43] EG.

Poco adunque rimonterà il suo concorso nell'epopeia?

[44] NED.

Anzi è egli necessario, imperciocché con essa, secondo il parer di Lico, più che con altra formiamo l'evidenza tanto dall'epopeia desiderata. È ben però vero che ne' poemi, la locuzion de' quali è signoreggiata dall'idea mediocre, l'umile per lo più si confonde di modo colla signoreggiante, che da essa per assai poco si distingue, ma in quelli ne' quali prevale la sublime o non adopera, o molto sconvenevolmente adopera, non s'accompagnando volentieri insieme l'umile e la sublime, come più volte abbiam detto, ed anche per questa ragione può darsi principalmente la generazione dell'evidenza alla mediocre, la quale colla sublime s'unisce più facilmente, quando peraltro andrebbe conceduta all'umile.

[45] EG.

Molte volte abbiam ragionato di quest'evidenza, e pure ancor non so pienamente concepire che cosa essa sia e come si conseguisca.

[46] NED.

Ella è una diligente espressione delle circostanze delle cose che si narrano, per la quale le stesse cose parne vedere. In quattro modi poi si conseguisce l'espressione, secondo la soggetta materia, cioè dall'annoverazione delle parti che la cosa costituiscono, dalla descrizione degli atti e de' movimenti, dalla

[351] spiegare] sgiegare A.

narrazione delle appartenenze o conseguenze della cosa, dal congiugnimento del suono e numero de' versi colla descrizione dell'atto che si esprime, il che meglio l'intenderete dagli esempi. Eccovi il primo modo:

E vede in quel, che irato il guardo gira,
un placid'uom, che schietto ha il vestimento
ed a l'omero appesa un'aurea lira,
e tromba in man di figurato argento,
di mezzana statura, e qual si mira
sulle frondi cader neve col vento,
tal su il suo nero inanellato crine
verno incerto apparia di rare brine.

Eccovi il secondo:

Da questo dir di Teodobran, che tacque
con un profondo ufficioso inchino,
alto bisbiglio tutto la tenda nacque
tra i duci dell'esercito latino;
e cominciar, sì come spiacque, o piacque,
ciascuno a susurrar col suo vicino,
e volger tutti a Bonifazio gli occhi,
a cui, parea che la richiesta tocchi.

E in altro luogo:

E in un profluvio, che di sangue piove,
gli suffogò la vita e la parola:
pur tuttavia cadendo i labri move,
ma mormorando esce la schiuma sola.

Eccovi il terzo:

Un subitaneo vento una fortuna
sì violenta in terra e in mar si mosse,

che dell'esposta region Sicena
tremar fé i lidi, e portò al ciel l'arena.

Eccovi finalmente il quarto, il quale è senza fallo più artifizioso, come più al vivo rappresentante, in quel passo, nel quale dovendosi esprimere l'atto del fiume voraginoso, dicesi:

Né in strepitosi vortici contorto.

Il numero del qual verso e l'armonia delle parole che lo compongono, portan seco l'istesso atto. Ma contuttoché l'evidenza richiegga l'espressione delle parti e delle circostanze delle cose, non dovrà ella farsi esattissima e nella forma, dichiam cosi, che fa il pittore nelle tele: anzi è necessario avvertire d'esprimer ciò che basta e non più, tralasciando quel che è soverchio o di poco riguardo, e non già facendo, come fa il Trissino nel suo poema, che, fra le molte, in descriver l'atto del vestirsi di Giustiniano imperadore, dice che prima gli fu messa la camicia, poi il giubbone, indi le calze e le scarpe, poi si lavò le mani, poi le asciugò, appresso gli fu pettinata la chioma e quindi gli fu messa la berretta e la corona e la veste e il manto imperiale, descrivendo minutissimamente e la camicia, e il giubbone, e le calze, e le scarpe, e il vaso dell'acqua, e il drappo col quale asciugò le mani, e la corona, e la vede, e il manto, perché simili circostanze, quantunque piene di proprietà[352], non maraviglia e diletto, ma rincrescimento, e peravventura anche[353] riso, cagionar sogliono[354] in chi legge[355].

Né basta a salvare il Trissino da questa taccia l'esempio d'Omero, che aprì tale strada, imperciocché o dovettero a' tempi d'Omero esser dilettevoli e ripiene di maraviglia sì fatte espressioni[356], perché i costumi, come un'altra volta abbiam detto, non erano tanto ripuliti e dilicati come ora sono, o dobbiamo dire che d'Omero si vuole imitare il buono, avendo ogni grano la sua veccia e il suo loglio, o finalmente s'ha a credere che l'uso, siccome in ciò condanna i seguaci, abbia condannato anche il Maestro. Ora udite in caso poco dissimile da quel del Trissino, come il nostro Lacone si contiene, e con questo riscontro fornisco di ragionare. Nel canto trigesimoterzo, ove si parla del Dandolo e di Guglielmo, che furono albergati dal Salentino, tra le altre cose, si descrive la mensa e l'atto d'adagiarvisi nella seguente guisa:

Ma potrete voi pur col nuovo sole
vedergli: or d'esca è tempo e di ristoro,

352 quantunque piene di proprietà] *manca* A, A*
353 rincrescimento, e peravventura anche] dispregio A, A*.
354 cagionar sogliono] esiger sogliono A, A*.
355 *Oh moderna schizzinosità!* A*.
356 *Di maraviglia no. Di diletto sì, improprietà* A*.

che delle mense in su le bianche stole
d'esser già i cibi cenno fan coloro.
E nel fin di quest'ultime parole
levati in piè dai primi seggi loro
venner'ove attendeano i servi chini,
coi cavi argenti in mano e i bianchi lini.
Sparsersi alquanto in sull'estreme dita
di distillati fiori acque composte:
a gran mensa s'assisero imbandita
di pregiate vivande in copia poste,
ove la più soave esca condita
fu il ragionar del lor piacevol'oste,
et i due cavalier v'eran sì attenti,
che 'l senso dell'orecchio il tolse ai denti[357].

[47] EG.

Già abbiamo terminate le parti di qualità: or, Lico, incominciate ad espormi quelle di quantità.

[48] LIC.

Da esse brevemente penso sbrigarmi, imperciocché, secondo la divisione di Torquato, detta già da Uranio, la quale anche a me più piace che qualunque altra, essendo elle quattro, cioè introduzione, perturbazione o viluppo, rivolgimento o peripezia, e fine, le tre ultime pienamente esposte furono allorché si favellò della favola; e però non rimane altro che la prima, cioè l'introduzione, la quale non richiede molte parole. Questa parte vien costituita da tre particelle, che proposizione, invocazione e dedicazione s'appellano.

La proposizione è quella che dichiarando brevissimamente l'intenzione del poeta intorno alla materia del poema, spiega la sola azione principale, e benché tra i critici si quistioni, se ella abbia a farsi in sublime o in umile stile, se abbia a cominciar per caso retto o per obliquo, e se debba farsi avanti, o dopo l'invocazione, io, quanto a me, prescrivo alla medesima che in primo luogo sia di stile conforme all'idea che signoreggia, di modo che, se tal'idea sarà sublime, dovrà quella esser sublime, se sarà moderata, dovrà esser moderata; in secondo luogo, che incominci con quel de' due casi, cioè primo e quarto, che più tornerà in acconcio al poeta, perché quantunque l'incominciar per caso obliquo abbia più del magnifico, nondimeno nel toscano idioma le più volte riesce duro e affettato, massimamente se

[357] *Non sembra troppo leggiadra, né eroica questa chiusa* A*.

il caso obliquo sarà il secondo, il terzo, o il sesto, e finalmente che debba andare avanti all'invocazione, perché anche nelle cose naturali noi facciam prima la proposizione[358] e poi sopra quella imploriamo l'aiuto di Dio, o del principe, o d'altri secondo il bisogno, e oltre acciò l'uso così c'insegna, essendo pochi quei poemi, non solo toscani, ma latini e greci, che incomincino coll'invocazione.

Conviene eziandio alla proposizione esser breve, e ne' toscani poemi eroici non passare una stanza e tacere il nome del personaggio principale, nominarlo per antonomasia, o per suoi titoli, o per circostanze, o in altra guisa. Tutte queste condizioni si ritruovano nella proposizione del poema del qual favelliamo:

Io, che sin or con vacillante mano
discostar non osai dai lidi il legno,
voglio per un immenso ampio oceano
le vele alzar del temerario ingegno,
e dell'imperio canterò romano
ritolto a' greci dal latino sdegno,
per la cui gloriosa ultima impresa
s'unì la greca e la romana chiesa.

[49] EG.

Ma in questa proposizione a me paiono superflui i primi quattro versi.

[50] LIC.

Egli è il vero che a nulla servono per l'azione della quale s'ha a cantare, ma non è vietato al poeta di cominciare col dar notizia di sé e de' suoi studi, come si fa ne' mentovati versi, e v'è l'esempio di Vergilio, che fece l'istesso, antiponendo al principio del suo poema que' versi notissimi:

Ille ego, qui quondam gracili modulatas avena
carmen, et egressus silvis vicina coegi
ut quamvis avido parerent arva colono,
gratum opus agricolis, at nunc horrentia Martis
Arma virumque cano ecc.

[358] la proposizione] il proponimento A*.

E ciò molto più si conviene al nostro Lacone, il quale prende a cantare con idea moderata, alla quale qualche soprabbondanza non pure è permessa, ma prescritta, come già detto abbiamo.

Alla proposizione viene appresso l'invocazione, la quale è necessaria, e noi, che siamo cattolici, non dobbiam farla di false deità, ma del nostro vero Iddio, o di nostra Donna, o de' santi, come ha fatto Lacone, che invoca lo Spirito Santo. Quindi alcuni non senza ragione biasimano il Sannazzaro, il quale nel suo poema del *Parto della Vergine* invoca le Muse[359], e Dante, che invocò Apollo, allorché doveva trattare di cose importantissime alla nostra religione.

Oltre a questa ragione ci obbliga a ciò anche un'altra, cioè che dovendo noi trattare azioni favorevoli al cristianesimo, egli si pare disconvenevole e impropria cosa che ci abbiano ad aiutare gli dei della gentilità, che sono demoni, e probabilmente avranno cooperato contra la stessa azione. Avvertite però che si può invocare anche Apollo e le Muse dopo la primiera invocazione, quando si faccia in guisa che s'intendono per essi il nostro intelletto, la nostra mente, o la stessa l'arte del poetare[360].

La dedicazione, che in terzo luogo tra le parti dell'introduzione s'annovera, può dirsi parte più di convenienza che di necessità, richiedendovela il solo uso, tolto peravventura dal costume de' latini, i quali in luogo dell'invocazione ponevano la dedicazione che dell'opere loro facevano ad alcun principe, come fece Ovvidio nel libro de' *Fasti* e Vergilio nella *Georgica*, e a questa parte non si prescrive altro precetto che quello di fuggire, in lodando i principi a cui si dedicano l'opere, ogni adulazione, e contenersi dentro i termini del vero ingrandito[361] e magnificato coll'ornamento della poesia, nel che Lacone è stato giudiziosissimo, mentre dedicando il suo poema alla repubblica di Vinegia, dopo aver brevemente toccata la potenza di quella, passa senza più a considerar l'utile che dalla lezione de' fatti degli antenati potranno ritrarre i posteri ora viventi.

[51] EG.

Veramente con somma pienezza e chiarezza voi, insieme co' vostri compagni che ragionarono ieri, mi avete dimostrato quanto si richiede per costituir la perfetta epopeia, e sì nobili sono stati gli esempi tolti del poema di Lacone, che bellissimo nell'esterno io lo giudico, come contenente in sé non solo ogni regola ed ogni legge, ma qualunque più giudizioso riguardo ed esquisito artifizio. Or vegnamo alla bellezza interna.

[359] *Le Muse si intendono le intelligenze, la facoltà intellettuali che vengono da Dio e in conseguenza si possono invocare anche da poeta cristiano, e rivolgersi a lei per un'abitudine poetica già invalsa* A*.

[360] *Facciam conto che s'intenda sempre, anche il poeta cristiano che invoca le Muse, non fa conto d'adorarle come deitadi* A*.

[361] *Il vero ingrandito sempre parrà adulazione a chi ha l'ingegno pronto e apparecchiato a criticare, come sono i più degli uomini che si fanno menticare interesse. Del resto pochi considerano la convenienza che corre tra i presenti e principi, che questi gli lodino vantaggiosamente, perché non sono buoni, se no: si vergognino, se si può, o divengano, o si sforzino di divenire tali quanto si sentono predicare* A*.

[52] NED.

Benché l'avere in ultimo luogo favellato Lico sia cagione che ora a me tocchi la sposizione dell'interna bellezza, nondimeno penso lasciarne anche per lui.

[53] LIC.

Egli sarà troppo alto favore.

[54] EG.

Ed io godrò d'ascoltarvi ambedue sopra quella parte, siccome vi ho ascoltato sopra l'altra.

[55] NED.

Perché il dimostrarvi a parte a parte la bellezza interna del poema di Lacone, derivante da tutte le scienze, e arti liberali, e virtù morali che sono per esso sparse a larghissima mano, non pur difficile, ma impossibil cosa e' sarebbe in così poco tempo, per la lor quantità e qualità amplissima e gravissima; perciò io mi ristringerò a dir solamente qualche cosa circa l'allegoria che si racchiude in esso, comprendendovi anche quella speculazione, colla quale si conduce il nostro intelletto alle cose superiori, detta anagogia[362], la quale per comun sentimento è nobilissima in questo poema, e peravventura la più bella che dopo quella della *Commedia* di Dante sia uscita nel nostro idioma.

Siccome adunque l'allegoria tre cose riguarda, cioè l'intelletto, il costume e il negozio, così nel poema di Lacone di tre sorte ella si truova, cioè intellettuale, morale e negoziativa. Della morale abbastanza fu parlato nel ragionamento sopra il costume, ove si dimostrò sotto il velo de' fatti di Bonifazio l'uomo generoso, in que' di Volco l'uomo forte, in quei del Lascaro l'uomo feroce, in quei di Cangilone l'uom bestiale e in quei d'altri personaggi altri vizi e virtù, per la qual cosa presentemente non fa di mestieri trattare che della prima e della terza. Or l'allegoria intellettuale non pur riguarda le cose interiori, nel che propriamente consiste l'allegoria, ma come abbiam detto ci conduce alla speculazione anche delle cose superiori, secondo le materie che si trattano e i sentimenti che con esse sono velati, e però Lamindo nella tavola che fece sopra il sistema della volgar poesia, da quattro fonti, oltre al morale, notò potersi spezialmente torre i sentimenti, da chiudersi sotto il velame poetico, cioè dalla teologia e dalla metafisica, che riguardano l'intellettuale superiore, e dalla fisica e dalla politica, che si pertengono all'intellettuale inferiore. Al poema eroico adunque è convenevole tal'allegoria più che ad altri, e può averla universale e particolare.

L'universale, quando tutto ciò che si specola da tutte le cose, almen principali del poema, è diretto ad un fine e regolatamente vi si conduce, come è quella della *Gerusalemme liberata* del Tasso, il quale figura il suo poema essere un uomo inteso all'acquisto della felicità, e tutte le linee le dirizza per formar

[362] anagogia] anagoria A.

tal'uomo. Ma questa, ancorché bellissima, non è necessaria, come troppo obbligata e vicina all'affettazione.

Più facile a farsi e ad essere appresa, e non men fruttuosa è la particolare, che si trae dai fatti che si raccontano nel poema, distintamente considerati e senza concatenazione d'una cosa con altra, come sono le allegorie del Boiardo e dell'Ariosto, le quali anch'esse tendono tutte ad agevolare internamente la cognizione e il conseguimento del meglio, il che è il fine al quale è indiritta l'epica poesia. Nel poema adunque del nostro Lacone l'allegoria particolare è nobilissima, ed io volentieri ve l'esporrei tutta pienamente, se avessi tempo bastevole. Vi contenterete pertanto che ve ne spieghi parte, cioè quella contenuta ne' primi canti, la quale per avventura è la principale e la più importante.

[56] EG.

Facciasi il vostro talento, godendo io che mi lasciate la cura d'investigare il resto, per produr poi sotto la vostra censura in alcun altro ragionamento quel tanto che n'avrò ricavato.

[57] NED.

Nel primo canto per le varie opinioni de' collegati sopra la vendicazione dell'imperio dallo scisma, acchetate dal Dandolo col consiglio d'eleggere un capo, che dispoticamente governasse, a dare il qual consiglio viene egli mosso da uno spirito, che gli presenta uno specchio, ci si dimostrano le potenze dell'uomo irresolute in vendicar l'anima dalla tirannide del vizio, le quali non ponno mai accordarsi, se la ragione col mezzo della prudenza non ci consiglia ad eleggere e fermamente stabilire per oggetto delle nostre azioni un solo fine.

Nell'approvazione che fa di tal consiglio Folco uomo santo, debbe considerarsi che le risoluzioni ragionevoli sono approvate dal cielo, e in Altosasso, che seduce l'esercito e lo guida a lasciare il campo per ritornarsene agli agi della patria si considera la parte sensitiva intesa a frastornare i nostri pensieri dal giusto e dall'onesto. Nel secondo canto per Balduino, che, acchetato l'esercito, è acclamato imperadore, come più degno di tutti gli altri capitani, si dimostra che il fine che dobbiam prescriverci debbe essere il migliore. Per Altosasso, che richiama da detta elezione e viene ucciso da una saetta, senza vedersi donde ella fosse scoccata, si spiega che il senso, se contrasta all'uomo la consecuzione del fine migliore che si è prescritto[363], il quale è l'eterna felicità, dalla grazia divina viene atterrato, e finalmente in Balduino, che vuol veder l'esercito in mostra si palesa la sollecitudine, che siamo obbligati avere, di riconoscere i mezzi co' quali vogliam vendicar l'anima nostra dal senso. Nel terzo in Errico, che si affronta col re di Ponto confederato d'Alessio duca tiranno del greco imperio, s'additano le battaglie de' pensieri ragionevoli co' sensuali. In Basilago, che si rinnovella, e da vecchio ritorna giovane, si adombra il vizio che sempre più truovasi vigoroso: nell'istesso che soccorre il tirann con

[363] si è prescritto] si ha prescritto A.

iscioglier Dicefalo mostro di due corpi, l'istesso vizio che soccorre il senso col discioglimento dell'appetito, che in concupiscibile e irascibile si divide, e perché l'appetito non può uccidersi, essendo innato nell'uomo, ma ben legarsi, cioè raffrenarsi, però si finge nel poema che il vincer Dicefalo consista nel legarlo[364]. E questo basti per l'allegoria intellettuale. Or voi, Lico, contentatevi chiudere il ragionamento con dir qualche cosa sopra la negoziativa.

[58] LIC.

Grand'onore voi mi fate, ma poco me ne potrò valere, sì perché i passi principali di questa allegoria sono stati poco fa toccati, sì perché io so, come già dissi, che altri sta ora tessendo l'istoria della stessa allegoria, e sì finalmente perché velandosi in essa materie istoriche, non vorrei commetter qualche fallo nel descriverle. Sarà adunque il meglio che per non rifiutar le vostre grazie, e per iscansare ogni convenienza e timore, tralasciando la generale sposizione, mi attenga ad espor qualche fatto particolare, e appunto degno di spiegazione parmi l'episodio raccontato nel canto trentatreesimo, ove il Salentino impedisce che il Dandolo non beva dell'acqua offertagli dalla Donzella del Ponte, e lo conduce a coglier la fronde del lauro.

Siavi adunque palese che la Donzella della quale ivi si parla, ed è vestita d'un abito, il color del quale non può distinguersi, è l'obblivione, e si finge che alberghi in una valle ove non è né giorno, né notte, non si pruova mutamento di stagioni, né vi si sente affanno, né diletto[365], perciocché le cose tocche dall'obblivione sono come se state non fossero. Per l'acqua, che a tutti porge indifferentemente la suddetta Donzella, dinotasi che tanto i grandi, quanto i privati, sono sottoposti all'obblivione. Pel Salentino, il quale opera che il Dandolo non beva dell'acqua offertagli, si dimostra il nostro Lacone, che toglie l'istesso Dandolo dall'obblivione, ove per altro sarebbe caduto. Pel lauro possente a liberar dall'incanto i cavalieri s'intende il poema dell'istesso Lacone, i versi del quale hanno liberato tanti eroi dall'obblivione. Per l'acqua, che caduta sopra il ponte si converte in fiamma e consuma il medesimo ponte e la torre dell'incanto, e fa sparir la Donzella nel tempo stesso che il Salentino toglie al Dandolo il berla, s'addita che l'obblivione si risolve e svanisce qualunque volta s'incontra ne' poeti.

Fingonsi poi due strade che conducono alla grotta del lauro, l'una per lo ponte che significa le illustri azioni, le quali conducono chi le opera all'eternità, e dicesi facile, perché l'operar bene consiste nel voler di chi opera, né possono non esser capaci d'immortalità le buone operazioni, ma questa strada ha l'intoppo dalla donzella, imperciocché tutte le umane azioni, quantunque per sé stesse degnissime sieno di passare a' posteri, soggiacciono alla voracità del tempo, perloché senza l'aiuto del Salentino, cioè del poeta, non può per questa strada, per quanto facile e piana ella sia, arrivarsi all'immortalità, intesa per la

[364] *Giusto, come Proteo* A*.

[365] *«Aveano i servitor commessione / nuove non portar mai / tristi né buone», Bern. Orl.* A*.

grotta del lauro. L'altra strada si finge pel monte, cioè per lo mezzo della poesia, la quale strada si dice difficile ed aspra[366], e di sommo disagio, perché il carattere di poeta non s'acquista che con durissima fatica e stento, ma all'incontro si reputa più sicura, perché il poeta resta immortale nelle sue stesse opere, che non soggiacciono all'obblivione[367].

Nelle nove fate che agevolano a' passaggieri la via del monte si dimostrano le nove muse, la prima delle quali abitante alle falde del monte, dona al Salentino una lira, nel che Lacone intende d'esprimere che egli, quando incominciò a poetare, s'attenne alla lirica poesia. Nell'altre fate che la stessa lira gli accordano a vari suoni, si spiegano le varie spezie della stessa lirica da lui maneggiate, finché alla medesima lira, vi fu tra le fate chi mutò le corde, imperciocché indi prese Lacone a trattar lo stile tragico, componendo il suo famosissimo *Corradino*, ma dall'ultima cioè dalla più nobile, ricevè la tromba[368], il che vuol significarsi che s'appigliò all'eroica poesia, mercé della quale[369] giunse al titolo di poeta, tanto importando ciò che si dice del Salentino, che per virtù del suono della tromba divenne custode del lauro, e con ciò anche si dimostra che non può dirsi veramente poeta in eccellenza chi non ne riceve il carattere dal maneggio dell'epopeia[370].

Per li sette guardiani o custodi del lauro, s'intendono Omero, Vergilio, Stazio, Lucano, l'Ariosto, il Tasso ed esso Lacone. Per le porte riempiute e turate dal crescimento della terra, si dimostrano i poeti epici antichissimi, i quali sono o affatto andati in perdizione, o di loro a noi non rimane che piccola memoria. Per le altre porte disegnate e non fornite, né aperte, s'additano que' poeti che verranno dopo noi: il perché, sebbene per anzianità è dato preso luogo ne' poemi eroici dai nominati di sopra, non debbono però gl'ingegni avvilirsi, rimanendovene anche per altri. Per quei che albergano il secondo e terzo girone, ove sono diversi palchi dai quali si coglie il lauro con qualche facilità[371], si spiegano i poeti tragici che immortalano pochi eroi. Per quei che abitano gli altri gironi e vanno dalle finestre cogliendo qualche fronda del medesimo lauro, s'intendono i lirici eccellenti. Per l'impotenza della maga d'uccider Planco ed Arturo si mostra che l'obblivione può bene addormentare la memoria delle cose, ma non distruggerla, potendo anche dopo corto di secoli le memorie rinnovarsi, come appunto è adivenuto agli eroi del poema del nostro Lacone.

E finalmente per la nimicizia di Planco e d'Arturo colla maga si spiega che le belle opere e le generose azioni contrastano al tempo, né sanno sottoporee all'obblivione il proprio vivere, siccome fanno le

366 *Nihil difficile volenti, ma nel volere qui sta il punto* A*.

367 *Il carattere di poeta s'acquista difficilmente, ma anche il carattere d'uomo intero e perfetto* A*.

368 ricevé la tromba] ricevé a sé la tromba A*.

369 mercé della quale] mercé la quale A.

370 Poema per eccellenza è l'epico, ma v'importi anche gli altri A*.

371 facilità] agiatezza A ; *facilità*; *agiatezza vale lentezza* A*.

cattive e vili, che poco hanno di vita e appena nate periscono. Or che vi pare, Egina, non è egli nobilissima l'allegoria che vi ho esposta?

[59] EG.

Non v'ha dubbio, ed è tanto a me piaciuta che non ho talento bastevole a spiegarvene il piacimento, e mi dichiaro avervi grand'obbligo, perché con ciò mi avete insegnato il vero modo di leggere e studiar sopra i poemi, e di non far come taluni che gli leggono senza riflettere e per semplice genio che hanno d'udir favole e novelle.

[60] LIC.

Eccovi adunque significato quanto fa di mestieri per la toscana epopeia. Ma prima di lasciarvi, con buona grazia di Nedisto e degli altri che han favellato in questi discorsi, i quali io so che sono del mio parere, voglio avvertirvi, Egina, due particolarità.

La prima sì è che le cose dette ne' passati ragionamenti o almeno buona parte di esse, sono anzi osservazioni che precetti: voglio dire che in componendo, se il farete con giudizio e con riguardo di vestire adeguatamente ciò che direte, l'istessa natura insegneravvene anche di vantaggio, anzi io stimo che tante regole e tanti precetti più tosto allaccino e impastoino l'ingegno che gli agevolino la via di ben comporre, e credetemi che la tanta varietà delle opinioni in queste materie dà occasione ai compositori di dire e fare a lor capriccio, trovando sempre come salvarsi.

[61] EG.

Ottimo è il ricordo e molti scrupoli con esso mi levate, che già incominciavano ad occuparmi la mente.

[62] LIC.

La seconda, che in questi discorsi, massimamente circa i precetti e le regole fondamentali della *Poetica*, intendiamo d'aver semplicemente favellato per quel tanto che a noi pare, e non già perché la nostra opinione abbia ad esservi norma infallibile, e prevalere a quelle di moltissimi valenti uomini a cui peravventura sarà paruto il contrario, le quali noi stimiamo e lodiamo, e lasciamo nel loro credito appo la repubblica letteraria, di modo che se mai v'imbatteste in alcuno di loro, e i suoi pareri vi sembrassero migliori, noi vi diamo la total libertà di seguitarli senza che abbiate riguardo alcuno a quello che avete da noi ascoltato.

[63] EG.

Questo ricordo lo riconosco più convenevole che necessario, contuttociò lo ricevo, e serberollo in mente come effetto della vostra modestia. Io poi non vi ringrazio, gentilissimi arcadi, del singolar favore che fatto mi avete, perché egli è tale che non v'ha parole che possano esprimerlo, non che contraccambiarlo.

[64] NED.

Favore è quello che voi ci avete fatto, riputandoci degni d'esser da voi ascoltati.

[65] LIC.

Ecco le cerimonie.

[66] EG.

Or via, non più, che in sì fatti casi, meglio coll'animo che colla lingua, adoperar si conviene.

Dialogo nono

Nel quale si discorre del gusto del secolo presente decimottavo nella lirica poesia volgare, e segnatamente nel sonetto, e se ne forma la pratica.

EGINA.

ALESSI CILLENIO [l'abate Giuseppe Paolucci]

MIRTILLO DIANIDIO [il dottor Pier Jacopo Martello]

[1] EG.

Dappoiché l'ultima sera de' nostri congressi io non diedi altra giornata, né nominai altri discorrenti, e però si parve che la nostra bisogna fosse compiuta, ditemi in cortesia, Alessi e Mirtillo gentilissimi, che allora rimaneste senza discorrere, se mal di me sospicato avete, come di quella che poco conto facesse del vostro valore.

[2] AL.

Guardimi il cielo, o Egina, che mal di voi possa avvisarsi chi, com'io, conosce la vostra indole generosa. Ben m'ha saputo strano di rimaner di fuori, ma la sorte n'ho accusata, che nel servir dame mi è stata sempre poco propizia.

[3] EG.

Eh voi, Mirtillo, che ne dite?

[4] MIR.

Io, tanto è lontano che abbia in una vostra pari sospettato mal talento verso di noi, che anzi ho creduto, e credo tuttavia, che avreste chiamato almeno un'altra volta il congresso, e che al vostro incomparabile spirito non sarebbe mancato argomento da far discorrere d'una materia che allora parve affatto digerita, e finalmente che i discorrenti saremmo stati noi, che soli rimanevamo.

[5] EG.

Voi vi sete apposto, e m'avete fatta giustizia. La soverchia tardità dell'ora che fu terminato l'ultimo ragionamento, e più la vastità della cosa che fu ragionata, disobbligarono allora la mia memoria dal pensare a stabilir nuove tornate, ma non già mi tolsero il desiderio d'ascoltare anche voi, e il nostro Alessi, a' quali professo non minore stima di quella che abbia di qualunque più celebre letterato.

Ora ecco il congresso adunato, ove ambedue voi favellerete, e di cosa non men grave delle passate, né men necessaria per avere una compiuta notizia da diventar buon poeta volgare. I discorsi, che finora abbiam fatti si sono raggirati intorno alle teoriche della nostra poesia, ma elleno non saran bastevoli a farmi ben comporre, se non mi s'insegna, o almeno non mi s'apre la strada da imparar da me stessa la pratica: non dico già quella pratica che assegna le sillabe ai versi, e i versi ai componimenti, ma ben quella che ammaestra a ben piacere al secolo nel qual si compone, che, come più volte ho inteso dire, è l'unico giudice competente in simile affare.

Io so che ogni secolo ha voluto nella poesia qualche cosa di proprio, ed altri se l'hanno scelta buona, altri cattiva. Vorrei adunque saper da voi qual sia quella che attalenta al secol nostro, e qual vi abbia io a tenere per conseguirla, né a voi sarà difficile il compiacermi, perché so che gli arcadi, tra' quali cotanto ambedue risplendete, ben la posseggono.

[6] MIR.

Che parvi, Alessi, di questa domanda? Vogliam dire che avrem noi meno a fare de' passati interlocutori?

[7]AL.

Io per me stimo che molto maggiore sia il nostro peso, perché ciò che da noi chiede Egina non si truova scritto ne' libri, e convien cavarlo dal nostro giudizio, e pensare a giudicar sanamente.

[8] MIR.

Ben dite. Orsù all'opera, e lasciate a me la prima parte, che ben sapete che, sebbene di simil materia non si tratta ne' libri, nondimeno io l'ho appresa abbastanza dalla bocca dello stesso Apollo, la cui sentenza ho io registrata nel mio *Comentario*.

Ciò che di proprio nella volgar poesia ha il nostro secolo appena nato è quello che han cercato tutti i passati secoli, e né men vecchi han saputo trovare, e questo è l'ottimo. Non vuole egli mediocrità ne' componimenti, non si contenta che non abbiano difetti, rifiuta anche il buono, se conosce che il buono può esser migliore e, siccome colui che ha vedute le virtù e i vizi de' suoi antecessori, per gl'innumerabili volumi di poesie che gli hanno tramandati, cerca per suo podere di fuggir questi ed aumentar quelle, e in sustanza introdurre una maniera di poetare che, dandosi alle stampe, basti a' posteri il trovarla notata col suo millesimo per riputarla degna d'esser letta e abbracciata.

Dai primi padri ha egli preso i sentimenti platonici per le cose amorose, ma aborrisce quell'affettata imitazione, per la quale si ridicono le stesse cose che quelli dissero, e si ridicono infinitamente deteriorate. Quindi non sa applaudire né a' cinquecentisti, i più de' quali, imitando in questa parte troppo religiosamente il Petrarca, fecero fare alle sentenze di lui quella comparsa che dicono che fan le gemme incastrate nelle negre guance delle donne etiopiche ed indiane: traggi da questa schiera il

Bembo, ma egli per poco non è il Petrarca medesimo in corpo e in anima; ma né meno approva quei del secento, che scotendo affatto il giogo petrarchesco, anzi ogni giogo, fantasticarono tante maniere quanti essi furono, e per uscir della monarchia si divisero in tante repubbliche, ciascuna delle quali volendo signoreggiar l'altra, da loro stesse alla fine si distrussero, e insieme col secolo terminarono.

Contuttociò da questi il secol nostro ha preso il coraggio di non ritornare alla total soggezione petrarchesca, ma coll'esempio del Tarsia, del Casa, del Tansillo, del Costanzo, del Rainieri, del Veniero, del Tasso, e d'altri simili non già ribelli, ma illustratori di quel divino Maestro, camminar per la via di lui, ma non già ricalcar le sue orme. Ciò che dico dell'amoroso corre anche pel sacro, pel morale e per l'eroico, imperciocché il Petrarca non si fece tanto occupar dai pensieri d'Amore che alcuno non ne spendesse anche intorno ad altre materie, e chi legge la canzone *Vergine bella*, e l'altra *Italia mia*, e l'altra *Spirto gentil*, e la più parte de' *Trionfi*, ben conosce che quegli era maestro non men nel grande e nel grave che nell'amoroso.

Ha preso anche dal secolo precedente le maniere greche d'Anacreonte e di Pindaro, le quali furono tentate da alcuno del cinquecento, ma niuno le seppe ridurre a giusta misura meglio del Chiabrera, il quale felicemente trattò con esse gli argomenti tutti che gli si pararon davanti. Ma anche queste maniere egli le vorrebbe al sommo perfette, e vorrebbe che massimamente la pindarica fosse una cosa tutta sua, e che nulla avesse né dal maestro greco, né dall'imitator toscano, o tanto poco che si confondesse e perdesse nel proprio di lui. Va egli a questo fine rintracciando il parlar de' profeti, che furono ebrei e non greci, chiama a consiglio le formole ditirambiche, che eccedono tanto il sublime che fuori del proprio componimento, che ditirambo s'appella, danno nel frigido; affetta una certa egualità di stile che fa star la fantasia sempre in moto e sull'ali; non vorrebbe dir parola che non fosse un'immagine; non ammetterebbe una sillaba che facesse il verso men risonare d'una bombarda, insomma non gli basta fare a chi ascolta di tempo in tempo inarcar le ciglia, come fa Pindaro, ma vorrebbe che sempre strasecolasse, di maniera che vorrebbe ridur la maraviglia a scarmigliarsi tutta e disperare per non saper'eccedere anche sopra l'eccesso.

Questa maniera v'è chi la possiede in eccellenza, cioè il degnissimo nostro Erilo [l'abate Alessandro Guidi], come si riconosce dalle sue nobilissime *Poesie* date alle stampe, e molto più dalla traduzione certamente mirabile d'alcune delle dottissime omelie di nostro signore papa Clemente XI che già sta per pubblicarsi, in cui l'autore ha senza dubbio toccato il sommo della perfezione, ma egli sarebbe pur la bella cosa se potesse universalmente professarsi, e ne fosse a tutti agevole l'imitazione, come l'è ad Eroto [il conte Antonio Belloni], il quale per verità è l'unico che per le onorate vestigia d'Erilo poggi con saldo piede in Parnaso: Eroto, che, pel singolar talento e per la nobiltà sì de' natali che del costume, si rende in Arcadia ben riguardevole e riputato. Chi non teme fiaccarsi il collo, saltabellando

continuamente sull'orlo del precipizio, può arrischiarsi a tenere sì fatta maniera, ma se poi sel fiacca, suo danno, convenendo molto più a questi tali che agl'imitatori di Pindaro, ciò che avverte Orazio:

Pindarum quisquis studet aemulari
Iule Ceratis, ope dedalea,
nititur pennis, vitreo daturus
nomina ponto.

Il secolo in questa parte ne vuol di soverchio, ma l'esperienza alla fine gli farà conoscere che Pindaro basta pel carattere greco sublime, e che il Chiabrera ha da lui estratto quanto bisognava per fondarne la scuola in Italia. Del resto il parlar de' profeti era parlar di Dio, e Iddio ora non parla per mezzo de' poeti, ma ben de' predicatori, a' quali non prescrive le parole, ma instilla i sentimenti, e nel rimanente gli lascia parlare a lor modo.

Questo è il gusto del secolo presente nella lirica e questa è la maniera che tengono gli arcadi per piacergli, tralasciando io gli altri generi della poesia, perché nell'epico non può evitarsi di non seguitare o l'Ariosto o il Tasso, nel tragico, non v'è in nostra poesia ora altro esempio che il mio, del quale non istà a me il giudicare, e nel comico si è affatto perduta la vera scuola e ancora non si è tentato richiamarla a vista.

Concludiamo adunque che il gusto, o per meglio dire il fine del presente secolo è di pigliar da tutti i secoli antecedenti il meglio, e ammassandolo e giudiziosamente usandolo, farsi uno stile proprio che non si possa dir d'altro secolo, o si componga alla toscana o alla greca, o si maneggi il tenero, o il grave, o il grande, il che insomma vuol dire che cerca di riformare in meglio la poesia e arricchirla di nuove forme di dire e d'altri ornamenti che per lo passato o non si seppero, o non si vollero sapere, o la soverchia servitù a' vecchi maestri ne vietò la libertà di metterli in opera, ove nel cinquecento il non conoscersi difetto positivo bastava per render degno un componimento dell'applauso universale, ora vi si richiede di più l'esser nelle sue parti tale che desti la maraviglia negli ascoltanti.

Insomma i lirici del cinquecento, in confronto di quei del settecento, possono paragonarsi a quegli oratori che al tempo di Cicerone riponevano tutto il pregio del dire atticamente e con purità ed eleganza, senza badar poi se l'orazione riuscisse priva, nel dir così, di sangue e senza colore: «putant enim», dice egli di questi tali nell'*Oratore*, «qui horride, inculteque dicat, modo id eleganter enucleateque faciat, eum solum attice dicere», e poi gli sgrida esclamando: «quid enim sit atticum discant, eloquentiamque, ipsius viribus, non imbecillitate sua mentiantur».

Se questo fine, al quale sono dirette tutte le linee de' moderni nostri poeti, conseguirassi dal secolo, io nol voglio indovinare: dico bene che le cose vi s'incamminano con molto fervore e con assai buona speranza, ma siccome l'ingegno nostro è insaziabile della gloria, così io stimo che quando il fine si conseguisca, non contenti noi di questo tanto, tenteremo d'investigarne altrettanto, e a poco a poco sormontando i termini del convenevole daremo in quegli eccessi da' quali è forza precipitare. Ma questi sinistri auguri lasciamli da parte, e lodiamci per ora del buono ingresso del secolo con quella piena ricchezza e con quel vivo splendore che v'ho già divisato, e rendiam grazie al rinomato Polibo [il senatore Vincenzo Filicaia], che ci ha saputo insegnar la maniera di seguitare il Petrarca senza taccia di servile, e al celebre Euganio [il cavalier Benedetto Menzini], che il buon Chiabrera ha rimesso in commerzio, e ad ambedue insieme che ci hanno aperta una libertà non temeraria e una servitù generosa.

[9] EG.

Voi m'avete fatto, o Mirtillo, un sì grande apparato della finezza del gusto de' nostri tempi, che quanto io l'ammiro, altrettanto diffido di poter mai entrare nel ruolo di que' felici che il sanno incontrare.

[10] MIR.

Non è egli così, Egina, e' si par la difficil cosa, ma tempo e studio la rendan tanto agevole quanto altra sia mai stata, né vi sgomenti l'esser donna, perché la mente delle femmine, e in particolare di quelle d'alto affare, come non è divertita, né ingombrata da tanta varietà di cure e di pensieri, e pubblici e privati, quanta ne scompigliano la nostra, così ove si applichi agli studi poetici riesce più che la maschile fresca e vigorosa nel produr nuove e pellegrine fantasie, e rare e mirabili forme, e siavi d'esempio la nostra chiarissima Elettra [la contessa Prudenza Gabbrielli Capizucchi], che quantunque tardi alle Muse si consagrasse, nondimeno per essa anche le donne hanno parte nella fondazione del gusto del qual trattiamo.

[11] EG.

Voglia Iddio che addivenga di me quello che voi presagite. Ora dappoiché Mirtillo ha ritratto tanto al vivo il genio del presente secolo, che a me pare di vedermelo avanti gli occhi, proseguite voi, o Alessi, ragionandomi della maniera di secondarlo.

[12] AL.

Perché possiate conseguire il vostro fine, fa di mestieri proceder partitamente all'impresa. Due, come Mirtillo ha detto, sono le scuole oggi frequentate nella nostra poesia: l'una ha origine dal Petrarca, l'altra dal Chiabrera; quella è propria degli italiani, questa è tolta da' greci. Abbraccia ambedue tutti i generi d'argomenti, e quantunque alla prima sieno più diletti gli amorosi e alla seconda gli eroici, nondimeno l'esempio de' nominati Polibo ed Euganio ci fa manifestamente conoscere che l'una e l'altra per diverse strade possono e vaglion lo stesso.

Ciò posto, veggiamo ora come sì nell'una che nell'altra si giunga a piacere al presente secolo, che per verità non si contenta del poco. Tralasciando adunque le regole generali ampiamente parlate ne' passati ragionamenti, dirovvi colla maggior brevità possibile che il primo riguardo che dovrete aver nel comporre ha a esser la scelta delle voci e delle frasi poetiche, adattate all'idea che prenderete a trattare. I rimatori del cinquecento non crederono poetico se non il linguaggio del Petrarca, di maniera che, salvo que' pochi nominati da Mirtillo, non sapevano arrischiarsi di profferir parola che non fosse inserita nel *Canzoniere* di quello. La stessa massima mantengono alcuni anche al presente, ma il buon Polibo ha mostrato all'Italia che la miniera della frase poetica è tuttavia inesausta, e ciascuno può arricchirsene a suo talento, ove adoperi con giudizio. Ha egli usate tutte le voci nobili, tutti i modi di dire cospicui, e con maravigliosa felicità le bellezze della prosa le ha trasfuse ne' versi con tanto e tale artifizio che, o non si riconoscono per prosastiche, o, se si riconoscono, se ne dà lode all'autore.

Io so molto bene che il principal pregio che renda la nostra lingua superiore all'altre vive, e peravventura anche alle morte, si è l'esser'ella seconda di due preziose miniere, l'una per la prosa, e l'altra per la poesia, ma so ancora che la soverchia servitù al Petrarca che ne' cinquecentisti ha Mirtillo condannata, derivò da quella diversità di miniere, e dal non voler trasfonder nulla di quella in questa, il che fu anche cagione che quei per altro valenti uomini più alle cose amorose che ad altri argomenti si attenessero, e ove vollero entrar nel morale o nell'eroico si rimanessero secchi e meschini.

Non solo adunque ora non è vietato introdurre nella poesia voci e forme nuove, purché quelle sieno di buona lingua, o abili ad impinguare la buona lingua, e queste non eccedano il convenevole de' caratteri che si mettono in opera, ma chi vuol piacere al secolo, appresso il quale è l'opinione de' saggi, dee farlo, e in ciò porre tutto il suo studio, perché il nostro secolo vuole ascoltar tutto nelle poesie, e ascoltarlo senza la noia delle ripetizioni delle medesime voci e frasi, e senza il rincrescimento delle continue circolazioni di parole che, per esprimere ciò che non espresse il Petrarca, i rimatori dovrebbero fare, se solo le sue voci avessero per poetiche, e per conseguenza chi compone bisogna che abbia larga copia di materiale da mettere in opera, e non sia ristretto da altro che dal giudizio di bene assettarlo a far quella figura poetica che al suo fece fare il Petrarca.

Il canzoniere di Polibo, come ho detto, è pieno di questa dovizia, e perché sappiate come va usata, specchiatevi nella seguente strofe della sua canzone in lode di Giovanni III re di Pollonia:

Re grande e forte a cui compagne in guerra
militan virtù somma, alta ventura,
io, che l'età futura
voglio obbligarmi a far giustizia al vero,
e mostrar quanto in te s'alzò natura,

nel sublime pensiero
oso entrar, che tua mente in sé riserra.
Ma con quai scale mai, per qual sentiero
fia, che tant'alto ascenda?
Soffri, Signor, che da sì chiara face
più di Prometeo audace
una favilla gloriosa io prenda,
e questo stil n'accenda,
questo stil, che quant'è di me maggiore,
tant'è, rincontro a te, di te minore.

Vedete per entro quella strofe quante frasi risplendono che non furono adoperate dal Petrarca, e furono ignote quasi a tutti i cinquecentisti, e pure chi oserà condannarle o di prosastiche, o di difformi dal resto del favellare che si accolla alla petrarchesca maniera? Dite adunque con giudizio e dite pure ciò che v'aggrada, che tutto è permesso di dire a chi sa ben dire.

Fermato il materiale delle parole e delle frasi, passiamo ora ai versi. Alcuni si credono che l'imitare il Petrarca consista nel far la scimia d'alcuni suoi versi languidi, fiacchi, cascanti e che non si terrebbon su colle grucce, e quelli vanno ripescando per entro il *Canzoniere* di lui, e quelli imitano e ne fanno tanta pompa che quando son giunti ad ammassarne un sonetto, ne van tronfi, e si par loro di sedere a scranna in Parnaso a lato al Maestro. Ma questi tali se credono di piacere al presente secolo, s'ingannano alla grossa. Il Petrarca ha fatti versi bellissimi e nobilissimi, e tali che niun'altro dopo lui gli ha saputi far meglio. Questi devono imitarsi, e questi piacciono al nostro secolo, e questi sono quelli che rendono maraviglioso il *Canzoniere* di Polibo propostovi per ispecchio nel poetare alla petrarchesca.

Egli è ben però vero che, siccome l'armonia, per esser perfetta, debbe esser composta di varie voci, così i nostri componimenti, massimamente quelli che sono lavorati di soli endecasillabi, per riuscir graditi, richieggon versi di varia armonia, di maniera che non tutti abbiano la stessa giacitura d'accento, e non tutti rendano lo stesso suono, perché la soverchia conformità del suono rende il componimento stucchevole, noioso e sgradito, ma anche in ciò vi vuol del giudizio da sapere scerre, ove quello, ove questo suono si desideri e ove il dolce, ove l'aspro, ove lo sdrucciolevole, ove il rotto, ove il duro possa far bene la sua comparsa, e molto più da saper talmente accomodare il suono che non renda il verso difettoso, cioè che il variar l'armonia non iscemi la nobiltà che nasce dalla bella forma del verso e dall'accozzamento de' versi ben fatti.

Lo stesso dico anche delle rime, le quali debbono esser varie di suono, e non sempre di parole d'uno stesso numero di sillabe, ed avvertite che alle volte un infinito, un gerundio, un quadrisillabo in rima

calzano a maraviglia, quantunque per l'ordinario debbansi fuggire come difetti. Guardatevi sopra il tutto dalle rime stentate, perché in un componimento non può esser cosa che più lo renda spiacevole, che una rima cacciatavi a forza: il che per lo più addiviene quando il compositore s'innamora delle rime precedenti, le quali non sono proprie e confacevoli alla materia della quale egli tratta. Quando adunque vi trovate in necessità d'avere ad usare una rima stiracchiata, anzi che ciò fare, mutate tutte le precedenti, prendete altro ripiego per esprimere il vostro sentimento. Oltre acciò dovrete badare che nel componimento non sia ridondanza viziosa di nessuna sorta: tali sono gli aggiunti a larga mano disseminati, e quelli che nulla operano, e il soverchio uso di quei monosillabi che s'adoperano talora per vaghezza di lingua, e finalmente tuttociò che servisse, come suol dirsi, per turar buche.

I componimenti lunghi, quali sono le canzoni, i capitoli e le stanze, i quali ora solamente sono in commerzio, debbono avere un discorso perfettamente condotto a fine: intendo però secondo la scuola petrarchesca, perché la chiabreresca ha qualche licenza di più in questo particolare, come diremo a suo luogo. Debbe egli col suo ordine procedere e colle debite legature da un passaggio all'altro, né in ciò vi fate ingannare da quei tali che danno per principal requisito dell'estro poetico il parlare scarmigliatamente e senz'ordine, e l'incominciar verbigrazia colla luna e andare a finire ne' granchi. Noi dobbiam farci intendere, per esser graditi, e non ci faremo mai intendere parlando a salti, e procedendo, come suol dirli a spina pesce, o alla rotta. In questo religiosamente imitate il Petrarca, e lasciate gracchiare chiunque e Alceo, e Orazio, e i profeti e le Sibille vi viene a cicalare all'orecchie. E giacché siamo entrati ne' componimenti lirici lunghi, per non avere a tornarvi su di nuovo, debbo avvertirvi che il secolo dai petrarchisti gli desidera divisi in metri regolati o di strofe, o di terzetti, o di stanze, e gli desidera altresì rimati e non isciolti, di maniera che ad un petrarchista che in ciò fallasse, il secolo senza dubbio darebbe un cavallo.

[13] EG.

Ma gl'idilli non sono egli versi sciolti, o rimati senza legge di metro?

[14] AL.

Circa questi si aspetta a' marinisti e non a' petrarchisti di soddisfare il secolo, il quale gode de' versi sciolti ben fatti, ove posson fare la lor figura, come nelle *Sette giornate* del Tasso, che sono in istampa, nel Lucrezio del nostro Alterio [il dottor Alessandro Marchetti], e nella *Filosofia morale* d'Euganio [il cavalier Benedetto Menzini], che per nostra disgrazia ancora giacciono inedite, e in altri simili poemi didascalici, e non già nella lirica, che di bellissima giovanetta, che la rendè il Petrarca coll'ornamento delle rime e de' metri, diverrebbe senza essi più grinza dell'Ancroia e più scipita della cameriera del Berni. Chi consiglia il contrario vuol distrugger la repubblica poetica volgare, la quale per fondamental legge, o dalla Provenza, o dalla Sicilia, o altronde, che se la prendesse, volle le rime ed i metri, e gli

volle, perché la nostra lingua è incapace d'essere annoverata per piedi e di rendere con suo pieno decoro il numero che rendevano i versi latini, come l'esperienza fattane da monsignor Claudio Tolomei e da altri valenti uomini ha dimostrato, né colla sola forza dell'accento può arrivare ad una nobile e graziosa armonia, quanta è quella de' latini e de' greci versi e poemi.

Si consideri di più che siccome ella, che è una corruzione della lingua latina, non obbliga per esser ben parlata a parlar latino, così i versi che in essa si producono e che sono storpi de' versi latini, non debbono costringere, per esser ben fatti, a farsi colle regole de' latini, e siccome quanto più il prosatore s'allontana dal latinismo, tanto più parla bene toscano, così quanto più il rimatore s'allontana dall'uso latino, tanto più si rende pregevole; oltre acché, rispetto ai metri, gli hanno avuti anche i latini, e non solo essi, ma i greci, e le rime l'usarono gli ebrei, e Iddio non solo non le proibì loro, ma volle parlarvi anch'esso: Iddio, che non è verisimile che volesse uscir dai termini del naturale, che è quel grande atleta di tutti i versiscioltisti, alcuni de' quali, per diventar gran poeti con poca fatica, e alcuni altri per fare andare in odio e in rincrescimento la poesia toscana, e per necessità spacciarne poi d'altra lingua, che ora si rimane poco men che sopraffatta da quella, predicano contra le rime ed i metri come cose ripugnanti al parlar naturale, e vogliono introdurre una lirica da far fuggir da' poeti più che dai ciarlatani, massimamente che per ottener l'affettata lunghezza, anche dove non può entrarvi, si danno disperatamente a far notomia d'ogni fiore, d'ogni sterpo, d'ogni festuca che incontran per via, e tanto si diffondono, che alla fine la giunta non solo soverchia, ma affatto assorbisce la derata, accozzando migliaia di versi prima d'entrare nell'argomento, nel cui buon maneggio consistendo la difficultà, o per istanchezza d'ingegno, o per mancanza d'arte, lo strozzano poi, e mostruosamente in pochi versi il rannicchiano.

Stringhiamo adunque che la nostra lirica ha metri e rime, e bisogna che gli abbia per piacere, e dopo sette secoli che gli ha posseduti, non hanno facultà di levarla di possesso i rimatori del peso che v'ho narrato, e se rispetto al metro allegassero l'autorità del nostro Erilo, che alle volte ha composto senza esso, risponderei che l'eccellenza dell'arte sua e la finezza dell'armonia che possiede veramente stupenda, il fanno non condannare universalmente, e che per conseguenza non basta in ciò la sua autorità, ma bisogna esser lui, per godere di questo privilegio. Meno irragionevoli sono alcuni altri, che lasciano in pace la rima ed il metro, ma vorrebbero togliere da quello l'uniformità dell'armonia in tutte le strofe della canzone, lasciando il poeta in libertà di porre i segni della pausa in ciascuna strofe, ove gli aggrada. Quanto a ciò io non so in tutto contraddire, né in tutto approvare, a me piaccion più le canzoni che hanno anche rispetto a questo la stessa regola costante e ferma in tutte le strofe, ma so che al secolo non dispiace il contrario e l'approva nel lodato Polibo, il quale non è in ciò novatore, avendo per sé, non solo l'autorità de' primi padri, ma del Bembo, del Casa e del Petrarca stesso, come potrete

riconoscere nel leggiadrissimo e giudiziosissimo *Comentario* del nostro Mirtillo qui presente, ove se ne leggono gli esempi.

Ho detto poc'anzi che i chiabreristi non sono tanto obbligati quanto i petrarchisti a camminare col piè di piombo nella condotta imperciocché, dovendo essi con maggior forza d'estro esprimer le cose e produrre spesse immagini, la lor fantasia è certo che sta sempre agitata ed astratta, di maniera che quanto sarebbe improprio del petrarchista, che sta tutto in sé nel comporre, procedere senza ordine, tanto lo sarebbe del chiabrerista, che sta non poco fuori di sé, il farlo con ordine esatto. Basti adunque a questo l'ordine e la condotta implicita, e un tal qual filo nell'esplicito, che non faccia conoscersi da chi il legge, o l'ascolta, per fanatico, come fa il ditirambico, il quale impunemente salta di palo in frasca. Abbia la condotta, ma sappia coprirla, nella guisa che il seppe il gran Pindaro, che quanto al di fuori sembra sregolato e bistorto, altrettanto per entro si truova ordinato, come fa vedere il celebre Alessandro Adimari nelle *Sinopsi* unite alla traduzione delle *Odi* di lui.

È egli libero dallo stretto uso delle particelle congiuntive d'un periodo, o d'un sentimento con un altro, ma pure dee far sì che i periodi e i sentimenti non istiano nel componimento, come le pezze del vestito del zanni: può, anzi dee usar digressioni, ma è obbligato a ritornare al suo proposito. Insomma ha da apparire astratto, ma non folle ed ismemorato. Anzi è egli tanto vero che anche gl'invasati dall'estro sono in nostra poesia tenuti alla legge dell'ordine, che gli aedi ditirambici non ne sono affatto esenti, i quali nella sustanza debbono camminare col debito filo e contentarsi d'andare a salti negli accidenti.

[15] EG.

Ma ditemi, gli anacreontici, che anch'essi compongono alla greca, godono simil benefizio del disordine almeno estrinseco?

[16] AL.

Questo genere di poeti, come quello che non tratta altro che amori e cose vaghe e leggiadre, non ha altro estro che quello che noi chiamiamo spirito e vivezza, e però debbono esser regolatissimi e nell'intrinseco e nell'estrinseco: anzi debbono avere tutti i riguardi possibili nel comporre, di maniera che non possono prendersi alcuna licenza, non solo di quelle permesse agli altri greci, ma né meno delle permesse a' petrarchisti. Sono gli anacreontici tra' poeti, come tra' pittori i miniatori: ogni neo, per minuto che sia, pregiudica egualmente agli uni ed agli altri, e siccome i miniatori debbono in guisa perfezionar le loro opere, che chi le vede le giudichi fatte coll'anima, così gli anacreontici hanno a produrre le loro canzonette tanto finite che non sappia desiderarvi di vantaggio.

Passando ora a' componimenti brevi, restringerommi al solo sonetto, perché il madrigale, per la difficultà di riuscir gradito, è poco in uso, né altri componimenti brevi sono a noi rimasi de' molti, che ne inventaron gli antichi.

[17] EG.

È egli adunque tanto difficile il madrigale?

[18] AL.

Quello che ora piacerebbe, al certo è difficilissimo, perché un solo de' suoi molti requisiti che gli manchi, perde ogni pregio, e l'adoperarli tutti non è punto agevole, ed e' si pare che disconvenga ad un valente rimatore perder del tempo intorno ad una poesia che alla fine, quando anche riesca perfetta, non è che una bazzecola in confronto delle altre.

[19] EG.

Annoveratemi, se vi aggrada, sì fatti requisiti, che almeno mi serviranno per erudizione.

[20] AL.

Novità, brevità, proprietà, chiarezza e felicità sono le condizioni che debbe avere il perfetto madrigale, perché consistendo tutto il suo capitale nell'arguzia, questa di tutte le narrate condizioni debbe esser dotata. La novità ha a consistere nell'invenzione, la proprietà nel sentimento, la chiarezza nell'esprimerlo, la brevità non solo ne' periodi, ma nel numero de' versi, e la felicità in tutte le cose che questo componimento costituiscono. Eccovene l'esempio della Didone d'Ausonio Gallo, trasportata felicissimamente nel nostro volgare dal Guarino, che, senza far torto ad alcuno, è stato il migliore artefice di madrigali che abbia avuta l'Italia.

O sfortunata Dido,
mal fornita d'amante e di marito,
ti fu quel traditor, questo tradito,
morì l'uno e fuggisti,
fuggì l'altro e moristi.

Ed eccovene un'altro tutto proprio dello stesso Guarino:

Negatemi pur cruda
de bei vostr'occhi il sole,
negatemi l'angeliche parole,
negatemi pietà, mercede, aita,
negatemi la vita,
ma non mi promettete
quel che negar volete.

[21] EG.

Avete ben ragione di affermar difficilissima la riuscita de' madrigali, perché a dir vero se hanno tutti ad esser come i recitati del Guarino, eglino non son cose da gettarsi giù per passatempo; or venghiamo al sonetto.

[22] AL.

Il sonetto, o Egina, è il più bello il più nobile e il più perfetto poema che abbia la lirica italiana e direi la poesia tutta, se non temessi d'incorrer l'eccesso della rabbia di taluno, che 'l vorrebbe bandir dal commerzio umano, non che poetico. È egli di giusta grandezza e di regolata armonia, s'adatta ad ogni argomento, riceve ogni carattere, non è incapace d'esser trattato con eloquenza poetica, con varietà di figure e con maneggio d'affetti; si canta egualmente bene e sulla tromba, e sulla tibia, e sulla lira, e sulla zampogna; s'accomoda non men felicemente col drammatico che col narrativo, e insomma ciò che in grande ci mostra l'epico, il tragico e il comico, nonché il lirico, cel mostra in piccolo anche il sonettante, di maniera che tanto egli è poeta il Tasso per la sua *Gerusalemme*, quanto il Casa per li suoi pochi sonetti. Ed è egli sì grande il pregio di quello componimento che non crederei d'arrischiarmi soverchio, se affermassi che un sol sonetto perfetto sia capace di fare un poeta. Difficile oltre ogni credere è la fabbrica anche di questo poema, per piacere al presente secolo, ma non già tale che non possa arrivarvisi da chi v'impiega congruo studio, non essendo sconvenevole a qualunque grand'uomo di lettere spender del tempo intorno ad un lavoro che, quantunque di piccola mole, può renderlo immortale al par di qualunque più grande.

E questa è la ragione per la quale v'è, come ho detto, chi non può sofferire il sonetto tra i componimenti lirici toscani, e vuol darlo a credere per ispurio e per storpio e aborto della nostra poesia, e per uno strangolo dell'ingegno, costretto a chiuder gran cose in breve giro e tra' fortissimi legami di versi, di metri, di rime e di punteggiatura. Imperciocché con molta più facilità si produce un lungo componimento, ove l'ingegno può a suo talento spaziare, massimamente se non ha freno di metro e di rime, e ove i difetti men compariscono e più risaltano le bellezze: oltre acché poche lunghe poesie compongono un volume che basta a render'uno almeno in apparenza poeta, e ad aprirgli campo di vantar d'aver fatto e aver detto, e di contendere alla bella prima co' maestri. Ma simili novelle lasciamle a chi per iscansar la fatica ripone il pregio delle poesie nel numero aritmetico de' versi, e conformandoci al parere di tutti i secoli, non che del nostro, stabiliamo ancor noi il sonetto per necessario nella lirica italiana, e per quel mirabil lavoro che ha renduti immortali i più de' nostri maestri.

Ed in vero quanti si sono provati nella tragica, e pure chi è quel fortunato che abbia saputo assuefare i nostri teatri alle tragedie volgari. E se al nostro Mirtillo non riesce al presente d'occupar questo posto vacante, che con tanta finezza d'arte n'ha prodotto un nobilissimo volume, il quale non men sotto gli

occhi de' letterati, che in qualche teatro, ha fatta egregia mostra, o al degnissimo Erilo, che presentemente con maravigliosa esattezza ne sta componendo una intorno all'esito delle cose di Sofonisba, chi può più sperare d'occuparlo? Quanti alla comica hanno con lode atteso, ma chi oggi viene per essa, oggi, che la buona comica è affatto andata in disuso? Dell'epica non favello, perché di cento e cento famosi ingegni che l'hanno trattata, i soli Ariosto e Tasso, vivon per ella, anzi questa è tanto fallace che né meno ha perdonato a chi fabbricola in nostra poesia sul modello d'Omero, cioè al Trissino, la cui *Italia liberata*, come afferma lo stesso Tasso suo partigiano, appena nata, si vide quasi perire nella memoria degli uomini.

Che più: la stessa lirica quanti poeti ha serbati in vita colle sole canzoni? Io per me non vi so altri che il Chiabrera, ma ben so che moltissimi sono quelli che col mezzo de' soli sonetti si sono preservati illesi dalla voracità del tempo, e si preserveranno anche nell'avvenire. I Guidiccioni, i Costanzi, i Rainieri, i Venieri, e più altri lor pari ne faccian fede, lasciando io i Tarsia, i Casa, i Cari, i Tansilli ed altri non pochi, che delle canzoni hanno unite a' sonetti, e non più per quelle, che per questi sono stati e saranno mai sempre in pregio. Or chi senza taccia di giudice ingiusto ed appassionato si farà a condannare il sonetto e bandirlo dal ruolo de' legittimi figli della nostra poesia, quando tanto bene apporta a' lor padri, quanto non gliene sa apportare niun de' fratelli? E chi non si metterà di proposito sopra la fabbrica d'un sì degno componimento, che alla fine, voglia o non voglia chi è di contrario parere, ha fatto in ogni secolo tra le più riguardevoli cose della toscana poesia la prima comparsa? Ma non termina colle condizioni dette finora l'artifizio di questa fabbrica. Ella, o Egina, richiede di più una condotta perfettissima e regolata a guisa di concludentissimo sillogismo.

Questa condotta al nostro proposito debbe esser di due generi: l'uno semplice piano e concatenato dalle leggi dell'orazione prosastica, e questo riguarda que' sonetti, la cui pompa consiste nell'eloquenza, nella dolcezza, nel maneggio degli affetti e in simili altre circostanze più proprie di chi vuol persuadere o insegnare, che di chi vuol dilettare. L'altro enfatico, vibrato e fornito di spesse posature, e rotto artifiziosamente in tal guisa che le rotture accrescano grazia e brio al componimento, che si produce meramente per dilettare, quali sono i sonetti che scherzi anacreontici, o di stile vivace appelliamo. Sì gli uni però, come gli altri anno obbligo di proporre e provare ne' quadernari, e di confermare e concludere ne' terzetti, e ciascun quadernario e ciascun terzetto dee chiuder col punto fermo, o con altra posatura che indichi terminazione di periodo, quantunque alcuna volta per maggiormente render magnifica e grave l'orazione, l'una, nell'altra parte si lasci entrare, ma ciò di rado e non senza sommo giudizio dee farsi.

Siccome debbono altresì i sonettanti badare con ogni attenzione a distribuire e digerir talmente la materia che ognuna delle dette quattro parti n'abbia la sua dose proporzionata, e non intervenga loro come a quel pittore che pingendo una figura umana, per non avere avuto riguardo alla distribuzione

delle parti sopra la tela, la fè senza piedi, perché i piedi non vi capirono. Questa inavvertenza produce tali effetti difformi, quali sono tra gli uomini i gobbi, i nani, gli attratti, i monchi e in somma tutti gli altri sproporzionati che, per bellissima che abbian la faccia, storpi sono e non posson piacere. Ma egli non è sola l'inavvertenza a produrre sì fatto sconcerto, imperciocché alle volte n'è cagione la soverchia quantità della materia. Vi sono de' compositori che, come se in un sol sonetto dovesse consistere tutta la lor mercanzia, ed e' dovessero terminar di vivere col terminare il sonetto, vogliono in esso cacciare a viva forza quanto sanno, e quindi addiviene che o per timor di mancanza di sito, si stringano tanto ne' quadernari, che soprappongano un corpicciuolo di pigmeo ad un paio di gigantesche gambe, o temerariamente in quelli si dilatino a segno che posino sopra un guscio di lupino un grosso popone.

Convien considerare che soli quattordici versi costituiscono questo componimento e in essi dee campeggiar tutto il più bel lume e tutto ciò che di buono ha la poesia, e però bisogna sempre sceglier suggetto e argomento proporzionato e contentarsi d'ornarlo quel tanto che può bastare e non più, e levarsi di testa certi pregiudizi di volere apparire con un sonetto quel universal letterato, che con un pieno canzoniere si può apparire. Né minore sconcerto bene spesso vien cagionato dalla scelta delle sentenze, o per troppa facilità di contentarsi di esse, o per poca pazienza nel dar loro l'ultima mano, e metterle in tutta figura e risalto. Siavi in ciò regola generale per evitare il primo difetto non contentarvi mai di sentenza che non sia insiememente nobile e pellegrina, e per isfuggire il secondo, dacché è difficile, per non dire impossibile di rinvergar sentenze nuove, non vi contentate dirle come le hanno dette gli altri, e molto meno deteriorate, ma procurate di farvele vostre e migliorarle: nel rimanente non poco vi gioverà per la novità l'introdur nuove forme e maniere di dire e fraseggiamenti non più usati, i quali vestiranno la sentenza di tali arnesi, che non la faranno raffigurare per figlia di colui che prima di voi la produsse.

Queste due condizioni, che secondo me costituiscono la sentenza che piace al presente secolo, debbono adoperarsi in ogni genere di sonetti, imperciocché elleno convengono tanto al carattere o stile vivace e scherzevole, quanto al grave, al magnifico, al dolce e a qualunque altro ne inventasse il fecondissimo d'idee Ermogene, e in tutti altresì è necessario che si chiuda colla sentenza più cospicua, e maravigliosa della quale è capace l'argomento che imprendete a trattare, e avvertite che se la materia che trattate, nella guisa che la trattate, non partorisce una chiusa, come suol dirsi, di ventiquattro carati, voi perdete il tempo, e vi torna conto lasciar l'impresa, o pigliarla per altro verso, perché per bello che sia il rimanente del sonetto, ove finisca scipitamente divien tanto difforme, quanto l'è ne' piedi il pavone, e come le sirene, che hanno bellissima faccia, leggiadrissimo imbusto, proporzionatissimo ventre, e poi terminano in sozzo pesce. Ad alcuni non pare d'avere imitato il Petrarca se non chiudono sciauratamente, e questo poco caritativo concetto ebbero del Petrarca la maggior parte de' cinquecentisti, e Iddio voglia che anch'oggidì non vene sieno. Ma, come anche ha considerato Mirtillo,

ha il Petrarca il suo perfetto in tutte le cose ed ha il suo imperfetto, or perché ha ad esser lodevole imitar l'imperfetto e non abbiano ad esser tenuti ad imitare il perfetto?

Convien riflettere che il Petrarca si può dir che inventasse, perché la nostra lirica in realtà da lui riconosce il bello del qual fa pompa, e chi inventa va alle volte alla cieca ed al buio: ma non per questo non avrà egli bene inventato, se ci avrà lasciata l'idea perfetta da seguitarlo con lode. Questa idea quel insigne maestro ce l'ha lasciata, ed è ella tale che prevale di gran lunga nel suo *Canzoniere* all'imperfetta, e però non dovrem mai dichiarare alcuno per seguace del Petrarca se imitandolo nel più debole, il vuol dare a credere per quel che non è, cioè languido, cascante, snervato e poco pratico del metodo dell'orazione, che sempre dee crescere, e per conseguenza chiudere col suo maggior crescimento. Ma voi ridetevi di questi tali, perché interverrà loro come a' menzionati cinquecentisti, i quali più che il Petrarca essi prendono per maestri, cioè di star lontani dal gusto del nostro secolo, quanto può vedersi cogli occhi.

Molto e molto più potrei dirvi per farvi conoscer gli abusi che nella buona imitazione de' maestri o sono stati introdotti, o si vorrebbero introdurre, e nel medesimo tempo farvi divisar le bellezze che gli stessi maestri ci hanno lasciate da imitare, e anche accrescere, ma perché ne' passati ragionamenti, e spezialmente in ciò che ha favellato Mirtillo, tanti semi di queste cole sono stati sparsi, che ben voi stessa potrete colla lezione de' buoni poeti, e col mettere in pratica ciò che da noi avete ascoltato, scoprire sì quelli, che queste; però io non istancherò di vantaggio la vostra attenzione, e terminerò il mio discorso con assicurarvi anch'io che il gusto del presente secolo nella lirica volgare consiste tutto in una riforma in meglio di quanto si è fatto per lo passato, senza però uscire delle regole fondamentali insegnateci dal Petrarca e dal Chiabrera.

[23] EG.

Con sì savie teoriche e con tanta pienezza avete anche voi favellato, o Alessi, che io per me resto appagatissima, né mi rimane a desiderare cosa alcuna intorno alla materia da me proposta per obbietto del nostro ragionamento. Contuttociò, perché più facilmente possa condurmi a mettere in opera ciò che da voi ho ascoltato, vorrei che prima di lasciarmi, mi recitaste qualche esempio di poeta del cinquecento, col mezzo del quale possa conoscere quali sieno quei di quel secolo, che debbono studiarsi, per rendersi poi gradito al corrente nel comporre, ed anche me ne recaste alcuno di quelli che oggi compongono e piacciono, per potermi ad esso attenere: intendo però che questi esempi sieno del solo sonetto, perché anch'io concorro nel giudicarlo per lo più bello e perfetto componimento che abbia la toscana.

[24] MIR.

Quanto al primo vo io servirvi, e ve ne reciterò due del rinomato Anton Francesco Rainieri, l'uno di carattere eroico e grande, l'altro di fiorito e leggiadro, ma uditeli attentamente, perché in essi troverete

quanto finora v'abbiamo ambedue insinuato. Monsignor Tolomei, uno de' principali benemeriti della nostra lingua, e re della famosa Accademia della Virtù, che verso la metà del secolo del cinquecento fioriva in Roma, avendo raccolto un fanciullo esposto in riva del Tevere, mentre il faceva allevare appresso di sé, ogn'anno soleva celebrare l'anniversario che raccolselo; e la celebrazione consisteva nell'invitare i primi poeti di Roma a lodare il fanciullo sotto nome di Quintillo. Ora il Rainieri una volta in quel congresso recitò il seguente sonetto, nel suo genere fiorito perfettissimo:

Ecco l'alma del ciel candida aurora,
che col tener Quintillo a un parto nacque.
Spargete arabi odori, odorat'acque,
ninfe, a cui l'alte rive il Tebro infiora.
Pianse, a l'aure vitali uscendo fuora,
il lieto suo destin, tanto li spiacque,
ma di fortuna accolto in grembo tacque:
or co' regi ed eroi scherza e dimora.
Dite, o canori cigni, il suo bel caso,
e come al pargoletto esposto usciro
a dar le Muse il latte, Apollo i versi.
E dite come il ciel Romulo e Ciro
espose a l'onde, e l'un vinse l'Occaso,
e resse l'altro in Oriente i Persi.

Questo si chiama imitare il Petrarca senza rifriggerlo: questo è prender dai secoli passati il migliore e ammassarlo, e riprodurlo per cosa propria accresciuta e migliorata; questo è inventare imitando, e parlare con novità sentimenti mille volte parlati; questo insomma è far sonetti da piacere al dilicato settecento, e da non poter dispiacere né meno ai più barbari secentisti.

Ora udite il secondo, anch'esso nel suo genere dello stesso peso e valore, fatto per la promozione al cardinalato di Giulio Acquaviva, che per la santità della vita e per la vastità della dottrina meritò in età di soli venti anni dignità sì cospicua:

Voi, che qual giovanetto Ercole, aveste
dei duo camin diversi il dubbio avanti,
e co i pensieri al fin senili e santi
lasciando il manco, al destro il piè volgeste.

Ecco le vie d'onor, ch'erte e moleste
v'apparivano innanzi, or a voi quanti
recan diletti? Ecco ch'a voi fra tanti
il più tenero crin porpora veste.
Ecco gioirne il Tebro, ecco sereno
farsi in fronte il Sebeto, e voi seguendo
i be' sentieri a maggior speme aperti,
al Vaticano gir co' padri, avendo
gloria sol ne' begli occhi, e grande in seno
meraviglia tra voi de' vostri merti.

E in questo sonetto osservate tra le altre infinite giudiziose bellezze, l'entrata del primo terzetto nel secondo, quanto conferisca alla magnificenza, e con quanto artifizio sieno stati collocati i due gerundi in desinenza, e ne' luoghi da perfezionar l'eloquenza grande ed illustre, e da non iscemar l'armonia del verso, o denigrare lo splendor del terzetto.

Or voi, Alessi, prendetevi cura del resto: ma come farete a scegliere i rimatori viventi, senza offender quelli che si rimarranno indietro?

[25] AL.

Se altri, che una dama pari ad Egina, mel comandasse, io certamente non entrerei in un impegno sì pericoloso, massimamente che, in tanta dovizia d'ottimi rimatori, quanta ne dimostrano le bellissime raccolte in questi anni uscite da Lucca e da Bologna, ed in particolare questa ultima, ove tutto il fiore de' rimatori viventi si vede giudiziosissimamente racchiuso, io che stimo tutti egualmente, mi troverei il più confuso e intrigato uomo del mondo, e non so se sapessi uscirne mai con onore. Ma dappoiché ella così vuole, io v'entrerò, e per lei soffrirò quantunque disastro me ne avvenga.

[26] EG.

Non voglia Iddio che per me abbiate ad incontrar brighe. Io mi voglio addossare tutto quell'odio che potesse nascer dalla scelta che desidero, sperando che niuno si lamenterà di me se vi pregherò che scelghiate dalla sola eruditissima conversazione che nelle vostre stanze ogni sera, io so, che in Roma si raguna, essendo ben dovere che preferiate quelli che con essovoi continuamente costumano.

[27] MIR.

Giudizioso ripiego e ben degno del vostro incomparabile spirito!

[28] AL.

D'un grande imbarazzo m'avete tolto, o Egina, e ve ne so tutto il grado del mondo. Ora per incominciare a servirvi, stabilirò in primo luogo sei principali maniere di sonetti. Il pregio della prima considera nella grandezza, o magnificenza, e questa maniera è tutta propria dell'idea sublime, e ve ne recherò due bellissimi esempi del nostro Clidemo [Cesare Bigolotti], nel primo de' quali si favella della dimora che fa in Roma il serenissimo principe Alelssandro di Pollonia appresso la reina sua madre:

Del magnanimo re, che col consiglio,
e colla spada fè onorato acquisto
del sarmatico scettro, onde fu visto
d'Asia e di Libia inumidirsi il ciglio,
tu sei, Signore, inclita speme e figlio;
e tal tu sei, che sbigottito e tristo
par veggia ogni infedel popolo a Cristo
farsi il terren del sangue suo vermiglio.
Talché pien di pietade e di valore
vedremo un dì con mille imprese, e mille
che del gran padre ereditasti il core:
e se or giran per te l'ore tranquille,
ozio non è, ma generoso amore,
qual per la madre ebbe il feroce Achille.

E nel secondo si fanno alcune riflessioni intorno al sepolcro d'Adriano sulla riva del Tevere dentro Roma, ora ridotto in fortezza, che si appella, come sapete, Castel sant'Angelo.

Ecco la mole, il di cui piede ingombra
ampio spazio di terra, e di qual'era
se ben non serba ogni sua parte intera,
serba splendor, che ogn'altro chiaro adombra.
Che se il cenere illustre e la grand'ombra
augusta accolse nell'età primiera,
or fa che della torbid'onda altera
placidamente il Tebro in mar si sgombra.
E sotto i suoi ripari e l'alte mura,

più che all'ombra non fè del Campidoglio,
di Roma il gran destin si rassicura,
poiché, domo degli anni il duro orgoglio,
prefisse il ciel, ch'ella tenesse in cura
de' successor di Pier le chiavi e il soglio.

Alla seconda maniera assegnerò per pregio lo splendore dell'eloquenza, e anche questa al sublime concederò. L'esempio potrem trarlo ...

[29] MIR.

Da voi medesimo, e scusatemi se v'interrompo il discorso ed entro nella vostra provincia, perché la vostra modestia, che certamente non vi farebbe scerre voi medesimo, non dee farvi esser privo di quella lode che, sopra tutti gli altri, voi meritate a mio giudizio e di chiunque sa discernere in queste materie, essendo senza fallo il pregio del quale ora si tratta, il forte de' vostri sonetti.

[30] AL.

Oh Mirtillo, che mai dite? Voi nel volermi onorare, offendete non meno il vostro giudizio che la vostra sincerità.

[31] MIR.

No, no, non offendo né l'uno, né l'altra: so ben io quel ch'io mi dico, e perché non abbiate più lungamente ad indugiar nelle scuse, assumendo le vostre parti, reciterò due vostri splendidissimi sonetti amorosi, ne' quali conoscerà ben pienamente Egina come si parli in poesia con eloquenza tulliana, ed oh quanto si allegrerebbero il Tasso padre e il Varchi, che dello stesso pregio con tanta avidità andarono in traccia, se di simili sonetti n'avessero una dozzina ne' lor canzonieri!

Se è ver che a nullo amato amar perdona
Amore, e se ha poter sovra natura,
come dai dardi suoi franca e sicura
costei gir lascia, e me sì punge e sprona?
Più che de' miei sospir l'aere risuona
tanto ella più sen va proterva e dura;
e pur né lei di ritenere ha cura,
né me l'ingiusto empio Signor sprigiona.
Or se tanta a domar rigida asprezza
non usi, o Amor, nodi più forti, e strali,

di qual più degna palma avrai vaghezza?
Ma se a tal uopo armi hai pur lente e frali,
o me risana, o i lacci e l'arco spezza,
o prendi imprese al tuo potere uguali.

Se quel pensier, che mi tien sempre in doglie,
e m'empie il petto e 'l cor di fredda tema,
donna, a voi spiace sì, che talor scema
quel poco ardor, che in voi per me s'accoglie;
colpa è d'Amor, che spesso e genio, e voglie
cangiando in noi, fa che pur troppo io tema,
pensando, o ch'altri a tal bellezza estrema
s'arrenda, o voi d'arder più grato invoglie.
Non è però ch'io creda in tutto spenta
vostra pietà per la mia lunga piaga;
ma ciò nulla, o ben poco, il duol rallenta.
Onde d'uopo saria per render paga
mia dubbia speme, e voi di me contenta,
ch'io fossi meno amante, e voi men vaga.

I recitati esempi possono servire anche per la nota, o idea grave, che porrò per terza maniera, e che né più né meno, secondo la divisione portata nel principio de' presenti ragionamenti, al carattere sublime si riferisce, e colla quale molto egregiamente maneggia fra gli altri argomenti i morali, il nostro Ila [l'abate Angelo Antonio Somai], dal quale trarrò gli esempi:

Ahimè, che ovunque il reo pensier mi mena,
mi persegue l'orror del mio peccato,
o dorma, o vegli, ogn'or mi veggio a lato
il timor, la vergogna e la mia pena.
Per l'antica trovar pace serena
parmi alpestre ogni colle, e 'n dubbio stato
dico: o quell'io non sono, o sì cangiato
son, che me stesso io riconosco appena.
Vorrei lasso fuggir dai falli miei,
che affliggon l'alma timida smarrita,

e vorrei; ma non so quel ch'io vorrei.
O gran padre del cielo, io pero, aita:
tu purga col mio pianto i sensi rei
e 'l primo me di me ritorna in vita.

Dal cieco Amor, che sovra ogn'arte maga
incanta i sensi, e copre al ver la faccia,
duo lustri ha, ch'io mi tolsi, e vado in traccia
di più salda beltà, che l'alma appaga.
Pur'ei la mente accorta e d'altro voga,
sovente assale, e 'l buon desire agghiaccia;
e perché il finto suo piacer le piaccia,
l'orror nasconde dell'antica piaga!
Ahi, che giurò quel fier nemico ed empio
veder mie forze di sua man disfatte,
e altrui me far del suo potere esempio,.
Ma sa se in vil'ozio egli i men forti abbatte,
segua il suo stile, io sosterrò lo scempio,
che si dee coronar sol chi combatte.

Ma la quarta, che dolce s'appella, perché il maggior suo pregio risiede nella dolcezza dello stile, benché talora serva al carattere grande, nondimeno le più volte s'accomoda al moderato, ed in essa maraviglioso per verità è Uranio. Uditelo nel grande, e quello che vi reciterò è un sonetto fatto in occasione di ricuperata salute di Cristina Alessandra regina di Svezia:

Quando l'alma real vider le stelle,
che l'ali ergea per fare al ciel ritorno,
tutte per acquistar lume più adorno
la richiedean da queste parti e quelle.
Chi accrebbe, il Sol dicea, l'Ascree sorelle,
meco s'aggiri a questa sfera intorno.
Meco, Vener dicea, faccia soggiorno
chi vestì giù nel suol forme sì belle.
Dunque altr'orbe, che 'l nostro, or si destina,
Marte gridava, a lei, che tutte unite

Le mie virtù, fu sempre a me vicina?
Ma Giove alfin le lor contese udite,
resti in vita, esclamò, l'alta reina;
che più tempo bisogna a tanta lite.

Uditelo ora nel moderato:

Non ride fior nel prato, onda non fugge,
non scioglie il volo augel, non spira vento,
cui piangendo io non dica ogni momento
quell'acerbo dolor che il cor mi sugge.
Ma quando a lei, che mi diletta e strugge,
l'amoroso pensier narrare io tento,
appena articolato il primo accento,
spaventata la voce al sen rifugge.
Così Amor, ch'ogni strazio ha in me raccolto,
ferimmi, e la ferita a lei, che sola
potria sanarla, palesar m'ha tolto.
Ah! Che giammai non fermerò parola,
poiché l'alma, in veder l'amato volto,
il mio cuore abbandona e a lei sen vola.

Evvi oltre acciò il florido, che è la quinta maniera, anch'essa secondo l'opportunità ora con quella, ora con questa idea adoperante, Siralgo [Filippo Leers] in ciò è veramente maestro, che quantunque la floridezza, che è lo stesso che l'ornato di Cicerone, sia propria della moderata idea, nondimeno anche nel sublime senza derogar punto alla grandezza, con sommo artifizio l'innesta, che è quello che debbe osservare chiunque ha stil proprio e maniera sua particolare, nel dipinger cogli stessi colori tutti gli argomenti che intraprende a cantare. Scopriravvi questa verità il seguente suo sonetto sopra il Panteon ristorato dalla santità di nostro signore papa Clemente XI:

Poiché il tiranno dell'umane cose
sul maggior tempio usò la falce invano,
ogni sua speme e sua ragion ripose
nell'acerba de' Goti invida mano.

Ma poich'agli empi dei qui fur pietose
l'armi, che non temean Giove, né Giano,
d'aria e di polve un duro vel compose,
che l'adombrò, se nol distese al piano.
Finché la stessa, che raggiò sul monte,
col forte lume il suo splendor vetusto
rese all'opre oltre a gl'indi eccelse e conte.
O magnanimo inver Clemente, e giusto,
per te più bello oggi degli anni a fronte
vive il tempio d'Agrippa, e il cor d'Augusto.

E scopriravvela anche quest'altro fatto da lui nel carattere moderato, per la morte d'Euganio:.

Quando la giovinetta d'Oriente
tinge il purpureo velo in color d'oro,
veggiole allato il bianco augel canoro,
cui piange l'Arno e la romulea gente.
Veggiolo, e come abbia linguaggio e mente
umana no, ma di celeste coro,
volgendo i lumi, e 'l collo al pianger loro,
dice, e 'l mio cor benché lontano il sente.
Puro è l'aere che io spiro, e chiare l'onde
ch'io bevo, e dolci l'erbe ond'io mi pasco
e fiorite, ov'albergo ombrose sponde.
Guardate, amici, di ch'è 'l vostro pianto:
che se io morii laggiù, quassù rinasco,
e colle Muse eterne accordo il canto.

In sesto luogo porrò una maniera che io l'appello vivace e di risalto, perché tutta è piena di vivacità, sì ne' sentimenti e nelle formole da esprimersi, come nella condotta. Mirtillo, questa è la vostra.

[32] MIR.

Me l'avete rifatta, e mi sta egregiamente bene. O via dite pur su, che le ragioni son tutte vostre.

[33]AL.

Anch'essa è propria dell'idea moderata, ma il giudiziosissimo artefice la fa ben servire anche all'altra, trattando con essa materie gravi, grandi e morali, non men che tenere, dilicate e leggiadre. Ascoltate un paio de'suoi sonetti, l'uno d'un genere, e l'altro d'un altro. Nel primo, che è il seguente, s'introduce a favellare la città di Bologna alla casa Buoncompagni allegoricamente chiamata «albero», nella promozione del cardinale di quello cognome, arcivescovo di essa città:

Albero mio, se puoi parer non desso,
tanto lungi al tuo ceppo i rami or mandi,
se ben spiegato in altro ciel ti mandi,
fitte hai qui le radici, e sei lo stesso.
Ostri e mitre sostieni, e scettri e brandi,
l'un triregno hai già sopra e l'altro appresso,
ma s'a' tuoi rami è l'ingrandir concesso,
sia gloria al tronco il germogliar sì grandi.
Quest'un tuo germe a darmi l'ombre avvezza,
e spero altri ornamenti alla tua chioma,
con tal sperar, che diverrà certezza.
Sora patria al mio rerno invan si noma:
ne tengo il piede, e ne terrò l'altezza,
né il cederò, se non lo cedo a Roma.

L'altro è indiritto ad un figliuolo defunto dell'autore:

Io vedea ne' tuoi bruni occhi cervieri
due di questo mio volto immaginette,
scorgeane un'altra in tue sembianze elette:
e in quel viso a me piacqui, ed in que' neri.
Ma i lumi, u' mi specchiai sì volentieri,
oggi ahi morte ferì di sue saette;
svenner le guance, e in lor le due pozzette,
né questo, o figlio, è il bel profil di ieri.
Anzi di me la miglior parte or langue,
che il più teco ne venne, ed io qui resto,

poco men che nud'ombra, e corpo esangue.
Se dunque rechi entro l'avel funesto
l'amor del padre, e le fattezze, e il sangue,
deh, figlio, omai che non ti porti il resto?

Queste in sustanza sono tutte le maniere che a me pare che oggi sieno in uso, e quantunque, come abbiam detto, tutte vengano dal Petrarca, nondimeno essendo state prodotte dal gusto di diversi secoli, come si conosce oculatamente, ora raccolte e migliorate formano il gusto del secol presente, che, secondo la sanissima opinione di Mirtillo, vuole il Petrarca imitato e non rifritto, libero e non servile, accresciuto e non iscemato di pregio, e insomma vuole un Petrarca tutto suo e non del secolo che egli fiorì.

Io so che m'intendono i saggi e giudiziosi e però m'intenderete ancor voi, che di saviezza e di giudizio oltrepassate di molto il vostro sesso. La gloria del sonetto finora l'avete ravvisata tra i petrarchisti, ma ella non è men grande nell'altra scuola che dal Chiabrera abbiamo denominata. Dell'imitazione d'Anacreonte ne' sonetti si truovano semi pe' *Canzonieri* del Tibaldeo, del Ceo, dell'Aquilano, del Cariteo, del Cornazzano e d'altri di questo genere che fiorirono nei fine del secolo del quattrocento, ma siccome allora non ebbe seguito, perché l'imitazione fu anzi accidentale che sustanziale, e poi fu intralciata di tanti difetti, che ne rimase assorbito quel poco di buono che v'era, così era affatto andata in obblivione, tanto maggiormente che il Chiabrera e i suoi seguaci, le sole canzonette giudicarono atte ad esser lavorate su quel tornio. Il nostro settecento anche questa maniera ha ristorata, e l'ha ristorata e perfezionata a tal segno, che non v'ha dubbio, ch'ella è divenuta suo proprio capitale.

Deesi la lode di ciò al gentilissimo Tirsi [l'avvocato Giovan Battista Felice Zappi], il quale ce n'ha aperta sì bella strada che oggi la scuola chiabreresca con simili sonetti si rende peravventura più strepitosa dell'altra. E per verità il brio, le grazie, i vezzi, e i leggiadri e preziosi ornamenti de'quali abbondano, non possono non cagionar nell'animo degli ascoltanti l'eccesso del diletto e della maraviglia. Portano eglino lo stesso incantesimo nelle orecchie degli ascoltanti che una bellissima giovanetta d'alto affare nella sua maggior gala porterebbe agli occhi de' riguardanti. Fate conto di veder voi stessa allo specchio, mentre n'udirete gli esempi che io vi reciterò. Eccone uno:

Cento vezzosi pargoletti amori
stavano un dì scherzando in riso e in gioco.
Un di lor cominciò: si voli un poco.
Dove? Un rispose, ed egli: in volto a Clori.
Disse; e volaron tutti al mio bel foco,
qual nuvol d'api al più gentil de' fiori:

chi il crin, chi l labbro tumidetto in fuori,
e chi questo si prese, e chi quel loco.
Bel vedere il mio ben d'amori pieno!
Dui colle faci eran negli occhi, e dui
sedean coll'arco in sul ciglio sereno.
Era tra questi un amorino, a cui
mancò la gota e 'l labbro, e cadde in seno.
Disse agli altri chi sta meglio di nui?

Ecco l'altro:

Stassi di Cipro in sulla piaggia amena
un'alta reggia, dove Amor risiede.
Colà mi spinsi, e del regnante al piede
presentai carta d'umiltà ripiena.
Sire: il foglio dicea, Tirsi, che in pena
servio finor, la libertà ti chiede;
né crede orgoglio il domandar mercede,
dopo sei lustri di servil catena.
La carta ei prese, e in essa il volto affisse:
ma legger non potea, ch'egli era cieco,
e conobbe il suo scorno, e se n'afflisse.
Indi con atto sdegnoso e bieco,
gettommi in faccia lo mio scritto e disse:
dallo alla Morte: ella ne parli meco.

[34] EG.

Dite il vero, o Alessi, questa maniera infinitamente mi piace, e senza fallo ha a esser la prima che io tenterò di seguitare.

[35] MIR.

No, Egina, anzi sia l'ultima, perché ella è la più difficile, e considerate che è una pittura che non si gode che da vicino e cogli occhi, per così dir sulla tela, di maniera che ogni piccolo neo basta a farle perdere tutto il bello, e per conseguenza tutto il pregio, ed i nei se vi sono, si conoscono senza farne ricerca. Avete altro che dire, Alessi?

[36] AL.

Resterebbe solamente di far vedere il sonetto in abito pindarico, ma sebbene il Chiabrera alle volte gli addossò questo vestimento, e anche a' nostri giorni il magnanimo Erilo se n'è con somma loda valuto, nondimeno io stimo che la grandezza di Pindaro, se pure può trasportarsi ne' sonetti, sia la stessa che quella, che nel carattere sublime adoperiamo, e che per conseguenza la pindarica e la petrarchesca scuola in ciò si confondano.

[37] MIR.

Compatitemi, Alessi, voi siete errato, perché quantunque egli sia certo che non di tutto ciò che costituisce la piena imitazione di Pindaro nelle canzoni, è capace il sonetto, nondimeno dello stile n'è capacissimo, che può arricchirsi di belle e pellegrine immagini inserite per entro il giro di splendide ed illustri parole, ma convien badarvi su quel poco, per non eccedere e dar nel freddo.

Il lodato Erilo, che col suo maraviglioso giudizio e colla sua non imitabil'arte ha costretto Pindaro a servire a tutti i caratteri e allo stesso umile pastorale, come mostrano le bellissime poesie da lui prodotte in vari tempi per la nostra Arcadia, senza che la grandezza pindarica tolga punto all'umiltà villereccia, e questa a quella, così compone i sonetti, e sono eglino stimatissimi, e ben si distinguono dalla schiera del sublime petrarchesco, come apparisce dal seguente in morte di don Luigi della Cerda ucciso sul mare da' turchi.

Eran le dee del mar liete e gioconde
intorno al pin del giovanetto ibero,
e rider si vedean le vie profonde
sotto la prora del bel legno altero.
Chi sotto l'elmo l'auree chiome bionde
lodava, e chi il real ciglio guerriero:
solo Proteo non sorse allor dall'onde,
che de' fati scorgea l'aspro pensiero.
E ben tosto apparir d'Iberia i danni,
e sembianza cangiar l'onde tranquille;
visto troncar da morte i suoi begli anni,
sentiro di pietade alte faville
le vie del mare, e ne' materni affanni
Teti tornò, che rammentossi Achille.

E peravventura più chiaramente da quest'altro, che egli compose per la fabbrica del porto alla riva del Tevere appresso il sepolcro d'Augusto ordinata dal regnante sommo pontefice:

Del grande Augusto rallegrossi l'ombra,
e dell'urna obbliò l'alta ruina,
in sul mirar come Clemente adombra
nell'opre sue la maestà latina.
E come d'ogni orror spoglia e disgombra
le rive al Tebro, e a chiaro onor destina,
dell'impero di lui sedendo all'ombra
Roma s'adorna ancor, come reina.
E va temprando le fortune e 'l duolo
ch'ebbe dal tempo, e più dal ferro ingiusto,
per cui giacque trafitta e sparsa al suolo.
Or tornerebbe al suo splendor vetusto,
se non ch'al suo signor mancano solo
i Geni no, ma i lieti dì d'Augusto.

Eccovi Pindaro ne' sonetti, ed eccovelo bello, grande e magnifico, e figlio anch'esso legittimo e naturale del nostro secolo. Ma io vo farvi vedere anche un altro greco italianizzato ne' sonetti dal secol nostro in una guisa, che con tutti i suoi arredi villerecci e pastorali, può sedere a tavola rotonda co' primi barbassori di Parnaso, e fare innamorar le muse non meno che le gale de' poeti di primo rango.

[38] AL.

E chi è mai cotestui? Non è egli forse Teocrito?

[39] MIR.

Teocrito appunto: ora ascoltate. Questo nostro secolo, che o sia avarizia, o finezza di genio, d'ogni cosa vuol cavar l'oro, perché sa che in ogni cosa ve n'è qualche particella, ha incominciato a far notomia anche de' poveri sonettucci che fanno i pastori d'Arcadia, i quali militano sotto la teocritana bandiera. I cinquecentisti, che prima di loro vi si provarono, rimasero contenti di tutto ciò che dall'idea umile può aversi di bello e di buono, e però i lor sonetti pastorali riuscirono per lo più meschini, deboli, inefficaci, e insomma affatto inutili, e tolta loro qualche dolcezza, non meritano certamente d'esser considerati per alcun pregio. Il Marini più felicemente le boscherecce cose trattò, ma pure si contenne dentro i termini del solo amoroso.

Ora il soprammenzionato Euganio nel fine della sua vita trovò ben via da render necessari anche questi, e darci Teocrito in piccolo, non meno utile, bello e grazioso del grande, di maniera che chi oggi vuol far sonetti pastorali, può colla scorta di lui farli di tal peso che riescano graditi nel Bosco Parrasio al pari di qualunque altra più nobile e leggiadra poesia. Notissimi sono i sonetti pastorali d'Euganio, e stampati e ristampati; contuttociò ascoltianne un paio d'esempi:

Quel capro maledetto ha preso in uso
gir tra le viti, e sempre i» lor s'impaccia.
Deh per farlo scordar di simil traccia
dagli d'un sasso tra le corna e 'l muso.
Se Bacco il guata, ei scenderà ben giuso
da quel suo carro, a cui le tigri allaccia:
più feroce lo sdegno oltre si caccia,
quand'è con quel suo vin misto e confuso.
Fa di scacciarlo, Elpin, fa che non stenda
maligno il dente, e più non roda invetta
l'uve nascenti, ed il lor Nume offenda.
Di lui so ben che un dì l'altar aspetta;
ma Bacco è da temer, che ancor non prenda
del capro insieme, e del pastor vendetta.

Mentr'io dormia sotto quell'elce ombrosa,
parvemi, disse Alcon, per l'onde chiare
gir navigando, donde il sole appare
sin dove stanco in grembo al mar si posa.
E a me, soggiunse Elpin, nella fumosa
fucina di Vulcan parve d'entrare,
e prender'armi d'artifizio rare
grand'elmo e spada ardente e fulminosa
Sorrise Uranio, che per entro vede
gli altrui pensier col senno, e in questi accenti
proruppe, ed acquistò credenza, e fede.
Siate, o pastori, a quella cura intenti,
che 'l giusto ciel dispensator vi diede,
e sognerete sol greggi ed armenti.

E per giunta ve ne vo dire anch'uno del nostro custode Alfesibeo, cui grandemente sì fatta maniera attalenta:

Osmin, s'appressa il Nembo. Odi che mugge
il mar vicin dal fier Lebeccio scosso.
Senti l'orribil tuon, che al monte il dosso
crolla, e alla tana ogni animai rifugge?
Ecco il fulmine ahimè per l'aer rugge?
Tuo gregge ov'è? Forse di là dal fosso?
Deh ti salva almen tu: né ni ancor sei mosso?
Vé Tirsi, che s'appiatta, Egon, che fugge:
così Codro esclamava, e Osmino a lui:
fugga del ciel chi mai cansar si crede
l'ira, qualor sovrasta a' falli sui.
A me trattien fida innocenza il piede:
ma pur se il ciel vuol farmi esempio altrui,
dimmi qual fia per me sicura fede?

Egina, che vi par di Teocrito ne' moderni sonetti? Non è egli bello quanto nell'*Egloghe*, e più fruttuoso? Ma perché veggiate a qual segno di finezza d'arte s'indirizzi il nostro secolo in questa materia, vo' farvelo veder tale anche ne' figli de' sonetti, che sono sonetti composti di versetti di sette o d'otto sillabe. Il non men dotto che gentil Vallesio [il padre Antonio Tommasi, chierico regolare della madre di Dio] in questo genere è eccellentissimo. Uditene alcuno de' suoi:

Quante, oh quante ingorde fiere
qui d'intorno urlare io sento!
Tirsi, omai delle costiere
richiamiam lo sparso armento.
Ahi già sorge, e il cor mi fere
delle prede alto lamento.
Ahi per monti, e per riviere
cento stragi io scorgo, e cento.
Tanto è il danno, e voi pastori,
per fiorite erme pendici

vaneggiate in lenti amori?
Ov'è il senno? ove l'ultrici
fiamme accese in forti cori?
Ahi, ahimè mandre infelici.

Questo capro maledetto
mena il gregge in certe rupi,
che mi par che per dispetto
voglia porlo in bocca a i lupi.
Ma s'ei segue, io son costretto
di lasciarlo in questi cupi
antri agli orsi; o un dì lo getto
giù per balze e per dirupi.
Ed il teschio e il corno invitto
onde altier cozza e guerreggia,
e soverchia ogni conflitto,
vo che là pender si veggia
sul Liceo con questo scritto:
perché mal guidò la greggia.

Ora, Alessi, ripigliando il ragionare, chiudete da vostro pari.

[40] AL.

Io per me non saprei chiuder meglio di quello che avete voi fatto, avendo voi appunto detto quanto mancava per perfezionare il mio discorso.

[41] MIR.

Compatitemi, che ci avete lasciato il meglio, ed egli è d'avvertire Egina, che l'imitazione de' greci è bella e buona in tutto, fuorché in quello che più che in altra cosa l'imitarono felicissimamente i latini, cioè nelle cose lascive, ove s'entri nell'amoroso. Danno alcuni poco curanti dell'onore della nostra religione, il nome di compor fisico ed evidente al compor lascivo sino all'oscenità, e vogliono che siccome la poesia debbe essere un'imitazione della natura in tutte le cose, così debba trattar gli amori in guisa naturale, che è lo stesso che brutale, e si ridono del Petrarca, che per trattarsi da buon cristiano ritrovò il metafisico e l'intellettuale.

Ma questo veleno se 'l bea chi ha stomaco da digerirlo, che noi a suo dispetto vogliamo esser poeti e cattolici nello stesso tempo, e vogliamo trattar d'amore e non esser tacciati d'osceni, e vogliam piacere

al secolo con tutt'altro che col malcostume, e però, o Egina, ove mai si desse alcuno che osasse ferir le vostre castissime orecchie con sentimenti catulliani e tibulliani, sparsi pe' suoi volgari componimenti amorosi, banditelo dal vostro cospetto, e guardatevi da lui, come agnella da lupo, o colomba da girifalco; e lasciate pure esagerare, che quella sia la vera poesia e la nostra sia falsa, perché Apollo non fece mai fabbricar chiasso in Parnaso, ed è egli certo che per mille altre ragioni a simili uomini ignote, e Catullo, e Tibullo, ed altri etnici latini e greci lor pari vivono colassuso immortali, ed hanno cento altre vere bellezze che si rendono imitabili da' cattolici, senza che s'abbiano a dir gran poeti perché gran lascivi e senza porre per fondamento della bellezza de' lor poemi la scostumatezza della loro religione.

[42] AL.

Nobilissima chiusa, degna invero del vostro in tutte le cose perfettissimo giudizio.

[43] EG.

Oh come bene mi avete ambedue favorita! Ora se io non so far profitto, egli è senza dubbio evidente segno o che non sono nata per la poesia, o che non ho spirito bastevole da uscir dell'impegno, mentre omai nulla manca né di teorica, né di pratica da potervi entrar coraggiosamente. Vi rendo adunque le più vive grazie, e perché domane mio padre pensa tornare a Roma, essendo già terminata quasi affatto la villeggiatura, vi prego non abbandonarmi né men colà, ove avrete campo di riconoscere ne' componimenti che produrrò se avranno fatto buon frutto i vostri savi ragionamenti.

Appendice 1. Dedica nell'edizione del 1700

All'eminentisimo e reverendissimo principe il cardinal Pietro Ottoboni vicecancelliere di Santa Chiesa

Giovanni Mario de' Crescmbeni

Questi dialoghi, quantunque opera del minimo tra gli scrittori, a voi sono dovuti, eminentissimo principe, perché hanno per oggetto la bellezza della volgar poesia, al risorgimento della quale voi, tra tutti gli altri, avete sommamente cooperato, col proteggere i suoi seguaci, e col promuover le sue ragioni. Io so che parlo d'un'arte oggimai riputata incapace d'esser risguardata da' principi a gran cose applicati; e però son certo che nel tempo stesso che io sarò notato di soverchio ardimento nell'avervi dedicata un'opera poco propria della vostra saviezza, voi non sarete lodato, che di troppa bontà nell'averla benignamente accettata, siccome spero, che farete. Ma oh quanto quei che così divisano, grandemente s'ingannano, e fanno poca giustizia alla sublimità del vostro intelletto, e all'ampiezza del vostro cuore, onde tutto comprendete, tutto abbracciate, senza che l'una cosa porti all'altra minoramento! Forse la protezione, che voi avete, de' letterati, e particolarmente di quei che professano le belle lettere, che sono gli universali ministri della letteratura, diverte la vostra attenzione nel sì ben mantener, come fate, le somme dignità di cardinale, e vicecancelliere, o l'assistenza, che giornalmente prestate a tante sacre congregazioni per benefizio sì dello stato ecclesiastico, come di tutto il cristianesimo? Forse scema in voi l benignità d'impiegar le poche ore, che vi avanzano da' gravi affari, in ascoltar la moltitudine di quei che a voi ricorrono, ed implorano la vostra beneficenza? Forse vi toglie la continua vigilanza sopra tanti luoghi, ed opere pie che proteggete, o ritarda loro il conseguimento de' riguardevoli vantaggi, e aumenti, che ritraggono dalla vostra generosità incomparabile? Forse v'alienano un momento da i continui atti di pietà, che senza numero voi fate, sovvenendo largamente a' bisognosi, anche con pubbliche dimostrazioni, e promovendo e con l'autorità, e con l'esempio, e con l'aiuto, ovunque ve n'è porta occasione, il culto divino, e l'esaltazione della chiesa di Dio? Or se il proteggere i letterati, e il volger talora lo sguardo alle lettere umane non solo non iscemano in voi l'applicazione a quelle cure, che sono proprie del vostro supremo ordine, ma v'accrescono un fregio, mercé il quale, il nostro secolo v'acclama per singolare, perché noi non dovrem recarvi in tributo d'ossequio le nostre opere, e voi non dovrete magnanimamente accettarle? E perché voi avrete a sdegnare il nobilissimo titolo di padre de' letterati, e noi avremo a perdere un tanto nostro sostegno? La vostra gloria dunque prenda misura dall'opinione de' saggi, i quali ben veggono che simil

fregio tanto è proprio del vostro supremo ordine, quanto a voi tra tutti maggiormente si conviene, perché custodite le gloriose ceneri del santo pontefice Damaso, il quale non isdegnò d'annoverar la poesia tra i più splendidi ornamenti de' suoi santissimi studi; e sia contrassegno, che la chiara voce de' prudenti, e assennati giunge solamente alle vostre orecchie, il gradimento di questi miei dialoghi, i quali, come dissi, pel suggetto che racchiudono, sono, e di voi degni, ed a voi dovuti.

Appendice 2. Dedica nell'edizione del 1712

All'eminentissimo e reverendissimo principe il cardinal Lorenzo Corsini,

Giovan Mario Crescimbeni

Nacquero questi ragionamenti nel breve tempo di tante settimane, quanti essi sono, per compiacere ad una privata conversazione d'uomini di lettere, agl'impulsi della quale furono anche dati alle stampe; e però io non credeva mai che dovessero talmente incontrare l'universal soddisfazione, che nel corso di pochi anni avessero dovuto ritornar sotto il torchio. Ma giacché la lor buona fortuna ha così portato, siccome, per maggiormente autenticar la stima che fo del favorevol giudizio che ne ha dato la repubblica letteraria, ho io stimato mio debito di rivederli, purgarli da molte mende che v'erano corse, migliorarli per quanto le mie deboli forze s'estendono, e anche accrescerli; così debbo ancor soddisfare all'amore che son tenuto, come padre, portar loro, procurando per mio podere di far di nuovo uscire alla pubblica vista questi miei figli, con tutto quel maggior lustro che sia possibile. Questa, eminentissimo principe, è l'unica ragione per la quale io, poco men che a voi ignoto, e senza alcun precedente merito, prendo ardire di dedicargli all'eccellenza vostra, imperciocché chi non gli riguarderà con ammirazione, veggendo loro in fronte il vostro gloriosissimo nome, che da tante vive sorgenti tramanda poderoso splendore, quanti nobilissimi pregi, che sono infiniti, in voi si racchiudono? Io tra questi non intendo annoverare la chiarezza del sangue renduta sempre più cospicua dalla lunghissima serie de' vostri incliti maggiori, altri in arme, altri in lettere, altri per dignità, altri per santità, e tutti per eroiche azioni rinomati e famosi, perché tanto vasto ed intenso è quel lume che diffondono le vostre proprie virtù, che, assorbendo e confondendo ogni altro lume avventizio, non permette che io rimiri altri che voi, né che contempli, se non in voi, l'intera grandezza della vostra prosapia. Ed invero quai vivi raggi di luce non ridondano dalla vostra prudenza, dalla vostra giustizia, dalla vostra fortezza d'animo, dalla vostra generosissima indole, che già illustrarono le gravissime cariche da voi sostenute, ed ora vi rendono oggetto d'amore e di venerazione non solo a Roma, ma a tutta l'Europa? Di qual pieno lume non fa pompa il vostro sapere, il vostro senno, il vostro consiglio, e quella magnanima provvidenza che tutte le vostre operazioni governa? In voi finalmente la grandezza di principe nel suo più pieno grado mantenuta, non risplende ella al sommo in compagnia del carattere ecclesiastico, che con amplissimi atti d'insigne pietà continuamente qualificate: tanto più che accetti a Dio, quanto meno palesi al mondo? Or voi, che a tanto lustro non isdegnate d'aggiunger quello del protegger le buone arti, e spezialmente le lettere, le quali le proteggete non secondo il costume del secolo, facendo voi a'

professori di quelle con magnanimità senza pari larga dovizia del vostro affetto, e tenendo lontane dalla loro ingenuità tutte quelle disavventure che la sogliono accompagnare. Voi insomma, nella cui profonda mente, e nel cui gran cuore, venero quanto mai posso immaginar di splendido, di cospicuo, di pregevole, di mirabile, e tutta quella gloria che in terra può conseguirsi dalla virtù, voi imploro per protettore di questa mia opera, che ora rinasce più a me cara di qualunque altra, perché più approvata dal giudizio degli uomini. Supplico adunque l'eccellenza vostra con ogni più umile sentimento a volersi degnare di riceverla e gradirla, e ne spero la grazia di quelle stesse vostre eroiche virtù, che furono sola cagione del mio ardimento. E l'altissimo Iddio conservi lungamente vostra eccellenza a sua maggior gloria e vantaggio della cattolica chiesa, e ad esempio di principi.

Appendice 3. L'autore a chi legge (1712)

La nobilissima maniera adoperata nella lirica toscana da Angelo di Costanzo, rimatore del secolo XVI, e poco conosciuta dal secolo XVII, mosse, fin dal principio dell'instituzione della ragunanza degli arcadi, non pochi di loro ad imitarla e promuoverla, e spezialmente il dottissimo Vincenzo Leonio, che peravventura fu il primo che ne desse contezza agli altri. Ma perché le rime di lui non si vedevano impresse che sparsamente in alcune rarissime raccolte, e per conseguenza non potevano diffondersi dappertutto, e oltre acciò la loro bellezza non poteva pienamente concepirsi da ognuno per lo corrotto gusto che era corso quasi universalmente fino a quel tempo, però l'anno 1697, circa il mese di settembre, deliberarono alcuni arcadi di provvedere ad ambedue le suddette mancanze, facendo ristampare le *Rime* di questo insigne poeta, ornate d'opportune annotazioni. Intesero a ciò di tutto proposito il suddetto Leonio, il barone Antonio Caraccio, il canonico Benedetto Menzini, l'abate Giuseppe Paolucci, l'avvocato Giovan Batista Felice Zappi, Filippo Leers, l'avvocato Francesco Maria di Campello, l'abate Pompeo Figari, Jacopo Vicinelli, Silvio Stampiglia e Paolo Antonio del Nero, letterati tutti de' principali di Roma, i quali s'adunavano giornalmente a letteraria conversazione in casa del detto abate Paolucci, segretario dell'eminentissimo cardinal Giovan Batista Spinola, camerlengo di santa chiesa, e stabilirono che ogni giovedì dovesse un di loro portar qualche sonetto del Costanzo ornato d'annotazioni in forma di comentari o letture. Incominciò l'impresa con molta felicità ed ardore, essendo stato il primiero l'accennato Leonio, che produsse alla conversazione un pienissimo comento sopra il sonetto: *Mancheran prima al mare i pesci, e l'onda*. Ma dopo alquanti mesi, essendo convenuto ad alcun de' suddetti assentarsi da Roma, ed altri avendo dovuto intraprendere impieghi di maggiore importanza, convenne all'opera nel più bello rimanersi imperfetta. In questo nobil congresso ebbi io l'onore d'operare tutti i giovedì del mese d'ottobre dello stesso anno, perché presi l'impegno di cavar da quattro sonetti del Costanzo quanto bisogna per la lirica toscana, come si riconosce ne' primi quattro de' presenti dialoghi. Vollero poi gli stessi amici che seguitassi, e compiessi una poetica, con parlare anche delle altre spezie della poesia, esaminando autori ad esse adattati, che furono scelti tutti moderni, perché io non volli concorrere con que' grandi uomini che hanno scritto sopra gli antichi. Terminata l'opera vollero altresì che la pubblicassi, ed io alla fine mi v'indussi l'anno 1700. Né da indi in poi vi ho più pensato. Ma ripigliata, dopo la morte del degnissimo monsignor Marcello Severoli, da cui ci adunammo alcuni anni di mezzo, la medesima conversazione appresso lo stesso abate Paolucci, coll'intervento anche degli eruditissimi dottor Pier Jacopo Martelli, abate Giovanni Vignoli, abate Niccolò de' Simoni, abate Niccolò Maria di Fusco, Cesare Bigolotti, abate Angelo Antonio Somai, ed altri nobili letterati ora dimoranti in Roma, ed essendo da qualche tempo finito l'esito di detta opera, ha

mostrato la stessa più volte desiderio di vederla ristampata, al che io non ho potuto dissentire, sì perché è mio particolar costume di compiacere agli amici, sì anche perché dalla riputazione, nella quale era quella salita, e dalla ricerca che giornalmente se ne faceva anche a prezzo esorbitantissimo, conosceva che ella era stata gradita dalla repubblica letteraria. Per mezzo adunque della società d'Arcadia, che anche rispetto a quest'opera mi ha voluto favorire, eccola di nuovo alla pubblica vista, con quelle fatiche di più che debbono gli autori impiegare nelle loro opere che si ristampano, per non abusarsi dal favorevol giudizio che di esse è stato dato, né corrispondergli con burbanza, ma con modestia, cioè rivederle esattamente, correggerle e purgarle da ogni menda che vi fosse corsa, e migliorarla al possibile. Oltre acciò a compiacenza della stessa conversazione vi ho aggiunto un intero dialogo sopra la maniera che ora praticano i nostri arcadi, massimamente nel compor sonetti, e sopra il gusto del presente secolo XVIII in simili cose, della quale materia non potei trattare quando composi l'opera, perché allora non poteva affermare qual veramente dovesse essere il gusto del secolo non ancora entrato, benché dalle circostanze avessi potuto conghietturarlo. Ora queste notizie stimo bene di farle pubbliche per mostrarmi in qualche maniera grato ai promotori in prima e poi ai fautori di questa mia fatica, ed anche perché si sappia che io non sarei mai stato per me stesso cotanto ardito che mi fossi messo a sedere a Scranna a dettar precetti di poesia, se il caso non l'avesse voluto, e ora il consenso universale nol rivolesse, ben conoscendo io che il dar leggi è cosa da monarca e non da servo, qual sono io di tutti i letterati. Anzi perché in questa mia opera apparisse quanto meno possibile il maestro, quando io per verità non ebbi altra mira, allorché la produssi, che d'esporre il mio parere alla conversazione che il richiedeva, volli stenderla in dialoghi, ne' quali non dettandosi *ex cathedra* da un solo, ma ragionandosi famigliarmente tra più persone, le sentenze, v'è buon comodo di promulgarle in sembianza di meri pareri, e di lasciarle per lo più nelle loro controversie, acciocché il lettore faccia da giudice e scelga qual via più gli piace.

Commento

Dialogo primo

[1-5] *Perché non andate ... contenterete di farmi*: la conversazione tra Diotimo e Faburnio si caratterizza fin da queste prime battute come qualcosa di differente rispetto ai consueti colloqui che animavano le assemblee degli arcadi – quelli di cui in parte resta traccia nelle *Prose degli Arcadi*, pubblicate a partire dal 1718 – e che, a detta dei protagonisti, vertevano per lo più su soggetti filosofici e teologici. I due, intenzionati a scegliere un argomento «men grave» da affrontare, per diporto, nel corso di una passeggiata in campagna, optano per un soggetto poetico, decidendosi infine, grazie all'intervento di Egina, per un sonetto del Di Costanzo. Fin dall'esordio Crescimbeni parrebbe riproporre la rigida separazione, di ascendenza platonica, tra poesia e filosofia, demarcando nettamente il confine tra «otium» e «negotium» intellettuale, eppure nel finale del dialogo, dopo aver a lungo discusso della «bellezza interna» del componimento del Di Costanzo, osserverà che, nella sua espressione migliore, la poesia si fa ancella della filosofia, giustificando di fatto l'utilità dell'esercizio poetico *sub specie* filosofica. La medesima concezione della poesia come arte subordinata si ritrova nella *Perfetta poesia* del Muratori, in cui essa viene descritta addirittura come «figliuola o ministra» della filosofia morale (MURATORI 1971, vol. I, pp. 79-80). Sulla derivazione della tesi muratoriana dalle teorie di Sforza Pallavicino riflette MORPURGO TAGLIABUE 2002, p. 40.

[10] *sopra la famosa tragedia*: si allude al *Corradino* di Antonio Caraccio (Roma, Buagni, 1694), tragedia ambientata nel regno di Napoli, che mette in scena l'ostilità fra la fazione ghibellina, riunita attorno alla figura del giovane Corradino, ultimo discendente diretto di Federico II, e quella guelfa, capeggiata da Carlo d'Angiò. La tragedia viene considerata da Crescimbeni fra le migliori prove coeve, tanto nel dialogo quinto della *Bellezza*, quanto nei *Commentari intorno all'Istoria della volgar poesia* (CRESCIMBENI 1702-1711, vol. I, p. 33).

[11] *se l'argomento ... abbia involato*: il sonetto del quale si fa menzione («Mille dubbi in un dì, mille querele / al tribunal de l'alta imperatrice / Amor contra me forma irato, et dice, / giudica chi di noi sia più fedele. / Questi solo per me spiega le vele / di fama al mondo, ove saria infelice. / Anzi d'ogni mio mal sei la radice, / dico, et provai già di tuo dolce il fele. / Et egli, ahi, falso servo fuggitivo, / è questo il merto, che mi rendi ingrato, / dandoti una a cui 'n terra egual non era? / Che val, seguo, se tosto me n'hai privo? / Io no, risponde, et ella, a sì gran piato / convien più tempo a dar sententia vera») era stato rinvenuto da Gandolfo Porrino, letterato modenese al servizio dei Gonzaga e in contatto con l'*élite* culturale padana (sul quale cfr. CHIODO 2003), il quale lo aveva inviato a Lodovico Castelvetro

come opera di Cino da Pistoia. Castelvetro aveva incluso il sonetto nella sua edizione delle *Rime* di Petrarca, pubblicandolo in testa alla canzone *Quel'antiquo mio dolce empio Signore* (RVF 360), molto prossima, dal punto di vista espressivo e tematico (CASTELVETRO 1582, p. 145). L'accostamento proposto da Castelvetro aveva scatenato, nei commenti successivi, un ampio dibattito sulla natura del rapporto fra le due composizioni, in cui si contrapponevano le posizioni di coloro che, come Alessandro Tassoni e Anton Maria Salvini, ritenevano che Petrarca avesse imitato il sonetto di Cino, e quelli che mettevano in dubbio l'attribuzione del Porrino, primo fra tutti Lodovico Muratori, il quale, nella *Perfetta poesia*, sulla base di una serie di deduzioni di natura stilistica, giudicava il sonetto *Mille dubbi in un dì, mille querele* un falso cinquecentesco, forse opera dello stesso letterato modenese («Da questo Sonetto è opinione d'alcuni che il Petrarca prendesse l'argomento di quella sua nobilissima Canzone, che comincia "Quell'antiquo mio dolce empio Signore". Ma credalo chi 'l vuole, ch'io per ora non mi sento inspirato a stimarne Autore Cino da Pistoia, parendomi di veder qui una certa attilatura, e dilicatezza continuata, che sì di leggieri non si truova chi poetò prima di Francesco Petrarca. Non inciampo io qui punto in certi snervati versi, o in alcune scabre parole, che noi compatiamo, non lodiamo, in altri Componimenti di Messer Cino Pistolese; e se pure fosse di lui il giudicherei una rarissima gemma di que' tempi. Reputo io più probabile, che nel Secolo sedicesimo qualche valentuomo, e forse il medesimo Gandolfo Porrino buon Poeta Modenese, che il mandò al Castelvetro come cosa di Cino, lo componesse ad imitazion del Petrarca per ridere alquanto della credulità degli amici», MURATORI 1971, vol. II, p. 736). Nella disputa Crescimbeni si schiera con decisione a favore del primo partito, considerando la canzone petrarchesca una parafrasi del sonetto di Cino (CRESCIMBENI 1698, p. 87); questa opinione sarà ereditata dalla più illustre tradizione critica primo-ottocentesca, come dimostrano i casi di Vincenzo Monti (MONTI, 1819-1826, vol. III, par. II, p. 418) e Ugo Foscolo (FOSCOLO 1953, p. 51), mentre per una riabilitazione del parere di Muratori si dovrà attendere Benedetto Croce (CROCE 1939, p. 414).

[17] *Basti il considerare che ella è figliuola d'un padre*: non è chiara l'identità del personaggio di Egina (per qualche ipotesi e una discussione più ampia sul suo ruolo nei dialoghi si rimanda all'introduzione), né tantomeno del padre a cui qui si fa riferimento. Essa di sicuro possiede le caratteristiche della tipica pastorella ascritta in Arcadia più in ragione degli illustri natali che non di un effettivo esercizio poetico; sembra probabile che in questo caso Crescimbeni voglia accennare a questa apertura dell'Accademia nei confronti di un certo tipo di pubblico femminile, piuttosto che vagheggiare attraverso Egina, come accadeva con la Lucrina dell'*Elvio*, l'allegoria di qualche astratta virtù. Per quanto riguarda la ormai vasta bibliografia sul tema della presenza e il ruolo delle donne in Arcadia, inaugurata da GRAZIOSI 1992, cfr. la ricognizione di FORNER 2016, pp. 391-396.

[19] *un sonetto del Costanzo*: Angelo Di Costanzo (Napoli, 1507-1591) fu uno dei maggiori esponenti della lirica meridionale del Cinquecento (cfr. FARENGA 1991 per uno sguardo più ampio sul contesto della lirica a Napoli tra Cinque e Seicento cfr. CATAUDELLA 2006), molto ammirato dai fondatori d'Arcadia, che lo riesumarono dopo la sfortuna seicentesca, promuovendolo a modello della rinnovata lirica del secolo decimottavo. Il progetto di edizione delle *Rime* del Costanzo, d'altra parte, è all'origine della *Bellezza*, come confessa Crescimbeni nell'avviso *A chi legge* riportato in appendice, nel quale si legge che il trattato poetico prese le mosse proprio dalle discussioni intercorse fra i vari membri dell'accademia sui sonetti del poeta napoletano, molto apprezzato per il carattere epigrammatico delle proprie composizioni. L'edizione delle *Rime* del Costanzo sarà pubblicata soltanto nel 1709, a Bologna, per i tipi di Barbiroli, in un volume aperto da una dedicata a Giovan Gioseffo Orsi firmata da Agostino Gobbi e Raimondo Antonio Brunamontini.

contenere in sé miste due bellezze, che egli le appellava interna ed esterna: la distinzione tra bellezza esterna e bellezza interna si ritrova già in San Tommaso, il quale, nell'opuscolo *Contra impugnantes Dei cultum et religionem* (caput VII), sulla scorta di Aristotele, appurava l'esistenza di una duplice bellezza («est enim duplex pulchritudo»): una interna, «spiritualis», che consisteva nell'armonia dell'anima, e una «exterior», ridotta alla «debita ordinatione corporis» (sulla concezione del bello nell'aquinate cfr. TATARKIEWIXZ 1970, pp. 245-262). In epoca moderna sopravvive questa ripartizione, che viene evocata in numerose liriche di soggetto amoroso: bastino due esempi icastici, tratti dalle *Rime* di Torquato Tasso («Lodai le vaghe membra onde traluce / dell'interna bellezza un raggio ardente», TASSO 1724, vol. II, p. 316 [*Non regna brama in me cotanto ardita*, vv. 9-10]) e dalla *Sampogna* di Marino («Se de l'incendio mio fuss'esca solo / questo bel, che di fore in te sfavilla, / fora ardor, fora amor fragile, e breve. / Ma la luce maggior, che 'n te traspare / de la bellezza interna, / eternando l'ardor, l'amore eterna», MARINO 1993, pp. 546-547 [*Idillio* XI, vv. 407-412]). Il precedente più prossimo, anche a livello terminologico, appare comunque il Menzini dell'*Arte poetica*, testo assai importante nella riflessione critico-letteraria della prima Arcadia. Menzini distingueva in quel caso «l'ornamento esterno» («E v'ha talun ch'ebbe la cura intenta / solo al concetto; e l'ornamento esterno / sprezzò la mano e neghittosa, e lenta», MENZINI 1688, p. 107) dal «bel ch'è drento» («Pria conoscer bisogna il puro argento / del Toscano Parnaso; e 'l pronto acume / fissar, più che al di fuori, al bel ch'è drento», ivi, p. 12), anticipando di fatto i termini della dissertazione crescimbeniana (cfr. TISSONI 1993, p. 45). Sul versante teorico, tra Quattro e Cinquecento la discussione sulla bellezza si arricchisce di notevoli spunti platonici e neoplatonici, sviluppati in primo luogo da Marsilio Ficino, e quindi da Tasso, il quale, nel dialogo *Il Minturno, overo della bellezza*, ricco di riflessi plotiniani (ARDISSINO 2003, pp. 111-130), rifiuta la concezione della bellezza come simmetria e proporzione, definendola come qualcosa di sfuggente e indefinibile, «un non so che d'eterno e divino» (TASSO 1959, p. 327). Crescimbeni non mira a indagare, dal punto di

vista filosofico, la natura della bellezza, ma si limita a declinare in chiave poetica la bipartizione fra bellezza interna ed esterna per ragioni prettamente storiografiche – in nome di queste categorie potrà infatti condurre una severa requisitoria nei confronti della poesia barocca, come si vedrà a breve – , introducendola in un orizzonte culturale, quello che presiede alla creazione del trattato, fortemente segnato dai debiti nei confronti del neoplatonismo che veniva generalmente impiegato all'epoca per giustificare la liceità della poesia lirica.

Nell'assedio crudel: il sonetto riportato dall'autore fu edito nella prima pubblicazione settecentesca delle poesie di Costanzo (COSTANZO 1709, p. 39). Esso fu incluso in una delle prime prestigiose antologie del Settecento (sulle quali cfr. VIOLA 2016, pp. 249-287), ossia quella curata da Agostino Gobbi ed Eustachio Manfredi (GOBBI – MANFREDI 1709-1711, vol. II, p. 121), mentre venne trascurata da Muratori, che aveva commentato numerose composizioni di poeti cinque e seicenteschi nel quarto libro della *Perfetta poesia italiana*, e parimenti da Teobaldo Ceva, curatore della celebre *Scelta di sonetti con varie critiche osservazioni* (1735).

[26] *La poesia dunque ha per oggetto la bellezza*: la bellezza a cui allude Crescimbeni andrà intesa secondo il precetto oraziano del «miscere utile dulci» (*Ars Poetica*, v. 343), che anima la critica letteraria primo-settecentesca. L'autore si pone su una strada significativamente diversa da quella tracciata in ambito francese tra Sei e Settecento: se in quel contesto era il «plaisir» ad essere assunto come oggetto della poesia da parte di una nutrita schiera di letterati, da François Ogier («La poësie, et particulièrment celle qui est composée pour le théâtre, n'est faite que pour le plaisir et le divertissement», OGIER 1974, p. 153) a Jean-Baptiste Du Bos («On éprouve tous les jours que les vers et les tableaux causent un plaisir sensible», DU BOS 1993, p. 7), il panorama italiano, a partire da Crescimbeni, appare significativamente votato alla valorizzazione dell'utilità della letteratura. Il Custode elenca, in ordine gerarchicamente ascendente, tre ordini di bellezza: quella esterna, limitata all'aspetto stilistico, quella interna, che consiste nei profondi sensi che sono allegoricamente introdotti all'interno dei versi, e infine la terza, mista, perfetta sintesi delle due precedenti. La rivendicazione di una letteratura che mirasse, attraverso le lusinghe del verso, al «prodesse», è centrale nel progetto arcadico per un motivo duplice: è funzionale al contempo all'offensiva antibarocca e alla delegittimazione del primato della letteratura francese, sostenuto in chiave alacremente anti-italiana dal gesuita Dominique Bouhours (cfr. a proposito VIOLA 2001; ZUCCHI 2017, pp. 35-60). Se simili dichiarazioni, incentrate sull'esigenza di volgere la letteratura all'utilie, si ritrovano costantemente negli scritti di molti protagonisti dell'epoca, dal Maffei delle *Osservazioni sopra la Rodoguna* (1700) al Gravina della *Ragion poetica* (1708), passando per la *Perfetta poesia italiana* (1706) di Muratori, l'unico autore che riprende nello specifico le categorie di «bellezza interna» e «bellezza esterna» impiegate da Crescimbeni è Francesco Saverio Quadrio nei due libri *Della poesia italiana* (Venezia, Zane, 1734),

pubblicati con lo pseudonimo di Giuseppe Maria Andreucci; nella *Bellezza* dunque, ben più che nell'*Istoria della volgar poesia*, come precedentemente affermato (DIONISOTTI 1998, pp. 11-32; BENEDETTI 2016, p. 749), va riconosciuto il modello di riferimento più prossimo della dissertazione di Quadrio.

Colla prima ... da loro aborrita: l'autore impiega un *topos* critico che ricorre di frequente negli scritti degli arcadi e che contraddistingue la storiografia letteraria settecentesca, unanime nel condannare il cattivo gusto imperante nella poesia del secolo diciassettesimo. Le medesime considerazioni si possono leggere nella ricostruzione offerta da Gian Vincenzo Gravina nel *De poesi*, dove si ritrova anche una coincidenza terminologica con il passo crescimbeniano che denota la condivisione di una stessa prospettiva ideologica («Cum vero inveniendi subtilitas, verborumque ac numerorum luxus adeo increbrescit, ut extinguat naturae similitudinem; tum in eloquentiae locum succedit verborum et argutiarum luxuries, ipsa barbarie absurdior», GRAVINA 1973, p. 499). Sul fatto che queste dichiarazioni di principio celassero poi, di fatto, una consuetudine ben maggiore, da parte degli autori arcadi, con la poesia barocca, si soffermano il prezioso contributo di CALCATERRA 1950, e il successivo approfondimento di SALA DI FELICE 1959.

Ma della seconda ... toscana poesia: Crescimbeni esprime in questo passo un pregiudizio critico che si ritrova di frequente nelle pagine dei contemporanei, inclini a condannare l'oscurità della poesia duecentesca, Dante compreso. Benché qui l'autore si premuri di escludere l'Alighieri dal novero degli autori che si curarono eccessivamente della bellezza interiore, trascurando la piacevolezza dello stile, nei *Commentari all'Istoria della volgar poesia*, in cui viene a più riprese rilevata la mancanza di chiarezza dei primi poeti italiani, il giudizio – riservato in questo caso alle *Rime* ed esteso anche alla lirica cavalcantiana – è più cauto: «Il mentovato Dante molto aumentò la condizione dello stile Poetico, perciocché nelle *Rime* adoperò con moltissima Filosofia, di modo che ben sovente per ciò si riconosce alquanto aspro, ed oscuro, benché men di quello, che prima di lui apparisce esser Guido Cavalcanti, e circa l'istesso tempo Francesco da Barberino, che molto poetarono filosoficamente» (CRESCIMBENI 1702-1711, vol. I, p. 31). Sulla stessa posizione si attesta il Muratori, che parrebbe riprodurre la valutazione di Crescimbeni, citato direttamente nel corso dell'argomentazione: «Credesi pure, che questo Guido [Guinizzelli] fosse il primo, che cominciasse a trattare in versi volgari cose Filosofiche, sottili e dotte [...]. In ciò fu il Guinizello poscia imitato da Guido Cavalcanti, dal grande Alighieri, e da altri, i quali si dipartirono talvolta dagli argomenti amorosi, e congiunsero la Filosofia, e l'altre Scienze colla Poesia Volgare. Ma contuttoché questi valentuomini superassero di gran lunga i Poeti Siciliani, pure non portarono ad una compiuta perfezione la Poesia, notandosi ne' lor versi non solo qualche rozzezza di Lingua, accompagnata alle volte da molta oscurità ne' sentimenti, e nelle forme di dire» (MURATORI 1971, vol. I, p. 54). Crescimbeni e Muratori riflettono, d'altro canto, un

sentire diffuso – che troverà il proprio apice nelle *Lettere virgiliane* di Saverio Bettinelli – come dimostrano i sondaggi sulla fortuna della critica dantesca nel Seicento (LIMENTANI 1964, pp. 1-36; ma, anche in questo caso, le condanne presenti nella critica e nella storiografia non escludono effettive riprese: cfr. ARNAUDO 2013). D'altra parte la lettura di Crescimbeni e dei suoi contemporanei è avallata già dalla critica cinquecentesca, e in particolare da Bembo nelle *Prose* («sì come aviene delle composizioni di messer Cino e di Dante, ché tra quelle di Dante molte son gravi, senza piacevolezza, e tra quelle di messer Cino molte son piacevoli, senza gravità», BEMBO 2001, p. 71 [II, 9]). Esula da questo contesto la posizione di Gravina, ammiratore senza riserve della *Commedia* e del sistema filosofico dell'opera dantesca, riletto in termini platonici (GRAVINA 1973, pp. 299-304). Altrettanto tradizionale era, al contrario, l'entusiastico apprezzamento nei confronti della lirica leggiadra di Cino da Pistoia (CRESCIMBENI 1698, p. 87; MURATORI 1971, vol. I, p. 61). Sarà il caso di aggiungere che, come ricordato nell'introduzione, nel passaggio da A a B Crescimbeni tempera significativamente il giudizio negativo espresso in merito all'oscurità della poesia duecentesca.

il che a maraviglia adempié il Petrarca: compare qui un primo canone della poesia cinquecentesca presa a modello da Crescimbeni e dagli arcadi. Oltre alla scontata presenza di Petrarca, fondatore della tradizione e prototipo inimitabile, il Custode include Pietro Bembo (1470-1547), Giovanni Della Casa (1503-1566), Luigi Tansillo (1510-1568), Jacopo Sannazaro (1457-1530), Annibale Caro (1507-1566) e infine, unica donna, Vittoria Colonna (1490-1547), che ebbe il titolo di marchesa di Pescara; a questi andrà naturalmente aggiunto il Di Costanzo, precedentemente menzionato. Andrà notato che negli anni a cavaliere tra Sei e Settecento, soprattutto per l'interessamento dei membri dell'Arcadia romana e delle colonie sparse sul territorio, vennero allestite nuove edizioni – o promosse ristampe, come nel caso di Sannazaro – delle opere di questi poeti, fra le quali si ricordano due impressioni delle *Rime* di Della Casa (*Rime di Giovanni della Casa sposte per Marco Aurelio Severino secondo l'idee d'Ermogene, con la giunta delle spositioni di Sertorio Quattromani e di Gregorio Caloprese*, Napoli, Bulifon, 1694; *Rime e prose di Giovanni Della Casa, in questa ristampa di molto accresciute, e ricorrette*, Napoli, Mosca, 1715), l'edizione delle poesie di Tansillo (*Sonetti e canzoni di Luigi Tansillo*, Bologna, Pisarri, 1711) e quella delle composizioni di Vittoria Colonna (*Rime di Vittoria Colonna d'Avalo marchesana di Pescara*, Napoli, Bulifon, 1692). Gravina si distacca in parte dal canone crescimbeniano: nell'elenco dei rimatori che «ristorarono l'italiana lirica» non compaiono Vittoria Colonna, Di Costanzo, Tansillo e Caro, sostituiti da Agostino Staccoli da Urbino (prima del 1425–1482), Poliziano (1454-1494) e Galeazzo di Tarsia (1520-1553); rimangono invece Bembo, Della Casa e Sannazaro (GRAVINA 1973, p. 326).

[30] *Ermogene, Demetrio Falereo e Cicerone*: vengono qui elencati coloro che sono considerati i tre maestri antichi della teoria stilistica cinque-seicentesca, Ermogene di Tarso, autore del *Περὶ ἑρμηνείας*, molto caro a Torquato Tasso (cfr. RAIMONDI 1980, pp. 25-70) Demetrio Falereo, al quale veniva attribuito il

Περὶ ἰδεῶν λόγου, e Cicerone, a cui veniva ascritta la *Rhetorica ad Herennium*, testo fondamentale per la retorica cinque-seicentesca, ancor più degli autentici trattati ciceroniani su tale materia, l'*Orator* e il *De oratore*. Sul rapporto delle teorie stilistiche rinascimentali con quelle antiche cfr. GROSSER 1992; per il primo Seicento cfr. BELLINI 2002, in part. pp. 164-178.

lo stile si divide in tre forme: Crescimbeni allude alla celebre tripartizione degli stili in umile, mediocre e grave, secondo una *climax* ascendente che indica un progressivo raffinamento retorico, enunciata originariamente nella *Rhetorica ad Herennium* («Sunt igitur tria genera, quae nos figuras appellamus, in quibus omnis oratio novitiosa consumitur: unam gravem, alteram mediocrem, tertiam extenuatam vocamus. Gravis est, quae constat ex verborum gravium levi et ornata constructione. Mediocris est, quae constat ex humiliore neque tamen ex infuma et pervulgatissima verborum dignitate. Attenuata est, quae demissa est usque ad usitatissimam puti consuetudinem sermonis», *Rhet. ad Her*. IV, 11), ma che viene riproposta continuamente dal Medioevo – si pensi al *De vulgari eloquentia* dantesco – fino al Cinquecento (GROSSER 1992, p. 53-157), fra gli altri da Pietro Bembo nelle *Prose della volgar lingua* (BEMBO 2001, pp. 60-62 [II, 4]). La ripresa è tuttavia originale, dal momento che la riflessione stilistica bembiana risente anche dell'influenza delle categorie di Ermogene: attraverso la nozione di «variatio», così centrale nella sua teoria, egli parrebbe avallare la liceità di una contaminazione di stili che supera la rigida idea ciceroniana dell'alternanza. Questi confini vengono esplorati nella seconda metà del secolo, in particolare da Tasso, impegnato, nei *Discorsi* e in alcuni dialoghi come la *Cavaletta*, a combinare le diverse teorie stilistiche antiche senza rinunciare alla tripartizione ciceroniana, ma concentrandosi soprattutto sul rapporto fra stili e generi letterari. Crescimbeni si rifà a questa lunga tradizione, che annovera, nel Seicento, numerosi altri trattatisti, da Sforza Pallavicino a Paolo Aresi, riprendendo la classica distinzione fra stile umile, mediocre e sublime, nel tentativo di sondare, come accadeva nel Tasso, la convenienza di ciascuno stile ai diversi generi letterari moderni. A differenza di quanto accadeva nei *Discorsi sopra il poema eroico*, tuttavia, il genere privilegiato dal Custode, assecondando gli interessi dell'accademia, è quello lirico, che secondo l'autore può essere proficuamente declinato secondo tutti gli stili.

Est autem magnificentia ... de Caelo: Crescimbeni trascrive la versione del testo edita in traduzione latina nel Cinquecento con il commento di Pier Vettori (DEMETRIO – VETTORI 1562, p. 72), in modo leggermente diverso da quello dell'edizione del 1557: «Cernitur etiam amplitudo atque magnificentia orationis in rebus atque sententiis. Exempli causa, si sit proelium terrestre praeclarum et excellens, vel navale certamen: vel si oratio de caelo, vel de terra» (ivi, p. 67). Il richiamo al Falereo, noto al Custode attraverso il commento di Pier Vettori, dimostra la contaminazione di modelli differenti, tipica anche degli antecedenti cinquecenteschi, e che presiede alla teoria crescimbeniana.

viene affermato da Dante ne' libri della volgare eloquenza: seguendo la tripartizione degli stili pseudo-ciceroniana Dante, nel *De vulgari eloquentia*, individuava tre argomenti adatti alla magnificenza del volgare illustre, ossia «salus», nel quale eccelleva Bertram de Born, poeta d'armi, «venus», l'amore, evocato da Crescimbeni nel testo, e «virtus», altrove chiamata «rectitudo» (*De vulgari eloquentia* II, 2, 7-8).

questa sublimità d'argomento ... sublimità di voci e periodi: nella teoria di Crescimbeni è centrale la corrispondenza fra bellezza interna e bellezza esterna; l'involucro, umile o sublime, deve rispecchiare con precisione il tenore più o meno elevato dell'argomento. Il sonetto del Costanzo viene apprezzato proprio perché, nel trattare un soggetto sublime come l'amore celeste, impiega voci, traslati e una disposizione del periodo molto raffinata. In questa circostanza sembra possibile notare un'altro debito con il *De vulgari eloquentia*, e segnatamente con la teoria della corrispondenza dell'ornamento al soggetto («Et ubi dicitur quod quilibet suos versus exornare debet in quantum potest, verum esse testamur; sed nec bovem epiphiatum nec balteatum suem dicemus ornatum, immo potius deturpatum ridemus illum: est enim exornatio alicuius convenientis additio», *De vulgari eloquentia* II, 1, 9).

concorsi di vocali ... parte integrale della gravità: viene chiamata in causa la teoria secondo cui il concorso di vocali genera grandezza e gravità, elaborata dallo Pseudo-Demetrio, in contrapposizione a Isocrate, anche sulla base della consuetudine poetica di Omero (DEMETRIO – VETTORI 1562, p. 64). Nel suo commento al *De elocutione* Vettori insisteva sulla bontà dell'opinione dell'autore, delegittimando anche la tesi di Cicerone, al quale pareva che l'incontro di vocali consecutive denotasse una certa rozzezza (*Orator* XLIV); il Tasso, forte anche dell'opinione di Quintiliano (*Inst. Orat*. IX, 4, 33-37) si schiera a più riprese, nelle sue opere critiche, dalla parte dello Pseudo-Demetrio e del Vettori; nella *Lezione sopra il sonetto del Casa* egli, dopo aver ripercorso la varia fortuna di questa abitudine stilistica, ammetteva che «il concorso delle vocali, sebben rende alquanto aspra l'orazione, l'innalza però meravigliosamente» (TASSO 1875, p. 128); inoltre egli aggiungeva che in italiano era impossibile schivare questo tipo di concorsi, «perché terminando tutte le parole in vocali, necessario è che insieme s'affrontino», ed elencava una lista di esempi di nessi vocalici in sinalefe, tratti da Dante e Petrarca. In questo passo Crescimbeni fa chiaramente riferimento alla *Lezione*, ma l'autore sorrentino ribadiva la stessa posizione nel *Discorso sul poema eroico* (TASSO 1964, p. 203) in parallelo a un'accentuazione del gusto tassiano per la dissonanza (cfr. VERDINO 2007, pp. 138-139). Sull'uso della sinalefe in Tasso cfr. AFRIBO 1999, pp. 412-413; sulla discussione cinquecentesca in merito al concorso di vocali cfr. PETTERUTI PELLEGRINO 2008, pp. 340-342.

Anzi essendo paruto al Ruscelli ... lo storpiasse: il verso dantesco non è tratto dal primo canto del *Paradiso*, come scrive erroneamente Crescimbeni, ma dall'*Inferno* (III, 11), e presenta uno di quei concorsi vocalici di natura uniforme – le due *i*, finale di vid*i* e iniziale di *i*o – lodati dal Tasso. Girolamo Ruscelli, per ragioni armoniche, ritenne opportuno modificare l'ordine delle parole, in modo da evitare

la sinalefe, che si accumulava alla necessaria dieresi del nesso «io», e giustificava in questi termini l'intervento: «"Vidi io scritte al sommo d'una porta", ove convien pronuntiar la parola "io" di due sillabe, et di due tempi molto sconciamente per la misura del verso, che con niuna fatica s'acconciava perfettamente con trasportar fra loro quelle due prime voci: "Io vidi scritte al sommo d'una porta"», RUSCELLI 1558, p. LXXIII. La soluzione del Ruscelli veniva bocciata dal Tasso nella *Lezione sopra un sonetto di monsignor Casa* («"Io vidi", come acconcia il Ruscelli, o per dir meglio, come guasta il Ruscelli», TASSO 1875, p. 129). Il *lapsus* dall'autore circa la collocazione del luogo dantesco dovrà imputarsi alla ripresa profonda – ma al contempo distratta – di queste pagine tassiane. L'esempio tratto dall'*Inferno* è il terzo di una serie aperta proprio dalla citazione di un brano del primo canto del *Paradiso*: di qui l'inganno dell'autore.

Piansi, e cantai: non so più mutar verso: RVF 344 (v. 12). Sull'espressione «mutar verso» e in particolare sul significato di «verso» si erano soffermati, nei loro commenti a Petrarca, sia Castelvetro che Tassoni. Il primo, rifacendosi a Lattanzio, interpretava il vocabolo come un sinonimo di «maniera» (CASTELVETRO 1582, p. 131), il secondo, evocando Plinio, individuava invece un idiotismo («Verso qui non significa "carmen"; ma una maniera di voce, come quella degli uccelli, che sempre cantano lo stesso. [...] Ma è però frase che pende nell'idiotismo», PETRARCA 1711, p. 655).

Et or siam giunti a tale: «Amate, belle, gioveni et leggiadre / fummo alcun tempo; et or siam giunte a tale / che costei batte l'ale / per tornar a l'anticho suo ricetto» (RVF 119, vv. 95-98 [*Una donna più bella assai che 'l sole*]).

E credo dalle fasce ... provvedesse il cielo: RVF 72, vv. 52-54. Muratori lodava nel suo commento questa iperbole (PETRARCA 1711, p. 145).

la stessa antitesi, per altro da' gravi componimenti rigettata: l'antitesi a cui allude l'autore è quella che innerva l'ultima terzina del sonetto del Costanzo. Intorno a tale figura si consumava fra Sei e Settecento un ampio dibattito; reputata assai preziosa e nobile nei trattati retorici del Seicento, fra gli altri dal predicatore Aresi (ARESI 1611, p. 617) e da Emanuele Tesauro (TESAURO 1670, pp. 619-620), era stata svilita in ambito francese dal gesuita Dominique Bouhours, il quale la riteneva inappropriata per i contesti più alti e condannava gli autori italiani per l'abuso che ne facevano («De plus la langue Italienne aime extrêmement les jeux de paroles, les antitheses, et les description: elle s'égaye; elle badine même quequefois dans les matieres les plus graves et les plus solides», BOUHOURS 2003, p. 182; il passo, compreso nella *princeps* del 1671, era stato sostituito da una critica più neutra e meno severa nella seconda edizione, sempre del 1671, riprodotta dagli editori moderni). Le critiche d'oltralpe non lasciarono indifferenti e alcuni letterati italiani si affrettarono a condannare il ricorso eccessivo e superficiale al «contrapposto»; si pensi alla riprovazione presente nelle *Satire* di Benedetto Menzini, che

godevano di ampia circolazione manoscritta nell'ultimo decennio del secolo: «Lascia che si tapini un ragazzetto, / s'egli non trova un contrapposto allora, / ch'egli fa l'epigramma, o 'l distichetto. / Ma tu che sei de' dicott'anni fuora, / dir non saprai, se non ch'hai morte e vita, / e guerra e pace, e sudi e agghiacci ognora» (MENZINI 1808, pp. 102-103). Conscio della delicatezza della questione, Crescimbeni è molto cauto nel giudizio: egli riconosce l'umiltà della figura dell'antitesi, ma la ritrova adatta al contesto alto in cui è inserita per il modo con cui Costanzo la introduce. Si affaccia sin da queste prime pagine l'orientamento che l'autore seguirà nel ripartire i diversi stilemi all'interno delle tre categorie stilistiche pseudo-ciceroniane: secondo il Custode non sono di per sé le figure ad essere adatte all'uno o all'altro stile, ma resta determinante la maniera attraverso la quale l'autore le fonde nel testo, al servizio della costruzione di un messaggio filosoficamente utile.

diligente allegoria dell'assedio: si riferisce all'allegoria bellica, consueta all'interno del repertorio delle immagini liriche, svolta dal Costanzo lungo tutto il componimento. L'autore parrebbe riprendere in questo caso la definizione di allegoria come «metafora continuata» che veniva fornita nel *Cannocchiale aristotelico* (TESAURO 1670, p. 482); in questo senso si dovrà intendere la precedente allusione alla presenza della metafora nel sonetto del Costanzo «con tal gentilezza e proprietà è trattata». Sulla fortuna dell'allegoria tra Sei e Settecento, con attenzione al caso crescimbeniano: ZUCCHI 2014, pp. 98-100.

che l'un verso entri nell'altro: il riferimento è alla *Lezione sul sonetto del Casa* di Torquato Tasso, in cui veniva lodata la figura dell'*enjambement*, il «rompimento de' versi», che veniva ritenuto indizio di gravità: «le parole di questo sonetto sono in modo congiunte, che non v'è quasi verso che non passi l'uno nell'altro, il qual rompimento de' versi, come da tutti i maestri è insegnato, apporta grandissima gravità; e la ragione è che, il rompimento de' versi ritiene il corso dell'orazione, ed è cagione di tardità, e la tardità è propria della gravità» (TASSO 1875, p. 125).

[31] *Menagio*: nella lettera a Carlo Roberto Dati dell'8 aprile 1657, Gilles Ménage (Paris, 1613-1692), studioso di letteratura italiana, e in particolare di Petrarca e Tasso, censurava l'uso dell'*enjambement*, con l'ausilio del giudizio di letterati nostrani: «È ben vero che ne' sonetti non istimai esser cosa lodevole il passare de' secondi quaternari, o quartetti, nei primi ternari, o terzeti [...]. Ma questo mio sentimento fu anche quello de' vostri scrittori: e massimamente del Tassone, critico sottile ed erudito quant'alcun'altro» (MÉNAGE 1692, p. 100).

Guazzo: Stefano Guazzo (1530-1575), autore della *Civil conversazione*, viene qui ricordato per un breve dialogo, il *Paragone della poesia latina e della toscana*, nel quale si comparano le difficoltà delle due tradizioni poetiche; in questo esame viene condannato l'uso dell'*enjambement*: «non si possono senza

biasimo far cavalcar le sentenze da una stanza all'altra, né da un quaternario, o da un terzetto all'altro» (GUAZZO 1586, p. 68).

[34] *non voglio già valermi di quella spezie d'interna bellezza ... ma ben di quell'altra*: l'autore desidera prendere le distanze dalle operazioni critiche dei contemporanei; non intende infatti offrire una parafrasi puntuale del sonetto, illustrandone metafore e allegorie, ma piuttosto, esporne il significato nascosto a partire da una lettura in chiave platonica. In questo esercizio, che potrebbe essere definito anacronistico, egli si avvicina molto più alle letture petrarchesche di Francesco Patrizi da Cherso (1529-1597) che a quelle di Muratori. D'altra parte a Crescimbeni il recupero dell'interpretazione platonica appare indispensabile per giustificare l'utilità della lirica petrarchesca e in generale castamente erotica di cui la stessa Arcadia si era fatta promotrice: è proprio nel segno di un richiamo al *Simposio* e al *Fedro* di Platone che l'autore svela il sostrato filosofico della poesia del Costanzo. In filigrana appare evidente il modello della *Lettura sopra il sonetto del Petrarca «La gola e 'l sonno»* dello stesso Patrizi, il quale apriva la propria lezione, con parole che potrebbero essere messe ad esergo dell'edizione della *Bellezza*, sostenendo che Petrarca esprimeva i propri sentimenti «oscuramente e sotto il velo. Il che ha fatto che gli spositori non sapendo, o dimenticatisi, il Petrarca essere Platonico, e scrivere la maggior parte de' suoi concetti a modo di Platone, non habbiano inteso né questo né buona parte dei suoi sonetti. Nella maggior parte de' quali, egli andò questo suo amore non solo leggiadrissimamente raccontando, ma ancora altissimamente e Platonicamente filosofando» (PATRIZI 1553, p. 56*r*).

si è fatto scala: si affaccia in questo primo dialogo la teoria della scala platonica, che sarà esposta diffusamente dall'autore più avanti. Platone enunciava i gradi della scala d'amore in *Simposio* 209 E – 212 A, delineando un percorso di ascesa spirituale che prendeva le mosse dalla contemplazione dei corpi per giungere all'amore per la bellezza assoluta. L'immagine della scala era stata ampiamente sfruttata dal neoplatonismo quattrocentesco, e nel suo commento al *Simposio* Marsilio Ficino l'aveva impiegata per definire l'eros come una sorta di *scala coeli*, che permetteva all'uomo, in un progressivo processo di astrazione, di innalzarsi dal piano materiale a quello puramente intellegibile (FICINO 1919, pp. 125-127). Le tesi di Ficino vengono largamente riprese in tutto il Cinquecento; centrale è ad esempio la «securissima scala» nel «viaggio d'Amore» illustrato da Casoni nella *Magia d'amore* (CASONI 2001, p. 14) Nel primo Settecento si assiste a un deciso rilancio di questa teoria: sulla scorta di Crescimbeni la scuola padovana di Domenico Lazzarini riproporrà una lettura del *Canzoniere* petrarchesco in termini rigidamente platonici, e Biagio Schiavo, strenuo difensore dell'esclusività del modello di Petrarca, nel suo *Filalete* (1738) assegnerà grande rilievo alla teoria della scala d'amore (FORTI 1953, pp. 138-141). Anche Muratori, dal canto suo, ammetteva che i poeti si servivano del soggetto erotico per trattare temi ben più alti e, citando alcuni versi di Petrarca («Anchor, et questo è quel che tutto avanza, / da volar sopra 'l ciel li avea dat'ali / per le

cose mortali, / che son scala al Fattor, chi ben l'estima», RVF 360, vv. 136-139), aggiungeva che essi, «giungono, se loro si dà fede, a tanta modestia, e pietà, di studiar nelle Bellezze d'una Donna quelle di Dio, e d'imparar nell'amore d'una Creatura ad amare il Creatore, ascendendo per la Scala Platonica dal Bello del Mondo a quello della prima Cagione» (MURATORI 1971, vol. II, p. 604). In generale, sulla ripresa della teoria della scala platonica in Arcadia cfr. MARI 1988, pp. 16-21.

Or siccome ... non conduca a precipizio: viene qui esposta sommariamente la dottrina platonica illustrata nel *Simposio*: Crescimbeni allude ai natali umili di Eros (203 B – E), figlio di Penia (Povertà) e Poros (Ingegno), alla sua posizione incerta fra povertà e ricchezza, sapienza e ignoranza (204 A – D), nonché alla progressione della scala dell'eros dall'amore della bellezza dei corpi alla contemplazione del bello in sé (209 E – 211 B). La teoria platonica viene comunque riproposta attraverso il filtro del commento di Ficino, il quale insiste particolarmente sulla dialettica senso/ragione, che vede agire nella poesia di Guido Cavalcanti («questo primo Amore, acceso nello appetito del senso, si crea dalla forma del corpo, per gli occhi compresa: ma dice che quella forma non s'imprime nella fantasia, in quel modo che è nella materia del corpo, ma senza materia. [...] Adunque sì come da la fantasia, da poi che ha presa la immagine dal corpo, nasce nello appetito del senso, servo del corpo, lo amore inclinato a' sensi: così da questa spezie della mente e ragione comune, come remotissima dal corpo, nasce nella volontà un altro Amore, molto da la compagnia del corpo alieno. Il primo Amore pose nella voluttà: il secondo, nella contemplazione», FICINO 1919, pp. 130-131).

Accingetevi dunque all'alta impresa: è il primo verso dell'XI stanza recitata da Bembo con maschera dell'ambasciatore di Venere (cfr. BEMBO 2003, p. 26).

L'amar mi è dolce ... parlar mi fanno: RVF 118, vv. 5-8. Secondo Crescimbeni la formula «empia sorte» impiegata dal Costanzo (v. 1) riprenderebbe l'«empia fortuna» di Petrarca (v. 7). Muratori apprezzava particolarmente questo «sonetto pieno di sugo» (PETRARCA 1711, p. 248) per il raffinato gioco delle antitesi che si snoda lungo tutto il componimento.

secondo Platone nel Fedro: l'allusione è al celebre passo del *Fedro* (245 A), in cui Platone definisce il poeta come un cantore ispirato da una sorta di divina follia, riconducendo l'origine della poesia alla *mania* piuttosto che alla *techne*.

Quisquis amore ... sacerque : «Quisquis amore tenetur, eat tutusque sacerque / qualibet : insidias non timuisse decet», TIB. *Eleg.* I, 2, vv. 29-30. Con questi versi il poeta invoca la protezione di Venere.

[35] *Licere si sacris ... amor*: l'epigramma menzionato è del gallese John Owen (1564-1622), meglio conosciuto con il nome latinizzato di Ioannes Ovenus oppure Audenus, la cui opera fu posta all'indice nel 1654. Nel testo originario al posto di «licere» compare il verbo «dicere», come Crescimbeni annota nel margine di A*; tuttavia la correzione non viene accolta in B, che riporta il medesimo errore di A.

[38] *Celso*: l'autore potrebbe alludere all'enciclopedista latino Aulo Cornelio Celso, che operò nel I sec. d. C. e fu autore del *De Medicina*, nel quale vengono sviluppate, sulla scorta della classificazione ippocratea, teorie di fisiognomica (cfr. STOK 1997, pp. 151-170), oppure anche a Paracelso (1493-1541), il quale diede origine alla teoria delle segnature, connessa alla fisiognomica. L'autore era conosciuto in Arcadia, come dimostra la biografia di Lionardo di Capua scritta da Niccolò Amenta e contenuta in CRESCIMBENI – MOREI 1708-1751, vol. II, p. 19, anche se è raro trovarlo citato col solo nome di Celso.

per gli altri gradi: viene riproposta senza troppa originalità la teoria della scala d'amore (*Simposio* 209 E – 212 B), con l'esposizione dei vari gradini: allo stadio più basso si ha l'osservazione della bellezza esteriore attraverso gli occhi; l'immagine viene quindi considerata «immaginevolmente» e l'anima separa la virtù dall'aspetto materiale; si passa poi alla contemplazione della bellezza universale dei corpi; a questo punto l'anima, rifuggendo il dato oggettivo di partenza, si converte in sé stessa ammirando la propria bellezza; infine essa giunge ad ammirare la bellezza assoluta, e quindi – sesto ed ultimo stadio, introdotto appositamente nella rilettura cristiana di Platone – alla conoscenza di Dio. Il testo più prossimo, al quale Crescimbeni parrebbe richiamarsi direttamente nel corso di questo e degli altri dialoghi per esporre i sentimenti platonici contenuti nei sonetti del Costanzo, appare il *Commento sopra una canzone d'amore* di Pico della Mirandola. In quel contesto la canzone di Giacomo Beniveni esaminata da Pico illustrava – proprio come accade nel sonetto del Costanzo secondo Crescimbeni – «come dalla beltà sensibile si ascende per ordinati gradi alla beltà intelligibile», attraverso sei gradi che sarebbero stati toccati nel passaggio tra la sesta e l'ottava stanza della canzone (PICO 1994, pp. 119-120). Tale teoria veniva peraltro riproposta all'epoca «acriticamente e senza sforzo di riqualificazione terminologica», tanto che ritorna, senza troppe differenze, nella dedica a monsignor Cerati del *Globo di Venere* (1733) di Antonio Conti (MARI 1988, pp. 16-17).

le forze dell'anima: Crescimbeni allude alla descrizione dei sensi umani e delle affezioni che essi patiscono, svolta nel *Timeo* di Platone.

Pasco la mente ... a Giove: RVF 193, vv. 1-2. Il «nobil cibo» è quello che garantisce al poeta la vista di Laura.

anima del mondo: ancora un riferimento al *Timeo* di Platone (30 B – 30 C).

Mentre il fero destin ... acqueta: BEMBO 2008, vol. II, p. 1172.

non più che un grado gli mancava: secondo Crescimbeni il Costanzo si fermerebbe al penultimo gradino della scala, giungendo quindi a comprendere la bellezza in sé, senza tuttavia elevarsi alla contemplazione di Dio.

La morte è fin d'una prigione ... cura: l'autore cita la celebre risposta data da Laura, nell'incontro immaginario narrato da Petrarca nel *Trionfo della morte* (II, vv. 34-36), alla domanda con cui il protagonista della *visio* le chiedeva se fosse doloroso il momento del trapasso («Et io: "Al fin di questa altra serena / ch'ha nome vita, che per prova il sai, /deh, dimmi se 'l morir è sì gran pena», II, vv. 28-30). Anche in questo caso Crescimbeni interpreta Petrarca in termini tradizionalmente platonici: prima di lui Scipione Ammirato (1531-1601) richiamava questo stesso passo, nel commento alle poesie del Rota (1509-1574), per suffragare la tesi platonica, contenuta nel *Cratilo*, secondo cui il corpo costituiva il sepolcro dell'anima (AMMIRATO 1726, vol. I, p. 154). La stessa lettura si ritrova talora declinata in termini più propriamente cristiani, il che ovviamente non implica un rifiuto dell'archetipo platonico, ma una sua programmatica rifunzionalizzazione; nella raccolta di *Rime morali* curata dal veneziano Pietro Massolo (1520-1590), col commento di Francesco Sansovino (1521-1586), ad esempio, in coincidenza dei versi sopramenzionati, si ritrova la seguente annotazione, vergata dall'autorità teologica di Sant'Agostino: «Prova il Petrarca che la morte è buona allo huomo. Et argomenta ciò dalla morte di Christo, che volle morir per distrugger la morte dell'anima condannata per lo peccato del primo huomo, ad essere esclusa dalla gratia di Dio, quando il Redentore non fosse morto per redimerla» (SANSOVINO 1583, p. 147).

né umane ... arrendere: quella che viene a testo riprodotte fra virgolette – e tanto in A quanto in B è posta in corsivo – è in realtà una parafrasi molto aderente al testo, ma fatta da Crescimbeni, dei vv. 9-11 del sonetto di Costanzo

abbatte ... rinforzava: anche in questo caso si tratta di una parafrasi crescimbeniana dei vv. 13-14 del sonetto esaminato.

secondo Platone, si sceglie dal destino: *Fedro*, 244 A. Questa era la stessa convinzione espressa in molti sonetti petrarcheschi, puntualmente citati da Crescimbeni (cfr. RVF 96).

[45] *Diconmi i miei pensier*: la poesia di Crescimbeni, già presente nel canzoniere del Custode (CRESCIMBENI 1695a, p. 7), venne poi pubblicata in RIME DEGLI ARCADI 1716-1722, vol. I, p. 60.

[46] *quella bellezza ... sen vola*: nelle postille l'autore, come si mostra in apparato, era intervenuto su questi due versi, offrendo in B una lezione diversa da A. La stampa del 1716 accoglie il v. 4 di B («quella bellezza, in terra unica e sola») e il v. 5 di A («Quindi un ratto da me lunge sen vola»), cfr. RIME DEGLI ARCADI 1716-1722, vol. I, p. 60. Rispetto a CRESCIMBENI 1695a, p. 7 si registra l'innovazione pressoché completa del v. 4 («quella, in ciel già seconda, in terra or sola»).

[53] *lo stil sublime ... semplici locuzioni*: Egina riprende la definizione di Crescimbeni di stile sublime come stile figurato, definizione tratta dallo Pseudo-Longino (*Del sublime*, XVI-XVII) e rilanciata da Boileau in ambito francese, al fine di porre agli arcadi un quesito che aveva impegnato molti letterati sei-

settecenteschi, ossia se fosse lecito il ricorso a una retorica raffinata per discutere di questioni filosofiche o scientifiche. Uno dei più rilevanti trattati dell'epoca sullo stile, tenuto sicuramente in considerazione da Crescimbeni al momento della scrittura della *Bellezza*, ossia il *Trattato dello stile e del dialogo* (1662) di Sforza Pallavicino, prendeva le mosse proprio dalla seguente questione: «se alle scienze convenga una dicitura negletta e barbara» (PALLAVICINO 1994, pp. 7-14).

[54] *Commento sopra il sonetto del Casa*: in effetti Tasso aveva affrontato, in margine alla lettura del sonetto del Casa, la questione della liceità di esporre poeticamente concetti filosofici. Egli, rimarcando il fatto che il fine della poesia constasse nel diletto, raccomandava di rifuggire l'impiego di termini difficili, tratti dalle scienze o dalla filosofia, nonché l'introduzione di concetti oscuri, che guastavano appunto il piacere del lettore. A tal proposito egli biasimava Dante, promuovendo invece Petrarca – e Crescimbeni riprende alla lettera questo giudizio – capace di trascegliere le nozioni più facili e adatte a essere riversate nei suoi componimenti poetici («da' platonici tolse non de' più difficili ed incogniti concetti, ma de' più facili e de' più divolgati», TASSO 1875, p. 123).

Cicerone nel Perfetto oratore: Cicerone raccomandava ai filosofi che discutessero «in media oratione de maximis rebus et gravissimis» (CIC. *De oratore*, II, 21). La massima veniva ricordata dal Tasso nella sua *Lezione sopra il sonetto del Casa*, fonte principale di questo passaggio: «Nondimeno Cicerone disse nel libro del perfetto oratore, la mediocrità dello stile a' filosofanti convenirsi» (TASSO 1875, p. 121).

dall'esempio di Lucrezio: lo stile con cui Lucrezio aveva composto il *De rerum natura* era stato celebrato in primo luogo da Cicerone («Lucreti poemata ut scribis ita sunt, multis luminibus ingeni, multae tamen artis», CIC. *Epistulae ad Quintum*, II, 9, 3), ma ricevette grandi lodi anche nella modernità; al contrario i contenuti materialistici di quel poema considerato empio vennero osteggiati alacremente tra Cinque e Seicento dalla censura. Anche i detrattori erano costretti a lodarne la bellezza e la proprietà poetica, come nel caso di Francesco Antonio Zaccaria, il quale ne apprezza il «colto ed aureo stile», nel contesto di un elogio magniloquente dell'*Anti-Lucretius* di Melchior de Polignac (ZACCARIA 1750-1759, vol. I, p. 277). Il rinvio al poema lucreziano è posto da Crescimbeni in bocca al personaggio di Magliabechi, il quale aveva avuto un ruolo importante nell'impresa, poi abbandonata, di pubblicare la traduzione integrale in versi toscani del *De rerum natura* fatta da Alessandro Marchetti (su cui cfr. SACCENTI 1966); tale versione sarà poi pubblicata postuma a Londra, per le cure di Paolo Rolli, nel 1717.

il Tasso medesimo ce lo toglie: Crescimbeni evoca ancora la *Lezione*, e in particolare il passaggio in cui Tasso ammette che anche i concetti filosofici possono essere esposti ricorrendo allo stile sublime, qualora lo scrittore voglia comparire in veste di poeta e non di scienziato: «quando alcuno ragiona del cielo, o della terra, o d'altre cose somiglianti come maestro, e per volere insegnare, allora dee egli

ragionare con parole proprie, con concetti scientifici, e con ordine minuto e distinto, colle quali condizioni impossibile è che s'introduca la magnificenza dello stile: ma quando alcuno di queste cose ragiona come colui che da quel bello e maraviglioso, ch'in loro appare sia desto ad ammirargli e a contemplargli, e insomma come poeta, o come oratore, che non abbia riguardo all'insegnare, né sia obbligato di parlare, né con quelli ordini, né con quei concetti minuti, allora la pompa e l'altezza dello stile è ricercata» (TASSO 1875, p. 121). Questo stesso pensiero, impiegato da Tasso per giustificare la presenza di concetti gravi e sublimi nel sonetto del Casa, è riprodotto da Crescimbeni per provare la bontà della soluzione di Costanzo.

[59] *Abbiamo fuggita la solita conversazione ... farne a meno*: cfr. *supra* I, 1-5.

Dialogo secondo

[8] *Per quella via ... vergogna riede*: Crescimbeni ritorna sui difetti della poesia duecentesca e prende a esempio della composizione eccessivamente contorta e poco curante dell'«esterna bellezza» ancora una volta Dante. Il sonetto chiamato in causa (*Rime*, 117) ha una tradizione molto complessa, in particolare per quanto riguarda il nome della donna citata nel v. 3, in cui al posto della generica «Donna», introdotta nella Giuntina del 1527 e riprodotta da Crescimbeni – ma è d'uso fino all'Ottocento e così viene pubblicata nella *Scelta di sonetti e canzoni* (GOBBI – MANFREDI 1709-1711, vol. I, p. 16) – vi compariva talora Lisetta – lezione più affidabile – , talaltra «Licenza» (PAZZAGLIA 1973)

[9] *non intendo nulla*: l'obiezione di Egina circa l'oscurità del sonetto era ampiamente condivisa; ancora a metà Ottocento Pietro Fraticelli (1803-1866), nel commento al canzoniere dantesco ammette: «Il subietto di questo Sonetto è assai oscuro» (FRATICELLI 1856, p. 162). Il componimento ha dato vita, in effetti, a numerose ipotesi interpretative, soprattutto in merito alla ricostruzione dell'identità (concreta o astratta) delle due donne che si affrontano per ricevere l'attenzione del poeta. L'asprezza della «tessitura» che denuncerà Emaro/Zeno nella battuta successiva (II, 10) è peraltro dovuta al ricorso a termini e principi propri della filosofia scolastica, come nota BAROLINI 2014, p. 303.

[12] *essendo morta la sua donna ... ogni sensualità*: nel sonetto dantesco l'autore scorge, al solito, la dialettica fra amore sensuale e amore intellettuale, leggendo Dante allo stesso modo in cui avrebbe letto Petrarca. Di sicuro nell'esercizio critico di Crescimbeni manca ogni profondità di campo: egli non considera la specificità del singolo autore e del contesto in cui si situa la sua produzione, ma applica a ciascuno il medesimo filtro, nel desiderio di dimostrare, in una continua apologia della lirica, che ogni buona poesia di soggetto erotico celebra, pedagogicamente, l'amore platonico. Sull'interpretazione crescimbeniana di questo sonetto si soffermano Caesar, che insiste sull'interesse di stampo barocco nei confronti della lirica dantesca (CAESAR 1999, pp. 332-335), e Roberto Tissoni, che sottolinea come l'omaggio di Crescimbeni a Dante, qui e in altri luoghi, anche dell'*Istoria*, risulti nel complesso «rituale», mentre di ben altra considerazione godono, negli scritti del Custode, Cavalcanti e Petrarca (TISSONI 1993, p. 46).

Donna mi prega, perché voglia dire: CAVALCANTI, *Rime* XXVII. Questa celebre canzone di Cavalcanti, in cui il concetto di amore viene riportato nell'ambito dell'anima concupiscibile e non intellettuale è ormai quasi comunemente letta come una confutazione della teoria dantesca esposta nella *Vita Nova* (cfr. TANTURLI 1993, pp. 3-13; FENZI 1999, pp. 9-70; PASERO 1998, pp. 388-414).

Pico Mirandolano ... Benivieni: l'allusione è al *Commento sopra una canzone de amore composta da Girolamo Benivieni cittadino fiorentino, secondo la mente e oppenione de' Platonici*, composto da Pico attorno al 1486 e stampato, a cura di Blasio Buonaccorsi e dello stesso Girolamo Benivieni (1453-1542), nel

1519. Il passo a cui allude Crescimbeni è probabilmente il seguente, in cui si definisce l'amore come desiderio intellettuale di bellezza: «Sarà dunque Venere essa bellezza la quale genera lo Amore, genera quella celeste e ideale lo amore celeste, il quale si diffinirà così. Amore celeste è desiderio intellettuale di Ideale bellezza» (PICO 1994, p. 46).

Nel bel giovenil petto ... intelletto: Crescimbeni introduce due leggere varianti nel citare la canzone di Petrarca, che recita, anche nelle edizioni settecentesche, «e 'l bel giovenil petto» (RVF 37, vv. 102-103), e il cui primo verso è «Sì è debile il filo a cui s'attiene». Qui Alfesibeo parrebbe tenere conto della chiosa al passo petrarchesco fatta da Tassoni: «ancorché l'intelletto faccia la sua operazione nel capo, il petto nondimeno è chiamato sua torre, per rispetto del cuore, ch'è il fonte dell'anima, secondo i Filosofi» (PETRARCA 1711, p. 108), nonché del passo di Patrizi con cui si avvertiva che «dicendo i cuori, intese l'intelletto, e il discorso, il quale, secondo il detto della scrittura, ha proprio luogo nel cuore, perché "ex corde exeunt cogitationes"» (PATRIZI 1553, p. 59*v*).

Per amica silentia lunae: «Tacitae per amica silentia lunae», VIR. *Aen*. II, 255. Il verso virgiliano dava adito a due possibili interpretazioni, diametralmente opposte, come illustra Paolo Beni, «interpretando altri che la Luna non risplendesse, e che questo sia il silentio della luna, et altri volendo che risplendesse, e che però la detta armata tornasse scorta dalla luce della Luna» (BENI 1616, p. 379). Crescimbeni parrebbe propendere per il primo partito. Sull'ampia discussione che coinvolse numerosi letterati, da Poliziano al Facciolati editore del *Calepino* cfr. BARIGAZZI 1990, pp. 227-237.

Mi ripigneva là dove il sol tace: DANTE, *Inf*. I, 60.

I' venni in luogo d'ogni luce muto: DANTE, *Inf*. V, 28. Crescimbeni riprende questi due esempi di sinestesie dantesche per dimostrare che il verbo tacere può essere anche generalmente impiegato per indicare privazione, senza fare troppo caso alla letterarietà della figura.

[14] *spezialmente di Dante*: emerge ancora una volta la scarsa stima e finanche l'imbarazzo con cui Crescimbeni, sulla scorta di Menzini, tratta della poesia dantesca (TISSONI 1993, pp. 41-46).

[18] *Ahi faulx ris ... fioretto verde*: sull'attribuzione a Dante di questa canzone poliglotta sono stati mossi in passato numerosi dubbi, tanto che essa tradizionalmente posta fra le *Rime dubbie* (V); ad oggi, con buone ragioni, è stata dimostrata la paternità dantesca del componimento che è pubblicato nell'edizione nazionale delle *Rime* con un accurato restauro linguistico, che si evince fin dal titolo, *Aï faus ris, pour quoi traï aves* (DANTE 2002, vol. III, pp. 243-256). Crescimbeni riportava il testo nella forma in cui appariva nelle stampe cinquecentesche (SONETTI E CANZONI 1527, pp. 22v-23r) ed esprime lo stesso giudizio negativo che, di questo esperimento virtuosistico, aveva dato il Tasso (TASSO 1964, pp. 249-250).

[22] *Quando al bel volto ... ascoso il foco*: COSTANZO 1719, p. 19.

[23-24] *i moderni ... anche in ciò lasciataci dal Petrarca*: attraverso la domanda affidata a Egina e alla successiva risposta di Emaro/Zeno, Crescimbeni insiste sulla distinzione già avanzata nel primo dialogo. In tale circostanza egli infatti si premura di notare come il sonetto di Costanzo, dotato solo di esterna bellezza e quindi privo di «sugo», è imperfetto, ma non condannabile; altra cosa è la cattiva poesia del secolo decimosettimo, che ha trascurato la bellezza interna e non ha conseguito neppure l'esterna, allontanandosi dal solco tracciato da Petrarca per battere nuovi sentieri. Come verrà argomentato più distesamente in II, 26, ciò che Crescimbeni parrebbe non perdonare alla lirica manieristica e barocca è la sperimentazione al di fuori del canone petrarchesco.

[26] *Altri volle il sonetto ... la lussuria dell'ingegno*: in poche battute Crescimbeni condensa un centinaio di pagine dedicate al cattivo gusto della poesia del Seicento nell'*Istoria della volgar poesia*; nei medaglioni intitolati ai vari protagonisti della letteratura barocca si ritrovano queste stesse reprimende. Il primo poeta a essere messo sotto accusa è prevedibilmente Marino, ma Crescimbeni avanza la sua critica con molto pudore, prendendosela più con coloro che «a di lui essempio si fecer lecito di maggiormente dilatare la libertà del comporre, o con accrescere lo stil fiorito dell'istesso Marini, o con inventarne alcun nuovo, nel che si pare, che in questo secolo abbian gl'Ingegni posta ogni cura, e fatta gran forza» (CRESCIMBENI 1698, p. 149). Nel prosieguo della nota Crescimbeni anticipa quasi tutte le accuse presenti nella *tirade* anti-barocca della *Bellezza*, ossia l'eccessivo ricorso ai latinismi, l'espressione turgida, la ricerca di una poesia ingegnosa ma non utile: «Al Marini dunque debbesi la libertà del comporre: mentre il bollor dell'ingegno suo, non capace di star ristretto dentro alcun limite, ruppe affatto ogni riparo; né altra legge volle soffrire, che quella del proprio capriccio, tutta consistente in risonanza di verso, in complesso di bizzarrie, ed arguzie, in concepimento d'argomenti fantastici, in affettare il fraseggiamento de' Latini, tralasciando il proprio Toscano; ed in somma in dilettar con finta e mentitrice apparenza di ricercata, e falsa bellezza» (*ibidem*). I medesimi strali vengono lanciati più avanti, nel corso dell'*Istoria*, contro Tommaso Stigliani, «seguace della nuova scuola ed emulo infelicissimo del Marini» (ivi, p. 153), Girolamo Preti («allontanossi affatto dalla Scuola del Petrarca; e non contento de' fiori, che aveva in questi tempi sparsi il Marino in tanta abbondanza sopra il Cadavero di quella, v'aggiunse un soverchio uso di traslati, arguzie, ed altre simili faccende», ivi, p. 154), Giuseppe Battista, le cui rime abbondano «di traslati arditissimi, d'iperboli gagliardissime, di voci nuove e risonanti, di spessi superlativi e di continua erudizione» (ivi, p. 163), e numerosi altri. Nell'additare come reprensibili i poeti che vollero trasfondere l'estro di Pindaro nei sonetti probabilmente Crescimbeni si riferisce a Bartolo Partivalla, autore soprattutto di epitalami e odi, che viene così descritto nell'*Istoria*: «vasto e profondo ingegno ebbe Bartolo Partivalla Beneventano; e nella Volgar Poesia da tanto fuoco, in componendo, era soppresso, che anche ne' sonetti lasciavasi trasportar dall'Estro Pindarico, anzi da strabocchevol furore: il perché le sue Rime per tal nuovo carattere si guadagnarono incredibile

applauso, e numerosissimo seguito per tutta l'Italia; niun però seppe meglio accostarsi alla stravaganza dell'ingegno di lui, che con imitarlo nelle mende e ne' difetti maggiori» (ivi, p. 163).

ampio titolo espressivo: si riferisce alla pratica, impiegata nei canzonieri seicenteschi di introdurre con brevi titoli o con piccole rubriche i sonetti. La stessa critica veniva rivolta, nell'*Istoria della volgar poesia*, in maniera più specifica a Tommaso Stigliani («Non dee passarsi più innanzi senza avvertire che, mercé gli argomenti fantastici, che nella Lirica Poesia generalmente trattavansi i questi tempi, convenne a' Componitori, per farsi intendere, appiccare un ampio titolo ad ogni componimento, anche minuto», CRESCIMBENI 1698, p. 154) o a Poggio Bracciolini («Nelle rimanenti sue Opere [eccezion fatta per lo *Scherno degli dei*] riconoscesi inferiore; e sopra il tutto nelle Liriche cose, nelle quali anch'egli fu vago di comparir seguace della novella Scuola. Circa questi tempi incominciarono a porsi in uso Titoli ampollosi, e pieni di vanità, e Frontespizi con Simboli, ed Immagini superbe, e magnifiche, forse in odio di quella nobil modestia, e semplicità praticata in ciò per l'addietro», ivi, p. 158). In effetti nelle *Rime* di Stigliani i sonetti erano introdotti dai titoli, come ad esempio: «Assomiglia la vita humana alla Girandola, fuoco artificiale», oppure «sopra la morte d'un Cagnoletto della Signora Marchesa di Caravaggio, ucciso da un Levriero» (STIGLIANI 1601, pp. 15-16).

autore del Pastor Fido: l'ammirazione di Crescimbeni nei confronti del *Pastor Fido* è senza riserve, tanto che la sua tragicommedia pastorale, *L'Elvio*, appare di fatto non soltanto una riproposizione, ma «quasi una ripetizione del *Pastor Fido*» (ACCORSI 1999, p. 67). Anche nell'*Istoria* l'autore si lasciava sfuggire commenti entusiastici nei confronti della «vaghissima e leggiadrissima Favola del *Pastor Fido*» (CRESCIMBENI 1698, p. 359). Il giudizio nei confronti di Guarini non era unanime in Arcadia, anzi, proprio sul terreno della tragicommedia pastorale e dei modelli da seguire si giocava, all'interno dell'Accademia, una partita molto delicata, che vedeva opposti Crescimbeni e Gravina, ostile al *Pastor Fido* sin dalla *Ragion Poetica* («il Guarini [...] trasportò nelle capanne anche le corti, applicando nel suo *Pastor Fido* a que' personaggi le passioni, e costumi delle anticamere, e le più artificiose trame de' gabinetti, con ponere in bocca de' pastori precetti da regolare il mondo politico», GRAVINA 1973, p. 318), e poi nel prologo alla tragedia *Andromeda*, in cui estendeva la condanna anche all'Aminta: «Anzi l'*Aminta* ch'e più pura e semplice / pur adduce ragioni filosofiche / e si compiace d'acumi retorici, / spargendo spesso delle care arguzie, / di cui nel *Pastor Fido* e tanta copia, / ch'anche le ninfe fanno da teologo, / e i suoi pastori tanto acuti e garruli / par che nutriti sien nell'anticamere, / e trattan materie più politiche / di quelle della corte di Tiberio, / discorsi ordendo che filze rassembrano / di matrigali e sillogismi logici (GRAVINA 1970a, pp. 280-281). La posizione di Muratori in merito al *Pastor Fido* era invece intermedia: generalmente lo approvava, pur ritenendolo difettoso dal punto di vista morale, in quanto rappresentava agli occhi del pubblico atteggiamenti assai reprensibili, come quelli di Corisca («componimento degno bensì di gran lode, ma diffettoso nel fin Politico del vero Teatro, cioè nel

giovare al popolo, veggendosi quivi non riprovata, ma persuasa da i consigli d'una Corisca, dall'esempio di Dorinda, e da altri non pochi ragionamenti tanto perniziosi, quanto più teneri, l'impudicizia e la follia de' bassi Amori», MURATORI 1971, vol. II, p. 600). In merito alla ricezione dell'*Aminta* e del *Pastor Fido* in Arcadia, con particolare attenzione alla disputa fra Crescimbeni e Gravina, cfr. ZUCCHI 2015, pp. 163-175.

[27-28] *Marino ... toscanamente poetarono*: il giudizio sulla poesia di Marino non è completamente negativo, ma anzi sembra ben più favorevole rispetto a quello evasivo pronunciato nell'*Istoria*, laddove Crescimbeni scriveva che, escludendo l'*Adone*, alcuni idilli e qualche passo della *Strage degli innocenti*, nella sua lirica «v'è sì poco [...] che, per non poter dar loro amichevol giudizio, stimo essere assai meglio, per ora tacere affatto, e ristringer la presente Istoria solo a quei che, a di lui essempio, si fecer lecito di maggiormente dilatar la libertà del comporre» (CRESCIMBENI 1698, p. 149). Nel passo della *Bellezza* invece Marino viene esplicitamente escluso dal novero dei poeti che infarcivano i propri canzonieri «di metafore e traslati viziosi e temerari»; al contrario, la sua opera viene apprezzata per una particolare dolcezza che, sebbene non si estenda all'intera sua produzione, lo rende notevolmente superiore agli epigoni apertamente condannati nelle pagine dell'*Istoria*. Per questo motivo la posizione di Crescimbeni su Marino, sebbene distante da quella assolutamente entusiastica espressa dal Tesauro (TESAURO 1670, p. 243), appare piuttosto defilata nel contesto primo-settecentesco, in cui la condanna nei confronti di Marino è decisa e pressoché unanime: Gravina lo accomunava all'Achillini, al Cicognini e al Tesauro, testimoniando che la sua poesia veniva ripudiata «appresso coloro che hanno fior d'ingegno» (GRAVINA 1973, p. 181); per Muratori egli era il responsabile del naufragio della poesia nazionale, in quanto rifletteva nella propria poesia il cattivo gusto che già si era affermato in Francia e nella Spagna di Lope de Vega (MURATORI, vol. I, p. 69-74); il Martello, sebbene non approvasse *in toto* la maniera dei petrarchisti, nel *Comentario* pubblicato in testa al suo canzoniere decretava l'indiscussa superiorità di Petrarca al Marino (MARTELLO 1963, pp. 113-124). A Giovan Gioseffo Orsi, estensore delle *Considerazioni* in risposta alla *Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* di Dominique Bouhours, era d'altro canto apparso opportuno prendere le distanze dalla lirica di Marino, di cui proponeva una sorta di *damnatio memoriae*: «Io dunque dimando, o amici, che si trascuri ogni commemorazione del Marino, e vorrei che l'opere di lui andassero in totale dimenticanza» (ORSI 1735, p. 345); il letterato bolognese fraintendeva tuttavia che le accuse del gesuita francese erano in realtà rivolte, più che al Marino, al «barocchismo» della letteratura italiana dalla fine del Cinquecento in poi (VIOLA 2001, pp. 280-290). Sulla dichiarata disistima nei confronti della poesia di Marino nel contesto arcadico cfr. SALA DI FELICE 1959, pp. 25-26; sulla specifica presa di distanze da Marino e dal marinismo nell'ambito della pre-Arcadia napoletana cfr. GIANNANTONIO 1962, pp. 152-154.

[35] *Occhi ... odia e disprezza*: COSTANZO 1709, p. 33; il sonetto veniva antologizzato anche nella raccolta curata da GOBBI – MANFREDI, 1709-1711, vol. I, p. 132.

[36] *d'idea umile*: secondo Crescimbeni il sonetto «d'idea umile» e di stile basso è perfettamente ammissibile; in questo caso egli prende le distanze dalla teoria tassiana esposta nella *Cavaletta*, laddove si escludeva, anche sulla base dell'esame della poesia di Dante e Petrarca, che l'umile potesse presiedere alla composizione del sonetto: «Io non aveva riservata alcuna de le testure del sonetto a l'umile, o a la bassa forma, perché non solo il Petrarca, ma Dante ancora l'avea quasi bandita dal sonetto, il quale, benché sia multiforme, nondimeno in ciascuna forma è poco acconcio a ricever la bassezza e l'umiltà» (TASSO 1991, pp. 209-210); inoltre, più avanti, Tasso ribadiva, nella persona del Forestiero Napolitano: «Io lascerei i sonetti a le materie gravi e a la forma ancora; e se pur io talvolta gli abbassassi, non passerei la mediocrità», reputando più adatti allo stile umile i madrigali o le ballate.

[39] *Cicerone ... scelta de' numeri*: «Summissus est et humilis, consuetudinem imitans, ab indisertis re plus quam opinione differens. Itaque eum qui audiunt, quamvis ipsi infantes sint, tamen illo modo confidunt se posse dicere. Nam orationis subtilitas imitabilis illa quidem videtur esse existimanti, sed nihil est experienti minus. [...] Primum igitur eum tamquam e vinculis numerorurm eximamus. Sunt enim quidam, ut scis, oratorii numeri, de quibus mox agemus, observandi ratione quadam, sed alio in genere orationis, in hoc omnino relinquendi», CIC. *Orator*, 76-77. Sulla specifica fortuna in ambito cristiano del «sermo humilis» ciceroniano, piegato alle esigenze di evangelizzazione da Sant'Agostino, cfr. AUERBACH 1963, pp. 167-175. Al modello di Cicerone si affianca qui, ovviamente, quello del Tasso dei *Discorsi*, che definisce lo stile umile in termini molto simili a quelli impiegati nella *Bellezza*: «L'umiltà dello stile nasce dalle contrarie cagioni; e prima: umile sarà il concetto se sarà quale a punto suol nascere ne gli animi de gli uomini ordinariamente, e non atto ad indurre meraviglia, ma più tosto all'insegnare accomodato. Umile sarà l'elocuzione se le parole saranno proprie, non peregrine, non nove, non straniere, poche translate, e quelle non con quell'ardire che al magnifico si conviene; pochi epiteti, e più tosto necessari che per ornamento. Umile sarà la composizione se brevi saranno i periodi e i membri, se l'orazione non avrà tante copule, ma facile se ne correrà secondo l'uso comune, senza trasportare nomi o verbi; se i versi saranno senza rottura; se le desinenze non saranno troppo scelte», TASSO 1964, p. 46.

A ciò aggiungo ... sublimi, ma basse: in realtà anche la raccomandazione circa la corrispondenza del *sermo* al soggetto trattato si trovava già nell'*Orator*, laddove Cicerone ammetteva: «Is erit igitur eloquens, ut idem illud iteremus, qui poterit parva summisse, modica temperate, magna graviter dicere», CIC. *Orator*, 101. Anche nell'*Ars poetica* di Orazio si leggeva la medesima prescrizione: «Versibus exponi tragicis res comica non vult; / indignatur item privatis ac prope socco / dignis carminibus narrare cena Thyestae. / Singula quaeque locum teneant sortita decentem», HOR. *Ars*

poetica, vv. 89-92, e pure Dante nel *De vulgari eloquentia*, testo tenuto in considerazione da Crescimbeni, insisteva sulla proprietà dello stile rispetto all'argomento trattato: «Deinde in hiis que dicenda occurrunt debemus discretione potiri, utrum tragice, sive comice, sive elegiace sint canenda. Per tragediam superiorem stilum inducimus, per comediam inferiorem, per elegiam stilum intellegimus miserorum. Si tragice canenda videntur, tunc assumendum est vulgare illustre, et per consequens cantionem ligare. Si vero comice, tunc quandoque mediocre quandoque humile vulgare sumatur», *De vulgari eloquentia*, II, 5-6. Nella poetica primo-settecentesca, intesa a promuovere la verosimiglianza come valore chiave, la corrispondenza fra soggetto e stile è imprescindibile, tanto che Gravina nella *Ragion poetica*, richiamandosi allo stesso passo dell'*Orator* evocato da Crescimbeni, giustifica sulla base di questa necessità i saltuari scadimenti di tono del *Furioso*: «Poiché, se il poema contiene, come deve contenere, principalmente imprese grandi, chi può dubitare che generalmente debbasi adoperare lo stil sublime, e che dove poi cadono delle cose mediocri ed umili, debbesi a quelle materie incidenti stile mediocre ed umile applicare? Non altramente che degli oratori si dice, dei quali quegli al giudizio di Cicerone è il perfetto, che le cose grandi grandemente, le mediocri con mezzano stile, e l'umili sottilmente sappia trattare. Per qual virtù l'Ariosto, siccome non cede ad alcuno, così è a molti superiore» (GRAVINA 1973, p. 309).

per la vicinanza e pendenza dell'umiltà alla viltà: il pericolo di scadere nel basso veniva ricordato anche nei *Discorsi dell'arte poetica*: «Il vizio prossimo a questo è la bassezza. Questa sarà ne' concetti se quelli saranno troppo vili e abbietti, e avranno dell'osceno e dello sporco. Bassa sarà l'elocuzione se le parole saranno di contado o popolaresche a fatto. Bassa la composizione se sarà sciolta d'ogni numero, e 'l verso languido a fatto», TASSO 1964, p. 46.

il frigido, di cui fa parola il Falereo: la categoria di «frigido» era stata introdotta da Demetrio Falereo, sulla scorta di Teofrasto, per intendere lo stile eccessivamente grande rispetto al soggetto trattato: «frigidum est quod excedit suam propriamque enunciationem»; e il Vettori chiosava: «dixeratque frigidum esse id quod superat suam propriamque eius rei, quam ostendit, expositionem», condannando, con l'ausilio del Falereo, un verso di Sofocle «in quo res minuta, pusillaque admodum, verbis grandis exponitur» (DEMETRIO FALEREO 1557, pp. 107-108). Nel suo manuale a uso dei predicatori, pubblicato postumo nel 1609, l'oratore Francesco Panigarola riprendeva il concetto del Falereo, aggiungendo al termine frigido un significato più generale: «Riduciamo tutte le spetie del freddo a due sole: una ove il ragionare è frigido perché è di troppo superiore alla cosa che si tratta: l'altra ove il ragionare è frigido, perché è tale senza havere alcun riguardo alla cosa, della quale si ragiona. Il primo si può domandare freddo respettivo, il secondo assoluto: nel primo quel ragionare, se fusse d'una cosa più alta, et uguale a sé, non sarebbe freddo; nel secondo qualunque fosse la cosa di cui si ragionasse sempre il parlare alla prosa, sarebbe vitioso e freddo» (PANIGAROLA 1609, p. 363).

il dialogo s'aspetti all'umile orazione: che la forma dialogica fosse tipica dello stile umile era una massima antica, che procedeva dalla lettura dell'opera virgiliana secondo la classica tripartizione stilistica di Cicerone; le *Bucoliche* infatti incarnavano, fin dalla lettura di Servio (*Ad Ecl. Praef.*, p. 2, l. 14-24), l'archetipo dello stile umile, fondato sull'introduzione di personaggi umili come i pastori e sul ricorso al dialogo. Anche nel *De elocutione* veniva stabilita l'umiltà della forma dialogica, che veniva ritenuta, per semplicità e familiarità, inferiore a quella dell'epistola, in quanto imitazione del parlare all'improvviso (DEMETRIO – VETTORI 1562, pp. 196-198), e tra i moderni molti riprendevano questa opinione (PANIGAROLA 1609, pp. 737-742), sebbene non mancassero voci discordi, in primo luogo quella del Tasso, il quale, nel discorso *Dell'arte del dialogo*, cerca di accreditare al dialogo maggior nobiltà (TASSO 1959, pp. 331-346).

Occhi piangete, accompagnate il core: RVF 84; il sonetto presenta un dialogo fra gli occhi e il cuore, che si accusano vicendevolmente di essere responsabili della sofferenza del poeta. Nel commento del Muratori alla composizione si scorge la medesima concezione del sonetto dialogico come forma umile: «gentile è l'invenzione di questo dialogo, e ci ha de' sentimenti e versi ben galanti. Ma per la verità che ce ne ha de gli altri poco vivi, anzi melensi, non venendo poi proseguito il Dialogo coll'aria spiritosa, che pure potea dargli il Petrarca, e che in principio si mira» (PETRARCA 1711, p. 200).

Che fai, alma, che pensi, avrem mai pace?: RVF 150; in questo caso il dialogo intercorre tra il poeta e l'anima.

Tempo ben fora omai stolto mio core: DELLA CASA 2001, p. 40.

che la nostra effeminatezza ... pianto: allude ai versi 3 e 4 del sonetto di Costanzo preso in esame: «farem con novo e disusato pianto / fiume maggior del Reno, e dell'Ibero».

che il senso non si pasce che di cose fisiche: «questo conforto il cor rileva alquanto, / non noi, che siam nodriti al lume vero» (vv. 7-8).

e quella che al concupiscibile ... equivalente oggetto: «Sforzatevi ingannar voi stessi almeno, / e con spesso mirare altra bellezza / finger ch'è quella, e porre al pianto il freno» (vv. 9-11).

che l'abito si converte in natura: «che nostra vista avvezza / all'aria del bel viso almo e sereno, / ogn'altr'oggetto fugge, odia e disprezza» (vv. 12-14); nella chiusa viene quindi dichiarata l'impossibilità della consolazione, dal momento che l'abitudine di adorare sempre il medesimo oggetto impedisce agli occhi di volgersi, come sarebbe loro natura, ad altri oggetti.

iperbole ... frigidezza: nella retorica classica l'iperbole era considerata una sottospecie di metafora (ARIST. *Rhet.* 1431 A 21 – 1413 B 2), molto pericolosa per l'oratore, dal momento che si prestava a cadere nel ridicolo, come avverte lo Pseudo-Longino, ammettendo che l'iperbole migliore è quella che nasconde di essere un'iperbole (*Del sublime*, XXXIII, 3). Il Falareo, ricordato ancora una volta da

Crescimbeni, metteva in guardia dal rischio della frigidezza («in primis autem hyperbole frigidissimum omnium», DEMETRIO FALEREO 1557, p. 116). I commentatori moderni del *De elocutione* non mancavano di insistere su tale pericolosità dell'iperbole e particolarmente Aresi, il quale condannava l'uso di questa figura «senza giudicio» (ARESI 1611, p. 602). Nel Seicento tuttavia l'iperbole denotava comunemente lo stile sublime, tanto nella poetica barocca – Tesauro la considerava adatta per «generar meraviglia» (TESAURO 1670, p. 288) – quanto in quella 'classicistica': Boileau ne difendeva infatti l'uso a fronte degli attacchi di Perrault (BOILEAU 1996, pp. 509-510). Su questo punto concordavano eruditi francesi e italiani: Lamy la considerava una piccola menzogna introdotta al fine di svelare una verità (LAMY 1998, p. 169) un tropo capace di introdurre, attraverso una piccola menzogna; Orsi dava man forte a Boileau nel difenderne il carattere sublime («Mi son diffuso sopra questo punto per dimostrare che, come si può esser troppo licenzioso nella formazion dell'Iperboli; così all'ncontro si può esser di leggeri troppo stitico nel condannarle, quando non si avverta esser proprio dell'eloquenza sublime il cercar non tanto il simile al Naturale, quanto alcuna cosa che il superi», ORSI 1735, vol. I, p. 154).

I' piansi, or canto: RVF 230 («I' piansi, or canto; ché 'l celeste lume»).

onde suol ... pensiero appena: RVF 230, vv. 5-11. Il sonetto, e in particolare il secondo quaternario, riportato a testo da Crescimbeni, veniva pesantemente criticato da Muratori: «Altro non è il secondo Quaternario, che un groppo di fanfaluche (oh temeraria parola, che m'è scappata qui dal serraglio dei denti!). Quell'"onde" riguarda gli "occhi"; e pure gli occhi ne son troppo distaccati, mercé dei due frapposti versi. "Tela", "fiume", e "affogarsi" per verità sono Metafore che non fanno buon concerto insieme» (PETRARCA 1711, pp. 450-451).

ampliazioni soprabbondevoli e ridondanti: intende le dittologie; anche il Tasso parlava di «ampliazione», ma assegnava la figura allo stile magnifico (TASSO 1964, p. 43).

desinenza di verso ... almo e sereno: le rime desinenziali e suffissali erano tradizionalmente ritenute proprie dello stile umile (BELTRAMI 1991, p. 60).

[40-41] *manchevole d'insegnamenti... magnificentissimi sentimenti*: Crescimbeni si rifà ancora una volta alla lettura del Tasso, secondo il quale il *docere* è appropriato allo stile umile più che agli altri: «percioché così proprio del magnifico dicitore è il commover e il rapire gli animi, come dell'umile l'insegnare, e del temperato il dilettare, ancora che e nell'essere mosso e nell'essere insegnato trovi il lettore qualche diletto» (TASSO 1964, p. 43).

[42] *rustiche statue de' sileni*: la figura del sileno, brutto all'esterno ma preziosi all'interno perché conteneva l'immagine di un dio, aveva avuto una grande fortuna nella cultura italiana tra Cinque e Settecento (cfr. BONAZZI 2011), soprattutto grazie alla circolazione delle teorie platoniche, e in particolare del Simposio, in cui Alcibiade paragonava Socrate a un sileno (*Simposio* 215 A- D). Andrà aggiunto che

Gravina aveva intitolato *Sileno, ovvero della bellezza* la seconda delle sue *Egloghe*, incentrata sulla virtù nobilitante dell'amore (GRAVINA 1970, pp. 65-69).

[47] *il primo grado dell'amore, cioè la vista dell'oggetto materiale*: ritorna il riferimento al discorso di Socrate sulla natura dell'eros che si snodava attraverso la teoria della scala (*Simposio* 209 E – 212 A), già enunciata in I, 34. In questo caso vengono rappresentati soltanto i primi gradini della scala, essendo il sonetto di natura umile.

E sien col cor ... mi furon duci: RVF 37, vv. 79-80 («Si è debile il filo a cui s'attene»).

Oculi sunt in amore duces: il verso in realtà non è di Ovidio, ma di Properzio, e recita: «Si nescis, oculi sunt in amore duces», *Eleg.* II, 15, v. 12. Sull'errore di attribuzione di Crescimbeni, introdotto nelle postille da Anton Maria Salvini, che lo riproponeva nelle sue *Prose* (SALVINI, *Prose*, p. 246), e riprodotto più tardi anche da Teobaldo Ceva nella *Scelta di sonetti*, si rimanda all'introduzione § 6; la paternità del verso viene restituita a Properzio da Girolamo Tartarotti (TARTAROTTI 1741, p. 351).

[48-50] *agli occhi ... men pura, e degna*: CRESCIMBENI 1695a, p.19.

[51] *vuole ancor ch'io viva*: RVF 230, v. 14 («e 'l pianto asciuga, et vuol anchor ch'i viva»).

abbracciar l'oggetto dall'immaginativa rappresentato: si allude a una lunga tradizione letteraria, inaugurata dal mito di Pigmalione e Galatea (OV. *Met.* X, 243-297), che aveva avuto una grande fortuna tra Cinque e Seicento, soprattutto in quanto celebrava la potenza delle arti (cfr. BIZZARINI, pp. 532-533). Un episodio simile, declinato con apprezzabili spunti comici, era al centro della favola pastorale *Amore fra gli impossibili* (1693) di Girolamo Gigli, Amaranto Sciaditico in Arcadia. In questa *pièce* la giovane arcade Lucrine, dopo aver consacrato la propria gioventù allo studio delle arti, diventata pazza per solitudine, si innamorava della statua di Adone.

ove ch'i posi ... santi sospiri: RVF 158, vv. 1-8.

Io l'ho più volte ... pensier l'adombra: RVF 129, vv. 40-48. L'ipotiposi veniva lodata anche da Muratori («Gran beltà ritruovo nei tre primi versi, e più ancora nei tre ultimi, contenendo essi non già una comparazione di lui con altr'uomo, ma sì bene una vivissima Ipotiposi, e descrizione di lui, che restando per la doglia freddo e senza movimento, rassembra in quel punto la statua d'un uomo, posta in attitudine di pensare, piangere e scrivere», PETRARCA 1711, p. 293).

che non è valle ... non la dipinga: COSTANZO 1709, p. 40.

siccome accadde a quel cane: la storiella, che al tempo doveva essere ben nota, si ritrovava da ultimo in uno degli apologhi di Lorenzo Stramusoli, lettore di retorica e filosofia a Cefalonia e a Corfù: «Passando il Cane sopra un fiume con un pezzo di carne in bocca, perché la carne faceva ombra nell'acqua, vedendola più grossa, lasciò quella ch'aveva in bocca, e seguì l'ombra. Sbigottito per la perdita della Carne, e trovatosi fuori di speranze, cominciò a dire: "Oh, misero, tu dovevi pur metter

fine al tuo desiderio, e appetito; se tu non fossi stato pazzo, ti bastava quello che tu avevi, adesso per la tua pazzia non hai cosa alcuna» (STRAMUSOLI 1700, t. III, p. 16).

Caro pensier ... tu sei: CRESCIMBENI 1695a, p. 7, vv. 9-14, già citato in I, 46.

nel cuore ritien sua sede: il cardiocentrismo, che considerava il cuore la sede dell'anima, era una teoria sostenuta da Aristotele nel secondo libro della *Metafisica*, alla quale si opponeva la tesi del *Timeo* di Platone, poi parzialmente riproposta da Galeno, secondo cui venivano distinte l'anima razionale, collocata nel cervello, quella irascibile, situata nel cuore, e quella vegetativa, che si sarebbe trovata nel fegato (cfr. RUSSO 2004, pp. 75-81).

secondo Platone: cfr. I, 44.

Ahi bella libertà ... prima gli avvezzai: RVF 97, vv. 1-8. Muratori lodava l'attacco di questo sonetto che reputava felicissimo nello stile umile, in quanto teso esclusivamente a ben «rappresentare l'affetto [...] adoperando stile piano e immagini soavi» (PETRARCA 1711, p. 219).

ho sì avvezza ... odia e disprezza: RVF 116, 5-8.

nell'altra detta da voi, Emaro: cfr. II, 39. Secondo Arpalio non è l'abitudine, ma il destino a impedire agli occhi di cambiare l'oggetto della propria contemplazione amorosa.

[55] *l'amar sensualmente è incapace di godimento perfetto*: la massima che costituisce l'utile del sonetto del Costanzo si conforma perfettamente tanto alla filosofia platonica, quanto alla morale cristiana, secondo una sovrapposizione dei codici già tipica dell'età cristiniana.

Io son dell'aspettare ... occhi aggrada: Crescimbeni riporta i vv. 1 e 11di RVF 96; Muratori metteva in guardia dal prendere alla lettera il messaggio del sonetto (PETRARCA 1711, p. 218), poco conforme alla morale cristiana, in quanto sostiene la necessità del peccare («Allor errai quando l'antica strada / di libertà mi fu precisa et tolta, / ché mal si segue ciò ch'a gl'occhi aggrada; / allor corse al suo mal libera et sciolta; / ora a posta d'altrui conven che vada / l'anima che peccò sol una volta», vv. 9-14).

Dialogo terzo

[7] *Mentre a mirar ... mastro eterno*: COSTANZO 1709, p. 36; il sonetto era stato incluso nell'antologia GOBBI – MANFREDI, 1709-1711, vol. I, p. 122, e aveva ricevuto anche l'apprezzamento di Muratori, che ne parlava in questi termini nella Perfetta poesia: «Potrebbe porsi fra gli ottimi. Certo degna è di gran lode non tanto la novità dell'argomento, quanto la forza ingegnosa del discorso, e la pienezza di tanti sensi veri e sodi, che sono tutti con istraordinaria felicità uniti e guidati come Antecedenti a formar la legiadrissima esagerazione della Chiusa. In somma costui ragiona, e nobilmente ragiona; né sono i suoi versi un vistoso festone di frondi, ma un gruppo delizioso di frutti egualmente saporiti e belli» (MURATORI 1971, vol. II, p. 808).

[12] *Egli è la temperata un'idea ... d'umile chiamerassi*: per la definizione dello stile temperato i riferimenti classici vanno ancora ritrovati nella *Rhetorica ad Herennium* («In mediocri figura versabitur oratio, si haec, ut ante dixi, aliquantulum demiserimus, neque tamen ad infimum descenderimus», *Rhet. ad Herennium*, IV, 8), o nell'*Orator* («Uberius est aliud aliquantoque robustius quam hoc humile, de quo dictum est, summissius autem, quam illud, de quo iam dicetur, amplissimum», CIC. *Orat.* 91), in cui si sottolinea la posizione intermedia di questa idea fra gli estremi dell'umile e del sublime. Nelle poetiche del Cinquecento, come nel caso dello stile umile, ci si riferisce allo stile temperato in diversi modi, producendo talora qualche ambiguità, come nel caso del Bembo, il quale, nelle *Prose della volgar lingua*, sovrapponeva alla tripartizione stilistica pseudo-ciceroniana la dialettica moderna fra grave e piacevole («Perciò che egli può molto bene alcuna composizione essere piacevole e non grave, e allo 'ncontro alcuna potrà essere grave, senza piacevolezza», BEMBO 2001, p. 71 [II, 9]). Tasso, che pure indugiava nelle pagine della *Cavaletta* sul rapporto fra gravità e piacevolezza, era riuscito a superare in qualche misura questa ambiguità ricorrendo a un sistema di equivalenze terminologiche che associava la triade alto/mezzano/basso a quella grave/temperato/piacevole (GROSSER 1992, p. 255). Nei *Discorsi*, di conseguenza, egli poteva meglio elencare le caratteristiche dello stile «grazioso», ossia temperato, molto adatto alla poesia lirica, e fondato sul ricorso ad alcune specifiche figure, fonti della piacevolezza, come la ripetizione, la similitudine, l'antitesi, ma anche da gradevoli effetti di suono, prodotti da precise combinazione di vocali e consonanti (TASSO 1964, pp. 231-239). Nonostante in alcuni casi, nel Seicento, si dichiarasse che al sonetto «si confà lo stile sublime» (MENINNI 2002, vol. I, p. 43), tra gli arcadi il ricorso allo «stile mezzano», come lo definisce Muratori, è assai diffuso; Teobaldo Ceva riconosce nel reggiano Pietro Pariati un maestro in questo genere (CEVA 1735, p. 66), e nella *Perfetta poesia italiana* vengono additati a esempio felice di questa maniera di comporre un sonetto di Anton Maria Salvini («Per lungo faticoso ed aspro calle», MURATORI 1971, vol. II, p. 745), uno di Francesco Redi («Lunga è l'arte d'Amor, la Vita è breve», ivi, vol. II, p. 756), e una canzone dello stesso Crescimbeni («Già splende il chiaro giorno», ivi, vol. II, pp. 888-890).

Delminio: probabilmente Crescimbeni allude al passo delle *Idee* di Ermogene tradotte dal friulano Giulio Camillo Delminio (1480-1544), nel quale si tratta della compartecipazione di due stili oratori, quello platonico e quello demostenico, operazione assai difficile per il retore, al quale risulterebbe impossibile «operare il mescolamento della oratione», se prima non conosce alla perfezione «esse ciascune cose delle quali si faccia essa mistura» (DELMINIO 1594, p. 4*r*). L'esempio, citato a proposito dello stile temperato, non è fra i più calzanti, in quanto Delminio, quando passa alla spiegazione della propria poetica, nel contesto di un commento alle *Bucoliche* di Virgilio, non postula l'esistenza di uno stile intermedio, ma soltanto uno grave e sublime, e l'altro umile e dilettevole (ivi, p. 86*v*). D'altro canto il richiamo al Delminio appare imputabile, più che a una lettura diretta, ad un'acquisizione di seconda mano; forse Crescimbeni lo cita proprio attraverso Tasso, pronto ad accreditare validità alla teoria di Delminio secondo cui «il temperato e 'l sublime, e l'umile dell'eroico non sia il medesimo con quelli de gli altri poemi» (TASSO 1964, p. 196). Sulla teoria dell'eloquenza in Delminio cfr. BOLZONI 1984; su Delminio lettore di Petrarca si rimanda invece a ZAJA 2003.

uscito dalla mano dell'eterno artefice: Crescimbeni, nelle postille alla prima edizione, annota accanto a questo paragrafo due versi di Properzio: «Haec sed forma mei pars est extrema furoris. / Sunt maiora quibus, Basse, perire iuvat» (PROP. *Eleg.* I, 4, vv. 11-12). Tale citazione, benché non compaia a testo neppure nell'edizione del 1712, sarà recuperata da Anton Maria Salvini – probabilmente su indicazione dello stesso Crescimbeni, che intratteneva con lui un carteggio – , nelle *Annotazioni* alla *Perfetta poesia italiana*, proprio in margine al sonetto *Mentre a mirar la vera ed infinita*, discusso in queste pagine della *Bellezza*; Salvini infatti, in corrispondenza del v. 11, «veggio, ch'è 'l men di voi quel che mirai», annota i due versi properziani, e aggiunge: «meritatamente di questo robusto poeta e leggiadro, Angelo di Costanzo n'è fatta Raccolta di Rime stampata in Bologna, benemerita siccome di tutti gli studj, così della buona Poesia Italiana» (SALVINI 1724, p. 351).

dalla vista della sua donna si tragga salute: allude ai vv. 1-4 del sonetto del Costanzo («Mentre a mirar la vera, et infinita / vostra beltà, che all'altre il pregio ha tolto, / tenea con gli occhi ogni pensier rivolto, / e solo indi traea salute e vita»).

altri applicato ... più pregio: così Crescimbeni riassume il senso della seconda quartina («Coll'alma in tal piacer tutta invaghita / contemplar non potea quel che più molto / è da stimare, al vago e divin volto / l'alta prudentia et onestate unita»).

il vero amante ... contemplandola intellettualmente: vengono qui parafrasate le due terzine del sonetto («Or rimaso al partir de i vostri rai / cieco di fuore, aperto l'occhio interno, / veggio ch'è 'l men di voi quel ch'io mirai. / E sì leggiadra dentro vi discerno, / che ardisco dir che non uscì giammai / più bel lavor di man del mastro eterno»).

il sonetto metaforica e traslatamente parlato: l'autore riprende la lezione del Tasso circa lo stile grazioso, ossia temperato, nel sesto libro dei *Discorsi del poema eroico*, nel quale ammetteva che erano appropriate per questo genere di componimenti le metafore, i proverbi e le allusioni (TASSO 1964, pp. 231-233).

soverchio uso dei quadrisillabi: dal momento che sta conducendo un discorso sulla collocazione delle parole, in questo caso si riferisce in particolare ai quadrisillabi che si ritrovano negli attacchi dei versi («contemplar»; «or rimaso») e nelle parole-rima («infinita»; «invaghita»; «vostri rai»; «che più molto»), in posizione quindi particolarmente sensibile. Fin dal *De vulgari eloquentia* il quadrisillabo, come gli altri versi parisillabi, era considerato poco elegante («parisillabis vero propter sui ruditatem non utimur nisi raro», DANTE, *De vulgari eloquentia*, II, 6, 7), e anche nei trattati di metrica seicenteschi è ribadita la medesima opinione; per lo Zuccolo addirittura il quadrisillabo non può essere considerato un verso (ZUCCOLO 2005, pp. 49-50).

cesura ... secondo il Dolci: il veneziano Ludovico Dolce (1508-1568) reputava più nobili le cesure di quinta e di settima – e questa seconda serbava, a suo parere, maggior gravità (DOLCE, p. 193) – , mentre considerava meno pregiate le cesure poste sulla quarta («Ma ben veggio or, sì come al popol tutto», RVF 1, v. 9) o sulla sesta sillaba («Quando giunse a Simon l'alto concetto», RVF 78, v. 1). Agli occhi di Crescimbeni, come rivela la punteggiatura con cui è stampato il sonetto del Costanzo, in questo caso prevalgono le cesure in quarta sede (vv. 2, 7, 8, 10, 13) su quelli di sesta (v. 1).

la circolazione del periodo ... spezialmente dal Falereo: si allude al passo del *De elocutione* («Facit autem et asperitas compositionis in multis magnitudinem», DEMETRIO – VETTORI 1562, p. 47) ricordato anche dal Tasso nella *Lezione sopra il sonetto del Casa* in cui si lodava l'irregolarità della composizione (cfr. GROSSER 1992, p. 169). Anche nel quinto libro dei *Discorsi del poema eroico* Tasso sottolineava come la «circolazione del periodo» fosse costitutiva del discorso sublime: «Seguendo adunque il trattar dell'elocuzione, io dico che la lunghezza de' membri e de' periodi, o delle clausole che vogliam dirle, fanno il parlar grande e magnifico» (TASSO 1964, p. 202). Il fatto che il sonetto del Costanzo riportato a testo si componga di «due soli periodi rigirati» lo farebbe quindi ascrivere al carattere sublime, se non fosse per altri elementi che ne abbassano il tono.

tre respiri della coma: allude alle virgole poste alla fine dei versi 2, 3, 4, 10 e 12, che attenuano la nobiltà del dettato in quanto impediscono gli effetti di inarcatura che sono considerati tradizionalmente, e in particolare dopo la *Lezione sopra il sonetto del Casa* di Tasso, distintivi dello stile sublime.

nove monosillabi: in questo caso il «rompimento» non amplifica la dignità del dettato in quanto è prodotto dall'accostamento di monosillabi, spesso contratti per via di sinalefe, considerati umili fin dal

De vulgari («Yrsuta quoque dicimus omnia, preter hec, que vel necessaria, vel ornativa videntur vulgaris illustris. Et necessaria quidem appellamus que campsare non possumus, ut quedam monosillaba, ut sì, no, me , te, se, a, e, i, o, u', interiectiones et alia multa», *De vulgari eloquentia*, II, 7, 6).

collisione ... vi scerno: si allude, qui e immediatamente dopo, a ciò che Tasso chiamava nei *Discorsi* concorso delle vocali, e che reputava elemento tipico dello stile sublime in quanto produceva all'occorrenza «asprezza o piacevol suono» (TASSO 1964, p. 203); l'incontro delle vocali poteva dare sinalefe («s'inghiottono le vocali»), oppure produrre degli effetti di «voragine», frequenti nella poesia dantesca, in cui non aveva luogo l'elisione. La terza ragione per cui il sonetto del Costanzo sarebbe da reputarsi di stile temperato, secondo Crescimbeni, consiste dunque nel fatto che versi in cui si concentrano numerose sinalefi ed elisioni (vv. 2, 4, 5, 9, 11, 14) si alternano ad altri in cui tali fenomeni non compaiono (v. 12).

concorso delle vocali ... n'è privo: anche in questo caso la mediocritas del sonetto di Costanzo sta nel fatto che convivano versi in cui sono presenti concorsi di vocali che non producono sinalefe (vv. 4, 8), e altri che ne contemplano pochi o nessuno (vv. 9, 12, 13, 14).

al dissillabo e trisillabo pieni: intende le parole-rima di due o tre sillabe che contengono, nel rimante, due consonanti; il ricorso a questo tipo di vocaboli era considerato da Tasso fondamentale per garantire la nobiltà delle rime («Ma oltre tutte le cose che facciano grandezza e magnificenza nelle rime toscane è il suono, o lo strepito per così dire, delle consonanti doppie che nell'ultimo del verso percuotono gli orecchi», TASSO 1964, pp. 204-205).

dissillabo e trisillabo scemi: sono i vocaboli di due o tre sillabi che non contengono alcuna consonanti nella desinenza, reputati adatti allo stile umile e «fiorito» da Tasso («e nella rima le parole piene di vocali sono più dolci e più atte in questa forma vaga e fiorita di poesia», TASSO 1964, p. 235).

[16] *i due gradi di mezzo*: nel *Commento* di Pico così venivano descritti il terzo («El terzo grado è quando col lume dello intelletto agente l'anima, quella forma ricevuta da ogni particularità separando, la natura propria della corporale bellezza in sé considera, né più alla propria immagine di uno solo corpo ma alla universale bellezza di tutti e' corpi insieme intende», PICO 1994, p. 121) e il quarto grado della scala platonica («El quarto grado è che l'anima, considerando l'operazione sua, vede sé cognoscere la natura della bellezza universalmente come non ristretta ad alcuna particularità, e cognosce che ogni cosa, che nella materia è fundata, è particulare, di che conclude questa tale universalità non dallo obbietto esteriore sensibile, ma dallo intrinseco suo lume e sua virtù procedere; onde fra sé stessa dice: "se negli adumbrati specchi de' fantasmi naturali solo per vigore della luce mia m'apparisce questa bellezza, certo è ragionevole che nello specchio della mia sustanzia riguardando, da ogni nube e tenebre materiale spogliata, debba ogni tale cosa più chiaramente vedere». E così in sé conversa vede la

immagine della beltà ideale a sé dall'intelletto participata, come fu nel secondo libro dichiarato; e questo è il quarto grado, perfetta immagine dello amore celeste, come di sopra fu detto» (ivi, pp. 121-122). Anche in questo caso si nota la vicinanza terminologica delle parole di Crescimbeni, il quale, nei suoi affondi di filosofia platonica, si rifaceva certamente a tale fonte.

L'infinita bellezza ... e non per arte: RVF 261, vv. 12-14 («Qual donna attenda a gloriosa fama»); l'affermazione contenuta in questa ultima terzina era ritenuta banale da Tassoni («Questo sì, che non c'è bisogno di dimostrazione per darlomi a divedere», PETRARCA 1711, p. 491).

Per divina bellezza ... giammai non vide: RVF 159, vv. 9-10 («In qual parte del ciel, in quale idea»); questo sonetto è reputato da Muratori «fra i più belli del nostro Autore», e anche dal modenese viene letto in termini platonici («Mira, come per esaltare Laura egli, divenuto Platonico, ascende in Cielo, interroga con maraviglia, immagina colei quasi uno sforzo della Natura, né sa trovarle simile in bellezza e in virtù», PETRARCA 1711, p. 337).

poi che Dio ... stato soccorro: RVF 73, vv. 37-45 («Poi che per mio destino»). Questa stanza viene condannata da Muratori per l'eccessiva oscurità del periodo: «Nobile stanza è ancor questa, e magnificamente rappresenta con esagerazioni sublimi, e con un fraseggiare ben Poetico, le rare virtù di costei. Ma bisogna durar qualche fatica per cogliere tutto il senso in un fiato, mentre il periodo si stende fino al fine dell'undecimo verso. In ciò non vorrei sì facilmente imitare il Petrarca, o altri Poeti» (PETRARCA 1711, p. 182).

aver la mira: «Aver la mira: il fissamente volgere il pensiero, o dell'avere la mente voltar a che che sia» (CRUSCA 1705, vol. II, p. 86).

contemplare, perché sì fatto vocabolo significa astrazione: questa era la definizione del termine che si trovava in uno dei più fortunati dizionari dell'epoca, quello curato dal fiorentino Lorenzo Franciosini, grammatico attivo nella prima metà del XVII secolo, e stampato per la prima volta nel 1620: «Contemplare, affissar la mente, el pensiero in astratto» (FRANCIOSINI 1665, p. 184).

Poiché al vostro sparire ... virtù visiva: COSTANZO 1709, p. 17 (vv. 1-4).

il vero senso, cioè il mistico: Crescimbeni ricorre a una modalità di lettura originariamente propria della Sacra Scrittura, distinguendo il senso letterale del testo da quello mistico; nel *Convivio* Dante allargava il bacino di testi che poteva essere indagato a partire da questa prospettiva, includendo anche le opere letterarie, ed elencando quattro sensi in cui esse potevano risultare significative: letterale, allegorico, morale, anagogico (*Convivio* II, 1). La teoria veniva ripresa nei *Discorsi* del Tasso, in cui è rappresentata l'ascesa dal senso letterale a quello anagogico con un minimo spostamento rispetto al *Convivio*: «Nelle canzoni egli medesimo [Dante] manifesta la sua intenzione, e nel comento c'insegna che quattro sono i sensi: il literale, il morale, l'allegorico e l'anagogico; de' quali il primo è assai

semplice e inteso senza difficultà, il secondo è per ammaestramento de' costumi, gli altri dui servono più alla parte intellettiva; ma 'l terzo conduce alla speculazione delle cose inferiori, il quarto a quella delle superiori, e con l'uno e con l'altro si possono scusare gli errori che sono fatti dal poeta nell'imitazione» (TASSO 1964, p. 213). A rilanciare l'interpretazione allegorica della *Commedia* era stato, nella seconda metà del Cinquecento, Jacopo Mazzoni, autore tenuto in grande considerazione da Crescimbeni; nella *Difesa di Dante* Mazzoni ricorre al «senso mistico» per interpretare il percorso di purificazione dantesco attraverso il consueto percorso di ascesa che si vede agire nell'interpretazione offerta da Crescimbeni ai sonetti del Costanzo (MAZZONI 1587, pp. 602-606). La lettura dei testi letterari, soprattutto trecenteschi, secondo il senso mistico, era assai diffusa; si pensi ad esempio all'epistola di Biagio Schiavo a Teobaldo Ceva, con cui veniva condannata la sua *Scelta di sonetti*, in cui ricorre spesso la distinzione fra senso letterale e mistico in rapporto alla poesia di Petrarca (SCHIAVO 1733, pp. 67-68).

confermare la massima cavata già dal primo degli esposti sonetti: il limite dell'interpretazione di Crescimbeni è quello di piegare, attraverso l'esercizio di questa chiave di lettura platonica, ogni componimento al medesimo significato, come qui ravvisa egli stesso; tutte le composizioni di Costanzo esaminate nella *Bellezza* sarebbero, secondo Alfesibeo, variazioni sul medesimo tema, ossia l'inferiorità della bellezza corporale – che va fuggita – a quella spirituale – che si contempla attraverso un percorso di perfezionamento e rinuncia.

[17] *ristringere ed epilogare il sistema della perfezione del sonetto*: Egina, la quale interpreta il ruolo del lettore ideale del trattato, desideroso di comprendere le regole del buon poetare anche per metterle in pratica nei propri componimenti, chiede agli interlocutori un pratico sunto dei precedenti discorsi in merito alle tecniche per raggiungere la bellezza interna ed esterna nei sonetti di stile grave, temperato e umile.

[21] *Scribere me Augustus ... latet imperio*: AUS. *Praef.* III, vv. 9-10; si tratta di una risposta del poeta all'imperatore Teodosio.

[26] *porre in carta*: evitando di ritornare sui medesimi argomenti già trattati in precedenza, Lamindo prepara una sorta di tavola degli stili, che presenterà, alla fine del dialogo, ai due interlocutori.

[31] *se le già esposte idee sono capaci mai di convenire insieme*: il quesito circa la possibilità di combinare gli stili toccava uno dei punti più delicati della stilistica rinascimentale, sulla quale si era dibattuto a lungo. Cicerone nell'*Orator* ammetteva che gli stili dovessero essere alternati («At haec interdum temperanda et varianda sunt», CIC. *Orat.* 103), e dello stesso avviso era Quintiliano («Non unus color prohoemii narrationis argumentorum egressionis perorationis servabitur. Dicet idem graviter severe acriter vehementer concitate copiose amare, idem comiter remisse subtiliter blande leniter dulciter breviter urbane, non ubique similis sed ubique par sibi», QUINT. *Inst. Orat.* XII, 10, 71). Questi limiti erano stati

introdotti dagli autori latini, dal momento che nei trattati di retorica greca tale prescrizione era assente; lo pseudo-Demetrio raccomandava soltanto di non mescolare stili di natura opposta (DEMETRIO – VETTORI 1562, p. 35), mentre Ermogene avallava la pratica della commistione degli stili con ancora maggior libertà, introducendo una similitudine tra i colori e gli stili (DELMINIO 1594, p. 4*r*) che avrà grande fortuna tra Sei e Settecento; Guarini lo impiegava nel *Verrato* per giustificare, in seguito alle accuse di Giason de' Nores, la commistione di stili che stava alla base della tragicommedia («Or come fa il Tragicomico nel temperar il suo stile? Certamente non farà, come voi accennate la sentenza, o la figura della forma sublime, e la locuzione e 'l numero del dimesso, ma moderando la gravità della sentenza con que' modi, che la sogliono far umile, ed altresì sostenendo l'umiltà d'alcuna o persona o soggetto di che egli tratti con un poco di quella nobiltà di favella, ch'è propria della magnifica [...]. Né questa è mia dottrina, messer Jasone, ma di Ermogene, famoso artefice degli stili; favellando egli delle vaghe e belle misture, che hanno fatto e Demostene, e Senofonte, e Platone, dice che gli stili si mescolano insieme a guisa dei colori», GUARINI 1737*,* vol. II, pp. 275-276), mentre Maffei ne faceva uso per difendersi dalle accuse di Voltaire, il quale gli rimproverato di aver abbassato talora sconciamente lo stile della sua *Merope* («Vien opposto poi, che i sentimenti e lo stile sono alle volte troppo semplici, talché sembrano dettati "dalla pura natura". [...] Ma veramente presso noi uso è d'adattar lo stile alle persone, e alle cose; e siccome nelle Tragedie non intervengono solamente Re, ed Eroi, e non si può dare che si parli sempre di materie di Stato, o d'impetuose passioni, e di fatti grandi e Reali, così il ritener sempre l'istessa grandezza di frasi, lo stesso giro di figure e la stessa gravità di sentenze, passerebbe per difetto insigne. In Ermogene, che non ho ora alle mani, sovvienmi d'aver letto che ne' componimenti gli stili si mischiano insieme come i colori», MAFFEI 1988, pp. 93-94). La pratica della commistione degli stili era stata accettata anche nel Cinquecento, come dimostra la teoria letteraria bembiana che introduce all'interno del classico sistema tripartito la possibilità della contaminazione, e non più quindi dell'alternanza, come voleva Cicerone (TATEO 1995, pp. 153-155).

[32] *concorso di più idee ... stesso membro o periodo*: nella retorica antica, sebbene gli stili non fossero concepiti come «rigidamente alternativi», la commistione degli stili non era possibile in un medesimo passo, ma non era di principio vietata (cfr. GROSSER 1992, p. 29); Crescimbeni richiama qui un precetto già ampiamente acquisito, attraverso Cicerone e Quintiliano, dalla stilistica cinquecentesca.

se il componimento è disteso ... varietà d'idee: viene ripresa in questo passaggio la teoria tassiana; nel sesto libro dei *Discorsi del poema eroico*, rifacendosi ad Ermogene, si ammetteva infatti la possibilità di mescolare tutti gli stili nel poema epico, sulla scorta del modello omerico («L'arte de' poeti [...] è molto licenziosa, e quella d'Omero massimamente, il quale usò grandissima libertà, e non elesse una lingua, o con un carattere solamente, ma tutte volle adoperare, e tutte insieme le mescolò. Laonde niun tintore tinse mai sete di tanti colori di quante egli ne fece», TASSO 1964, p. 245) e soprattutto virgiliano

(«Virgilio [...] mescolò le forme e i caratteri, ma gli dispose in guisa che ne 'l suo poema sono molti quasi gradi d'un teatro "onde si scende poetando e poggia", ma non si trova alcun precipizio o alcuno intoppo soverchiamente spiacevole», ivi, p. 246), all'insegna di una temperanza dei diversi caratteri («Ma la virtù d'Omero è virtù propria del poeta, e d'ogni poeta, quella di Virgilio propria del poeta eroico, a cui si conviene servar il decoro e sostener la grandezza oltre tutte l'altre cose. L'uno e l'altro nondimeno mescolò tutti i caratteri, ma questo con maggior temperamento», ivi, p. 248).

secondo la divisione di Demetrio: elencando i quattro caratteri ai quali i poeti potevano ricorrere nelle proprie composizioni, lo pseudo-Demetrio ammetteva la mescolanza dei caratteri, fuorché nel caso di quella che coinvolgeva stili opposti, come il tenue e il magnifico («Sunt autem quattuor simplices notae tenuis, magnifica, ornata, gravis et quod relinquum est quae ex his miscentur. Miscentur autem, non omnis cum omni, sed ornata quidem, et cum tenui et cum magnifica, et gravis eodem pacto cum ambabus. Sola autem magnifica cum tenui non miscetur; sed tanquam adversantur sibi ipsis, et e regione positae sunt, maxime utique contrariae», DEMETRIO – VETTORI 1562, p. 35).

[34] *varie forme ed idee possono in esso concorrere*: secondo Crescimbeni anche il sonetto, come l'epopea (TASSO 1964, pp. 248-249), può contenere al proprio interno una molteplicità di stili; egli non si limita ad autorizzare nella lirica la pratica dell'alternanza degli stili, già prescritta da Tasso nei *Discorsi*, ma ritiene che uno stesso sonetto ne possa accogliere più d'uno, riprendendo alcune osservazioni di Meninni, che ammetteva una certa escursione stilistica in ogni sonetto («Così, se la forma del Sonetto participerà più della grave che della temperata, o più della temperata, che della grave, o più della dolce che della temperata, e della grave, le parole più gravi, o più temperate saranno, o più dolci e piene di vocali, non di consonanti, e ciò non solo ne' versi, ma nelle Rime», MENINNI 2002, vol. I, pp. 159-160). Così facendo, di fatto, apre la strada per successive rivendicazioni in merito alla pari dignità della poesia lirica e di quella epica: non a caso nella *Dissertazione sul sonetto* Teobaldo Ceva definirà il sonetto come un piccolo poema eroico («non essendo altro, a mio credere, il Poema Eroico, che un gran Sonetto, ed il Sonetto, ch'un piccolo Poema Eroico», CEVA 1735, p. 35).

In qual parte del Cielo, in quale idea: l'esempio della pluralità stilistica all'interno di un medesimo componimento è il sonetto 159 del *Canzoniere*, già lodato in III, 16. Anche Muratori parrebbe rilevare un'alternanza di stili fra i quaternari sublimi e i ternari di carattere temperato («Sonetto veramente splendido, non meno per la magnificenza de' Quadernari, che per la tenerezza de' Ternari», MURATORI 1971, vol. II, p. 794).

[36] *In qual parte ... dolce ride*: RVF 159.

[38] *Poiché voi, et io varcate avremo l'onde*: COSTANZO 1709, p. 35: «Poiché vo', ed io varcate avremo l'onde / de l'atra Stige, e sarem fuor di spene / dannati ad abitar l'ardenti arene / de le valli d'inferno ime, e

profonde: / io spererei ch'assai dolci e gioconde / mi farebbe i tormenti e l'aspre pene / il veder vostre luci alme, e serene, / che superbia, e disdegno or mi nasconde: / e voi mirando il mio mal senza pare, / temprereste il dolor de' martir vostri/ con l'intenso piacer del mio penare. / Ma temo, oimé, ch'essendo i falli nostri, / per poco il vostro, il mio per troppo amare, / le pene uguali fian, diversi i chiostri». Muratori non apprezzava completamente tale sonetto, che chiosava in questi termini nella *Perfetta poesia italiana*: «Non perché ottimo in ogni parte io lo stimi, ma perché altri lo stimano tale, ho qui rapportato il presente Sonetto. Secondo la Filosofia, e il diritto de' Poeti innamorati, può essere gravissimo delitto il poco riamare. Nondimeno a me non pare gran dilicatezza o d'affetto o di Giudizio il cacciar così francamente, e senza consolazione alcuna la sua Donna all'Inferno. Senza che ha la stessa Immagine un certo tetro, se punto vi si riflette, che affoga in parte il bello Poetico, nocendo il suggetto all'Arte medesima. Prescindendo da ciò, l'Arte qui è molta, essendo il raziocinare ingegnosissimo, e riuscendo il Componimento a maraviglia ben tirato e conchiuso» (MURATORI 1971, vol. II, p. 799). Uno stesso identico commento è riproposto nella *Scelta di sonetti* (CEVA 1735, p. 83).

[44] *avvertasi però ... basterà un insegnamento*: si ammette che il sonetto formato dal concorso di molteplici stili di cui si è discorso in precedenza (III, 34-38) è un'eccezione; al sonetto è sufficiente un solo stile e una sola idea per potersi dire perfetto.

le spezie generali della poesia: i quattro tipi di poesia, comuni per quanto riguarda l'imitazione, ma distinti a seconda dell'oggetto e del modo di imitare, erano elencati negli stessi termini qui evocati nella *Poetica* di Aristotele (1447 A 14 – 19).

cobbole: brevi componimenti lirici, generalmente contenuti nella misura di una strofa, usati nella poesia provenzale, prevalentemente per essere musicati. La prima indagine sulla natura della cobbola si doveva a Federico Ubaldini, editore seicentesco dei *Documenti d'amore* di Francesco Barberino (cfr. l'edizione moderna UBALDINI 2009), da cui Crescimbeni mutuava la definizione del metro (CRESCIMBENI 1698, p. 18). Prima del Custode la forma della Cobbola era stata illustrata da Francesco Redi nelle *Annotazioni al Ditirambo* (REDI 1685, p. 97).

mottetti: in questi termini Crescimbeni definiva il mottetto: «è componimento contenente in sé alcun concetto, o sentimento di minor numero di versi che la Cobbola, né eccedente, che assai di rado il numero di cinque» (CRESCIMBENI 1698, p. 18). Sui mottetti di Francesco da Barberino, composizioni brevi dal tono sentenzioso, cfr. GOLDIN 1973, pp. 259-291.

sonetti rinterzati e i doppi: questa forma metrica è una variante del sonetto che prevede l'aggiunta di un settenario dopo i versi dispari delle quartine e dopo il secondo verso delle terzine (BELTRAMI 1991, pp. 114-115). Era stato impiegato in particolare da Guittone, ma anche da Dante, come non

manca di sottolineare lo stesso Crescimbeni, citando *Quando il consiglio degli augei si tenne* (CRESCIMBENI 1698, pp. 19-20). Sulla definizione di «sonetto doppio» si soffermava ancora il REDI 1685, pp. 107-108.

strambotti: gli strambotti erano solitamente delle ottave di endecasillabi destinate, soprattutto nella poesia cortigiana del Quattrocento, ad essere messe in musica (BELTRAMI 1991, p. 119). Le valutazioni in merito a questa forma erano diverse: Francesco Redi, portando l'esempio degli strambotti del poeta aretino del primo Cinquecento Bernardo Accolti, li giudica positivamente («ve ne sono molti acutissimi, e sull'andare de' buoni Epigrammi de' Greci e de' Latini», REDI 1685, p. 87). Decisamente meno favorevole è il giudizio di Crescimbeni, il quale palesa una certa perplessità, dal punto di vista normativo, nei confronti di un componimento che gli pareva essere di metro irregolare (CRESCIMBENI 1698, p. 76) e di scarsa bellezza («E se non fosse che l'istoria abbraccia ugualmente il bene e il male, il buono e il cattivo, molto meno io dovrei far parola di molti altri sciapiti nomi imposti ai loro Componimenti infelicissimi da quei particolarmente del Secol del quattrocento, come Motto confetto, Rotondello, Disperata, Barzelletta, Strambotto e Simili: imperciocché egli son cose, le quali non meritan che di stare tra le cantilene solite a udirsi dalla bordaglia per le piazze e per le strade», ivi, p. 73).

distese: viene mutuata la definizione data dal Dolce nelle già citate *Osservationi*, in cui la distesa veniva così descritta: «Ve n'è un'altra non meno leggiadra che grave e artificiosa maniera di Canzoni, che dagli antichi furono chiamate Distese; e furono prese da' Provenzali facendone alcuni trovatore Arnaldo Daniello. [...] Queste parimente, come le altre Canzoni si dividono in più Stanze; le quali, benché alcuno ponga il numero de' versi sotto la elettione dello Scrittore, non sogliono passare i sette: e di questi due il secondo e l'ultimo sono rotti; e tutti hanno le desinenze diverse. Le quali poi ordinatamente si concordano nelle seguenti Stanze e nel fine, facendosi la ripresa de' due ultimi versi» (DOLCE 1552, p. 217).

Verdi panni, sanguigni, oscuri e persi: RVF XXIX. In questa canzone le stanze sono, come prescriveva Lodovico Dolce, di sette versi e, come nota Crescimbeni, le rime del terzo e del settimo verso sono ripetute per tutte le stanze (CRESCIMBENI 1702-1711, vol. I, pp. 36-37).

epitalami, gl'idilli, gl'inni, le pistole, le selve: sono tutti componimenti di cui l'autore aveva più o meno distesamente trattato, esaltandone le potenzialità espressive. Cfr. per gli epitalami CRESCIMBENI 1698, p. 391; per gli idilli ivi, p. 64 e CRESCIMBENI 1702-1711, vol. I, pp. 149-150; per gli inni CRESCIMBENI 1698, p. 109; per le pistole, forma considerata simile al sirventese ivi, pp. 63-64; per le selve ivi, p. 62 e CRESCIMBENI 1702-1711, vol. I, pp. 149-150.

capitolo o terze rime bernesche: di satire e di terze rime bernesche l'autore discuteva in CRESCIMBENI 1698, p. 56, in cui additava a poeti esemplari in questo genere Ercole Bentivoglio e Francesco Berni, di cui pure non riportava i testi, «imperciocché le belle sono infette di non poca scostumatezza».

egloga ... favola pastorale: si sovrappongono qui due differenti concezioni del comico: quella aristotelica, secondo cui il comico è volto a suscitare il riso – e si riflette quindi nella commedia, a livello teatrale, ma anche più generalmente nella satira –, e quella latina-medioevale, per cui il comico era il terzo dei generi, in ordine gerarchico, ed era esemplato sulle *Bucoliche* di Virgilio. Nel sistema elaborato da Lamindo ciò che desta la maggior sorpresa è il fatto che il dramma pastorale sia confinato al rango più basso, nonostante Crescimbeni fosse convinto che la pastorale potesse assurgere a nuova tragedia, come argomenta nel quinto dialogo della bellezza. Sulla questione cfr. ZUCCHI 2015, pp. 158-162.

Bacco in Toscana: il ditirambo era una forma polimetrica trasportata dal greco in italiano, secondo Crescimbeni, da Poliziano. Nei *Commentari* è definito in questi termini: «Il Ditirambo è un componimento mescolato d'ogni sorta di versi, e di metri, e ripieno di stranissime frasi, e locuzioni; e benché per lo più si faccia in lode di Bacco, nondimeno non è vietato trattare in esso anche altre materie capaci d'esser maneggiate con estro gagliardissimo, e con ismoderata licenza» (CRESCIMBENI 1702-1711, vol. I, p. 151). L'esempio più recente di ditirambo era, per il Custode, il *Bacco in Toscana* (1685) di Francesco Redi.

canzonetta ditirambica: tra i vari componimenti ditirambici nei *Commentari* Crescimbeni contemplava le canzoni, le canzonette, i madrigali e i sonetti (CRESCIMBENI 1702-1711, vol. I, pp. 153-154).

frottola: anche la frottola, componimento di versi di varia natura contenente rime baciate, era considerata esemplare del genere umile, soprattutto in virtù del pronunciamento bembiano in merito alla frottola di Petrarca *Mai non vo' più cantar, com'io soleva* (RVF 105), citata anche da Crescimbeni in questo passo; Bembo rifletteva su come questa frottola fosse tessuta tutta di «proverbi» (BEMBO 2001, p. 83 [II, 13]). Crescimbeni riprende puntualmente questa considerazione: «E della Frottola, ne' primi tempi chiamata Frotta, di cui abbiam dato essempio di sopra [...], il qual componimento nella sua spezie particolare non contiene altro che una mescolanza di proverbi senz'ordine, e sentimento usati, ma accozzati insieme, come per mio avviso, e del Bembo e del Tassoni, è la canzone del Petrarca» (CRESCIMBENI 1698, p. 18). Maggiormente positivo, anche in questo caso, era il giudizio di Redi: «Le Frotte, o Frottole sogliono per lo più parlare oscuro, e con misterio, come si può osservare nella sopraddetta, ed in quella del Petrarca; e perciò simili Poesie di senso arcano e misterioso, posson piacere a Bacco, come a quegli che portò i misteri e le cose mistiche nella Grecia» (REDI 1685, p. 135).

ballata ... ignuda: la distinzione fra ballata «ignuda» e «vestita» era stata introdotta da Minturno, che la riconduceva alla diversa entità della ripresa: più questa era consistente, più la ballata era «vestita» e il componimento nobile (MINTURNO 1971, pp. 191-192). Questa nomenclatura si assomma a quella, oggi comunemente usata, di ballata minima, piccola, minore e grande (BELTRAMI 1991, pp. 383-384), come già si notava in CRESCIMBENI 1702-1711, vol. I, p. 67. Le due ballate petrarchesche menzionate sono *Di tempo in tempo mi si fa men dura* (RVF 149) e *Lassare il velo o per sole o per ombra* (RVF 11).

sestina ... Mia benigna fortuna: si allude alla divisione introdotta da Ruscelli («La testura è che doppo fatta la prima stanza di sei Versi, si comincia l'altra, facendosi finire il suo primo verso nella stessa parola, con la quale è finito l'ultimo della stanza precedente, poi il secondo si fa finir nella voce del primo della detta precedente stanza, e così si va sempre facendo, pigliando per tesser le stanze una voce dell'ultimo della precedente, e poi una del primo, poi ritornando a basso, e salendo in alto, che viene ad essere il sesto, e il primo, il quinto, e 'l secondo, il terzo e il quarto, e così si vien tessendo tutta sino alla sesta stanza, quando si vuol far sestina semplice. E quando si vuol far doppia, si seguita il medesimo ordine, cieè di venir sempre pendendo le voci per quell'ordine medesimo già detto: 6, 1, 5, 2, 4, 3», RUSCELLI 1558, p. CXLI). Le sestine citate sono *L'aere gravato, et l'importuna nebbia* (RVF 7) e *Mia benigna fortuna, e 'l viver lieto* (RVF 332).

Nell'odorato: si tratta della stanza *Nell'odorato e lucido oriente*, composta di ottave toscane (BEMBO 2003, pp. 6-7).

Bernardo Tasso, Luigi Alamanni e Fabio Galeota: Bernardo Tasso (1493-1569) dedicò l'ultima sezione del secondo libro degli *Amori* alle «egloghe et elegie». Sulla composizione del canzoniere tassiano cfr. FERRONI, pp. 99-144. Luigi Alamanni (1495-1555) compose tre libri di *Elegie* sul modello di Properzio e Tibullo pubblicati tra il 1522 e il 1525 (cfr. WEISS 1960). Poco nota la figura di Fabio Galeota, a cui vengono ascritte alcune elegie comprese nelle *Rime di diversi eccellenti autori* pubblicate a Venezia nel 1553; recentemente, con fondati motivi, Toscano ha identificato questo Fabio con Mario Galeota, amico di Garcilaso de la Vega ed esperto di fortificazioni militari (TOSCANO 2010, pp. 178-202).

Giovan Batista Strozzi: si tratta di due madrigalisti fiorentini omonimi, padre e figlio, che vissero tra Cinque e Seicento. Del padre, detto «Il vecchio» (1504-1571), è stata pubblicata un'edizione di *Madrigali inediti* (a cura di Marco Ariani, Urbino, Argalia, 1975); il figlio (1551-1634), fu membro dell'Accademia degli Alterati. Probabilmente Crescimbeni si riferisce in questo caso al padre.

Chiabrera: nell'*Istoria* Crescimbeni giudica ben più severamente la produzione chiabreriana in fatto di sonetti pindarici («Le sue Canzoni sono maestose, gravi e magnifiche, ripiene di verità ingrandita, e di sentimenti eroici, e adorne d'immagini poetiche, e d'ogni più subblime figura. [...] Le

sue Canzonette sono vaghissime e leggiadrissime: di somma grazia, vivacità, brio e delicatezza guernite: di graziosissime invenzioni e favolette abbellite, ed insomma in nulla, fuorché nella diversità della lingua, differenti da quelle d'Anacreonte. I suoi Ditirambi son tanto belli, che gli reputo insuperabili [...], ma negli altri suoi componimenti Eroici, Lirici e Comici molto fu inferiore: e particolarmente ne' Sonetti, ne' quali l'aver voluto adoperar con l'istesso Pindarico stile peravventura gli fece sbagliar la strada», CRESCIMBENI 1698, p. 151).

Dialogo quarto

[2] *la teorica di ciò a pratica*: viene ribadita in questo segmento la funzione concreta del trattato di Crescimbeni, volto non tanto a indagare i presupposti teorici della bellezza, quanto piuttosto le pratiche effettive attraverso cui raggiungerla; il tema della prima parte del dialogo sarà ancora quello del «concorso delle idee» nei singoli componimenti già anticipato nel dialogo precedente (III, 32).

[4] *la bellissima Eusonia*: forse allude alla protagonista del dramma per musica *L'Eusonia overo la dama stravagante*, composto da Bernardo Sabatini su libretto di Matteo Noris e Pietro Ottoboni e rappresentato per la prima volta al Teatro Capranica di Roma il primo febbraio 1697 (prima edizione Roma, Vannucci, 1697). Il ruolo della protagonista Eusonia, oggetto d'amore di tre personaggi, l'imperatore romano Licinio, suo fratello Servio e il principe Arideno, era interpretato da Maria Maddalena Manfredi detta «la contralora», attrice ben nota all'epoca (http://corago.unibo.it/evento/SST0017019). Forse Zappi, che più tardi si sposerà con Faustina Maratti, pastorella arcadica col nome di Aglaura Cidonia, palesava in quegli anni una tenera inclinazione nei confronti di questa cantante.

[8] *Meone Lasionio*: Giovanni Battista De Miro (1656-1731) fu insegnante di teologia scolastica ed ellenista di vaglia, in contatto con numerosi letterati di grande fama del Settecento, da Querini a Muratori (cfr. CERESA 1990). Fu autore di poesie greche, parte delle quali vennero pubblicate, in traduzione italiana, nelle *Rime* di Crescimbeni, e segnatamente un'egloga per l'acclamazione in Arcadia di Clemente XI col nome di Alnano Melleo (CRESCIMBENI 1695a, pp. 65-72), un'ode per il cardinale Gaspero di Carpegna (ivi, pp. 163-167) e una al principe napoletano Francesco Carafa «risanato da grave malore» (ivi, pp. 167-169).

[9] *diversità degl'idiomi e de' costumi*: viene qui toccato un argomento particolarmente delicato all'epoca, ossia quello della diversità delle lingue, al centro del dibattito europeo, ma in specie di quello italo-francese, in seguito alla pubblicazione degli *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* (1671) di Dominique Bouhours, nei quali il gesuita francese conduceva un'indagine sulla natura delle lingue antiche e moderne, arrivando a sostenere la netta superiorità del francese su tutte le altre; esso infatti, erede della dolcezza del greco e della maestosità del latino («la langue Française a tout ensemble la majesté de la langue Latine, et la douceur de la langue Grecque», BOUHOURS 2003, p. 125), superava le lingue classiche in virtù della sua propria naturalezza – che si rifletteva in un ordine delle parole sempre chiaro e regolare – , e si dimostrava eccellente nel novero di quelle moderne grazie alla concisione e alla chiarezza che la distingueva dall'italiano e dallo spagnolo, idiomi amanti delle *pointes* e dei concetti (BOUHOURS 2003, pp. 118-125). L'analisi di Bouhours era corroborata dal ricorso alla teoria dei climi, esplicitata in questo passo: «Le langage suit d'ordinaire la disposition des esprits; et chaque nations a

toujours parlé selon son genie. Les grec, qui étaient gens polis et voluptueux, avaient un langage délicat et plein de douceur. Les Romains, qui n'aspiraient qu'à la gloire, et qui semblaient n'être nés que pour gouverner, avaient un langage noble, et auguste. [...] Les Allemands ont une langue rude et grossière, les Italiens en ont une molle et efféminée, selon le tempérament et les mœurs de leur pays. Il faut donc que les Français, qui sont naturellement brusques, et qui ont beaucoup de vivacité et de feu, aient un langage court et animé, qui n'ait rien de languissant» (BOUHOURS 2003, pp. 121-122). Le idee di Bouhours erano state aspramente contestate in Italia, e a difendere la lingua nostrana dalle accuse mossegli aveva provveduto, oltre a Giovan Gioseffo Orsi, lo stesso Lodovico Muratori, il quale, nel nono capitolo del terzo libro della *Perfetta poesia italiana*, aveva tentato di dimostrare come la lingua italiana fosse superiore alla francese (MURATORI 1971, vol. II, pp. 641-654).

compor grecamente: sul fatto che il giudizio di Crescimbeni in merito alla poesia 'alla greca', anche quella di Chiabrera, non fosse del tutto positivo si è già detto (cfr. III, 44). Tuttavia ancor più esplicita è la condanna pronunciata da Gravina nei confronti degli esponenti di questo nuovo stile lirico, considerato una goffa imitazione della maniera antica: «E pure, quantunque i suoi inventori non sono più simili ai Greci e Latini che la simia all'uomo, nulladimeno danno alle odi loro nome di pindariche, perché, gonfie di vento a guisa di vesiche, s'alzano in aria, o pur d'anacreontiche, quando in versi corti raccolgono fanciullesche invenzioni. Anzi anche si danno ad intendere d'essere autori di ditirambi, perché sanno infilzare più parole in una, contro il genio della favella sì latina come volgare, e perché sanno scherzare col bicchiere» (GRAVINA 1973, p. 321).

da essi cose sensibili, quando i volgari alle immaginarie: Crescimbeni sviluppa un'argomentazione già presente in alcune poetiche del Cinquecento, ma riproposta con forza in tutte le dissertazioni teorico-letterarie di primo Settecento, secondo cui la lirica volgare sarebbe nettamente superiore a quella greca e latina in quanto rivolta alla rappresentazione di un amore intellettuale e propriamente platonico, a differenza della poesia antica di soggetto erotico, esclusivamente incentrata sull'amore fisico e sulla bellezza dei corpi. Tale distinzione era evocata già nell'*Arte Poetica* di Minturno, il quale, discutendo del soggetto della melica, additava a cattivi esempi di lirica amorosa Anacreonte e Orazio: «Laonde chiaramente veggiamo che la materia di tal poesia da prima tutta era posta nelle cose divine; e dapoi che discese a' fatti humani, cadde nel grembo dell'amorose ciancie, e delle vanità del mondo: sì come nelle Canzoni d'Anacreonte, e in non poche di quelle d'Horatio», MINTURNO 1971, p. 173; anche in questo caso Minturno sottolineava come la poesia petrarchesca avesse prodotto un sensibile rivolgimento della prospettiva: «Ma, come d'honesto Amore si canti, e la bellezza laudare si convenga, il Petrarca capo e fonte dell'amorosa poesia nelle sue rime ci sarà maestro», *ibidem*. Fra i protagonisti della stagione arcadica non v'è alcuno che non riprenda queste considerazioni, ribadendo la morigeratezza della poesia volgare a fronte dell'antica; oltre a Crescimbeni, infatti, anche Gravina

insiste sul maggior decoro della poesia petrarchesca («Perciò nel Petrarca osserviamo tante guerre e tante varietà, anzi contrarietà, d'affetti e sentimenti, che tra di loro combattono, li quali egli sì vivamente espone, che sembra scolpire i pensieri e l'incorporea natura render visibile; tanto in ciò più fino dei Latini, quanto che a coloro, da volgare amore occupati, di tai sentimenti la conoscenza o mancava affatto, o dai platonici discorsi come filosofica favola compariva», GRAVINA 1973, p. 324), così come Muratori («Io certamente oso affermare che gli antichi Poeti Greci, e Latini, o sia perché l'Amore tanto celebrato da loro in versi avesse per fine la sola superfizie del Bello, cioè i corpi, o sia perché non penetrassero dentro a sì fatta Materia, usarono quasi i solo Ingegno Amatorio e Musico nel trattar questo affetto, e ne toccarono la sola superfizie. Laddove i nostri Italiani, mercé dell'Ingegno Filosofico scopersero tutte le midolle di tal passione, e ne trassero mille verità», MURATORI 1971, vol. I, p. 400) e Pier Jacopo Martello, il quale, nel *Della tragedia antica e moderna* fa giustificare in questi termini all'Impostore l'assenza di amori dalle tragedie greche («Ora, per nostra difesa, tu dei sapere che l'amore di noi altri Greci non era già una passione inferiore alla vostra, ma che l'espressioni amorose erano molto diverse, e tali da potersi cantar per giuoco sovra una cetera, ma da fuggirsi nella seria condotta di un'epopeia e nella torva rappresentazionie di una tragedia [....]. Quindi è che non avendo noi mai avuti cotesti vostri principi di parlar di amore in modo che la pubblica onestà ne potesse esser contenta, ce ne siamo nelle epopeie e nelle tragedie a tutto potere guardati», MARTELLO 1963, p. 231). Tale opinione godette di grande fortuna per tutto il Settecento: Giulio Cesare Becelli, vicino a Scipione Maffei, afferma nel suo trattato sulla poesia italiana che gli antichi non trattavano l'amore con la medesima onestà dei moderni («nelle cose di Amore io scorgo che egualmente i greci ed i latini non ebbero molta vaghezza d'onestà. La dove i lirici nostri, lasciando i più bassi ed in pochissimi luoghi i più antichi, un amor sollevato e nobile e Platonico espressero. E questa è una delle differenze della lirica nostra con la latina e greca», BECELLI 1732, p. 72); Francesco Saverio Quadrio, riprende nel dettaglio i termini impiegati da Crescimbeni, mostrando come la poesia volgare ragioni d'amore «metafisicamente, o secondo il razionale appetito», a differenza di quanto faceva la lirica greca e latina, volta a discuterne «fisicamente, o secondo l'appetito sensitivo» (QUADRIO 1739-1752, vol. I, p. 132); ancora verso la fine del secolo Napoli Signorelli ribadiva la medesima convinzione, sulla scorta questa volta del Martello («I Greci, che nella Poesia ravvisarono l'amore per l'aspetto del piacere de' sensi, non l'ammisero nella Tragedia, reputandolo fuor di dubbio ad essa non conveniente. I Moderni, scortati dal Petrarca, attinsero nella Filosofia Platonica un'idea più nobile dell'amore, e ne arricchirrono la Poesia», NAPOLI SIGNORELLI 1777, p. 304).

[12] *strada da' primi maestri ... all'altra*: viene qui ribadita la distinzione, che animava al fondo l'*Istoria della volgar poesia*, fra una poesia fedele alla tradizione petrarchesca, definita «antica», e una lirica nuova, soprattutto sotto il profilo stilistico e metrico, che veniva rappresentata non soltanto dal Chiabrera, ma

da numerosi letterati del Seicento. Una simile ripartizione agiva anche nella *Ragion poetica* di Gravina, laddove si ammetteva: «Due stili corrono nella nostra lingua, uno antico, di cui è capo il Petrarca, al quale i migliori tanto rassomigliano, che quanto di lui si dice a tutti, secondo il loro grado, conviene. [...] L'altro chiamasi novello, e con ragione, perché ha la novità in nostra lingua della barbarie di concetti e di parole, come quello che da ogni miglior greco e latino, al pari che dal Petrarca, si allontana» (GRAVINA 1973, p. 320).

[13] *alcuni uomini che poeti si dissero ... la ragione era coperta*: l'autore insiste sulla funzione originariamente civilizzatrice della poesia, secondo un *topos* che ricorreva costantemente nelle poetiche arcadiche; anche in Gravina si ritrovano simili ragionamenti, in cui vengono evocate proprio le figure mitiche di Anfione e di Orfeo, menzionate da Crescimbeni («Ma per ridurci al nostro principio, è la poesia una maga, ma salutare, ed un delirio che sgombra le pazzie. È ben noto quel che gli antichi favoleggiarono d'Anfione e d'Orfeo, dei quali si legge che l'uno col suon della lira trasse le pietre, e l'altro le bestie; dalle quali favole si raccoglie che i sommi poeti con la dolcezza del canto poteron piegare il rozzo genio degli uomini e ridurli alla vita civile», GRAVINA 1973, p. 208). Il mito di Anfione, che col suono della cetra donatagli da Mercurio fece scendere dal monte Citerone le pietre che edificarono le mura di Tebe, è narrato in HOR. *Ars Poetica*, vv. 394-396; STAT. *Theb*. X, vv. 873-877; sulla celeberrima figura di Orfeo cfr. OV. *Met*. X, vv. 1-77; VIRG. *Georg*. IV, 457-527.

secondo Ateneo ... della lor nazione: allude al *Deipnosofisti* di Ateneo di Naucrati, vissuto nel II secolo d. C., opera di erudizione ellenistica che conserva numerosi frammenti della commedia attica nuova, molto citata tra Sei e Settecento. In questo caso è possibile escludere una lettura diretta da parte di Crescimbeni, il quale parrebbe senza dubbio rifarsi alla *Difesa del Costantino* di Giovanni Filippo Ghirardelli, in cui si riferiva la seguente notizia: «E se la sperienza insegnava (come scrive Ateneo nel 14. libro delle cene de' saggi), ai Popoli dell'Arcadia l'uso del canto, anche nelle più severe faccende: perché ne ricevevano gli animi indomiti di quella fiera nazione un ottimo temperamento [...], questa necessità di dirozzare i costumi, non trovandosi negli italiani, civilissimi tra tutte le genti dell'universo, non avrann'essi questo bisogno del canto, anche nelle cure più gravi, come l'avevano i Greci», GHIRARDELLI 1660, p. 42.

trasportare il medesimo Iddio ... gente rozza e ignorante: si giustifica l'umanizzazione degli dei messa in atto nei poemi omerici, che aveva attirato fra Sei e Settecento numerose critiche al poeta greco, non tanto sulla scorta del dettato platonico della *Repubblica*, in cui si condannavano l'*Iliade* e l'*Odissea* perché rappresentavano nelle divinità le debolezze umane, quanto in virtù della *Querelle des Anciens et des Modernes*, nell'ambito della quale la raffigurazione degli dei è un argomento polemico di grande rilevanza. Lodovico Muratori, sul fronte italiano, riprendendo le accuse già avanzate da Alessandro Tassoni, criticava nella *Perfetta Poesia* l'umanizzazione degli dei omerici, reputati indecorosi («Altre volte

s'è detto, che le Immagini della Fantasia sono sparute, quando le cose, o persone immaginate non si rappresentano operanti secondo la lor natura. Ora gli Dei d'Omero sono ben lungi da tal Decoro», MURATORI 1971, vol. I, p. 274). Non mancavano tuttavia, all'inizio del Settecento, in Italia, letterati che si schieravano in difesa di Omero; come Crescimbeni, ad esempio, anche Gravina giustificava il poeta greco di cui invocava una lettura *iuxta propria principia*, e non secondo i canoni della *bienséance* settecentesca («l'uso di questi numi come vere divinità nei poemi, siccome sarebbe enormità a noi che la vera religione professiamo e sentimenti nutriamo molto diversi, così a loro si confaceva, perché trattavano con persone da tal superstizione prevenute e persuase», GRAVINA 1973, p. 238), e dello stesso parere si mostrava un altro grecista, il padovano Giuseppe Salìo, allievo di Domenico Lazzarini («Se egli è ufficio del buon poeta il rappresentar verisimilmente le cose, e le persone,e le azioni; e se il verisimile ora sulle notizie famose, ora sull'opinion comune circa le cose naturali è fondato, e ora sulla credenza del popolo; quando il popolo avea per altro un'idea così sconcia delle sue Deità; non ha Omero al suo ufficio mancato, quanto all'arte poetica, rappresentandole in quella sconcia maniera: altrimenti sarebbe uscito dal verisimile e contra l'arte peccato avrebbe», SALÌO 1738, pp. 25-26).

[14] *ma non so ... fermezza a mente*: *Imperio vendicato* I, 6, vv. 1-4 (CARACCIO 1690, p. 2).

Ferecide: si tratta di Ferecide di Siro, scrittore greco e allievo di Pitagora, vissuto nel VI secolo a. C., a cui fu attribuita la prima opera di prosa greca, *Le sette caverne*. La notizia era stata tramandata da Diogene Laerzio nelle *Vite e dottrine dei filosofi illustri*, e come tale era stata riportata nel Cinquecento (cfr. ad esempio: DIOGENE LAERZIO 1593, p. 22).

secondo il Patrizio, settecento e più anni: allude all'opinione di Francesco Patrizi secondo cui la prosa fosse stata inventata molto più tardi rispetto al verso, e che non potesse considerarsi a tutti gli effetti poesia: «La poesia cantando nacque, e cantando s'andò sempre facendo, e per cantarla, è fatta, e fu atta a cantarsi. E la prosa, che contraria di sua natura è al verso, e molto dopo lui nata, dal canto libera fatta, e a cantarsi non punto acconcia, poesia a niuno partito del mondo essere può», PATRIZI, 1969-1971, vol. I, p. 113.

Pindaro, Anacreonte: un profilo di questi due poeti viene incluso anche nella *Ragion Poetica* di Gravina. Il giudizio su Pindaro, come nel caso di Crescimbeni, è entusiastico («Si ravvisa in questo poeta singolare magnificenza di stile, prodotta dalla gravità e copia delle sentenze, dalla scelta e varietà d'antichi fatti, così veri come favolosi, dall'accozzamento delle parole tutto nuovo e fuor del comune, dallo splendore delle traslazioni, dalla sublimità dei sentimenti», GRAVINA 1973, p. 246). Di Anacreonte viene apprezzata l'apparente semplicità che si presta al fine educativo della sua poesia («è vivo senza colore, vago senza artifizio, saporoso senza condimento, e saggio, qual da Platone fu reputato, ma

senza apparenza di dottrina. In quei suoi giuochi e scherzi e favolucce capricciose e poetiche, stempra maggior dottrina che altri, facendo il filosofo, non direbbe», ivi, p. 247).

[15] *sì fatte macchine favolose ... ardito di trapassare*: come è stato notato in questo passaggio Crescimbeni, dopo aver ripreso, attraverso il personaggio di Salvini, l'idea graviniana secondo cui gli antichi già possedevano embrionalmente la concezione di Dio, rifiuta in maniera netta il mitologismo sapienziale e vagamente esoterico di Gravina (ACCORSI 1999, p. 59, ma cfr. anche GALLO 2012, pp. L-LIII).

[17] *Quanto alla prima ... greca nel testo*: vengono riproposte in questo passaggio teorie linguistiche già diffuse nel Cinquecento; nell'*Ercolano* di Benedetto Varchi, ad esempio, già si ammetteva coma la lingua greca fosse semplicemente più ricca di quella italiana, eppure si aggiungeva che nel tempo, grazie al continuo affinamento che l'esercizio di una lingua viva come quella toscana garantiva, essa avrebbe potuto «non solo agguagliare, ma avanzare la greca» (VARCHI 1859, vol. II, p. 137). Varchi accennava anche alla considerevole copia dei vocaboli della lingua greca, ma asseriva, d'accordo con Bembo, che i toscani possedevano «molti vocaboli che i latini non avevano», e deduceva che «la lingua volgare, computatis omnibus, come si dice, cioè considerato e messo in conto ogni cosa, va di pari quanto a bontà e ricchezza colla latina» (ivi, p. 256). Sul rapporto fra lingua greca e lingua latina, e di riflesso su quello fra latino e italiano, all'insegna della distinzione fra lingue morte, migliori per la rigidità della grammatica, e lingue vive, forse meno nobili ma preferibili perché più duttili, Bembo si soffermava nel primo libro delle *Prose della volgar lingua* (BEMBO 2001, pp. 7-14 [I, 3-6]). Questa idea, ripresa da Crescimbeni nella *Bellezza*, veniva sostenuta anche da numerosi altri arcadi: il Muratori, nella *Perfetta poesia italiana*, prima di entrare nel vivo della difesa della lingua italiana dalle accuse di Bouhours, perorava, anche attraverso il richiamo a Cicerone, la causa del volgare nazionale, di cui stabiliva la grande dignità: «Né già mancarono in Roma, vivendo Cicerone, alcuni che riprovavano l'usar la Lingua latina in iscrivere argomenti gravi, amando coloro la Greca, siccome oggidì noi amiam la Latina. ma e con gagliarde ragioni, e col proprio esempio, s'oppose a quegl'ingiusti ed ingrati censori il mentovato Cicerone [...]. Parmi perciò degno non sol di lode, ma d'invidia il costume de' moderni Franzesi, ed Inglesi, che a tutto lor potere e con somma concordia si studiano di propagar la riputazione del proprio lor Linguaggio, scrivendo in esso quasi tutte l'Opere loro. E perché non vorran fare lo stesso gl'Italiani, la Lingua de' quali ha altre prerogative, che non ha l'Inglese, e con pace di un certo Dialogista, non è inferiore alla Franzese, anzi può facilmente provarsi superiore?», MURATORI 1971, vol. II, pp. 640-641. Altrettanto significative sono le parole con cui lo stesso Anton Maria Salvini, protagonista della finzione di questo dialogo, in una sua *Lezione sopra il tradurre* affermava che all'italiano non mancava né la forza né l'eleganza per poter competere con il greco: «Vedevo io la copia, la soavità, la forza di nostra lingua, nel cui amore impegnato son dalla culla, poter gareggiare colla Greca, alla cui cultura m'obbliga la pubblica professione» (SALVINI 1715, p. 535). Sulla prossimità della lingua italiana

a quella greca in ragione della presenza degli articoli, assenti dal latino, insisteva ancora – ma è un *topos* dei grammatici rinascimentali – l'*Ercolano* (VARCHI 1859, vol. II, p. 91).

particolarmente nella metafora ... Pindaro: sul fatto che la lingua greca fosse predisposta, soprattutto in poesia, all'uso di un linguaggio metaforico, e sull'affinità dell'italiano a questa stessa soluzione, si erano soffermati gli apologisti francesi del Seicento. Ancora negli *Entretiens* di Bouhours si trovano numerosi riferimenti alla natura «métaphorique» dell'idioma greco, e di riflesso di quello italiano, in contrapposizione allo stile «naturel» della lingua francese («Pour la métaphore elle [la langue française] ne s'en sert que quand elle ne peut s'en passer; [...] en quoi elle est encore bien différente de ses voisines, qui portent toujours les choses à l'extrémité. [...] Nos Muses bien loin d'être libres, et emportées comme celles d'Italie et d'Espagne, sans parler ici ni des Grecs, ni des Latine, nos Muses, dis-je, sont si sages et si retenues qu'elles ne se permettent aucun excés», BOUHOURS 2003, pp. 114-115). La scarsa stima nei confronti dello stile magnifico e metaforico di Pindaro era alimentata, soprattutto in Francia, dal giudizio assai limitativo che ne aveva dato, proprio per l'eccessivo ricorso al linguaggio figurato, Giulio Cesare Scaligero, il quale, nella sua *Poetica*, commentava: «Temerarias translationes acutius intueamur. Quis enim sine risu (sapientem intellego) "caeli columnam" montem dicat?» (SCALIGERO 1987, p. 312). L'etichetta di poeta artificioso e oscuro applicata a Pindaro resisteva nel Settecento, tanto da indurre Salvini a mostrare come i versi del poeta greco fossero spesso assai piane e naturali («Alcuni, io soglio dire, di questi, a cui la natia bellezza di candida poesia sembra prosa, e bassezza vile, e pedestri, [...] soglio dire di costoro, che di Pindaro, stimato Poeta di gran fiato e di sublime maniera, non han veduto che la prima pagina della prima Ode. Poiché [...] estimano che tutto Pindaro sia così, ma se voltassero carta, vederebbero Pindaro umanamente talora ciò, che non faceva il Petroniano Eumolpo, e non sempre poeticamente parlare, e sentenze dire moralissime, e comecché dall'esperienza confermate, universali e comuni, e in narrazioni distendersi, e senza metafore favellare, e in parole quotidiane», SALVINI 1715, p. 459).

[19] *il dire Fillide ... imitabile dai toscani*: la terza caratteristica che pertiene alla lingua greca e che può, a detta di Crescimbeni essere imitata dagli italiani, è la possibilità di impiegare un doppio registro per descrivere i concetti; questi due registri, che vengono definiti «fisico» e «metafisico», non sono altro che il parlare piano, proprio dell'epica, e quello figurato, maggiormente adatto alla lirica.

circa l'entusiasmo: il dibattito intorno alla natura dell'entusiasmo nella poesia era stato tra Cinque e Settecento assai vivace e si era alimentato in margine a una questione centrale nelle poetiche moderne, intese, sulla scorta dei dialoghi platonici, e in particolare dello *Ione*, a domandarsi se la poesia fosse frutto di ispirazione o piuttosto di arte. Tra Sei e Settecento prevale l'opinione, espressa dallo stesso Crescimbeni, secondo cui l'entusiasmo che vibrava nei poeti greci e soprattutto nei lirici più antichi, potesse essere riguadagnato dai moderni attraverso la conoscenza dell'arte poetica e l'esercizio

tecnico. Già Benedetto Fioretti, nel quinto libro dei suoi *Proginnasmi*, al termine di una lunga disquisizione sull'accezione con cui il termine «entusiasmo» era stato interpretato fino ad allora, definiva l'estro poetico «un atto maraviglioso d'intelletto elevato di natura e abituato negli studi» e non più «un dono soprannaturale né misterioso» (NISIELY 1695-1697, vol. V, p. 108). Ancor più esplicito in questo senso appariva Muratori, incline a condannare l'interpretazione mistica dell'entusiasmo data da Francesco Patrizi (PATRIZI 1969-1971, vol. I, pp. 18-27), pur senza delegittimare l'importanza del furore nella composizione poetica: «Certo è, che per Furore Poetico, e sia Entusiasmo, ed Estro, intesero gli antichi una certa gagliarda inspirazione, con cui le Muse, ovvero Apollo, occupano l'animo del Poeta, e fannogli dire e cantare maravigliose cose, traendolo fuor di lui stesso, e inspirandogli un linguaggio non usato dal volgo. [...] Ma con pace de gli antichi, e de' moderni Poeti, io ben concedo, che non possa divenirsi gran Poeta senza un tal Furore, ma all'incontro nego, nascere tal Furore da cagion soprannatuale; anzi tengo esser'egli naturalissima cosa, e potersi in qualche guisa conseguir con Arte» (MURATORI 1971, vol. I, pp. 216-217). Di parere opposto si dimostrava invece il Menzini, il quale, nella sua *Arte Poetica*, asseriva: «E il naturale Entusiasmo, ei solo / s'ha da Natura, e non s'imprende altrove. / In ogn'altro per arte alzar dal suolo / potrai; ma non d'altronde aver le penne / per questi, di che io parlo, etereo volo» (MENZINI 1688, p. 109). Ancora sull'entusiasmo si soffermava, qualche decennio più tardi, Antonio Conti, distinguendo un «entusiasmo dolce e tranquillo», di cui partecipava la poesia di Petrarca e l'*Endimione* del Guidi, e uno «perturbato», che egli scorgeva nei tragici greci e nell'epica virgiliana (CONTI 1739, t. I, p. n.n.).

Est deus ... calescimus illo: OVID. *Fasti*, V, v. 5. Questo stesso famoso verso ovidiano era stato impiegato da Tasso in una lettera a Scipione Gonzaga per far comprendere in che stato mentale egli avesse appena portato a termine la scrittura della «favola di Erminia» (TASSO 1995, *Lettere poetiche*, p. 445), e veniva citato da Salvini in una sua lezione in cui veniva celebrata la bellezza della poesia lirica che procedeva dall'entusiasmo (SALVINI 1715, p. 538).

[23] *strane macchine di favole e novelle*: con «macchine» si intendevano generalmente i meccanismi per lo più astrusi e innaturali, che prevedevano originariamente l'introduzione di una divinità (*deus ex machina*) con cui i poeti antichi e moderni conducevano a termine favole ingarbugliate che non avrebbero potuto trovare altra soluzione. Piccolomini definiva in questi termini l'espediente: «fra le altre cagioni, che han fatto che si conceda a i poeti tragici l'uso, alcuna volta, delle macchine, principalissima è stata, l'haver bisogno alle volte, o per qualche discioglimento, o per qual si voglia altra occasione, di persona, che faccia noto, o qualche cosa già per innanzi stata, la qual ad alcuna persona ch'intervenga nella tragedia esser non possa nota; o per predir qualche cosa che habbia da venire», PICCOLOMINI 1575, p. 227; Mazzoni distingueva nella *Difesa di Dante* dodici modalità in cui gli autori antichi avevano impiegato le macchine nella commedia o nella tragedia (MAZZONI 1587, pp. 296-297). Nel Seicento queste

costruzioni venivano condannate; prima di Crescimbeni già il Fioretti prescriveva ai poeti di tenersi lontani da invenzioni, macchine o incanti (NISIELY 1695-1697, vol. V, pp. 40-41), e successivamente anche Salvini si prendeva gioco dei poeti che ricorrevano a tali strumenti, facendo capire cosa si intendesse con «macchina» in campo più propriamente lirico («Il povero Poeta avendo spremuto dal suo misero cervello questo Sonettuzzo, e essendo arrivato a tredici versi con grandissimi scontorcimenti di sillabe, di parole, e di rime, pur giugne al desiato termine; e non sapendo come finirlo con riputazione, ricorre, come i tragici allo Iddio vegnente dalla macchina per lo discioglimento della favola, ricorre, dico, all'epifonema, alla esclamazione, figura propria e familiare di chi non sa che cosa si dire, e pur vuol dire», SALVINI 1715, p. 179).

[25] *figure sono e non macchine*: Crescimbeni distingue le due categorie di figura e macchina, assegnando alla prima una maggior naturalezza, tipica del Petrarca, alla seconda un carattere ingegnoso, proprio dei poeti del secolo diciassettesimo. Un simile uso del vocabolo «macchina» si ritrova in SALVINI 1715, p. 474. L'autore bandisce soltanto l'impiego di un'astrusa simbologia dietro alle favole poetiche, ma d'altra parte avalla – e in prima persona vi fa ricorso insistito – l'uso dell'allegoria, atta aliud dicere, aliud adhombrare (cfr. ZUCCHI 2014, pp. 98-99).

il Mazzoni nell'introduzione: nell'introduzione alla *Difesa di Dante* Jacopo Mazzoni, prendendo come esempio il poema dantesco, stabiliva la necessità di rappresentare attraverso immagini sensibili contenuti anche filosofici o scientifici («Versando il Poeta sempre intorno al credibile, egli deve per necessaria conseguenza trattar tutte le cose col modo conveniente a questo credibile, cioè valendosi sempre de' mezi singolari, e sensibili per rappresentare le cose delle quali egli ragiona, qualunque esse si sieno. E però s'egli tratterà di cose pertinenti alla dottrina contemplativa, deve fare ogni opra di rappresentarle con Idolo, e con Simulacri sensibili», MAZZONI 1587, p. XXXVII).

[27] *Lattanzio Firmiano*: LACT. *Divinae Institut.* VII, 18-21.

San Girolamo: San Girolamo compara il canto di Davide a quello dei poeti antichi Pindaro, Alceo, Orazio e Catullo in HYER. *Epistola ad Paulinum*, XXXIX.

Patrizi: secondo Patrizi anche i profeti e le sibille erano in prima battuta poeti, e l'ispirazione divina veniva mutuata attraverso le regole della poesia (PATRIZI 1553, p. 66); nella *Poetica* inoltre l'autore dava numerosi esempi di profeti che componevano in esametri o in altra sorta di versi (PATRIZI 1969-1971, vol. III, p. 276).

Adimari: nell'avvertimento *A' giudiziosi lettori*, posto in testa alla sua traduzione delle *Odi* di Pindaro (1631) il fiorentino Alessandro Adimari (1579-1649) confessava al lettore in questi termini le difficoltà incontrare nel rendere l'andamento polimetrico del testo greco: «In oltre vi ridurrete in mente che i Greci Lirici [...] usarono più maniere di versi; e il nostro Poeta particularmente in alcune

Strofe tante ne variò quante ve ne pose: il che facevano con un misto così concorde, e con tanta grazia e maestà, che appresso di noi Toscani, credo sia del tutto impossibile ad immitarsi» (ADIMARI 1631, p. n.n.).

Seu per audaces ... lege solutis: HOR. *Odae*, IV, 2, vv. 10-12.

il mentovato Adimari ... niuna poesia può sussistere: nell'*Argomento* della prima ode Adimari mostrava come la tripartizione in strofe, antistrofe ed epodi adottata da Pindaro, ma prima di lui da numerosi poeti antichi, fosse stata introdotta per imitare il moto dei cieli («Tennero dunque alcuni che, per esser quegli antichi Poeti grandi osservatori d'ogni proprietà naturale, non facessero, ne dicessero cosa alcuna senza mistero: onde mentre cantavano i versi loro a suono di Tibie, o di Lire, per muovere gl'animi, immitassero anco il moto de' Cieli, sì che nella Strofe [...] alludessero al moto del primo mobile da Oriente ad Occidente, passeggiando sul principio del canto dalla destra verso la sinistra: e nell'Antistrofe, che significa conversione, a quello de' Pianeti dall'Occidente all'Oriente, ritornandosene dalla sinistra verso la destra, e nell'Epodo, che vuol dire stato, figurassero la saldezza della Terra, e perciò lo cantassero fermi nel mezzo, onde stanze dissero i nostri Poeti le partizioni delle Canzoni», ADIMARI 1631, p. 21).

[29] *i Tassi, il Chiabrera, il Balducci*: tra i poeti del Cinquecento che si distaccarono parzialmente dalla maniera petrarchesca per abbracciare un tipo di composizione più simile ai modelli greci vengono citati Bernardo Tasso, autore di numerosi odi, Torquato Tasso, il già menzionato Gabrello Chiabrera e Francesco Balducci (1579-1642), palermitano, autore di alcune canzonette ispirate ad Anacreonte. A proposito di Balducci Crescimbeni aveva pronunciato, nell'*Istoria*, un giudizio non completamente positivo: «i suoi Componimenti, de' quali più volumi si truovano impressi, sono a bastanza sparsi di stranie frasi, e di soverchie figure, e tendon piuttosto alla turgidezza: ma nelle Canzonette, che ad imitazione d'Anacreonte composte, sì eccellente apparisce, che io non so non dichiararlo uguale a qualunque altro che in tal carattere abbia essercitato il suo ingegno» (CRESCIMBENI 1698, p. 161).

[31] *il nobilissimo sonetto ... Beccari ferrarese*: la risposta alla domanda di Egina si apre all'insegna di una distinzione "patriottica", tipica di molti scritti dell'epoca, sulla scia della polemica italo-francese innescata da Bouhours, che riduce la differenza tra poesia ellenizzante e poesia petrarchesca a una questione puramente formale, ossia il metro. Gli italiani, secondo l'autore, dovrebbero legittimamente coltivare misure metriche proprie della tradizione nazionale, ed egli ne elenca alcune indubbiamente autentiche: il sonetto, la terza rima, l'ottava il verso sciolto, inventato a suo dire dal Trissino, che se ne servì per il poema *L'Italia liberata dai Goti*, e la favola pastorale, inaugurato da Agostino Beccari con il suo *Sacrificio*. Tale enumerazione parrebbe contrarre un debito con una pagina dell'Istoria della volgar poesia nella quale si svolgeva il medesimo ragionamento: «non però non ve n'ha delle proprie [forme

metriche], che dagli antichi Toscani ritrovate furono, come sono molte maniere di Canzoni inventate da diversi: l'Ottava rima sì bella e adattata per l'Epiche cose, delle quali fu inventore il Boccaccio, e vi compose la sua Teseida, ed altre Opere, la Terza rima, di che Dante si fa Autore, il Sonetto perfezionato, che si ascrive a Fra' Guittone» (CRESCIMBENI 1698, p. 17). Tuttavia nell'*Istoria* la palma di *primus inventor* del genere pastorale veniva concessa al Tasso («Similmente le donò Torquato Tasso la Favola Pastorale perfetta, come è il suo *Aminta*, benché il Guarini ne' suoi *Verati* dia tal gloria ad Agostin de' Beccari, Ferrarese Autor della Pastorale intitolata il *Sagrificio*», ivi, p. 69).

col giudizio del cardinal Bembo: in questi termini l'autore delle *Prose* giustificava la necessità di scrivere in volgare: «a noi la Volgar lingua non solamente vicina si dee dire che ella sia, ma natìa e propria, e la Latina straniera. Che sì come i Romani due lingue aveano, una propria e naturale, e questa era la Latina, l'altra straniera, e quella era la Greca, così noi due favelle possediamo altresì, l'una propria e naturale e domestica, che è la Volgare, istrana e non naturale l'altra, che è la Latina. Vedete ora, quale di voi due in ciò è più tosto da biasimare e da riprendere, o messer Pietro, il quale usando la favella sua natìa non perciò lascia di dare opera e tempo alla straniera, o voi, che quella schernendo e rifiutando che natìa vostra è, lodate e seguitate la strana», BEMBO 2001, p. 9 [I, 3].

[33] *Claudio Tolomei*: di questo poeta e grammatico di origine senese (1492-1556) Crescimbeni aveva già espresso un giudizio negativo – almeno rispetto ai suoi esperimenti metrici – nell'*Istoria*: «Ma non però lasceremo indietro quella sorte di Poesia che pose in uso Monsignor Claudio Tolomei circa il 1539, appellata Poesia nuova, con la quale immitavansi tutti i versi de' Latini, e spezialmente l'Essametro, il Pentametro e il Saffico: mentre, sebbene tostamente, come poco men che ridicola, perdé quel gran plauso e seguito, che guadagnato aveva col nascere, né passò a noi, che il metro saffico composto di versi simili all'usuale e consueto Endecasillabo Toscano, nondimeno per la sua bizzarria e per la chiarezza dell'Autore merita d'essere anch'essa riguardata», CRESCIMBENI 1698, p. 76.

Chiabrera ... dimetri e trimetri: allude al discorso *A chi legge* di Lorenzo Fabbri, stampato nell'edizione delle rime del poeta ligure del 1604 classificava i versi toscani sulla base della loro prossimità ai versi giambici o ai trocaici, e scorgeva la presenza, nel Chiabrera, di dimetri e trimetri trocaici e giambici (CHIABRERA 1604, pp. 73*r*-74*v*). Crescimbeni dimostra di essere di opinione differente, dichiarando che non c'è corrispondenza tra i versi italiani e quelli greci e latini.

Berni: Francesco Berni, poeta e drammaturgo di origine pistoiese (1497-1535), fu autore, oltre che del celebre rifacimento dell'*Orlando Innamorato* di Boiardo, di numerosi capitoli ricchi di allusioni oscene. Da Crescimbeni era considerato uno dei maestri nel genere dei sonetti faceti e burleschi, preso a modello anche da Marino (CRESCIMBENI, *Istoria*, p. 25).

al Casa e al Tansillo ... Niccolò Franco: una simile allusione alla poesia di Giovanni Della Casa era già contenuta nell'*Istoria*, in cui Crescimbeni ammetteva: «e quella stessa Poesia, che tanta gloria gli procacciò scritta da lui onestamente, trattata alcuna volta con qualche lascivia gli tolse peravventura di conseguire molto maggiori dignità al suo gran merito ben per tutt'altro dovute» (CRESCIMBENI 1698, p. 128). Luigi Tansillo (1510-1568) fu autore di un licenzioso poemetto in ottave, *Il vendemmiatore* (1532), che fu messo all'*Indice* nel 1559. Niccolò Franco (1511-1570) fu autore di una raccolta di sonetti satirici e lussuriosi, la *Priapea*, stampata nel 1541, che gli valse la fama di poeta immorale; anche questo canzoniere fu messo all'*Indice* nel 1559.

[37] *Anacreonte sia più acconcio a dilettare*: si scorge qui uno dei punti di maggior conflitto fra ciò che dice un personaggio crescimbeniano e le convinzioni del letterato che personifica. Il Custode d'Arcadia infatti ritiene che Anacreonte sia un poeta ornato e dilettevole, ma di scarsa profondità; tale opinione era condivisa all'epoca, tanto che si assiste, nel 1711, alla pubblicazione di un tomo dal titolo *Anacreonte Cristiano*, a firma di Presepio Presepi, pseudonimo del gesuita Giuseppe Antonio Petrignani da Monteboldo, nel quale ci si propone di riprodurre la leggiadria della frase e dell'espressione del poeta greco, ma al contempo di «correggere i sentimenti gentileschi di lui, i quali troppo, a dir vero, cattivo suono far possono alle orecchie della purità cristiana» (PETRIGNANI 1711, p. n.n.). Salvini era tuttavia d'opinione contraria, come dimostra il suo avvertimento *Ai benigni lettori* nella traduzione del lirico greco da lui approntata, in cui non soltanto si celebra la leggiadria di Anacreonte, ma si scopre anche come autore costumato e capace di comporre poesia 'utile' («E benché la sua poesia sembri tutta allegria, rilassazione e ubriachezza, pure il giudizioso filosofo di Tiro soprannomato lo loda nel costume, e tra i cortesi ed onesti l'annovera. Il medesimo fa Eliano nella varia Istoria. E Ateneo afferma ch'egli contraffaceva l'ebbro, ma era uomo assennato e sobrio. Quel che si vede, e si può con ragione affermare: suggetti cotanto pericolosi, e sdrucciolevoli, di feste, di conviti, di scherzi, d'amori, d'allegria, trattò egli cortesemente e con giudiciosa galanteria», SALVINI 1695, p. n.n.).

[43] *A ciò facile ... Pindaro*: Crescimbeni delinea due maniere di poetare, entrambe valide e percorribili dagli arcadi contemporanei; da una parte la lirica amorosa, che deve attenersi al modello di Petrarca, dall'altra quella eroica, che si ispirerà a Pindaro e al suo imitatore Chiabrera, autore di canzoni eroiche, lugubri, sacre e morali. L'autore non manca di sottolineare che la lirica è l'unico genere che non si deve rifare in tutto e per tutto agli antecedenti greci, a differenza di epica e tragedia.

[52] *Poiché voi et io ... diversi i chiostri*: il sonetto è lo stesso che veniva citato in III, 38.

[53] *la proposizione fermata da Tirsi*: «egli è ben però vero che una idea dovrà esser la signoreggiante, sotto il nome della quale camminerà la locuzione», III, 32.

[55] *Egli è vero ... moderata*: dal momento che, secondo la prescrizione del Falereo (DEMETRIO FALEREO 1557, p. 35), non potevano essere accostati gli stili estremi, è inevitabile che l'idea signoreggiante sia quella moderata, capace di prestarsi tanto a incursioni nel sublime, quanto ad abbassamenti verso l'umile.

di metafore ripieno, tutte nobili e magnifiche: sembra che in questo passaggio Crescimbeni forzi la lettura del primo quadernario in senso sublime; le metafore non sono infatti più elaborate né meno intuitive di quelle che venivano esaminate nel sonetto umile di Costanzo; la tendenziosità dell'argomentazione, che non entra nello specifico dei motivi per cui queste metafore dovrebbero essere considerate sublimi, maschera in qualche misura la debolezza euristica, che in questo caso appare tesa soltanto a sostenere la possibilità di mescolare tutti gli stili all'interno di un unico sonetto.

concorsi di vocali ... ime e profonde: si riferisce ancora alla teoria tassiana secondo cui il concorso di vocali produce gravità ed è quindi adatto allo stile sublime (TASSO 1964, p. 203); sarà da notare che, sulla base degli esempi citati dall'autore, il concorso che produce iato non è distinto da quello che produce sinalefe.

tutte piene e risonanti: allude ancora alla classificazione tassiana, secondo cui lo strepito delle consonanti doppie nelle parole-rime produceva asprezza, e quindi gravità (TASSO 1964, p. 205); in effetti qui abbiamo la rima in «o*nde*» che possiede proprio questa caratteristica; sempre secondo il Tasso, le parole che cominciavano per *s* o *r* erano asprissime, e tutti i suoni spiacevoli alimentavano la gravità del dettato (ivi, pp. 238-239). In questo quaternario effettivamente abbiamo numerosi elementi di questo tipo, nessi *tr*, *rd*, *rn* e nel v. 2 tre voci che iniziano per *s*.

od entrando l'uno in l'altro verso: marcato è l'enjambement tra v. 1 e v. 2, così come quello tra v. 3 e v. 4. Sulla gravità dell'inarcatura cfr. TASSO 1964, p. 206.

[57] *scusatemi, Egina ... se ben ricorda*: Egina rilevava nei versi del Costanzo un fenomeno di errata concordanza, mentre secondo Crescimbeni il poeta avrebbe impiegato una graziosa forma di iperbato, per cui «dolci» andrebbe concordato con «i tormenti», e «gioconde» con «l'aspre pene». Nella sua *Poetica* Menzini parimenti scriveva: «Quando sarà ch'io veda a tal converse / le studiose vigilie; e che a tal segno / tendan le rime, e i carmi incliti e terse?» (MENZINI 1688, p. 78), riproducendo questo stesso iperbato, impreziosito da un chiasmo («rime»-«carmi»-«incliti»-«terse»). Nel commento a quest'ultimo verso veniva evocato proprio il passaggio del Costanzo qui criticato da Egina (ivi, p. 93).

[63] *due nel secondo quaternario*: si riferisce a «alme e serene» (v. 7) e «disdegno or» (v. 8).

vedete la piena e graziosa ... dei martir: ancora una volta l'autore parrebbe ricorrere alla riflessione stilistica tassiana, tanto dei *Discorsi* (TASSO 1964, pp. 235-238), quanto della *Lezione sopra un sonetto di Monsignor Della Casa*.

un semplice concorso di vocali: si riferisce a «diversi i chiostri» (v. 14).

verbi della prima maniera: ossia della prima coniugazione. Nel suo *Rimario* basato sul *Canzoniere* Ruscelli elencava centinaia di infiniti che finivano in «are», registrando i numerosi impieghi di questa rima da parte di Petrarca (RUSCELLI 1558, pp. 67-75).

cesura dei versi: in effetti tutti gli endecasillabi dell'ultima terzina sono del tipo più comune, con accenti di quarta, sesta (e ottava).

[65] *si chiama «fallo»*: l'autore insiste sulla natura sensuale dell'amore del poeta per giustificare la classificazione del sonetto entro lo stile temperato che partecipa, soprattutto nel finale, dell'umile; tuttavia se si fosse applicata questo tipo di lettura al *Canzoniere* di Petrarca, fin dal primo sonetto vi si sarebbe scorto il delinearsi di un amore altrettanto sensuale – del resto anche in quel caso l'innamoramento veniva definito «errore» – che di fatto impedirebbe quella lettura cristiano-platonica di Petrarca che innerva la *Bellezza*. Anche in questo caso sembra che l'autore impieghi argomentazioni e categorie di lettura in modo non univoco, ma pieghi i testi alla propria esigenza interpretativa.

Platone nel Convito: Marsilio Ficino, nella sua esposizione del *Simposio*, scriveva che chi non ricambia l'amore «è in colpa di omicidio, anzi è Ladro, Micidiale, e Sacrilego. La pecunia da il corpo è posseduta: e il corpo dall'animo: addunque chi rapisce lo animo, dal quale il corpo e la pecunia si possiede, costui rapisce insieme l'Animo, il Corpo e la Pecunia. Il perché come Ladro, Micidiale, e Sacrilego si debbe a tre morti condannare» (FICINO 1919, p. 39). Crescimbeni riprende in questo passaggio le stesse argomentazioni.

[68] *Elisi Campi*: VIRG. *Aen*. VI, vv. 702-723.

[73] *Curae non ipsa in morte relinquunt*: VIRG. *Aen*. VI, v. 444; il verso aveva influenzato anche Dante, secondo Lino Pertile, nel suo «ancor non m'abbandona» (*Inf*. V, 105), cfr. PERTILE 2005, p. 57.

[78] *Facta merent odium, facies exorat amorem*: OVID. *Amores*, III, 11 B, v. 11.

Mio destino ... che m'arde: RVF 19, vv. 13-14 [«Son animali al mondo de sì altera»].

Io non so ... vede e comporta: COSTANZO 1709, p. 30, vv. 13-14 [«Alpestra e dura selce, onde il focile»].

[81] *Perché a salvar te ... men pia*: *Trionfo della morte* II, vv. 91-93.

[83] *imperocché Vergilio, tra i latini*: la discesa gli inferi di Virgilio era descritta in *Aen*. VI, vv. 264-316.

Ariosto ... Etiopia: la collocazione degli inferi in Etiopia è data nel *Furioso* in coincidenza con il viaggio di Astolfo in groppa all'ippogrifo (*Orl. Fur*. XXXIII, 101-107).

il fallo del poeta ... *Dante ragiona*: i lussuriosi, che Dante incontra nel V canto dell'*Inferno*, erano stipati nel secondo cerchio; gli iracondi – qui accomunati ai superbi da Crescimbeni – , di cui si parla nell'VIII canto, si trovavano nel quinto cerchio, all'ingresso della città di Dite.

[85] *la neve e l'acqua*: la pena riservata ai lussuriosi consisteva nel venire trascinati da una bufera, mentre gli 'iracondi' venivano tuffati nelle acque paludose dello Stigie.

Dialogo quinto

[5] *Egli sarà stata bella scena*: lo spunto comico d'avvio non appare semplicemente esornativo, ma funzionale, perché fa da contrappunto all'argomento del tragico dialogo, che proporrà come tesi l'innalzamento della pastorale, genere tradizionalmente considerato umile e comico, al rango di nuova tragedia.

[30] *Alpestra, e dura selce ... vede, e comporta*: COSTANZO 1709, p. 30; gli ultimi due versi del componimento erano stati già riportati in IV, 78. L'attacco era mutuato in parte dal sonetto XLII di Giovanni Della Casa («Vivo mio scoglio, e selce alpestra, e dura»).

voi, lungo tratto taciti, la noia d'ascoltarmi: in effetti la struttura di questo dialogo appare differente rispetto ai precedenti; lo scambio di ruoli tra allieva e maestri produce un andamento dialogico più movimentato e le lunghe battute contenenti vaste disquisizioni lasciano spazio a interventi più concisi e puntuali, cadenzati dalle domande dei pastori che incalzano Egina per verificare la sua effettiva conoscenza in materia di lirica.

[33] *Veggasi ... viva petra*: le tre metafore impiegate da Costanzo e afferenti, secondo Crescimbeni, allo stile umile, sono tratte da Petrarca: la «selce» si trova in RVF 197, v. 6; il «focile», ossia la pietra focaia con cui si accende l'amore, era presente in RVF 185, v. 6; l'«arde il mio cor» è ripreso da RVF 65, v. 13. L'autore ritrova tutti questi elementi nella canzone *Nella stagion che il ciel rapido inchina* (RVF 50), di cui vengono citati i vv. 76-77.

Mai non poria ... grave o lingua: RVF 308, vv. 9-10.

[41] *Aristotele nella Rettorica*: si allude alle celebri pagine della *Retorica* di Aristotele (II [B], 1389 A).

[51] *ma io non arrivo a intendere*: in questo caso tornano a essere invertite le parti ed Egina si permette, nel corso dell'esposizione, di porre una domanda ai suoi ascoltatori in merito a una questione linguistica.

[52] *Riman poi ... memoria vivente*: nell'edizione curata dall'Ubaldini, quella che probabilmente Crescimbeni doveva avere sotto mano, il verso citato si trova in realtà alla regola quarantasei della sezione «sotto industria», v. 5 (BARBERINO 1640, p. 126).

E poi notte arrivato ... San Girolamo: ivi, p. 270. Nel commento Ubaldini specificava che questi due usi erano autorizzati dall'epistola di San Girolamo citata da Crescimbeni, che chiaramente riprende da questa esposizione i propri esempi. Il testo dell'epistola a cui probabilmente allude Ubaldini, ha in realtà un «poco» al posto di «poi» (GIROLAMO 1562, p. 90). Nel *Vocabolario della Crusca* era d'altro canto accreditato l'uso di «poi» con significato di «poiché» (CRUSCA 1696, p. 674), e venivano allegati esempi tratti da Boccaccio («e pregollo che, poi verso Toscana andava, gli piacesse d'essere in sua compagnia», *Decameron* II, 3) e da Petrarca («Ma poi vostro destino a voi pur vieta», RVF 64, v. 12). Sulla questione era intervenuto anche Bembo in un passo delle *Prose*, che Crescimbeni citerà nel prosieguo del suo

discorso, ammettendo che «poi» si poteva impiegare anche senza che fosse seguito dal «che» (BEMBO 2001, pp. 219-220 [III, 59]).

Canzon ... dir le potrai: vengono riportati i primi cinque versi del congedo della canzone del Molza, le cui *Rime* verranno ristampate nel 1713 (MOLZA 1713, p. 105).

Truovasi appresso il Boccaccio ... talento trovarne: vengono riproposte le tesi contenute in una pagina delle *Prose della volgar lingua* del Bembo (BEMBO 2001, p. 219), in cui si ammetteva l'equivalenza linguistica delle forme «poi», «dappoi» e «dacché» e si rifletteva su come, nei poeti antichi, «poi» fosse utilizzato come parola-rima nei casi di rime siciliane: «È oltre acciò da sapere, che gli antichi poeti posero la detta particella "Poi" e la seconda voce del verbo "Posso", in una medesima rima con tutte queste voci "Cui", "Lui", "Costui", "Colui", "Altrui", "Fui"; sì come si legge nelle canzoni di Guido Cavalcanti e di Dino Frescobaldi e di Dante, lasciando da parte le terze rime sue, che sono, vie più che non si convien, piene di libertà e d'ardire».

[57-58] *Ma ditemi Egina ... simil particella*: il dubbio qui avanzato serve solamente a sondare le conoscenze grammaticali di Egina, la quale dimostra che il «di» in questione non introduce un genitivo («secondo caso»), ma è semplicemente una particella che supporta l'infinito sostantivato.

[60] *l'antitesi*: la figura del 'contrapposto' è classificata da Crescimbeni, in questo caso, come indice di *sermo humilis*, sebbene nella trattatistica cinque-seicentesca a essa venisse riservata una maggiore considerazione; sulla scorta dello Pseudo-Demetrio il Tasso la elencava fra le figure tipiche dello stile temperato (TASSO 1964, pp. 233-234) e Aresi la considerava contribuire non poco a produrre la nota aspra (ARESI 1611, p. 617). Questa diversa presa di posizione da parte dell'autore della *Bellezza* non andrà considerata come una vera innovazione, quanto piuttosto come l'ennesimo tentativo di forzare l'interpretazione di alcuni passaggi per assecondare le proprie esigenze argomentative.

[61-62] *ma come ... da me annoverate*: l'ampia circolazione del periodo, pur essendo tipica dello stile sublime, viene qui ritenuta scusabile in virtù dei numerosi elementi afferenti allo stile umile.

[64] *isca ... orta*: nel componimento sono presenti due tipi di rime che temperano il carattere della composizione; la rima in «isca» è una rima facile, in quanto prevede numerosi rimanti derivati dai verbi di quarta coniugazione; quella in «orta» è pregiata, secondo la regola tassiana che riconosce come elemento di gravità la presenza di doppie consonanti (TASSO 1964, p. 205).

[72] *Che se la faccia ... tutto era discreto*: *Orl. Fur.* X, 44, vv. 3-4.

bello è spezie di bene ... Veneri volgari e celesti: allude a due passaggi del *Simposio* di Platone: nel primo il bello veniva a coincidere con il Bene nel discorso di Socrate (205 E), nel secondo Pausania delineava la distinzione fra Venere volgare e Venere celeste (180 C – E). Da questa distinzione procede tutta

l'argomentazione successiva di Egina, tesa a dimostrare come l'amore puramente sensibile sia da disprezzare in favore di quello di natura intellettuale.

[74] *Muore affatto l'amante ... corrispondenza*: viene ripresa la teoria platonica esposta da Ficino nel suo *Commento* al *Simposio*, in cui si ammetteva che «muore amando qualunque ama: perché il suo pensiero dimenticando sé, nella persona amata si rivolge» (FICINO 1911, p. 37); di conseguenza «dove l'Amatore non ama l'Amante» quest'ultimo era da considerarsi morto, dal momento che la sua anima non vive né in lui stesso, né all'interno dell'oggetto amato («Adunque in nessun luogo vive, chi ama altrui e non è d'altrui amato: e però è interamente morto il non amato Amante», ivi, p. 38). Questa teoria innerva anche l'intervento successivo in V, 76.

[76] *Vivo due vite in me medesmo estinto*: è l'ultimo verso del sonetto del poeta del Cinquecento Giuliano Goselini *La bella immagin vostra in me scolpita*, antologizzato in CRESCIMBENI 1698, p. 207, e pubblicato nell'edizione moderna del suo canzoniere in GOSELINI 2014, pp. 274-275.

[78] *l'anima non muore, né può morire*: alla spiegazione di origine platonico si sovrappone necessariamente qualche correzione in conformità all'ortodossia cristiana che non può concedere che l'anima perisca.

[80] *mio destino ... quel che m'arde*: RVF 19, vv. 13-14.

[90] *Volentieri voglio servirvi ... non la gastighi*: gli argomenti di Egina si rifanno ancora una volta a FICINO, pp. 38-39.

[92] *confermerò la massima che altra volta ci fu recata*: ancora una volta Crescimbeni ripropone la stessa chiave di lettura precedentemente impiegata, riducendo il significato di questo sonetto a quello che già era stato ravvisato negli altri, ossia che «infelicissimi sono quegli amanti, il desiderio de' quali si pasce solamente della bellezza sensibile».

[104] *qualche autor vivente*: di qui in poi i dialoghi tratteranno di poeti contemporanei, da Crescimbeni, autore dell'*Elvio*, a Caraccio e al suo *Imperio vendicato*, fino ad arrivare al nono dialogo, tutto incentrato sulla poesia arcadica coeva.

[105] *non abbia a venirsi a confronti e paragoni*: questa è una preoccupazione che si ritrova di frequente negli scritti, non solo degli arcadi, del primo Settecento: affrontare la questione della letteratura contemporanea, nel tentativo di stabilire un canone o anche soltanto di esprimere giudizi di merito, poteva procurare parecchie noie agli autori; si pensi al caso del *Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia* (1732) di Pietro Calepio – pubblicato anonimo a causa di tale preoccupazione – e alle aspre censure che suscitò da parte di Giuseppe Salìo e di Scipione Maffei, i quali si lamentavano non che l'autore del trattato avesse parlato male delle proprie tragedie, ma che non ne avesse detto abbastanza bene.

[108] *sopra la favola pastorale*: si tratta dell'*Elvio*, dedicato ad Anna Beatrice Carafa Spinelli, principessa di Scalea e pastorella arcade col nome di Amaranta Eleusina; non si registrano rappresentazioni di questa favola, che vede agire come protagonisti gli stessi membri dell'accademia: fra i personaggi si contano infatti Gerasto (monsignor Francesco Maurizio Gontieri), Uranio (Vincenzo Leonio), Nitilo (Leone Strozzi), Polibo (Vincenzo Filicaia) e Nicandro (Francesco Maria Carafa), ma nel corso del dramma vengono nominati numerosi altri pastori, da Gravina (Opico) allo stesso Crescimbeni.

[109] *siete uno de' personaggi*: Gerasto svolgeva nel dramma il ruolo del sacerdote che doveva assicurare il sacrificio di una giovane al mostro che infestava l'Arcadia.

[111] *palese che per le teoriche d'Aristotile*: l'indicazione è rilevante: i pastori ritengono che Egina non possa dialogare alla pari con loro perché conosce soltanto, in maniera di tragedia, le «teoriche d'Aristotele»; questo indizio è spia di un leggero ma sostanziale distaccamento dalle regole della *Poetica*, che verrà illustrato nelle battute successive.

[117] *Egli è chiaro ... sia tragedia*: sebbene Crescimbeni non si azzardasse, memore delle polemiche in merito al *Pastor Fido*, a intitolare tragedia il proprio dramma pastorale, fin dalla premessa che accompagnava l'edizione del 1695, di mano di Francesco Berlini, in Arcadia Eudamio Linio, era chiara l'aspirazione di elevare l'*Elvio* al rango di tragedia: «Io dunque, con giubilo inesplicabile ne ho intrapresa la pubblicazione, desideroso d'accrescere splendore alla nostra Arcadia con fare uscir da essa un componimento che per giudizio de' primi Letterati del secolo è nobilissimo [...] se riguardiamo alla purità, e proprietà dello stile, o se all'unione e condotta della favola, che genera il mirabile senza uscire dal naturale, o se all'allegoria, che leggiadrissima in essa racchiudesi [...], o se finalmente al tutto, il quale se bene di semplice Pastorale porta il nome, nondimeno quello di perfetta Tragedia le si conviene, caminandosi in essa per diversa strada da quelle finora calcate, come meglio di me Voi riconoscerete; il che tanto più è maraviglioso, quanto che la gravità tragica nulla toglie alla semplicità pastorale, né questa a quella», CRESCIMBENI 1695a, p. n.n.

[122] *La tragedia ... nome generale di favola*: due passi della *Poetica* di Aristotele insistevano sulla nobiltà dell'azione da rappresentare nelle tragedie (1449 B 24-26) e sulla qualità dei protagonisti, che dovevano essere «migliori di noi» (1454 B 9). I commentatori cinquecenteschi, prendendo le mosse da queste prescrizioni e dall'osservazione delle tragedie di Sofocle insistono sulla necessità di incentrare le favole tragiche su personaggi regali o comunque grandi, come dirà Crescimbeni, dal punto di vista "estrinseco". Tale qualità mancava ovviamente ai pastori introdotti nell'*Elvio*, e dunque l'autore preferisce dare alla sua composizione il titolo più generale di favola drammatica, che comprende tanto le commedie quanto le tragedie.

[124-128] *Coll'altra opinione ... monarca non sia*: Crescimbeni adduce due giustificazioni che legittimerebbero l'appartenenza del suo *Elvio* al genere tragico: da una parte egli ammette che la qualità dei personaggi può essere nobile anche intrinsecamente, ammettendo che umili pastori possano essere protagonisti di rappresentazione di genere sublime, e quindi di fatto privilegiando una nobiltà di cuore e di sentimento a quella di sangue; dall'altra rivendica le origini divine di *Elvio*, qualificandolo come protagonista di alto rango anche dal punto di vista estrinseco. L'originalità delle argomentazioni crescimbeniane è notevole, come è stato già ravvisato (COLUCCIA 2000, pp. 319-320), in quanto si distacca in modo significativo dall'apologia guariniana in merito alla medesima questione. Attaccato sul medesimo punto da Giason De' Nores, il quale pretendeva che i pastori contadini non fossero adatti a comparire nelle favole sceniche, che dovevano incentrarsi su personaggi urbani e migliori, Guarini insisteva sul fatto che i pastori non fossero in realtà vili come l'avversario li descriveva, tanto che vi erano stati in passato anche re pastori (GUARINI, *Opere,* vol. II, pp. 290-294). Metastasio fonderà i due tipi di argomentazione, arrivando a delineare il prototipo di un re pastore, denso di allusioni cristologiche, che si fa apprezzare per la bontà del proprio animo piuttosto che per la chiarezza delle proprie origini; sull'allegoria dell'eroe-pastore, che Crescimbeni rilancia con autorità alla fine del Settecento, cfr. BUCK 1962, pp. 249-264; ZUCCHI 2016, pp. 1-8.

[130] *Che la qualità nobile ... in Toscana*: Guarini riconosceva in prima istanza che nella tragedia antica era lecita la commistione di personaggi nobili e bassi, come del resto dimostrava il consueto ricorso, da parte di Sofocle, a caratteri certamente poco principeschi, come servi, nutrici e nunzi («Confesso, e per dottrina Aristotelica ancora, che convengono alle Tragedie i personaggi grandi, e i bassi alle Commedie, ma nego bene che repugni alla natura e all'arte poetica in generale che in una sola favola s'introducano persone grandi, e non grandi. Qual tragedia fu mai che non havesse molto più servi e altre persone di questa fatta che personaggi di grande affare?», GUARINI 1601, p. 7). In secondo luogo il Custode allude alla definizione di tragicommedia offerta da Guarini; di fronte alle accuse di Nores, il quale definiva questo tipo di poesia un «mostruoso e disproporzionato componimento, misto di due contrarie azion e qualità», Guarini replicava che la tragicommedia non era concepita come una fusione di due favole opposte, ma come un terzo genere, in sé perfetto, in cui venivano combinate verosimilmente caratteristiche della tragedia e della commedia («Primieramente vi voglio dire ch'elle non son composte di due favole intere, l'una delle quali sia perfetta Tragedia, e perfetta Commedia l'altra, congiunte in modo che si possano disunire ambedue, senza guastare i fatti l'una dell'altra [...]. Né anche avete a credere ch'elle sieno o storia Tragica viziata con le bassezze della Commedia, o favola Comica contaminata con le morti della Tragedia [...]. Conciosiacosaché chi fa Tragicommedie non intende di compor separata o Tragedia, o Commedia, ma di questa e di quella un Terzo che sia

perfetto in suo genere, ed abbia d'ambedue lor quelle parti, che verisimilmente possano star insieme», GUARINI 1737*,* vol. II, pp. 237-238).

[131] *Ma com'ella sarà tragedia ... è assegnato*: ancora una volta vengono mosse all'*Elvio* di Crescimbeni potenziali critiche di natura esclusivamente formale; all'autore viene infatti rimproverato di aver inserito un prologo distinto dal primo atto, sul modello del *Pastor fido* e un coro alla fine del quinto atto. Nell'economia della favola il prologo, recitato dalla personificazione della Fedeltà (CRESCIMBENI 1695, pp. 1-4) risulta peraltro particolarmente rilevante, intanto perché prende le distanze dall'*Aminta* tassiana, reinterpretando il dramma pastorale in senso cattolico, come nota Arato («L'*Elvio*, come già il *Pastor Fido*, non ospita una prosopopea del Piacere, ma della molto cattolica Fedeltà», ARATO 2002, p. 25), ma anche perché svela fin dall'inizio la potenzialità allegorica del dramma; per un'analisi dei contenuti del prologo rimando alla mia edizione commentata del paratesto contenuta all'interno degli archivi del progetto di ricerca internazionale «Les Idées du Théâtre»: http://www.idt.paris-sorbonne.fr/html/Crescimbeni_Elvio.html.

[132] *circa la prima ... l'uso del prologo separato*: Aristotele riduceva di fatto il prologo al primo atto, descrivendolo come quella parte di tragedia che precede il parodo (*Poetica*, 1452 B 19-20). Nel Cinquecento Giambattista Giraldi, rifacendosi alla commedia romana di Terenzio e Plauto, qui richiamata anche da Crescimbeni, aveva introdotto il prologo separato dalla favola, recitato da un personaggio che poi non sarebbe più comparso in scena (GIRALDI CINZIO 1973, pp. 201-202). Tale soluzione venne condannata da numerosi critici aristotelici tra Cinque e Settecento, da Niccolò Rossi (ROSSI 1590, p. 42) a Giuseppe Salìo (SALÌO 1738, p. 180), mentre altri la giustificavano come pratica già sfruttata anche in alcune tragedie greche (NISIELY 1695-1697, vol. I, p. 44). Gilles Ménage, nel testo citato da Crescimbeni, legittimava la validità della soluzione di Giraldi sulla base del fatto che l'argomento della sua tragedia era finto e sconosciuto; era dunque ammissibile che egli introducesse un prologo separato per colmare l'ignoranza degli spettatori (MÉNAGE 1655, p. 104). Nel teatro arcadico questo tipo di prologo separato ha una grande fortuna, e non vi ricorre soltanto Crescimbeni, ma anche Gian Vincenzo Gravina, il quale compone un prologo sciolto dalla favola per ciascuna delle sue *Tragedie cinque*. Sui prologhi tragici separati dal primo atto nella tragedia del Cinquecento cfr. REFINI, pp. 61-85.

E, circa la seconda ... favola pastorale: per giustificare la presenza di un quinto Coro Crescimbeni ricorda invece l'esempio di Seneca; nell'*Hercules Oetatus* e nella spuria *Octavia* in effetti la rappresentazione è chiusa da un canto corale. Aristotele prescriveva che la tragedia si concludesse con l'esodo, la parte di tragedia che seguiva l'ultimo Coro (*Poetica* 1452 B 20-23). Sulle «irregolarità» della struttura formale dell'*Elvio* e sulle giustificazioni fornite dall'autore nella *Bellezza* cfr. GUAITA 2009, p. 181.

[133] *fondata totalmente sul finto*: Aristotele distingueva, tra gli argomenti tragici, quelli fondati su di un soggetto conosciuto, storico o mitologico, e quelli finti, come il *Fiore* di Agatone, ossia agiti da personaggi inventati (*Poetica* 1451 B 20-25), giudicandoli ambedue ammissibili. A partire dal Cinquecento tale distinzione era stata coltivata, rilevando una netta superiorità delle tragedie di soggetto storico a quelle basate su favole inventate (cfr. TASSO 1964, pp. 85-86), e nel Settecento tale predilezione era ancora viva, come dimostrano le attestazioni della superiorità della tragedia storica da parte di Gian Vincenzo Gravina (GRAVINA 1973, pp. 510-514), Lodovico Antonio Muratori (MURATORI 1971, vol. I, p. 129), Antonio Conti (CONTI 1726, p. 8) e Pietro Calepio (CALEPIO 2017, p. 83, V, 6 [4]). Fra le tragedie italiane erano considerate di argomento finto l'*Orbecche* di Giraldi Cinzio, l'*Acripanda* di Decio da Orte, ma anche il *Torrismondo* tassiano (cfr. ivi V, 137), che per questa ragione era reputato un dramma irregolare (ZUCCHI 2017a, pp. 75-89). La posizione di Crescimbeni è dunque isolata all'interno del panorama primo-settecentesco: egli non soltanto avalla la tragedia di «argomento finto», ma concepisce il «finto» non tanto come l'opposto di «storico», quanto piuttosto come antonimo di «verosimile».

[135] *quella strana bestia o mostro*: nell'*Elvio* i pastori dovevano periodicamente sacrificare una vergine a un mostro crudele per placare gli dei, irritati dalla colpa di un'antenata dei protagonisti. Così Lucrina descrive il meccanismo tragico che fa da motore alla vicenda, spiegando come «per sottrarsi alle continue stragi, / e alle ruine, che il rio mostro fea, / opportuno non era altro riparo, / che alla neomenia di ciascun mese / una vergine Ninfa esporre all'ira / della belva famelica e feroce, / finché i Numi a pietà si fosser mossi: / il che dapoi per legge / la nostra Ragunanza stabbilio, / e tante, e tante Pastorelle il mostro / ha fin qui divorate» (CRESCIMBENI 1695, p. 11). La minaccia di un mostro che incombe a turbare il *locus amoenus* arcadico è topica nella pastorale tra Sei e Settecento: si pensi, per citare qualche esempio, all'*Amorosa Fede* di Antonio Pandimo, al dramma per musica *Ama più chi men si crede*, di Francesco Silvani, o all'*Andromeda* di Gravina (cfr. ZUCCHI 2015, pp. 176-177). Per questa ragione intertestuale – oltre che per un motivo di natura prettamente infratestuale, ossia il carattere allegorico della favola – Crescimbeni giustifica come pienamente verosimile anche l'introduzione del mostro nella sua *pièce*.

[136] *il Fiore d'Agatone*: cfr. *Poetica* 1451 B 20-25.

Trattato del poema eroico: «E benché leggiamo nella *Poetica* d'Aristotele che le favole finte sogliono piacere per la novità loro, come fu tra gli antichi il Fior d'Agatone, e tra' moderni Toscani le favole eroiche del Boiardo e dell'Ariosto, e le tragiche d'alcuni più moderni, non dobbiamo però lasciarci persuadere che favola alcuna finta sia degna di maggior lode, [...] perciocché quelle cose sono credibili che si possono fare, ma quelle che non è chiaro che sieno fatte, sono credute poco possibili», TASSO 1964, p. 86.

Torrismondo fondato affatto sul finto: Crescimbeni si adegua su questo punto al pensiero dei contemporanei (cfr. V, 133); icastica, a tal proposito, appare la posizione di Scipione Maffei, il quale, nella prefazione al *Torrismondo* contenuta nel suo *Teatro italiano*, scriveva: «C'è stato chi ha rivocato in dubbio se il soggetto di questa Tragedia sia del tutto finto: ma forse tale istoria era, come dice il Cieco d'Adria di quella, ond'ei cavò l'argomento della sua Dalida "scritta nei libri ch'arsero in Egitto» (MAFFEI 1723-1725, t. II, p. 13). Sulla reale fonte del *Torrismondo* – storica, tratta da Olao Magno – cfr. SELMI 2017, pp. 189-223.

[138] *Gagliarda sembra ... eroe e semideo*: un'altra opposizione che viene mossa a Gerasto riguarda l'apparente mancanza di peripezia, ossia del mutamento di stato del protagonista, che veniva descritta da Aristotele come «il rivolgimento dei fatti verso il loro contrario», e che costituiva gran parte della bellezza della tragedia di fine nefasto, come nel caso dell'*Edipo Re* (*Poetica* 1452 A 20-35). In effetti nell'*Elvio* il rivolgimento dalla felicità all'infelicità non viene rappresentato, ma collocato piuttosto nell'antefatto, e ancora presente nel primo dialogo della tragedia, fra Lucrina e Amaranta, e in specie nelle parole con cui l'amante del pastore ricorda i momenti felici del loro amore, prima che la gelosia per Mirzia venisse a turbarlo (I, 1). La figura di Elvio, fin dalla sua entrata in scena, è invece caratterizzata da una tinta patetica e finanche elegiaca, che si prova immediatamente nella prima serie di sticomitie con Lucrina, in cui egli deve tentare di difendersi dalle accuse di tradimento rivoltegli dall'amata, e palesa i propri dubbi circa l'opzione da scegliere: accontentare l'amata e rinunciare all'impresa, oppure risolversi a compiere l'impresa ostile di uccidere il mostro, salvando Mirzia, come gli prescriverebbe l'onore.

Anzi questo secondo modo ... che fa di lei: secondo Gerasto sarebbe molto più verosimile – e conforme alla regola dell'unità di tempo, che già a questa altezza la poetica francese aveva stabilito essenziale – non rappresentare in scena il mutamento di stato, ma lasciare alla narrazione il vagheggiamento di un momento felice precedente. Ad ogni modo, con la solita tecnica argomentativa, nel finale della battuta viene riconosciuta la presenza di una peripezia alternativa, attraverso la quale Elvio diventa da «infelicissimo», giubilante per aver riconquistato l'amore di Lucrina. Sarà da avvertire che tuttavia questa soluzione era esplicitamente da Aristotele («È dunque necessario che un racconto ben fatto sia piuttosto semplice che non duplice, come invece dicono alcuni, e che tratti di un rovesciamento non dalla sfortuna alla fortuna ma al contrario dalla fortuna alla sfortuna», *Poetica*, 1453 A 10-15).

[141] *tragedia esprime sempre mestizia*: questo era un antico pregiudizio, che gravava anche sulle potenzialità rappresentative di tale genere teatrale, come dichiara icasticamente Ingegneri: «Le tragedie, lasciando da canto che così poche se ne leggono che non abbiano importantissimi e inescusabili mancamenti, onde talora divengono ancor irrapresentabili, sono spettacoli maninconici, alla cui vista

malamente s'accomoda l'occhio disioso di dilettazione. Alcuni oltra di ciò le stimano di tristo augurio e quinci poco volentieri spendono in esse i denari e 'l tempo», INGEGNERI 1989, p. 7. Nel Cinquecento, proprio per questa ragione, alcuni, come il Robortello, prediligevano la tragedia di fine lugubre; anche Piccolomini preferisce questa composizione a quella doppia di esito lieto, ma per ragioni diverse: «Più tragica dunque si dee stimare quella tragedia che finisce in lugubre fine, che quella che finisce in lieto. Et la ragion di questo non è quella che assegna il Robertello, cioè perché la tragedia è di natura sua lugubre [...]. La vera ragione adunque che fa più tragica doversi dir la tragedia terminante in mesto, ch'in lieto fine, s'ha da stimar che sia l'esser'ella più conforme alla diffinition della tragedia [...], che abbia da escitar compassione e timore» (PICCOLOMINI 1575, p. 201).

[142] *Questa è l'opinione del volgo ... ma ottime*: Aristotele nella *Poetica* delineava due prototipi tragici differenti: da una parte un tipo a struttura semplice, con la peripezia ed eventualmente l'agnizione, che si concludeva in catastrofe, e a questa assegnava la palma di migliore; quindi una tragedia «doppia», che prevede una risoluzione lieta per il protagonista positivo, e una mesta per l'antagonista (*Poetica*, 1435 A 30-35). Questa seconda tipologia, introdotta per compiacere il pubblico, ma non conforme al fine catartico della tragedia, era considerata da Aristotele nella *Poetica* meno raffinata. Tuttavia tra Cinque e Seicento, soprattutto in ragione delle nuove esigenze morali controriformistiche, si era allargato lo spettro delle passioni rappresentabili, e si era affermata una ricerca dell'utilità nella tragedia che esulava dalla purgazione di pietà e timore. Castelvetro aveva sostenuto che erano ottime quelle pièces che «contengono la mutatione de' buoni di miseria in felicità», in quanto in esse si dispiegava icasticamente l'azione provvidenziale della teodicea: questi drammi servivano infatti «acciocché il popolo si confermasse certificandosi per gli essempi proposti in questa santa opinione che Dio habbia cura del mondo et providenza speziale de' suoi difendendo loro, et confondendo i suoi e i loro nemici» (CASTELVETRO 1978, vol. I, p. 361). La bontà di questa soluzione era stata avallata, in Italia, dall'affermazione della tragicommedia guariniana, ma aveva trovato terreno fertile soprattutto nella teoria drammatica francese di ispirazione gesuitica: Corneille aveva infatti messo in dubbio l'utilità morale della catarsi, proponendo una drammaturgia dell'ammirazione che si basava su principi simili a quelli teorizzati da Castelvetro (CORNEILLE 1987, t. III, p. 146). Sulle discussioni in merito al finale tragico tra Cinque e Settecento si vedano ALFONZETTI – FERRONI 2003; ZANIN 2014.

[144] *che l'innocenza è protetta dal Cielo*: l'utilità della tragedia di lieto fine consisteva, secondo Crescimbeni, così come secondo molti altri arcadi, nel fatto che essa rappresentasse l'azione benevola della teodicea, la quale premiava i giusti e puniva i malvagi. Pietro Calepio vedeva agire questo stesso principio nella *Merope* di Scipione Maffei, forse la più nota tragedia doppia del primo Settecento, e nel suo giudizio, contenuto nella *Dissertazione epistolare sopra la Merope* inviata a Maffei, si esprimeva pressappoco con le stesse parole impiegate dal Custode: «La detta tragedia indica in maniera assai lodevole come dal cielo

viene protetta la giustizia anche nelle disgrazie, in cui meno appare la protezione, e come sia favorita alfin da Dio la virtù e punita l'usurpazione» (ZUCCHI 2017, p. 159). Non sarà inutile notare che Gian Vincenzo Gravina aveva optato, nelle sue *Tragedie Cinque*, per una tipologia tragica completamente diversa, proponendo sulla scena degli innocenti che venivano ingiustamente vessati.

[146] *penso se l'innocenza ... ma abominazione*: allude ancora una volta ai dettami della *Poetica* di Aristotele, secondo cui il protagonista tragico doveva essere di virtù mezzana, lontano dagli estremi della bontà assoluta e della malvagità eccezionale; soltanto un eroe mediocre, ossia generalmente buono, ma caduto in disgrazia per qualche episodico errore, poteva destare pietà e terrore. Veniva quindi rigettata la tragedia del martire, che avrà fortuna invece nel teatro gesuitico del Seicento, e che era riproposta anche in Arcadia da Giueppe Enrico Carpani (sul quale cfr. SANZOTTA 2014, pp. 243-275; SANZOTTA 2016, pp. XVII-LXXI). L'*Elvio* di Crescimbeni appare indubbiamente compromesso con questa drammaturgia religiosa di ispirazione gesuitica.

[148] *In ordine a ciò ... innocentissimo egli si fosse*: secondo Crescimbeni, nonostante il divieto di Aristotele, è permesso ai drammaturghi mettere in scena un protagonista totalmente innocente, purché egli sia creduto colpevole dagli altri personaggi: è questo il caso di Elvio, accusato ingiustamente di tradimento dalla gelosa Lucrina.

[151] *l'agnizione ... soprannaturale*: a risolvere la vicenda dell'*Elvio* interviene in effetti un oracolo divino, ricevuto da Nicandro, che serve a far cessare definitivamente la gelosia di Lucrina, mostrando un rapporto di parentela sconosciuto fra il protagonista e Mirzia, come spiega Uranio: «Assolvi pur, Lucrina, Elvio innocente, / e 'l geloso sospetto omai discaccia: / che Mirzia non è già figlia d'Uranio, / come tutti fin qui creduto avete; / ma ben d'Elvio sorella, / e del suo Genitor Polibo figlia: / se dunque dal tuo dardo ei la difese / n'accusa il sangue ed il fraterno affetto, / che trae, quantunque ignoto, / assai più ch'ogni laccio di Cupido» (CRESCIMBENI 1695, p. 98).

[152] *dove Uranio ... vendetta d'Elvio*: Uranio, credendo che Elvio non abbia tenuto fede al giuramento con cui si era impegnato a salvare Mirzia, è pronto a vendicarsi duramente con lui, come confessa a Gerasto nella prima scena del quarto atto (CRESCIMBENI 1695, pp. 77-78).

non m'importava ... pesa e duole: CRESCIMBENI 1695, p. 97.

[158] *Primieramente ... secondo l'uso moderno*: le conoscenze di Egina circa la pratica teatrale sono legate, come lei ammette in V, 156, alla sua frequentazione dei teatri moderni, in cui si recitavano per lo più drammi per musica – a maggior ragione nella Roma di Cristina di Svezia. Ciò di cui si stupisce la pastorella è quindi l'assenza, nell'*Elvio*, di elementi tipici dei melodrammi, come le mutazioni di scena e le arie composte da versi rimati. La distinzione fra teatro all'uso antico e all'uso moderno si basa quindi sulla presenza della musica in scena.

[159] *Circa la prima ... abuso dee condannarsi*: la mancanza di mutazioni è dovuta, secondo Gerasto, al rispetto dell'unità di luogo che era stata prescritta non da Aristotele, ma dai suoi commentatori, e che era stata introdotta con forza in seguito alla *Querelle du Cid*, dagli accademici francesi (cfr. CIVARDI 2004, pp. 193-196), e poi diventata regola fondamentale per i teorici della 'tragédie classique', da D'Aubignac (D'AUBIGNAC 1996, pp. 97-98) a Boileau («Que le lieu de la Scène y soit fixe et marqué», BOILEAU 1996, p. 170).

Speroni: la *Canace* di Speroni era composta da una soluzione di settenari ed endecasillabi variamente rimati; tale assetto metrico, che aveva attirato all'autore numerose critiche (registrate in SPERONI), era considerato l'archetipo dell'*Aminta* di Tasso (CREMANTE 2003, pp. 201-213).

Tasso nel Trattato del poema eroico: «Né peraventura ragione alcuna se ne può rendere: perché se costoro a me chiederanno per qual cagione le materie della guerra sono stimate più proprie della latina, e l'amorose de la toscana, risponderei che ciò si dice avvenire per le molte consonanti della latina e per la lunghezza del suo esametro più atto allo strepito delle armi ed alla guerra, e per le vocali della toscana e per l'armonia delle rime più convenevole alla piacevolezza degli affetti amorosi; ma non però queste materie sono in guisa proprie di questi idiomi che l'arme nella toscana e gli amori nella latina non possano convenevolmente essere cantate da eccelente poeta» (TASSO 1964, p. 133).

Lettere ... del suo Amadigi: si riferisce a una lettera di Bernardo Tasso a Sperone Speroni, in cui l'autore avverte: «Non posso farlo [l'*Amadigi*], siccome vostro giudicio e mio desiderio sarebbe, in rime sciolte, comandato dal padrone; al qual vizio troppo grande sarebbe il mio, non ubbidire: ma è di mestieri farlo in Stanze», TASSO 1733-1751, vol. I, pp. 168-169.

[161] *Egli è vero ... la natura è più confacente*: sulla natura del Coro, percepito come elemento estrinseco rispetto al dialogo, e ancor più come inserto lirico, teso a ristorare gli spettatori oppure a dar modo al poeta di parlare in prima persona, cfr. NATALE 2013; ZUCCHI 2013, pp. 76-91.

Calandra: la *Calandria* è la famosissima commedia del cardinal Bernardo Dovizi (1470-1520), detto il Bibbiena in ragione del suo luogo natale. Su di lui Crescimbeni esprime un giudizio ampiamente positivo, dichiarando che fu proprio il Bibbiena colui che «introdusse la buona Comica nella nostra lingua» (CRESCIMBENI 1702-1711, vol. I, p. 179).

[162] *Crate ... ne compose alcuna*: nella *Poetica* (1449 B 5-10) Aristotele affermava che il drammaturgo ateniese Cratete, abbandonato il giambo, aveva dato vita a una nuova forma drammatica; gli espositori cinquecenteschi, a partire da Giulio Cesare Scaligero, avevano interpretato questa osservazione come una prova del fatto che le commedie potessero essere scritte senza il ricorso al verso, e quindi in prosa (SCALIGERO 1987, p. 6); dello stesso avviso era anche il Piccolomini, qui citato da Crescimbeni («Non è mal fatto di notare che lo Scaligero, da quelle ultime parole di questa particella [...], parlandosi di Crate,

conclude ch'Aristotele affermi che Crate componesse commedie in prosa, e che conseguentemente non sia assorda cosa il farlo», PICCOLOMINI 1575, p. 95). Castelvetro, al contrario, condannava quella che reputava una sovrainterpretazione da parte dello Scaligero: Aristotele non parlava infatti esplicitamente di prosa, come peraltro aveva fatto altrove, e quindi l'ipotesi del commentatore originario di Riva del Garda doveva essere rigettata («Per queste parole [...] Giulio Cesare della Scala s'è imaginato che Crate componesse le comedie in prosa, poiché afferma in più d'un luogo della sua Poetica che Crate le compose in prosa; ma se non ha argomento più fermo di queste parole non gli si dee prestare fede, senza che non è verisimile che Aristotele avesse taciuto di crate se avesse composta poesia in prosa, come non tacque di Xenarco, di Sofrone e di Platone», CASTELVETRO 1978, vol. I, p. 145). Dello stesso parere di Castelvetro si mostra anche Gravina, nel *Discorso sopra l'Endimione*, ricordato da Crescimbeni nelle postille: «Delle greche e latine comedie e tragedie non ve n'è una che non sia legata in metro; solo Scaligero, da niun altro seguitato, stima che Cratete avesse scritto comedia in orazione sciolta» (GRAVINA 1973, p. 70).

[163] *Io non istimo ... mi sottoscrivo*: anche Crescimbeni rigetta l'ipotesi di lettura avanzata dallo Scaligero, rifacendosi all'opinione di Antonio Riccoboni (RICCOBONI 1587, p. 26) e di Giovanni Battista Chiodino da Monte Melone (CHIODINO 1613).

e benché abbia memoria ... questo pregio: allude alla commedia di Leon Battista Alberti stampata da Manuzio con questo titolo: *Lepidi Comici veteris Philodoxios Fabula ex antiquitate eruta ab Aldo Manuccio* (Lucae, 1588). Nella prima edizione Crescimbeni mostrava di non conoscere l'autore reale, il cui nome gli viene rilevato per lettera da Antonio Magaliabechi (11 gennaio 1700).

[166] *Ma pure nella tragedia ... richiede il soave*: Aristotele annoverava l'armonia fra le parti essenziali della tragedia (*Poetica* 1450 A 10).

[167] *Il vostro seme eterno ... l'infeconde arene*: CRESCIMBENI 1695, p. 100.

[171] *La prima allegoria ... quale voi dite*: l'insistenza sul contenuto di verità di questa allegoria, che viene presentata come «istoria velata di poesia», ha indotto giustamente gli studiosi contemporanei a ricercare, nella filigrana del testo, allusioni dirette a vicende e figure che hanno animato la vita dell'Accademia nei primi anni della sua fondazione. Giuseppe Coluccia (COLUCCIA 1994, pp. 43-44) ha supposto che nell'amore di Elvio per Lucrina si celi un riferimento all'infatuazione di Crescimbeni (Elvio) per la proposta estetica di Gravina (Opico, padre di Lucrina). Tale interpretazione è stata respinta da Camilla Guaita, la quale ritiene che il lasso temporale che separa la *princeps* dell'*Elvio* dalla prima lite fra Gravina e Crescimbeni in merito alle *Leges Arcadum* sia troppo ridotto per giustificare una simile dichiarazione di consenso da parte dell'autore della pastorale alla poetica del roggianese (GUAITA 2009, pp. 193-195). Recentemente Annalisa Nacinovich ha fatto notare come, nell'ambiguo rapporto

fra Elvio e Lucrina, vengano adombrati gli «errori dell'Accademia nei suoi primi tentativi di riforma letteraria», supponendo che l'avvicinamento di Elvio a Mirzia, figlio di Uranio (Vincenzo Leonio), testimoni in realtà l'adesione, da parte di Crescimbeni, al petrarchismo cristiano di Leonio e il conseguente allontanamento dalla poesia filosofica dell'*Endimione* di Guidi e delle *Egloghe* di Gravina (NACINOVICH 2013). Appare comunque significativo il fatto che Crescimbeni faccia ricorso, tanto nell'esecuzione materiale della scrittura, quanto nella riflessione teorica sulla sua poesia, a un codice ermetico che legittimava pienamente l'uso dell'allegoria, considerata, nella retorica barocca, una preziosa specie di «metafora continuata»; ancora una volta, dunque, la condanna del "seicentismo" è più rituale che effettiva (cfr. ZUCCHI 2014, pp. 98-99).

[175] *L'accoppiamento della gravità tragica colla semplicità pastorale*: questa in realtà era l'aspirazione della tragicommedia da Guarini in poi (cfr. GUARINI 1737*,* vol. II, pp. 275-277).

[179] *versi di sette sillabe ... potrete accorgervi*: l'enumerazione degli elementi stilistici distintivi dell'*Elvio* è invero poco originale. La commistione di endecasillabi e settenari era già ampiamente sfruttata da Guarini e da numerosi epigoni; l'avvertenza di conferire gravità al dettato attraverso una circolazione ampia dei periodi era pure sfruttata nel *Pastor Fido*, dove il temperamento fra sublime e basso, di cui parla Crescimbeni, era certo sbilanciato verso l'alto, molto più di quanto non sia nell'*Elvio*; quanto ai difetti del costume, è evidente che qui venga bersagliata l'*Aminta* del Tasso, condannata dai critici francesi – e da Gravina – per la medesima ragione.

[180] *Soprabbondante ... è stata priva*: vengono ricalcate, come nelle battute precedenti, le parole con cui Eudamio Linio, nome arcadico corrispondente talora a Gaspare Villamagna, talaltra a Francesco Berlini, entrambi napoletani, introduce la favola: «se bene di semplice Pastorale porta il nome, nondimeno quello di perfetta Tragedia le si conviene, caminandosi in essa per diversa strada da quelle finora calcate, come meglio di me Voi riconoscerete; il che tanto più è maraviglioso, quanto che la gravità tragica nulla toglie alla semplicità pastorale, né questa a quella», CRESCIMBENI 1695, p. n.n.

[181] *Omne genus scripti gravitate tragoedia vincit*: OVID. *Trist*. II, 381.

[183] *Vi persuaderete ... richiesto dall'artifizio*: in sostanza si ammette che anche la pastorale, così come la poesia lirica, può essere declinata secondo lo stile sublime, attraverso un superamento della rigida logica distintiva cinquecentesca che faceva corrispondere ogni genere di poesia a un unico stile.

[190] *il titolo di tragedia*: tra Sei e Settecento vengono invero pubblicate numerose tragedie pastorali o pastorali eroiche (cfr. V, 194), così denominate nei frontespizi; se ne fornisce di seguito un elenco non esaustivo: GIULIO MALMIGNATI, *Il Clorindo, tragedia pastorale*, Treviso, Reghettini, 1604; FRANCESCO LEONTINO, *L'Eudoro, tragedia sacra pastorale*, Palermo, Bua, 1656; GIROLAMO FRIGIMELICA ROBERTI, *Il pastore d'Anfriso, tragedia pastorale*, Venezia, Nicolini, 1695; PIETRO D'AVERARA, *Il Filindo. Pastorale eroica*

per musica, Venezia, Rossetti, 1720; ANTONIO MARIA LUCCHINI, *Dorilla in Tempe, melodramma eroico-pastorale*, Venezia, Rossetti, 1726; GIOVANNI AMEDEI, *Il pastor reale, dramma pastorale-eroico*, Venezia, Rumieri, 1727.

[194] *Certamente gli amori eroici ... Amore eroico tra' pastori*: la pastorale «eroica» si afferma, proprio a partire da queste osservazioni di Crescimbeni, tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento, secondo due diverse strategie: nei drammi della prima Arcadia, come l'*Elvio* di Crescimbeni o lo stesso *Amore eroico fra' Pastori*, stampato in versione «conformata al gusto moderno» nel 1697, secondo l'adattamento di Pintace de Trosis – pseudonomio di Pietro de Sanctis – col titolo *L'Eurillo, ovvero La costanza negl'amori fra Pastori* (Roma, Vannacci, 1697), l'eroismo consiste nella nobiltà dei sentimenti dei pastori e nello stile drammatico della composizione; successivamente, e in particolare in area settentrionale, si afferma invece un'altra interpretazione, secondo cui la pastorale eroica sarebbe il genere in cui compaiono contestualmente pastori e personaggi di stirpe regale, come si evince dalla *Notizia poetica* posta in testa al *Selvaggio eroe* di Girolamo Frigimelica Roberti («Questo Drama è Tragicomedia, perché le persone operanti son parte Comiche, parte Tragiche. È poi Eroico-pastorale perché le stesse persone, alcune sono di condizione Eroica, ed altre di Pastorale», FRIGIMELICA ROBERTI 1707, p. 4).

[195] *dramma fondato ... Tolomeo re d'Egitto*: allude al libretto *Il console tutore* (Roma, de' Rossi, 1698), poi ristampato con varie modifiche e con il titolo *Il console d'Egitto* sempre per i tipi di de' Rossi nel 1701 (cfr. FRANCHI 1997, p. 728). Sulla drammaturgia ottoboniana cfr. STAFFIERI, pp. 129-192.

[196] *Imperio vendicato*: poema epico di Antonio Caraccio, incentrato sulla riconquista di Costantinopoli da parte dell'esercito di Enrico Dandolo ai danni dei greci scismatici, pubblicato nella *princeps* del 1679 in venti canti, e nella seconda edizione, del 1690, in quaranta (cfr. NIGRO 1976).

Dialogo sesto

[2] *Giefte del Bucanano*: lo scozzese George Buchanan (1506-1582), convertitosi alle dottrine calviniste nel corso della sua permanenza in Francia, fu autore di poesie e tragedie latine (*Jephtes*, 1554; *Baptistes*, 1557) che ebbero nel Cinquecento un discreto successo. In Italia lo *Jefhte* fu tradotto dal senese Scipione Bargagli col titolo *Iefte, over Voto* e venne pubblicato in due edizioni (Lucca, Busdraghi, 1587; Venezia, Valentini, 1600).

[4] *Iersera ... corsero due mesi*: la vicenda che anima la tragedia *Jephtes* è tratta da *Giudici* 11, 31-40, ed è imperniata su di un'azione molto simile a quella di Ifigenia; Iefte, in cambio della vittoria contro gli Ammoniti, promette a Dio di sacrificare la prima persona che inconterà al ritorno dalla guerra, e al suo rientro si imbatte nella figlia che gli viene incontro per celebrare il suo trionfo. Buchanan era stato criticato per aver alterato alcune delle circostanze del racconto biblico da Daniel Heinsius (HEINSIUS 2001, pp. 299-303), di cui Crescimbeni riprende le argomentazioni. Sulla fortuna del soggetto tragico di Iefte tra Sei e Settecento e sulle polemiche di cui fu fatta oggetto cfr. MATTIODA 2009.

[7] *egli gode d'amplissima facoltà di variarla*: Aristotele nella *Poetica* prescriveva una certa libertà al poeta di intervenire sulla storia, in quanto la poesia si fondava sul verosimile e non sul vero (1451 B 5-10), eppure raccomandava di non alterare la favola nel caso in cui essa fosse tratta dai miti della tradizione (1453 B 22-25). Tale ambiguità aveva dato vita nel Seicento a numerose polemiche: nella *Poétique* La Mesnardière arrivava a stabilire una quasi perfetta identità fra storia e poesia (MESNARDIÈRE, p. 45), e numerose tragedie dell'epoca, in particolare quelle di Corneille, venivano condannato per il mancato rispetto della storia. Eppure non mancavano sostenitori di una maggiore libertà per i drammaturghi, come D'Aubignac, il quale consentiva ai drammaturghi di intervenire non soltanto nei dettagli secondari, ma anche di modificare elementi dell'azione principale, asserendo che gli spettatori non andavano a teatro per sorbirsi lezioni di storia (D'AUBIGNAC 1996, pp. 67-68). Spesso tale libertà era rivendicata anche con l'autorità degli autori antichi, che in numerosi casi si erano concessi licenze rilevanti a questo proposito: su questa argomentazione, ripresa anche da Crescimbeni, insiste in particolare Ghirardelli nella sua *Difesa del Costantino* (GHIRARDELLI 1660, pp. 110-112). Crescimbeni si mostra molto all'avanguardia su questo tema, ammettendo che i poeti hanno la possibilità di cambiare pressoché ogni dettaglio della favola rispetto al racconto storico, al fine di costruire un intreccio più dilettevole.

tutto al contrario ... fu meretrice: questo è il contenuto della rivelazione che San Giovanni fa ad Astolfo: «Omero Agammenon vittorioso / e fe' i Troian parer vili ed inerti; / e che Penelopea fida al suo sposo / dai Prochi mille oltraggi avea sofferti. / E se tu vuoi che'l ver non ti sia ascoso, / tutta al

contrario l'istoria converti: / che i Greci rotti, e che Troia vittrice, / e che Penelopea fu meretrice», *Orl. Fur.* XXXV, 27.

Vergilio aver supposto ... appresso Ausonio: ad Ausonio veniva attribuita la traduzione in latino di un epigramma greco che si leggeva nell'*Antologia palatina* (XVI, 151), in cui Didone prendeva la parola in prima persona per difendersi dall'accusa di lascivia rivoltale da Virgilio («Illa ego sum Dido, vultu quem conspicis hospes / assimilata modis pulchrae mirificis. / Talis eram, sed non Maro quam mihi finxit erat meus / vita nec incestis laesa cupidinibus»). Sulla diffusione, invero assai ampia tra Quattro e Settecento, di questa rivisitazione della figura di Didone cfr. BONO –TESSITORE 1998, pp. 217-225.

in bocca di Palinuro il porto Velino: l'anacronismo era stato già denunciato da Aulo Gellio, e viene condannato dal Fioretti nei *Proginnasmi* (NISIELY 1695-1697, vol. I, pp. 30-32), in un capitolo, in cui vengono citati molti altri esempi di questo genere, che sicuramente Crescimbeni aveva presente.

Siavi d'esempio la finzione di Dante: allude alle parole pronunciate da Alberigo da Faenza nel canto XXXIII dell'*Inferno*, nel quale viene spiegato come l'anima dei peccatori destinati alla Tolomea venga spedita all'inferno nel momento stesso del tradimento che compiono; al loro posto dei diavoli continuano poi a vivere nel mondo terreno fino alla morte naturale del corpo («Come 'l mio corpo stea / nel mondo sù, nulla scienza porto. / Cotal vantaggio ha questa Tolomea, / che spesse volte l'anima ci cade / innanzi ch'Atropòs mossa le dea. / E perché tu più volentier mi rade / le 'nventriate lagrime dal volto, / sappie che, tosto che l'anima trade / come fec'io, il corpo suo l'è tolto / da un demonio, che poscia il governa / mentre che'l tempo suo tutto sia volto», *Inf.* XXXIII, vv. 122-132).

[14] *Lacone ed Eudosso ... noi conosciuta*: nell'*Imperio vendicato* l'autore, sotto la maschera del Salentino, salva la vita al protagonista dell'epopea, Enrico Dandolo, impedendogli di bere un liquido che cancella la memoria (CARACCIO 1690, pp. 382-383 [XXXIII, 64-83]). L'altro esempio citato è il *Colombus* di Ubertino Carrara (1642-1716), gesuita di famiglia bergamasca ma nato a Sora e membro prima dell'Accademia Reale di Cristina di Svezia, e poi dell'Arcadia. In questo poema in latino, dedicato alla scoperta dell'America, viene prefigurato il regno di Cristina (CARRARA 1715, pp. 80-81). Su questa interessante prova epica cfr. SEGRE 1925.

[15] *negativa coartata*: termine legale, così definito in un dizionario ottocentesco: «Dicesi dai criminalisti il Provare l'impossibilità di aver commesso un delitto in un luogo nel tempo che la persona si trovava in un altro», DIZIONARIO 1835, p. 611. In generale si usava, anche in contesti estranei a quello giuridico, per indicare uno sfasamento temporale che rendeva impossibile una diversa collocazione cronologica di alcuni fatti; si veda ad esempio questa argomentazione nella *Religione dimostrata e difesa* di Alessandro Maria Tassoni: «Un'altra negativa coartata ci dà la Storia stessa di Egitto. Se l'Impero Egiziano è posteriore all'Assiro, come può rimontare a quindici o venti mila anni?», TASSONI 1805-1808, vol. I, p. 29.

[21] *dal Ghirardelli nella Difesa del suo Costantino*: questa battuta appare quasi una parafrasi di un passaggio della *Difesa del Costantino* di Ghirardelli, nella quale, sulla base della *Summa theologica* di san Tommaso, si ammette «che non solo le voci – il che ponno fare anche gli uomini – delle Divine Scritture, ma anche le medesime cose – il che non può fare altri che Dio – siano state dall'eterna sapienza in maniera disposte che anch'esse significando abbiano a chiudere in sé particolari misteri, segni espressivi di verità delle cose future», e di conseguenza si vieta ogni alterazione da parte del poeta che intenda fare questi racconti oggetto di una trasposizione letteraria: «come potrà la licenza d'un Poeta profano alterar que' racconti, nell'alterazione dei quali non può se non cangiarsi il mistero istituito dalla Divina Sapienza?», GHIRARDELLI 1660, p. 105.

[26] *Matteo Ricca ... pessimus apostata*: «Prior id laboris susceperat Georgius Buchananus ex Levinia Provincia Scotiae, bonus Poeta, sed pessimus Apostata», RICCA 1693, p. 6.

Daniello Heinsio ... ut potuit: cfr. HEINSIUS 2001, p. 330.

[29] *fonte più atto a generar diletto che la maraviglia*: in questo segmento Crescimbeni parrebbe recuperare uno dei tratti costitutivi della teoria letteraria manieristico-barocca, mettendo al centro del progetto poetico la meraviglia, fonte del diletto poetico secondo Castelvetro (CASTELVETRO 1978, vol. II, pp. 161-183; cfr. MEROLA 2007, pp. 305-318), ed elevato a oggetto di ricerca privilegiato del poeta nella Francia del Seicento: per Boileau si fondava sul θαυμάζειν («Il faut donc sçavoir que par Sublime, Longin n'entend pas ce que les Orateurs appellent le stile sublime: mais cet extraordinaire et ce merveilleux qui frape dans le discours, et qui fait qu'un ouvrage enleve, ravit, transporte [...]. Il faut donc entendre par Sublime dans Longin, l'Extraordinaire, le Surprenant, et comme je l'ai traduit, le Merveilleux dans le discours», BOILEAU, p. 338), e Corneille mette l'«admiration», in quanto origine della meraviglia, al centro del proprio progetto drammaturgico (cfr. FORESTIER 2003, pp. 166-167). Sulla ricerca del meraviglioso nel teatro fra Cinque e Seicento cfr. SARNELLI 1999; sulla centralità di questa nozione nel *Cannocchiale aristotelico* di Tesauro cfr. FRARE; MEROLA 2007a.

quanto alle cose naturali ... tutta di fuoco: discute di alcune teorie filosofiche antiche, riprese da Telesio e dai suoi allievi, i quali sostenevano che il cielo fosse composto da una fusione dei cinque elementi, screditando l'ipotesi che esso fosse fatto di fuoco per la vicinanza al sole (cfr. TELESIO 2009, p. 177; QUATTROMANI 2003, p. 34).

mi varrò della lupa di Romolo: secondo l'allegoresi antica e medievale – ripresa da Dante nel principio della *Commedia* – la lupa era figura della lussuria; a partire da Plutarco si erano diffuse letture del mito di Romolo secondo cui la lupa che aveva allevato il futuro re di Roma era da intendersi in realtà come una prostituta; esemplificativo di questa interpretazione è il seguente passaggio, tratto dalla *Fisionomia dell'uomo* di Della Porta: «La Lupa è figurata per la Puttana, e per l'avaritia, e rapacità, e dal Lupo

sono fatti molti nomi Greci di puttane, come Lice, Licori, e Licene. Romolo e Remo, non dalla Lupa, ma da una meretrice furono allevati, come dice Plutarco nella sua *Vita*», DELLA PORTA 1613, p. 198.

Mazzoni nella Difesa della Commedia di Dante: Mazzoni ragiona a lungo, nel suo trattato, dei tipi di alterazione della favola concessi ai poeti per rendere meraviglioso l'intreccio, in particolare nel capitolo settimo del terzo libro, dedicato alle «alterationi, e falsificationi, c'hanno havute l'historie, e le favole presso a' Poeti ne' soggetti, colla difesa d'un luogo di Dante» (MAZZONI 1587, pp. 417-421). Gli esempi di alterazione che saranno citati nel prosieguo del discorso sono tratti, per la gran parte, da queste pagine di Mazzoni e dai successivi capitoli della *Difesa di Dante*.

l'istoria vuole che Niobe ... fino a venti: «Questo medesimo si deve dire del numero de' figliuoli di Niobe, de' quali non è stata minor discordia tra' poeti di quella che si fosse del numero de' figliuoli d'Hercole. Percioché, come testimonia Gellio nel ventesimo suo libro, Homero nel ventesimoquarto dell'Iliade disse che furo sei maschi e sei femine, Euripide volle che fussero due volte sette, Sapho due volte nove, Minerme, Bacchilide e Pindaro due volte Dieci. Apollodoro nella *Bibliotheca* mostra ciò [...], che per accrescere la meraviglia e la miseria di Niobe dissero li Poeti falsificando l'historia e augmentando il numero de' suoi figliuoli», MAZZONI 1587, pp. 434-435.

l'attribuir contra la verità ... penetri muraglie: Mazzoni elencava tre maniere con cui i poeti avevano alterato le qualità naturali: «L'essempio del primo modo ci vien porto da quello ch'ora siamo per dire. Scrive Aristotele nel proemio della *Metaphisica* che l'api mancano del senso dell'udito, e che per questa cagione sono indisciplinabili. [...]. Essempio del secondo modo ci prestano Silio Italico, Papinio, Statio e Damagete in alcuni luoghi dov'essi dicano che il Leone ha guardatura bieca, e torta. In che tribuiscono essi un effetto alla potenza visiva di quell'animale, che non le conviene in alcun modo. [...] Essempio del terzo modo si può prendere da quello che dissero li Poeti Greci e Latini dell'occhio Linceo, cioè ch'egli fosse tanto vigoroso e di maniera efficace ch'egli penetrasse con l'acuta sua vista le quercie e i muri» (MAZZONI 1587, pp. 457-459).

liopardo domesticato: «L'habito e la disposizione si contengono sotto la seconda specie della qualità, nella quale parmi che il Petrarca volesse seguire lo straordinario e 'l maraviglioso, quando egli ci dimostrò un Leopardo domesticato per l'uso della caccia» (MAZZONI 1587, p. 459).

l'avoltoio concepisca di vento: qui in realtà Crescimbeni prende un abbaglio nel riportare gli esempi di Mazzoni, il quale, riprendendo alcuni versi omerici, ricordava di come alle cavalle venisse attribuita la fama di essere ingravidate dal vento (MAZZONI 1587, pp. 468-470).

Falari operò ... detto di Procuste: «Phalari, come testimonia Tzetzes nelle Chiliadi, operò sempre bene e virtuosamente: tuttavia perché Stesichoro li fu poco amico, o per colpa d'altro Poeta, fu infamato, come tiranno empio e crudele. Si trova anchora varietà fra' scrittori delle attioni o vitiose, o

virtuose, senza passare dal vitio alla virtù o al contrario. Come per essempio se bene Pausania, e 'l Commentatore d'Euripide s'accordano in dire che le attioni di Schini furo empie e crudeli, discordano però nel modo particolare. Percioché vuole Pausania ch'egli fosse ladrone, il quale piegasse le cime de' Pini in terra, e vi legasse poi quelli che vinceva in battaglia; […] ma il commentatore d'Euripide vuole ch'egli havesse un letto brieve e curto, ch'egli prendendo per foza i passaggieri misurasse in quel letto la quantità de' corpi loro, e troncasse da' piedi in su tutto l'avanzo, col quale essi eccedeevano la misura del letto» (MAZZONI 1587, p. 480).

le nozze di Peleo ... nato già Achille: «Dico adunque che dell'Anachronismo del tempo antico al moderno habbiamo bellissimo esempio ne' versi che fa Catullo sopra le nozze di Peleo e di Theti, i quali portano scorrettamente il titolo d'Argonautica. Percioché vuole egli in quel luogo che Peleo restasse acceso dalla bellezza di Theti, e che la prendesse per moglie allhora, quando ch'egli navigava con gli altri Greci Heroi per conquistare il vello dell'oro» (MAZZONI 1587, p. 516).

Esempio della terza ... non meno di cinquanta: i due esempi, impiegati per dimostrare come «li Poeti allungano il tempo di qualche accidente assai più di quello che si trova nell'Historia» sono tratti da MAZZONI 1587, p. 524 e p. 525.

chiamò Tebe ... nostro emisfero: cfr. MAZZONI 1587, p. 534-539.

Falsificazione di sito naturale commise Pindaro: «Si è detto di sopra [...] che sia opinione degli antichi Gentili che l'Isola di Delo fosse posta nel mezo del mondo, e si è insieme nel medesimo luogo dimostrato che questa opinione fu molto ripugnante al vero. Hora io soggiungo che la falsificatione del Sito del mezo del mondo nacque da' Poeti, e dalle favole loro. Percioché Pindaro nella quarta Ode Pithia disse che l'oracolo di Delo era nel bellico, cioè nel mezo della terra», MAZZONI 1587, p. 548.

Chiron prese ... alla mascella: *Inf.* XII, vv. 77-78.

D'accidentale commise ... lo pongono nel cervello: gli esempi sono tratti da MAZZONI 1587, p. 547.

Eschilo vuole ... sagrificio che fa alle Muse: cfr. MAZZONI 1587, pp. 557-558.

[33] *Io ho letta ... dall'arcivescovo di Tiro*: si tratta dell'*Historia rerum in partibus transmarinis gestarum* di Guglielmo di Tiro, autore del XII sec. che fu di ispirazione a Tasso per la sua *Gerusalemme liberata*.

[34] *non si chiama alterazione ... ma perturbazione*: nel Cinquecento si era ampiamente discusso, soprattutto in riferimento al poema epico, sull'opportunità di variare l'ordine naturale degli eventi storici nella loro trasposizione poetica. Nella poetica moderna solitamente si concede ai poeti di ricorrere all'ordine «perturbato», secondo la definizione di CASTELVETRO 1978, vol. I, pp. 205-215, e dello stesso parere sono Mazzoni (MAZZONI 1587, pp. 653-654) e Tasso (TASSO 1964, p. 121), benché si giudichi l'*Iliade* una favola attinente all'ordine naturale. Per una ricostruzione del dibattito cinque-seicentesco cfr. BELLINI 2002, pp. 188-190.

[37] *il Nisieli ... i critici strepitato*: nei proginnasmi 5, 6, 7 e 8 del primo libro Fioretti censurava, riprendendo numerose autorità antiche e moderne, l'uso dell'anacronismo (NISIELY 1695-1697, vol. I, pp. 30-44).

[42] *Sarà egli il fatto di David ... comporre una tragedia?*: allude all'episodio dell'unzione di Salomone che precede la morte di Davide; il re, molto vecchio, si decise a nominare suo successore Salomone, figlio di Betsabea, in seguito alla notizia, ricevuta dal profeta Natan, della cospirazione mossa ai suoi danni dal figlio Adonia, il quale si era fatto re ed erede di Davide a sua insaputa. L'incoronazione di Salomone è narrata in *1 Re* 1, 28-40; la morte di Davide in *1 Re* 2, 1-11.

[43] *Crateo Ericinio*: tra il 1695 e il 1699 il soggetto della successione al trono di re Davide era stato affrontato sia dal padovano Girolamo Frigimelica Roberti, in un dramma per musica dal titolo *La clemenza di Salomone*, sia da Pietro Ottoboni, nella tragedia *Adonia*. Sulla relazione, assai stretta, fra queste due versioni cfr. CHIRICO 2011, pp. 218-262.

[47] *ne' Paralipomeni*: I *Cron*. 29, 22-28.

[48] *Egli è vero ... o poco più*: fa riferimento alla regola dell'unità di tempo, fondamentale per la «tragédie classique» francese, secondo la quale tutta l'azione doveva compiersi nell'arco di ventiquattr'ore per apparire verosimile allo spettatore.

[50] *Maestro delle Sentenze ... dies unus*: con "Maestro delle sentenze" veniva identificato Pietro Lombardo, vissuto nel XII secolo e autore dei *Libri Quattuor Sententiarum*, una raccolta di sententiae teologiche volte a spiegare il testo biblico. Il verso citato da Crescimbeni si trova in *Gen* 1, 5.

[56] *San Girolamo ... circa due anni*: la fonte di San Girolamo (HIERON. *Epistula ad Vitalem* 72 [CXXXIII]) veniva ripresa da Juan de Pineda (PINEDA 1609, p. 89), da Alonso Tostado (TOSTADO 1596, p. 335v), e da Jacques Salian (SALIAN 1620-1624, vol. III, pp. 502-503).

[58] *Caninio Revilio*: allude a Gaio Caninio Rebilo, fatto console da Cesare nel 45 a.C. per qualche ora per sostituire Quinto Fabio Masimo, morto l'ultimo giorno dell'anno in cui era in carica.

[61] *Anche a me è noto ... quando ve ne fosse bisogno*: Saliano ammetteva che il regno di Davide si fosse protratto per oltre quarant'anni, fino al 3020, a differenza di altri espositori (SALIAN 1620-1624, 1622, t. III, t. III, p. 357).

[73] *quo die ... Abisag uxorem*: PINEDA 1609, p. 73.

[78] *Nec ob ... regno illius*: AGOST. *De Civitate Dei*, XVII, 8.

[83] *Ho memoria d'averne veduti ... dalla Scrittura medesima*: Crescimbeni menziona il capitolo della *Difesa di Dante* dedicato a «che cosa sia l'impossibile credibile, e che il Poeta può non solamente fingere da sé tutta l'inventione della favola intiera, ma anchora alterare e falseggiare le favole e le historie narrate da

altri» (MAZZONI 1587, pp. 409-417); la *Poetica* dello Scaligero (SCALIGERO 1987, pp. 297-317); un proginnasmo del Fioretti in cui si discute di alcuni difetti della *Cristiade* di Marco Girolamo Vida (NISIELY 1695-1697, vol. V, pp. 225-232); il *Discorso apologetico sopra la Tragedia del Giuramento* di Bartolomeo Tortoletti (TORTOLETTI 1645, pp. 221-259); un passaggio della *Difesa del Costantino* di Ghirardelli in cui si ammette che il poeta abbia la licenza di alterare varie condizioni della storia nella sua favola (GHIRARDELLI 1660, pp. 114-128), e la *Difesa del Crispo* (Roma, Stamperia Vaticana, 1633) di Tarquinio Galluzzi (1573-1649), padre gesuita e amico di Bernardino Stefonio, autore di una delle più celebri tragedie gesuitiche dell'epoca il *Crispus*, che fu di ispirazione anche a Corneille, e che Galluzzi difese dalle accuse dei critici aristotelici (cfr. a proposito GIULIO 2000, pp. 47-63).

[85] *Né meno nel tempo ... si rappresenta*: TORTOLETTI 1645, p. 232.

[89] *quelle dell'Ariosto ... le più perfette*: secondo Crescimbeni l'Ariosto era stato il primo a introdurre la perfetta commedia in Italia, contestando l'opinione di Bulgarini e del Vellutello («Ora il primo che mettesse in uso la buona e regolata Comica nella Toscana Poesia, secondo il nostro parere fu Lodovico Ariosto, il quale prese l'esempio dalla Calandra di Bernardo Divizio Cardinal di Bibbiena, che fu la prima che uscisse in prosa l'anno 1524», CRESCIMBENI 1702-1711, vol. I, pp. 203-204). Gravina condivide l'opinione di Crescimbeni secondo cui l'Ariosto aveav composto le tragedie migliori del Cinquecento italiano, su imitazione dei modelli antichi («Alla stessa norma dei Greci e Latini anche son composte molte e molte commedie italiane, e sopra tutte quelle dell'Ariosto, più che l'altre, dei plautini sali imbevuti», GRAVINA 1973, p. 317).

[91] *Ohimé, che cosa mai dite ... più purgato giudizio*: in questo succinto canone della commedia cinquecentesca compaiono la *Cecaria*, intitolata «tragicomedia» (Venezia, Zoppino, 1532), di Marcantonio Epicuro (1472-1555), il *Capitano* (Venezia, Giolitto, 1555), una delle cinque *Commedie* di Lodovico Dolce (1508-1568), il *Medico* (Firenze, Torrentino, 1562) di Jacopo Castellini, gli *Incantesimi* (Venezia, Giunti, 1585) di Giovan Maria Cecchi (1518-1587), l'*Egle* (Venezia, Manuzio, 1543) di Giraldi Cinzio, che in realtà è un dramma pastorale e compare fin dalla princeps col sottotitolo di «satira», la *Tancia* (Firenze, Giunti, 1620) di Michelangelo Buonarotti il giovane (1568-1646). Questo primo elenco di commedie comprende drammi composti in versi.

[93] *Strana cosa ... nostro Lacone*: fra le commedie in prosa citate da Crescimbeni compaiono la *Calandria* del Bibbiena, gli *Straccioni* (Venezia, Manuzio, 1582) di Annibal Caro (1507-1566), le *Commedie* (Firenze, Giunti, 1606) di Leonardo Salviati (1540-1589), quelle di Francesco d'Ambra (1449-1558), autore del *Furto*, dei *Bernardi* e della *Cofanaria*, quelle di Alessandro Piccolomini (*Amor Costante*; *Alessandro*), quelle di Girolamo Parabosco (1524-1557); spicca invece l'assenza della *Mandragola* di Machiavelli. Fra i drammaturghi che vissero nel Seicento Crescimbeni cita poi Sforza degli Oddi (1548-1611),

Giovambattista Della Porta (1535-1615), Francesco d'Isa (1572-1622), che pubblicò cinque commedie col nome del fratello Ottavio, Giovanni Battista Ricciardi (1623-1686), autore del *Trespolo* (Bologna, 1669). Nel canone tragico stilato da Crescimbeni compaiono invece la *Sofonisba* di Gian Giorgio Trissino (1478-1550), la *Tullia* di Lodovico Martelli (1500-1527/1528), l'*Orbecche* di Giraldi Cinzio (1504-1573), la *Rosmunda* di Giovanni Rucellai (1475-1525), l'*Adriana* di Luigi Groto (1541-1585), detto il Cieco d'Adria, la *Canace* di Sperone Speroni (1500-1588), il *Torrismondo* di Torquato Tasso, l'*Acripanda* di Antonio Decio da Orte (1560-1617) e il *Corradino* di Antonio Caraccio (1630-1702): su questo importante elenco, al quale attingeranno, nel corso del Settecento, numerosi storiografi del teatro italiano, da Scipione Maffei a Pietro Calepio, cfr. VERDINO 2007, pp. 185-204; ZUCCHI 2017, pp. 61-74.

[99] *Della Poetica ... l'esodo e il coro*: nella *Poetica* di Aristotele commedia e tragedia venivano riconosciute simili in quanto impiegavano insieme il ritmo, la melodia e il metro, ma in parti diverse dell'opera (*Poetica*, 1447 B 25-30), mentre differivano in quanto all'oggetto dell'imitazione, dal momento che la tragedia rappresentava uomini migliori di noi, la commedia uomini peggiori (1448 A 15-20). Vengono poi elencate, sempre secondo il modello aristotelico (1449 B 21-29), le parti di quantità e di qualità che compongono il dramma.

Ma i latini diversamente: questa specifica diversità della partizione della commedia latina da quella greca era stata già notata da Trissino nella *Sesta divisione della poetica*, in cui l'autore avvertiva: «Le parti poi de la quantità de la Commedia saranno come quelle della quantità della tragedia, cioè il prologo, lo episodio, l'esodo et il corico: le quali parti, penso che dai Latini, per non avere il Coro, furono divise in Atti, e questi feceno cinque: e quella prima parte, che introduce la favola ne la Scena, fino al cantar del Coro, fu dai Greci dimandata prologo, e dai Latini Atto primo, il quale si finia quando niuno dei rappresentanti non rimanea nella scena, e poi dietro a quello segueno tre altri episodi, li quali erano tra li canti del Coro, e questi i Latini nominarono tre altri atti [...]; l'esodo poi era il quinto atto» (TRISSINO 1729, vol. II, p. 122).

essendo la commedia imitazione di peggiori: cfr. ARIST., *Poetica*, 1448 A 15-19.

Castelvetro nella giunta: allude a un passaggio delle *Giunte* di Lodovico Castelvetro al primo libro delle *Prose della volgar lingua* di Bembo, in cui l'autore stabiliva che allo scrittore, nel descrivere una qualche situazione di carattere umile, non era vietato ricorrere al più infimo grado della sentenza: «potrà lo scrittore rappresentare con parole significaitive propriamente le arditezze delle bestemmie, o con le significative propriamente la disonestà. [...] E potrà ancora lo scrittore usare le parole significative propriamente delle parti disoneste del corpo umano, e delle immondizie, in iscrivendo l'arte del medicare, per potere insegnare propriamente le malattie e le medicine di quei membri, e i segni che si colgono dalle lordure, e parimente i rimedj; o in insegnando alcuna speculazione intorno a

quelle e alle altri parti del corpo umano. E appresso allo scrittore, in componendo una Commedia, si concedono non pure parole ridevoli, e motti sciocchi, e modi di dire da persone rozze; ma ancora certe ree profferenze, e scemamenti, e accrescimenti, e trasportamenti di lettere, per conservare la condizione della persona idiota parlante», CASTELVETRO 1572, p. 247.

[101] *Perché credettero ... commedie che avete in mano*: con i suoi endecasillabi sdruccioli l'Ariosto aveva tentato di imitare i senari giambici della commedia latina, ma diversi eruditi del Cinquecento giudicavano che egli avesse sbagliato, dal momento che lo sdrucciolo era considerato troppo basso per la commedia; si veda il giudizio dello Speroni: «mi piaceria molto che, come è varietà appresso a' Greci ed a' Latini tra la commedia e la tragedia quanto a' versi – che della materia non parolo – quantunque siano tutti jambi, così ella vi fosse ancor nella nostra favella, e loderei per Dio l'Ariosto, che coi suoi sdruccioli l'avesse trovata, se non fosse quella qualità di versi più convenevole a materia assai più bassa che non è la commedia; e non recassero quei sdruccioli, sul loro sdrucciolare, fastidio a chi gli ascolta», SPERONI 1982, p. 138.

[103] *V'è chi stima di sì, ed anch'io concorro nell'istesso parere*: Crescimbeni stabilisce la superiorità della commedia in prosa a quella in verso, e confermerà questa opinione nei *Commentari* (CRESCIMBENI 1702-1711, vol. I, p. 207); meno favorevoli si mostravano a tal proposito Gravina e Muratori. Il primo, richiamando il modello degli antichi poeti comici, affermava che la commedia in verso recasse maggior diletto e, pur non condannando i drammi in prosa, approva la soluzione di Ariosto, la più adatta a replicare la naturalezza dei giambi latini («Nella nostra lingua, la quale è assai tralignata dalla sua stirpe, non si ravvisano sì fatti metri, e solamente col verso sdrucciolo si potrebbe in qualche maniera imitare l'uso del iambo antico; il che con molto artificio e senno ha fatto Ludovico Ariosto nelle sue comedie, con le quali ha voluto anche in questo genere di poesia alzare il pregio della nostra lingua oltre l'usato», GRAVINA 1973, p. 71); il secondo mostra una predilezione ancor più marcata per la commedia in versi nella *Perfetta poesia italiana* («Quantunque poi le Tragedie e Commedie in prosa, non ostante il precetto d'Aristotele e l'esempio de gli antichi, facciano maravigliosi effetti, e ben recitate muovano assaissimo l'animo de gli uditori, tuttavia porto opinione, che il verso a questi componimenti sia, se non assolutamente necessario, almeno di grande aiuto e decoro. Il verso ben recitato contiene una segreta nobile attrattiva oltre alla sua palese armonia, che sommamente diletta e senza dubbio accresce alla Tragedia la sua natia gravità», MURATORI 1971, vol. II, p. 589).

[105] *Non mica ... egli prescritto il numero*: alcuni commentatori cinquecenteschi avevano sostenuto che, siccome nella *Poetica* si ammetteva che l'essenza della poesia stava nella *mimesis*, e non nel metro (1447 B 11-19), era di fatto ammissibile la tragedia in prosa; altri – la maggior parte – replicavano che il verso fosse una delle parti essenziali della tragedia sempre secondo Aristotele (*Poetica* 1449 B 25-30), e allegavano luoghi della *Logica* o dei *Problemi* che suffragavano questa tesi, sulla quale insistevano in

particolare Francesco Patrizi (PATRIZI 1969-1971, vol. II, pp. 118-119) e CASTELVETRO 1978, vol. I, p. 37. Sulla discussione cfr. CALEPIO 2017, p. 557 (*Giunta*, 11).

[107] *Ma la quarta parte ... muovere il riso*: dopo aver ripetuto la partizione della commedia latina, ripresa dai poeti comici italiani, Crescimbeni insiste sulla divisione interna della commedia volgare; in questi termini egli esaminerà le commedie dell'Ariosto e di altri drammaturghi cinquecenteschi in CRESCIMBENI 1702-1711, vol. I, pp. 205-206.

[109] *Agostino de' Beccari da Ferrara*: allude ad Agostino Beccari (prima del 1510 – 1590), poeta ferrarese autore del *Sacrificio*, su cui cfr. RICCÒ 2008; BORSARI 2010.

[115] *è d'assai maggior utile che qualunque altro*: la poesia drammatica, e in particolare la tragedia, era considerata nel primo Settecento italiano – sulla scorta dei giudizi di alcuni letterati del Cinquecento, a partire dal Nores – il genere letterario più adatto a veicolare quell'utile morale e politico di cui la scrittura doveva farsi carico. La battaglia per stabilire un canone tragico italiano da anteporre alle critiche dei francesi, la cui tragedia era considerato spesso immorale, è sempre condotta in nome di questo richiamo al *docere*, che poteva esprimersi attraverso la riproposizione del nodo catartico, oppure, secondo un meccanismo più vicino alla sensibilità cristiana, attraverso la messa in scena di *exempla* virtuosi, o della messa in scena dell'azione salvifica della Provvidenza. Su questo aspetto, caratteristico nelle poetiche del primo Settecento, da Crescimbeni a Gravina, fino a Maffei e Muratori, cfr. ZUCCHI 2017, pp. 35-60.

secondo il sentimento del Maggi e del Nisieli: Crescimbeni riprende la definizione data da Fioretti nel proginnasmo 14 del quinto libro: «la tragedia secondo Aristotile si diffinisce imitazione di azioni gravi e illustri; purgatrice di affetti viziosi col mezzo della compassione e del timore», NISIELY 1695-1697, vol. V, p. 75. Vincenzo Maggi (1498-1564) traduce invece in termini danteschi il significato della catarsi aristotelica, mostrando come essa «sia preposta non all'estirpamento di *eleos* e *phobos*, ma che proprio attraverso l'esercizio di tali affetti tragici serva a liberare l'animo dai tre vizi capitali dell'ira, dell'avarizia e della lussuria» (SELMI 2007).

giudica il padre Donati ... questo scansare: Alessandro Donati (1584-1640) nella sua poetica definisce così la commedia: «Comoedia est imitatio deterioris actionis in eo vitii genere, quod risum movet, metro ac dramatico modo, qua Spem et Gaudium inducendo huiusmodi affectus moderatur», insistendo sul fatto che «spem et gaudium» siano gli affetti propri della commedia (DONATI 1631, p. 290).

[117] *Ottavio Rinuccini*: il poeta fiorentino Ottavio Rinuccini (1562-1621) fu autore dei primi drammi per musica, la *Dafne* (1598), l'*Euridice* (1600) e l'*Arianna* (1608). Il giudizio espresso da Crescimbeni su Rinuccini nell'*Istoria della volgar poesia* è positivo, circa le canzonette anacreontiche, mentre sembra meno favorevole in merito alle favole per musica: «Piacque neppiù nemmeno al Secol nascente vaghissimo di

novità l'uso de' versi ligati con rima, ma senza metro, co' quali il Rinuccini tessé alcune Pastorali, che furon le primiere a comparir ne' Teatri con l'ornamento della Musica; e particolarmente l'Euridice, che apportò all'Autore non leggier fama», CRESCIMBENI 1698, p. 150.

Giacinto Andrea Cicognini: questo librettista fiorentino (1606-1650), di cui viene citato il *Giasone* (Venezia, Batti, 1649), è ritenuto da Crescimbeni responsabile del declino della poesia comica in Italia, introducendo drammi misti che piacevano molto al pubblico ma che guastavano l'integrità del genere comico. Il medesimo giudizio è riportato in CRESCIMBENI 1702-1711, vol. I, p. 234. Anche Gravina nutriva una scarsa stima nei confronti di Cicognini (cfr. GRAVINA 1973, p. 181).

Crebbe grandemente ... principalmente la loda: l'autore propone una lettura storiografica delle vicende del teatro per musica sei-settecentesco che verrà continuamente riaffermata lungo tutto il diciottesimo secolo; egli riconosce in Domenico David e in Apostolo Zeno i riformatori dell'arte scenica musicale in Italia e attribuisce loro il merito di aver circoscritto le parti comiche e buffonesche dei libretti, nonché di aver meglio ridistribuito il testo fra recitativo e aria, sopprimendo l'esagerato ricorso alle ariette. Su questa riforma, tesa ad avvicinare il melodramma alla tragedia, e sul rilancio di tale progetto nel Metastasio maturo cfr. GALLARATI 1985 e BENISCELLI 2000, mentre, sulla radicale compresenza fra tragico e comico nel dramma per musica sei-settecentesco, cfr. GIGLIUCCI 2011.

In Roma ... della buona comica: vengono citati, come esempi del virtuoso innalzamento del dramma per musica verso la tragedia lo *Stilicone* di Thomas Corneille, tradotto da Filippo Merelli e pubblicato nel 1698 (MERELLI 1698) e l'*Amore eroico tra' pastori* di Ottoboni, già menzionato in V, 194.

[119] *Io per me non solo ... come trovato l'aveva*: nel canone dei poeti drammatici contemporanei, membri dell'Accademia, vengono citati Silvio Stampiglia (1664-1725), attivo a Roma, Firenze e Napoli, Giulio Bussi (1647-1714), traduttore delle *Eroidi* di Ovidio, poeta lirico e librettista, autore di drammi sacri, oratori e tragicommedie rappresentate a Roma (*L'innocenza vendicata, overo la Santa Eugenia*, 1686; *I due gran mostri, overo politica e amore*, 1695; *Il trionfo della divina provvidenza*, 1700), Giovanni Andrea Moniglia (1625-1700), autore drammatico molto prolifico (su cui cfr. CATUCCI 2011), Giacomo Sinibaldi, autore del fortunato *Lisimaco*, rappresentato e ristampato a più riprese tra il 1681 e il 1688), Pietro Andrea Bernardoni (1672-1714), vignolese come Muratori, del quale fu grande amico, e nominato secondo poeta cesareo dal 1701, Carlo Sigismondo Capece (1652-1728), autore di commedie che godettero di grande fortuna nei teatri romani e il senese Girolamo Gigli (1660-1722), commediografo e poeta per musica di fama, che compose numerosi drammi sul modello spagnolo e francese: il suo *Don Pilone, ovvero il bacchettone falso*, è una delle più felici imitazioni del *Tartuffe* di Molière. Nella seconda edizione della *Bellezza*, con l'aggiunta del nono dialogo, Crescimbeni ritornerà a una più tradizionale celebrazione della tragedia canonica, introducendo come interlocutore Pier

Jacopo Martello, il cui *Teatro* era stato pubblicato nel 1709; a quest'altezza si dovrà tuttavia registrare l'esaltazione del dramma per musica.

[122] *Egilo*: si tratta di Paolo Campello (1643-1713), autore di numerosi libretti rimasti per lo più manoscritti – come quelli citati più avanti – e ritrovati recentemente nel fondo Campello di Spoleto: cfr. CHIRICO 2005.

Dialogo settimo

[4] *Le parti di qualità ... chiara ed ornata*: Crescimbeni si rifà in questo caso alla trattazione aristotelica, recuperando tutte le caratteristiche che il filosofo greco assegnava all'epopea; nella *Poetica* infatti all'epica venivano assegnate le medesime parti di qualità e di quantità della tragedia, a eccezione della musica e dello spettacolo, si ribadiva che la favola poteva essere, anche nell'epica, semplice e composta, e fondarsi sempre su peripezia, agnizione e fatto orrendo (1459 B 7-15), e inoltre Aristotele raccomandava che essa fosse molto più estesa rispetto alla tragedia (1459 B 25-30) e le assegnava come fine principale la ricerca del meraviglioso, che poteva ottenersi, nel caso dell'epopea, anche attraverso il ricorso all'irrazionale (1460 A 11-15), e infine stabiliva che l'elocuzione dovesse essere chiara e il linguaggio non troppo ricercato (1460 B 1-5). Un secondo modello di riferimento appare senza dubbio il primo libro dei *Discorsi del poema eroico tassiano*, nel quale si espongono con maggior precisione le regole aristoteliche qui accennate (TASSO 1964, pp. 61-77).

Ma secondo il Tasso ... parti concorreranno: allude alla classificazione tassiana delle parti di quantità del poema eroico: «Quelle [le parti] della quantità è maggiore dubbio quante elle siano; ma per aventura si possono dividere in altre quattro: perciò che nella prima parte, la qual corrisponde al prologo della tragedia, il poeta propone e narra e dechiara lo stato delle cose e dà alcuna notizia delle passate, come fa Omero in tutti i suoi poemi e particolarmente nell'*Odissea*; nella seconda si turbano le cose; nella terza cominciano a rivolgersi; nella quarta hanno il loro fine e quasi la perfezione loro. E volendo nominarle con proprio nome, si possono chiamare l'introduzione, la perturbazione, il rivolgimento e il fine», TASSO 1964, p. 74.

[8] *Egli è adunque l'epopeia ... seguitare il meglio*: è ancora una volta lampante il riferimento al Tasso dei *Discorsi* e alla sua definizione del poema eroico, trasportata pressoché senza mutamenti da Crescimbeni nella *Bellezza*: «Io dico che il poema eroico è una imitazione di azione illustre, grande e perfetta, fatta narrando con altissimo verso, affine di giovar dilettando, cioè affine che 'l diletto sia cagione ch'altri, leggendo più volentieri, non escluda il giovamento. Ma 'l giovar diletando è per aventura di tutte le poesie, perché giova dilettando la tragedia, e giova dilettando la comedia. [...] Dee dunque ancora l'epopeia aver il suo proprio diletto con la sua propria operazione; e questa per aventura è il mover meraviglia», TASSO 1964, pp. 71-72.

[10] *La favola, secondo Aristotile*: riprende le caratteristiche del racconto descritte da Aristotele nella *Poetica* (1451 A 15-29), in cui il filosofo greco ammette che la favola non debba riprodurre tutte le azioni di un unico personaggio, ma, come accade nell'*Iliade* e nell'*Odissea*, una sola azione nella sua interezza; la precisazione circa l'unità della favola è poi mutuata ancora una volta dai *Discorsi* tassiani, nei quali viene ricordato l'acceso dibattito intorno l'opportunità di tessere i poemi rispettando l'unità omerica – come

aveva fatto Trissino nell'*Italia liberata dai Goti* – , oppure di dare vita a una composizione pluricentrica, che comprende diverse storie di molteplici personaggi – e questa è la strada calcata dall'Ariosto, «il quale, lasciando le vestigia de gli antichi scrittori, e le regole di Aristotele, ha molte e diverse azioni nel suo poema abbracciate» (TASSO 1964, p. 126). Egina farà rivivere, con la sua domanda (VII, 11), proprio questo dibattito.

[12] *Egli non ha unità di favola il Furioso perché è romanzo*: già il Tasso nei *Discorsi* riteneva non replicabile il modello ariostesco sotto il profilo della molteplicità di azioni e personaggi («Ma come che abbia costoro in grande riverenza per dottrina e per eloquenza, e l'Ariosto per le medesime cagioni e per felicità d'ingegno e di stile, dico nondimeno che non dee esser seguito nella moltitudine dell'azioni, la quale può bene essere scusabile nell'epopeia rivolgendo la colpa a comandamento de' signori o ad altra ragione sì fatta; ma la scusa sarà più tosto della fortuna che dell'arte, e fia scompagnata d'ogni lode», TASSO 1964, pp. 126-127). Tuttavia nei *Discorsi* non veniva rilevata una distinzione di statuto fra poema epico e romanzo, tanto che Tasso, qui imitato dall'autore della *Bellezza*, identifica il romanzo come una sottosezione dell'epopea («Ma il romanzo imita le medesime azioni, imita col medesimo modo, imita con gli stessi istrumenti; è dunque della medesima spezie», ivi, p. 130). In questo frangente Crescimbeni parrebbe tuttavia riferirsi anche al più ampio dibattito intorno alle differenze tra eroico e romanzesco che erano state definite nei trattati primo-cinquecenteschi, e in particolare nel *Discorso intorno al comporre dei romanzi* di Giovan Battista Giraldi Cinzio, nel quale si stabiliva che il romanzo, i cui modelli erano Boiardo e Ariosto, dovesse essere incentrato sulle vicende di numerosi personaggi (GIRALDI CINZIO 1973, p. 51); al contrario il poema eroico avrebbe dovuto invece trattare la vita e le gesta di un solo personaggio, come accade con l'*Ercole* che Giraldi stava componendo. Nelle opere di Giraldi, di Bernardo Tasso, di Alamanni e di molti loro contemporanei si profila quindi una netta separazione fra il romanzo, poema che narra le azioni di molteplici eroi, e il poema eroico, imperniato su di un solo protagonista. Su questa discussione cinquecentesca cfr. JOSSA 2002, pp. 25-65.

[16] *Anzi mi maraviglio ... cagionata viene la confusione*: l'autore ripropone il giudizio con cui Tasso sminuiva il poema ariostesco a causa della molteplicità di personaggi e di intrecci; nei *Discorsi* il sorrentio aggiungeva inoltre che, sebbene la varietà costituisse la fonte principale del diletto, al poeta non era lecito spingersi troppo oltre nella sua ricerca, per non creare confusione: «Né già io niego che la varietà non rechi piacere, perché il negar ciò sarebbe un contradire alla esperienza e a' sentimenti [...]. Dico bene che la varietà è lodevole sino a quel termine che non passi in confusione, e per poco l'unità n'è capace sino a questo termine istesso, perché all'unità [...] è accidentale, come dice Boezio, la moltitudine». (TASSO 1964, p. 139). Molto diversa era l'opinione di Gravina in merito al *Furioso*; egli, dopo aver difeso l'Ariosto dalle accuse ricevute dai critici aristotelici nel *Discorso sopra l'Endimione* (GRAVINA 1973, pp. 60-61), lo incensava, nella *Ragion poetica*, proprio perché nel suo poema, che aveva

per oggetto una molteplicità di azioni e personaggi, era riuscito a «scolpire tutti gli umani affetti e costumi e vicende, sì pubbliche come private», offrendo ai lettori una quantità incredibile di massime virtuose non soltanto in campo etico, ma anche filosofico e teologico (ivi, pp. 307-308).

E perché varie fila ... tutte ordire intendo: *Orl. Fur.* II, 30, vv. 5-6.

[17] *Ma io ... proposizione del medesimo Furioso*: Tasso in realtà considerava il *Furioso* come appendice dell'*Innamorato* di Boiardo e riteneva che il soggetto del poema ariostesco si potesse comprendere soltanto in rapporto alla lettura del suo antecedente: «Che l'*Innamorato* sia imperfetto non vi fa mestieri prova alcuna; che non sia intiero il *Furioso* è parimente manifesto, però che se noi vorremo che l'azione principale di quel poema sia l'amor di Ruggiero, vi manca il principio, se vorremo che sia la guerra di Carlo e d'Agramante, parimente il principio è desiderato: perché <quando> o come fosse preso Ruggiero dall'amor di Bradamante non vi si legge, né meno quando o in che <modo> gli Africani movessero guerra a' Francesi, se non forse in uno o in due versi accennato; e molte volte lettori nella cognizione di queste favole andarebbono al buio se dall'Innamorato non togliessero ciò ch'alla lor cognizione è necessario. Ma si dee, come ho detto, considerare l'*Orlando innamorato* e 'l *Furioso* non come due libri distinti, ma come un poema solo, cominciato dall'uno e con le medesime fila, benché meglio annodate e meglio colorite, dall'altro poeta condotto al fine; e in questa maniera risguardandolo, sarà intiero poema, a cui nulla manchi per intelligenza delle sue favole», TASSO 1964, p. 123.

Le donne, i cavalier ... imperator romano: *Orl. Fur.* I, 1.

Simon Fornari: nella sua *Apologia* del *Furioso* Simone Fornari tentava di giustificare l'unità del poema di Ariosto ammettendo che l'oggetto principale del poema fosse l'impresa di Agramante contro re Carlo, e che la varietà fosse giustificata, anche da Aristotele, al fine di non annoiare i lettori (FORNARI 1549, vol. I, pp. 31-34).

Marco Antonio Severino: Marco Aurelio Severino (1580-1656) fu autore di un trattato, *La filosofia degli scacchi*, pubblicato postumo nel 1690, in cui lodava apertamente il poema ariostesco, definendolo una sorta di teatro nel quale si rappresentano tutti gli umani caratteri e affetti al fine di permettere a ogni uomo di specchiarsi in uno dei tanti personaggi e di correggere così i propri vizi: «Questa si è una favola, e una Poesia di cento inventioni, ordita appunto come una tela, che di vari intrigamenti e distrigamenti intessuta, trapunta e ricamata, l'utile col diletto, la maestà con la dolcezza, la maraviglia con la bellezza singolarmente abbraccia. Favola io dico [...] dirittamente composta, e a noi proposta come Theatro, o Scena, in cui gli humani affari vivamente tutti si rappresentano; o come specchio, in cui gli huomini men volgari ricognoscer se stessi, correggersi e perfetti render si possono», SEVERINO 1690, p. 44. Questa lettura verrà ripresa e sviluppata da Gravina nella *Ragion poetica* (GRAVINA 1973, pp. 307-308), ma anche Crescimbeni la tiene in grande considerazione: nei *Commentari* il trattato di

Severino è il primo a essere citato come documento del savissimo giudizio che danno i dotti del *Furioso*: CRESCIMBENI 1702-1711, vol. II, parte II, p. 395. Sulla ricezione di Ariosto in Crescimbeni, a partire da una prospettiva prettamente bibliografica, cfr. RICCI 2016, pp. 433-456.

com'è la guerra di Biserta: l'episodio è al centro del canto XL dell'*Orlando furioso*.

[19] *Quando si ristringa ... adeguate e proporzionate*: Aristotele raccomandava che il poema eroico fosse incentrato su un'unica azione in sé compiuta, avente un principio, uno sviluppo e una fine (*Poetica* 1459 A 16-20). Tuttavia veniva normalmente concesso ai poeti un turbamento dell'ordine lineare delle cose, come dimostrano ancora una volta i *Discorsi del poema eroico*, in cui si giustifica anche la scarsa ortodossia del *Furioso*: «Tutta o intiera dee esser la favola, perché in lei la perfezione si ricerca; ma perfetta non può esser quella cosa ch'intiera non sia. La perfezione e l'integrità si troverà ne la favola, s'ella avrà il principio, il mezzo e l'ultimo. Principio è quello che necessariamente non è dopo altra cosa, e l'altre cose son dopo lui. Il fine è quello che è dopo l'altre cose, né altra cosa ha dopo sé. Il mezzo è posto fra l'uno e l'altro, ed egli è dopo alcune cose, ed alcune n'ha dopo sé. Ma per uscire alquanto dalla brevità delle difinizioni, dico che intiera è quella favola che in se stessa ogni cosa contiene ch'alla sua intelligenza sia necessaria, e le cagioni e l'origine di quella impresa che si prende a trattare vi sono espresse, e per li debiti mezzi si conduce ad un fine, il quale niuna cosa lassi o non ben conclusa o non ben risoluta: come veggiam aver fatto Omero nell'*Odissea*, il quale, prima con le peregrinazioni di Telemaco a Nestore ed a Menelao, e poi con le narrazioni d'Ulisse fatte ad Alcinoo, dechiara perfettamente lo stato delle cose, e quel che fosse avvenuto dopo che Ulisse partì da Troia; Virgilio parimente col racconto d'Enea a Didone. E quantunque il poeta rapisca l'auditore nel mezzo delle cose come se fossero note, nondimeno a poco a poco lo va poi informando di quello che prima è succeduto. Ma l'*Orlando Innamorato* e 'l *Furioso* non sono intieri, e sono difettosi nella cognizione di quel che loro appartiene. Manca al *Furioso* il principio, manca a l'*Innamorato* il fine; ma nell'uno non fu difetto d'arte, ma colpa di morte; nell'altro non ignoranza, ma elezione di finire ciò che dal primo fu cominciato», TASSO 1964, p. 122. Appare evidente che Crescimbeni recuperi pienamente, anche in questo passaggio, la lezione tassiana.

[21] *Anche Omero propone l'ira d'Achille*: questo argomento era assai diffuso fra gli apologisti ariosteschi del Cinquecento; una simile spiegazione veniva data, ad esempio, nella *Difesa dell'Orlando Furioso* data dagli accademici della Crusca, attribuita a Leonardo Salviati: «bench'egli stesse meglio che 'l titolo s'accordasse col soggetto, tuttavia l'Ariosto errò in questo con Omero: il quale in quel poema, ch'egli intitolò cose d'Ilio, disse di cantar lo sdegno d'Achille», SALVIATI 1584, p. 18.

Dirò d'Orlando in un medesmo tratto: *Orl. Fur.*, I, 2, v. 1. Il verso che apriva la seconda ottava proemiale veniva considerato il documento della patente ripresa, da parte di Ariosto, dell'intreccio boiardesco (FORNARI 1549, vol. I, pp. 47-48; 78-79).

[24] *Le transizioni sono i passaggi che si fanno da una ad altra cosa*: sulla natura di queste transizioni, differenti nel poema eroico rispetto a quelle del romanzo, si era soffermato Giraldi Cinzio, ammettendo, nei romanzi, la liceità di quei passaggi che Crescimbeni definisce «semplici, o fatti per salto», ossia quelli istituiti su di una sospensione («è stato lor mestieri, per condur l'opera al fine, poiché hanno detto d'un lor personaggio, frapporvi l'altro e rompere la prima materia, ed entrare nei fatti d'un altro», GIRALDI CINZIO 1973, p. 26).

Ma voglio a un'altra volta differire ... in fretta venne: *Orl. Fur.*, XVIII, 8, 1-4.

Di questa sorta si valse ... internato in un'altra: indirettamente l'autore ribadisce lo statuto epico – e non romanzesco – dell'*Imperio vendicato*, che si rifaceva a modelli classici come a quello delle *Metamorfosi*, piuttosto che ad archetipi moderni e parzialmente scorretti come il *Furioso*.

Serva d'esempio la transizione ... pruove ch'egli faceva: la spedizione di Clodoveo e Monforte viene organizzata alla fine del canto IX (136-137; CARACCIO 1690, p. 95); i due cavalieri incontrano casualmente un vecchio cavaliere (X, 6-7, ivi, p. 97), che chiede loro di aiutarlo con una donna, in fin di vita per il dolore. Costei è la Cesaressa, la quale confessa ai paladini la sua triste storia (X, 16-89, ivi, pp. 97-105).

[25] *ottimi i suggetti fantastichi o finti*: V, 133.

[26] *Coll'autorità del Tasso ... esempi più frequenti*: nei *Discorsi del poema eroico* Tasso stabiliva la superiorità dell'argomento storico a quello inventato, sulla base del modello omerico: «La materia, che può chiamarsi ancora argomento, in questi tempi ne' quali sono scritte le cose degne di memoria o si finge, e allora pare che il poeta abbia gran parte non solo nella scelta, ma nel ritrovamento, o si prende dall'istorie. [...] Omero nondimeno [...] fu ancora inferiore d'età ad Orebanzio Trezenio e a Darete Frigio, il quale fece istoria della guerra di Troia, come scrive Eliano. Gli altri c'hanno seguito Omero e imitatolo, tutti fondarono il poema sopra l'istorie, perché non si può fare quasi altrimenti, essendo sinora scritte tutte l'azioni memorevoli; laonde quelle che non sono scritte non paiono degne di memoria. Molto meglio dunque è, per mio giudizio, che l'argomento sia prestato dall'istoria» (TASSO 1964, p. 83).

[27] *il fine dell'accaloramento degli animi de' lettori*: l'utilità del poema epico consisterebbe quindi, secondo Uranio/Leonio, nell'eccitare gli animi dei lettori, nel suscitare quella meraviglia che Aristotele poneva al centro del progetto epico (*Poetica* 1460 A 10-15). Ciò che risulta interessante, nel prosieguo del discorso

di Leonio, è che anche l'utilità della tragedia viene ridotta alla ricerca della meraviglia, che può indurre lo spettatore a seguire l'esempio degli eroi positivi rappresentati, e non la purgazione.

[30] *L'istoria adunque ... colla verità*: riprende il dettato di *Poetica*, 1459 A 20-34.

I mezzi poi dovranno esser somministrati dalla finzione: in questo passaggio Crescimbeni parrebbe rifarsi, anche se con una certa superficialità, al passaggio dei *Discorsi* di Tasso in cui si ammetteva che il poeta poteva ricorrere alla finzione, ma, sulla base della distinzione platonica, poi riproposta da Mazzoni nella *Difesa di Dante*, fra «imitazione fantastica» e «imitazione icastica», concedeva l'impiego soltanto di questa seconda, giungendo a stablire che la poesia era un'arte, o ver facoltà di dire il vero e il falso, ma 'l vero principalmente (TASSO 1964, p. 92).

Tra i veri si annoverano: gli elementi tratti dalla storia nell'*Imperio vendicato* di Caraccio elencati da Crescimbeni sono l'elezione di Baldovino IX, conte di Fiandra, a imperatore di Costantinopoli nel 1204 (*Imperio vendicato* II, 40) e all'esilio in un monastero di Nicea di Alessio III Angelo, imperatore di Bisanzio dopo aver detronizzato il fratello Isacco (*Imperio vendicato* XXXVII, 53).

Tra i finti si possono considerare: molto più nutrito è l'elenco dei personaggi inventati, da Araspina, regina del Ponto (*Imperio vendicato* VIII, 12) a Eudossa, promessa sposa di re Lembiano (IV, 26), fino al gigante mostruoso Dicefalo (III, 57) e alle fate d'Ermandro (XVII, 35).

Fra i misti: Basilago è forse modellato sul personaggio di Niceforo Basilacio; nei panni del Salentino si cela, come già ricordato, l'autore, Antonio Caraccio.

[32] *Ma ben' ei fu ... un tempo, e da' tiranni*: *Imperio vendicato* I, 39 (CARACCIO 1690, p. 4).

laonde non già rimotamente, o ab ovo: il riferimento è al noto verso dell'*Ars poetica* di Orazio «nec gemino bellum troianum orditur ab ovo» (v. 147), in cui si avverte che Omero non narrò la guerra di Troia dal principio, ma selezionò un'azione ridotta. Tale prescrizione veniva spesso allegata, in materia di scelta del soggetto epico, alle riflessioni di Aristotele in merito alla distinzione fra la storia, che ha per oggetto l'universale, e deve esporre dunque tutto ciò che accade in un certo lasso di tempo, e la poesia, che può selezionare e narrare una sola azione (*Poetica* 1459 A 22-30).

[34] *la figura detta anacronismo*: l'argomento era stato già trattato in VI, 6-37, anche in riferimento alla figura, citata subito più avanti, del Salentino (VI, 14).

[38] *la grandezza adunque ... siasi di memoria felice*: Aristotele raccomandava che i poemi epici non fossero troppo estesi, in quanto il lettore doveva poter cogliere con un unico sguardo il principio e la fine; al contempo egli riconosceva che l'inserimento di episodi che si svolgevano simultaneamente all'azione principale concedeva al poeta la possibilità di estendere notevolmente la misura della composizione (*Poetica* 1459 B 18-29). Nei *Discorsi* Tasso cerca di delimitare l'ampiezza del poema, non soltanto delegittimando la soluzione ariostesca, ma rimproverando anche altri autori classici, come Lucano e

Silio Italico, che avevano a suo dire scelto soggetti troppo ampi per essere trattati da un poeta epico («Il che a Lucano ed a Silio Italico si vede in qualche parte avvenuto, l'una e l'altro de' quali troppo ampia e copiosa materia abbracciò: perché quegli non solamente la giornata di Farsaglia, come dinota il titolo, ma tutta la guerra civile fra Cesare e Pompeo, questi tutta la seconda guerra africana prese a trattare: le quali materie, sendo in se stesse ampissime, erano atte ad occupare tutto quello spazio ch'è conceduto alla grandezza dell'epopeia, non lasciando luogo alcuno a l'invenzione ed a l'ingegno del poeta», TASSO 1964, pp. 113-114). Per Crescimbeni i limiti imposti da Tasso erano troppo stretti, tanto più che il poema del Caraccio, che egli addita a modello, era composto di ben quaranta canti.

[40] *Aristarco al tempo, pare a me, di Pisistrato*: allude al critico Aristarco di Samotracia, vissuto tra il III e il II secolo a. C.

Bolognetti ... Stigliano: tra i poemi cinque-seicenteschi elencati da Crescimbeni, oltre a quelli di Trissino, Ariosto e Tasso, figurano le meno note *Il Costante* (1566) del bolognese Francesco Bolognetti (1510-1574) e il *Mondo nuovo* (1628) di Tommaso Stigliani (1573-1651).

[44] *Tal sentenza non parmi sana*: Crescimbeni conferma quanto già sostenuto in V, 135, ossia che non esista alcun tipo di conflitto tra verosimile e finto, nel caso in cui questo sia credibile; qualora il mirabile venga inserito nel poema secondo tale modalità, esso, di conseguenza, non scema la verosimiglianza della composizione, ma la rafforza. Sulla concezione tassiana di «fantasia intellettuale», che coniuga verosimile e fantastico nel segno del mirabile cfr. RUSSO 2005, pp. 200-231.

Consisterà poi il mirabile .... non può rendersi verisimile: Crescimbeni abbraccia pienamente l'opzione tassiana di un meraviglioso cristiano, da contrapporre al meraviglioso romanzesco che era impiegato nel *Furioso*, e che rimane, sebbene arricchito di un significato allegorico – o almeno così è a detta degli autori – nella *Liberata* e nell'*Imperio vendicato* del Caraccio. Già nel primo dei *Discorsi dell'arte poetica* il sorrentino descriveva efficacemente il processo di metamorfosi del mirabile che troverà spazio nel poema: «Attribuisca il poeta alcune operazioni, che di gran lunga eccedono il poter de gli uomini, a Dio, a gli angioli suoi, a' demoni, o a coloro a' quali da Dio o da' demoni è concessa questa podestà, quali sono i santi, i maghi e le fate. Queste opere, se per se stesse saranno considerate, maravigliose parranno, anzi miracoli sono chiamati nel commune uso di parlare. Queste medesime, se si avrà riguardo alla virtù e alla potenza di chi l'ha operate, verisimili saranno giudicate; perché avendo gli uomnini nostri bevuta nelle fasce insieme co 'l latte questa opinione, ed essendo poi in loro confermata da i maestri della nostra santa defe (cioè che Dio e i suoi ministri e i demoni e i maghi, permettendolo Lui, possino far cose sovra le forze della natura maravigliose), e leggendo e sentendo ogni dì ricordarne novi essempi, non parrà loro fuori del verisimile quello he credono non solo esser possibile, ma stimano spesse fiate esser avvenuto, e poter di novo molte volte avvenire», TASSO 1964, pp. 7-8.

gli affetti d'Araspina sopra l'estinto re di Ponto: l'episodio patetico vede come protagonista la principessa Araspina, intenta a chiedere a Baldovino la restituzione del corpo del padre, ed è ricalcato sul modello omerico del XXIV dell'*Iliade*, in cui è il padre Priamo a tentare il recupero del corpo del figlio Ettore (*L'imperio vendicato* VIII, 12-26).

[46] *De' mostri, de' giganti e de' maghi ... cose mirabili*: in questo passaggio Crescimbeni riprende e amplia la *Chiave dell'allegoria* del poema, composta da Giulio di Montevecchio, e pubblicata in testa alla *princeps* e alla seconda edizione dell'*Imperio vendicato* (CARACCIO 1690, p. n.n.), in cui si invita il lettore a leggere, nelle figure fantastiche introdotte e spesso, come nel caso di Dicefalo, dotate di nomi parlanti, l'allegoria delle vicende che avevano portato allo Scisma d'Oriente.

La credibilità consiste nel narrarsi le cose in forma credibile: la definizione di «credibile poetico», sempre in rapporto al Tasso dei *Discorsi*, era stata già data in V, 186.

Non sarà pertanto lecito ... religione che noi professiamo: allude al passaggio dei *Discorsi* tassiani in cui si ammetteva che altro era il credibile per i poeti antichi e pagani, altro per i poeti moderni, ai quali non era concesso di fondare il meraviglioso sugli dei greci, essendo ciò contrario alla religione cattolica: «non è probabile semplicemente quel che fu probabile al gentile, né quel che al gentile pareva verisimile, par verisimile a ciascuno: non è verisimile, non è credibile al cristiano quel che è creduto dall'idolatra [...]. Quanto dunque il meraviglioso che portano seco i Giovi e gli Apollini sia scompagnato da ogni probabilità, da ogni verisimilitudine, da ogni credenza, da ogni grazia e da ogni autorità, ciascuno di mediocre giudizio se ne potrà facilmente avvedere leggendo i moderni scrittori», TASSO 1964, p. 94.

E finalmente si richiede la credibilità ... si cuoce arrosto: gli errori contro il costume (*Poetica* 1450a 15-25) erano ritenuti tra Seicento e Settecento particolarmente gravi, in quanto privavano la favola della necessaria verosimiglianza; i critici francesi avevano condannato l'epica italiana perché i personaggi qui introdotti non erano convenienti all'immagine a cui dovevano attenersi, soprattutto per difetto di carattere («L'Angelique de l'Arioste est trop immodeste, l'Armide du Tasse est trop passionnée: ces deux poètes ostent aux femmes leur caractère, qui est le pudeur. Renault est trop mol et efféminé dans l'un, Roland est trop tendre et trop passionnée: ces foiblesses ne conviennent pas à des héros: on les dégrade de la noblesse de leur condition, pour les faire badiner», RAPIN 1970, p. 43). Anche nella tragedia italiana spesso si ritrovavano quei difetti che Crescimbeni in questo passaggio prescrive di evitare: Giraldi Cinzio censurava, ad esempio, un passo della *Sofonisba* in cui Lelio si fermava a ispezionare le stalle prima di seguire Catone sul campo di battaglia (II, 4, vv. 1098-1099), ammettendo che «non dee giudizioso scrittore dar tanto di riputazione alla autorità degli antichi che voglia anco imitare i lor vizi» (GIRALDI CINZIO 1973, p. 209). L'esempio specifico di Achille e Patroclo che

cucinano la carne era stato citato già da Tassoni: «Nel medesimo libro vanno i primi del campo Greco Ambasciatori ad Acchille con donativi a fin di placarlo: e Achile volendo loro dar da merenda per accarezzarli, si mette insieme con Patroclo suo compagno a nettar i laveggi e le padelle, e tagliar carne, e metterla al fuoco, e voltar lo schidone, e far la cucina egli stesso. [...] Quasi che Achille essendo Principe non havesse serventi in casa a chi commettesse così fatte sordidezze, o non le dovesse più tosto commettere a' suoi soldati, che a' suoi amici», TASSONI 1646, pp. 331-332.

Se pertiene finalmente ... d'esser credute: vengono menzionati alcuni passaggi del *Furioso* in cui l'autore eccede la misura del credibile, come quando narra che Rodomonte con un pugno avesse spinto l'eremita in mare, che si trovava alla distanza di oltre tre miglia (*Orl. Fur.* XXIX, 5-7), o riferisce di come Orlando avesse spostato con un calcio l'asino e la sua soma (XXIX, 53).

[50] *sfugga il vizio d'essere episodica*: anche Aristotele metteva in guardia dal ricorso alla favola episodica, ossia quella in cui gli episodi si susseguivano senza necessità in modo posticcio (*Poetica* 1451 B 30-35). Parimenti queste favole venivano condannate da TASSO 1964, p. 145.

or gli episodi ... o necessariamente, o verisimilmente: Crescimbeni riprende la distinzione tassiana fra episodi introdotti necessariamente o verosimilmente: «A bastanza abbiamo ragionato della diversità, mostrando com'ella possa esser accresciuta con gli episodi, e come gli episodi vi debbano esser introdotti, o secondo il verisimile o secondo il necessario, perché altrimenti la favola sarebbe episodica», TASSO 1964, p. 148.

Questi episodi ... le altre sì fatte cose: l'autore elenca fra gli episodi i «mezzi di agevolazione», ossia quelli che contribuiscono alla riuscita dell'impresa dei protagonisti, e i «mezzi di disturbo», quelli che ostacolano gli eroi positivi. Fra i primi cita quello della fata bianca, che salva Bonifacio dal timpano incantato (*L'Imperio vendicato* XXX, 5), il Salentino, che impedisce a Dandolo di bere dalla tazza una pozione dannosa (XXXIII, 64), Folco, che consiglia ai paladini come battere il mago Dicefalo (XVII, 13), Balduino, che incoraggia l'esercito a proseguire l'impresa (II, 26), Bonifacio che sconfigge il gigante (XVIII, 62) e Planco, che uccide l'eunuco Terigionite (XXIII, 54). Fra i secondi il negromante Basilago, autore di molteplici intrighi, il tartaro Cangilone, combattente al servizio dei greci, il gigante Dicefalo, Foca, usurpatore che combatte contro numerosi eroi cristiani, Serpandro, serpente gigante che si trasforma in uomo-drago (XI, 36) e il patriarca greco Dositeo. Inoltre, fra i mezzi di disturbo, che allontanano il lieto fine, sono annoverate anche le donne, secondo una concezione del poema eroico imperniato sulla centralità dei fatti d'armi.

A questa condizione segue la settima ... come l'Odissea d'Omero: la distinzione tra favola semplice e ravviluppata è la stessa che introduceva Aristotele, a proposito della tragedia, in *Poetica* 1452 A 11-22. La predilezione per la favola perplessa nel poema eroico si trovava già in TASSO 1964, pp. 141-142.

[56] *Or torniamo ... la quiete del medesimo imperio*: la vicenda si risolve con il riconoscimento di Andronico – che si celava sotto le spoglie femminili di Diana – da parte di Araspina, regina del Ponto, che dà luogo alle nozze fra i due (*L'imperio vendicato* XL, 69-100).

Di peripezie semplici evvi ... sopra tutto bellissima: fra le peripezie dell'*Imperio vendicato* Crescimbeni menziona la carcerazione di Alessio da parte dei bulgari (XXXI, 69), le alterne vicende di Lascaro, eletto imperatore (XX, 86) e poi costretto a fuggire, abbandonato dai suoi (XXX, 111), la deposizione del Patriarca (XX, 100); fra le agnizioni, quella di Arturo, che riconosce nel Romito l'amata Madonia (XXXIX, 58), quella di Perieno, riconosciuto da Bonifacio (XXXVII, 34), quella di Andronico, celato sotto la maschera di Diana (XL, 67), e identificata da Irene, duchessa di Cangra, e quella di Liberio, scoperto per Perieno in XXVII, 43, e il riconoscimento del finto Ruggiero da parte di Arturo (XXIV, 43).

[58] *In sei modi può farsi ... a suo capriccio si fanno nascere*: l'autore riprende puntualmente la catalogazione tassiana, che derivava da *Poetica*, 1454 B 20 – 1455 A 22; le prime due modalità erano quelle di riconoscimento per segni o per indizi: «Ma in sei modi si fa l'agnizione. Nel primo, meno di tutti artificioso, si fa per segni: e questi o sono infissi e colorati nella pelle, come la lancia ne' figliuoli della Terra nati da' denti seminati da Cadmo e ne' loro descendenti, e la stella o la spalla d'avorio ne' figliuoli e nepoti di Pelope [...]; altri sono accidentali come la cicatrice d'Ulisse nella gamba, per la qual fu riconosciuto nel bagno [...]; altri sono estrinseci, come la spada per la quale Teseo fu riconosciuto da Egeo suo padre [...]. La seconda maniera d'agnizione non è tanto priva d'artificio, perch'è fatta per le cose finte dal poeta: come appresso Euripide, Oreste è conosciuto da Ifigenia sua sorella da lor lettera, ed egli riconosce lei da altri indizii», TASSO 1964, pp. 142-143.

[62] *Per dimostrate la diversità ... riputato meno artifizioso*: Crescimbeni cita gli stessi esempi menzionati da TASSO 1964, p. 143.

[65] *Il terzo ... anch'essi s'ingannano*: ancora una volta è riprodotta la fonte tassiana: «Il terzo modo di riconoscimento si fa ricordandosi d'alcuna cosa per la quale egli si manifesti e sia riconosciuto: come Ulisse, nel racconto che si fa appresso Alcinoo, pianse per la memoria delle cose udite, e dal pianto fu riconosciuto da Elettra in una tragedia d'Eschilo, perché ella in questa guisa argumentò: "Niuno ha le vestigia pari alle mie, se non Oreste; ma quete vestigia sono eguali a quelle de' miei piedi; dunque Oreste è qui venuto" [...]. L'altra spezie d'agnizione si fa nel teatro per paralogismo, o per falso sillogismo, il quale si fa delle cose non conosciute, come s'elle fosser conosciute», TASSO 1964, p. 143.

[67] *Lo capirete ascoltando ... la verità della morte del medesimo*: «In questa guisa nel *Falso messaggero* colui che non aveva mai veduto l'arco d'Ulisse disse di riconoscer l'arco, e cercò d'acquistar fede alle cose ch'egli narrava della sua morte», TASSO1964, pp. 142-143.

[71] *Oltre ai suddetti ... senza altro aiuto al riconoscimento*: l'ultima modalità di riconoscimento menzionata da Tasso è quella più perfetta, che scaturisce dall'interno della favola, e che viene impiegata nel *Torrismondo*: «Ma ottima agnizione e bellissima oltre tutte l'altre è quella che nasce dalla composizione della favola stessa ed è congiunta col mutamento dalla fortuna, com'è quella d'Edipo, e quella d'Alvida nel *Torrismondo*», TASSO 1964, p. 143.

[72] *Tale parmi che ne' passati discorsi ... Mirzia per sorella d'Elvio*: cfr. V, 152.

[79] *Proseguendo ora il principal ragionamento ... perdita de' suoi greci*: allude alle considerazioni di Aristotele circa la struttura della vicenda tragica, che ruota attorno al mutamento dello stato del protagonista da lieto a mesto (*Poetica* 1452 B 30 – 1453 A 22), e stabilisce che per il poema eroico è più appropriato il lieto fine, come già faceva Tasso: «Non si loda nelle tragedie, come s'è detto, ch'alcuni passino di felicità in miseria, altri di miseria in felicità, se non per ignoranza del teatro; perché questo fine lassa più consolati gli uditori là dove questa mutazione sia accompagnata dalla amicizia, o almeno dalla giustizia. Ma questa composizione è più tosto conveniente all'epopeia», TASSO 1964, p. 145.

[81] *Ben dite ... il suo mezzo costituiscono*: Aristotele specificava, nel capitolo dedicato all'epopea, che anche questa poteva essere di quattro tipi come la tragedia, ossia semplice, complessa, etica o morata (ἠθική) e patetica (*Poetica*, 1459 B 8-10). Crescimbeni riprende questa classificazione, sempre attraverso il filtro tassiano (TASSO 1964, pp. 144-145).

[87] *Due sono i testi principali d'Aristotile*: nella *Poetica* Aristotele si pronunciava a favore della tragedia che si concludeva in catastrofe (la specie della "tragichissima", come verrà definita tra Cinque e Settecento), lodando per questo motivo i drammi di Euripide (1453 A 12-36). Più avanti, in *Poetica* 1454 A 4-10, egli approva il modello del *Cresfonte* di Euripide, tragedia di lieto fine, in cui Merope sta per uccidere il figlio, ma si ferma prima di compiere il misfatto. Tra Cinque e Settecento i sostenitori della favola doppia evocano spesso questo passaggio non soltanto per giustificare l'ammissibilità della tragedia a lieto fine, ma per stabilirne la superiorità; il fatto che Scipione Maffei componesse una tragedia proprio sul soggetto di Merope risulta di per sé assai significativo.

cioè la soddisfazione degli spettatori: Aristotele sosteneva che la fortuna della tragedia doppia ai suoi tempi era determinata dal fatto che la debolezza degli spettatori ricercasse proprio il finale conciliante, e i drammaturghi, per assecondarli, spesso aderivano a questa soluzione, perdendo di vista il fine catartico della tragedia (*Poetica*, 1453 A 31-38).

Ma ne' nostri tempi ... innocenza viene dal cielo: Crescimbeni recupera le motivazioni con cui Pierre Corneille aveva sostenuto l'impossibilità di riprodurre sulle scene moderne il meccanismo catartico predisposto da Aristotele; il drammaturgo francese, il quale dubitava dell'effetto benefico della purgazione descritta nella *Poetica*, insisteva sull'opportunità di introdurre nelle tragedie

contemporanee un'utilità più solida, quella che consisteva nel mostrare al pubblico puniti i malvagi e premiati i virtuosi: «Le fruit qui peut naître des impressions que fait la force de l'exemple lui [Aristote] manquait; la punition des méchantes actions, et la récompense des bonnes, n'étaient pas de l'usage de son siècle, comme nous les avons rendues de celui du nôtre; et n'y pouvant trouver une utilité solide, hors celle des sentences et des discours didactiques, dont la tragédie se peut passer selon son avis, il en a substitué une qui peut-être n'est qu'imaginaire», CORNEILLE 1987, vol. III, p. 146. Corneille stava rilanciando, in questo passaggio, le argomentazioni con cui Castelvetro aveva cercato di allargare l'utile della tragedia al di là degli stretti confini del procedimento catartico: «Senza che si ristringe ad una maniera sola d'utilità, che è il procacciare solamente la purgatione dello spavento, et della compassione. Et non dimeno se la utilità si dee considerare si dovrebbono anchora altre maniere di tragedie poter rappresentare come per cagione d'essempio, quelle che contengono la mutatione de' buoni di miseria in felicità, o la mutatione de' rei di felicità in miseria acciocché il popolo si confermasse certificandosi per gli essempi proposti in questa santa opinione che Dio habbia cura del mondo et providenza speziale de' suoi difendendo loro, et confondendo i suoi e i loro nemici», CASTELVETRO 1978, vol. I, p. 361.

dall'eccitamento dell'odio verso i tiranni: secondo alcuni letterati del Cinquecento, come Giason de' Nores, e soprattutto secondo i teorici francesi del Seicento, la tragedia ateniese era nata come una forma del discorso politico, tesa a ridicolizzare sovrani e tiranni rappresentando la loro caduta in disgrazia in funzione di un'apologia del sistema democratico. Scrive a tal proposito D'Aubignac: «Ainsi les Atheniens se plaisoient à voir sur leur théâtre les cruautez et les malheurs des Roys, les desastres des familles illustres, et la rebellion des Peuples pour une mauvaise action d'un Souverain ; parce que l'Estat dans lequel ils vivoient, estant un gouvernement Populaire, ils se vouloient entretenir dans cette croyance : que la Monarchie est tousjours tyrannique», D'AUBIGNAC 1996, p. 72.

[89] *ella debbe esser varia*: sulla varietà, dei personaggi, delle azioni e della locuzione cfr. TASSO 1964, pp. 146-147.

In ciò lo Scaligero stima giudiziosissimo Vergilo: cfr. SCALIGERO 1987, pp. 119-120.

Niceforo re di Ponto ... Cangilone per arroganza: si riferisce all'uccisione di Niceforo (*L'imperio vendicato* VI, 91), di Canabò (III, 54), di Pernea (XXI, 89), di Altosasso (II, 23), di Arsenio (XXIII, 83), di Foca (XXXVII, 88), di Clodoveo (XXXVII, 130), di Lamorale (XXXV, 67), di Leoscuro (XXXVIII, 124) e di Cangilone (XXXII, 82).

[91] *Quello che sia il costume*: la definizione del costume, o del carattere, viene data da Aristotele in *Poetica* 1450 A 37 – 1450 B 4. Un ragionamento sul costume nell'epica di cui parrebbe risentire l'esposizione di Crescimbeni si trova inoltre in TASSO 1964, pp. 148-150.

E se alcun ci ha ... morto cada: *L'imperio vendicato* X, 113 (CARACCIO 1690, p. 107).

Tu non ti vanterai ... lo scudo eretto: *L'imperio vendicato* VI, 86 (CARACCIO 1690, p. 58).

Ora il costume quattro condizioni debbe avere: riprende le caratteristiche del costume enunciate da Aristotele in *Poetica* 1454 A 18-28, e ripresi in TASSO 1964, pp. 149-150.

nel Piccolomini, nel Beni, nel Villani: in effetti i commentatori si erano scontrati sull'interpretazione della «bontà» che Aristotele assegnava al costume, ammettendo talora un significato morale, talaltro leggendo la prescrizione sotto il profilo estetico; Crescimbeni ricorda alcuni protagonisti del dibattito come PICCOLOMINI 1572, pp. 217-221 e Paolo Beni (BENI 1612, pp. 151-153), inclini a considerare la bontà come un attributo etico, o Nicolò Villani, che propendeva per il partito opposto (VILLANI 1634, pp. 183-184). Viene invece ripresa poco più avanti l'opinione di Castelvetro, secondo cui a essere buono doveva essere soltanto il protagonista. Certo l'affermazione di Aristotele, se intesa come prescrittiva in senso etico, creava ai drammaturghi e ai poeti epici non pochi problemi, in quanto di fatto negava la possibilità di introdurre personaggi malvagi; su questo punto e su come, in margine alle opinioni di Castelvetro e di Corneille, si snodi un ampio dibattito sei e settecentesco, cfr. CALEPIO 2017, pp. 376-379 (V, 2 [2]).

L'altra opinione poi ... toccassero il sommo: Crescimbeni abbraccia l'opinione di Corneille secondo cui la bontà dei costumi consiste nella loro raffinata messa in forma, sia che si rappresentino personaggi buoni, sia che se ne mettano in scena di malvagi («Aristote leur [les mœurs] prescrit quatre conditions, qu'elles soient bonnes, convenables, semblables, et égales. Ce sont des termes qu'il a si peu expliqués, qu'il nous laisse grand lieu de douter de ce qu'il veut dire. Je ne puis comprendre comment on a voulu entendre par ce mot de "bonnes", qu'il faut qu'elle soient vertueuses. La plupart des poèmes, tant anciens que modernes, demeureraient en un pitoyable état si l'on en retranchait tout ce qui s'y rencontre de personnages méchants, ou vicieux, ou tachés de quelque faiblesse qui s'accorde mal avec la vertu. Horace a pris soin de décrire en général les mœurs de chaque âge, et leur attribue plus de défauts que de perfections ; et quand il nous prescrit de peindre Médée fière et indomptable, Ixion perfide, Achille emporté de colère, [...] il ne nous donne pas de grandes vertus à exprimer», CORNEILLE 1987, vol. III, p. 129).

Ma Cangilon ... non ruini, e spenga e arda: *L'imperio vendicato* XX, 57, 5 – 61, 8 (CARACCIO 2690, p. 220).

Siavi d'esempio ... sono acconcissimi: i due opposti esempi che vengono addotti da Crescimbeni per dimostrare il rispetto del costume del giovane e del vecchio nel poema del Caraccio sono tratti dalle vicende dell'impetuoso Volco, volubile nel cambiare oggetto del proprio amore (XXXVI, 12-78) e da quelle di Ugone, così titubante e cauto da tentare di distogliere i cavalieri dall'impresa all'inizio del poema (I, 32).

La terza condizione del costume è la somiglianza: in questo caso Crescimbeni riprende l'opinione di Piccolomini, secondo cui l'elemento della somiglianza costituiva il corrispettivo particolare di ciò che la convenevolezza rappresentava in universale; secondo questa prescrizione era di conseguenza vietato alterare il carattere di protagonisti tratti dal mito o dalla storia («La terza conditione che assegna Aristotele a i costumi, la qual consiste in esser simili, non differisce dalla seconda posta nell'esser convenevoli in altro, se non che la conditione del convenevole riguarda l'universale [...] e la condition del simile riguarda il particolare, o ver il singolare, com'a dire, qual costume convenga di porre in uno che abbia da rappresentar Achille; qual in quello che habbia da rappresentar' Oreste, e così degli altri: cercando (in somma) di formare, e qualificar le persone nella favola simili di costume a quelle che si rappresentano, secondo la notitia, e la fama, che se ne tiene», PICCOLOMINI 1575, p. 220).

Egli è però vero che se taluno sarà incostante nel costume: si riferisce ancora alla pagina del Piccolomini, nella quale si descrive così la quarta caratteristica del costume: «La quarta conditone che pone Aristotele, dell'equabilità, la detta qualità dell'inconstantia, o ver instabilità, riguarda; stimo io questa conditione non esser totalmente distinta dalla terza, ma esser parte soggettiva di quella; e che Aristotele non per altro l'habbia separata da essa, se non perché potendo in primo aspetto parere che l'incostantia in una persona corrompa il simile, né possa star con esso; posciaché se si vedrà da una stessa persona derivare hor'attioni prodighe, hor'avare, hor'iracunde, hor mansuete, hor pudiche, hor lascive, e così nel resto; non parrà che si possa stimare somiglianza in lei; Aristotele per mostrare che in questa qualità dell'inconstantia può parimenti haver luogo la conditione del simile; ha voluto, come parte distinta, separar questa quarta conditione dalla precedente», PICCOLOMINI 1575, p. 220.

può ben farsi senza costumi: l'affermazione di Aristotele, contenuta in *Poetica* 1450 A 24-30, aveva creato non pochi problemi ai commentatori; per una storia dell'esegesi di questo passo cfr. CALEPIO 2017, pp. 443-444 (V, 7 [1]).

Dialogo ottavo

[2] *La sentenza altro non è che indizio d'abiti intellettuali*: in apertura del dialogo ottavo prosegue il corpo a corpo con il terzo libro dei *Discorsi del poema eroic*o; anche in questo caso la definizione di sentenza, e parte della sua descrizione, appare derivata proprio dal Tasso: «La terza parte di qualità è la sentenza. Ma ne' costumi si dimostran più tosto gli abiti morali, nella sentenza quelli dell'intelletto e la prudenza particolarmente, la quale è una delle virtù intellettuali» (TASSO 1964, pp. 152-153).

secondo il Beni: allude alla definizione di sentenza data da Paolo Beni nel suo commento alla *Poetica* di Aristotele: «Ac sententiae quidem (de hac enim iam recurrit dicendi locus) proprium esse dixit insita et convenientia dicere; hoc est ea quae in mente insita sunt et concepta, et ad res ipsas de quibus agendum est accomodata, essere posse», BENI 1622, p. 384. Di lì a qualche anno Giovan Gioseffo Orsi, nelle sue *Considerazioni* in risposta alla *Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* di Dominique Bouhours, farà il punto sulla definizione di sentenza, richiamando il dibattito cinque-seicentesco, da Maggi a Robortello e Mazzoni, ed eleggendo la *Poetica* di Paolo Beni a fonte privilegiata (ORSI 1735, vol. I, p. 38).

Questa parte annovera anch'essa ... poca convenevolezza: Crescimbeni riprende le classiche descrizioni della sentenza condotte nei trattati del Sei-Settecento, dal *Ritratto del sonetto* di Federigo Meninni (MENINNI 2002, vol. I, pp. 37-43), alla *Poetica* del Battista (BATTISTA 1676, pp. 177-203), sino all'*Aminta difeso* di Giusto Fontanini (FONTANINI 1700, pp. 194-206).

come spezialmente s'osserva in Vergilio: Achille veniva definito «Larisaeus» da Virgilio in *Aen*. II, v. 197-198, mentre negli altri casi era chiamato Ftio.

Si richiede altresì nella sentenza ... doveva esser popolare: Castelvetro introduceva una distinzione fra sentenza cittadinesca, propria dei personaggi umili che venivano messi in scena nella tragedia, e retorica, adeguata ai protagonisti nobili. Egli riteneva, conseguentemente, assai difettoso il dettato delle tragedie di Euripide, in cui tutti i personaggi, di qualsiasi estrazione, si esprimevano in modo parimenti raffinato («Ma perché sono due maniere d'uomini, l'una delle quali contiene gli uomini civili e l'altra contiene gli uomini ritorici [...], sono due palesamenti della sentenzia ancora: l'uno che si domanda cittadinesco e l'altro che si domanda ritorico; li quali sono tra sé molto diversi, conciosia cosa che il palesamento cittadinesco, in aprire la sentenzia della persona tragica, non usi se non parole naturali e usitate, e non prenda se non materia evidente e presta a venire in mente ad ogni commune e simplice cittadino; ma il palesamento ritorico usa figure nuove di parole, e truova maniera riposta, e la quale non cadrebbe in mente se non di pochi e di persone speculative. Ora il poeta dee, secondo le persone che egli introduce a ragionare, assegnare loro quando l'uno e quando l'altro di questi palesamenti; cioè alle persone cittadinesche, il palesamento cittadinesco, e alle

persone retoriche, il palesamento ritorico», CASTELVETRO 1978, vol. I, p. 199). La posizione di Castelvetro, improntata alla ricerca di una maggior verosimiglianza del dettato, era abitualmente ripresa nel Settecento, come dimostrano le *Considerazioni* dell'Orsi, in cui si sottolineava come nella tragedia fosse non soltanto lecito, ma opportuno ricorrere alla sentenza cittadinesca («se ben l'Epico, ed il Lirico introducono diversi Interlocutori; scorgesi sempre nondimeno, che per loro bocca favella il Poeta, e che anzi egli stesso delle lor Persone si veste. Nascondendosi per tanto il Poeta nella Rappresentativa, da ciò nasce, che nella favella delle Persone Tragiche o Comiche debba altresì nascondersi lo studio, e l'artifizio, che è proprio del linguaggio poetico. Ne nasce, che alle Persone medesime sia convenevole lo stile, che si direbbe Cittadinesco, più tosto che il Rettorico. Ne nasce, che le loro Sentenze e le loro Locuzioni abbiano ad accostarsi in tal maniera al naturale, che pajano profferire senza studiata premeditazione, e quali appunto uscirebbono della nostra bocca, se per avventura ne' casi loro ci ritrovassimo», ORSI 1735, vol. I, p. 136); la *Merope* di Maffei si fondava, dal punto di vista stilistico, proprio sulla compresenza di dettato alto e ordinario. Anche per questa ragione è particolarmente interessante il fatto che Crescimbeni propenda invece per il partito opposto, prescrivendo una monocromia stilistica che tende costantemente verso la nota elevata.

per la qual cosa fu dal Batisti ... per lo petto e per li fianchi: i versi petrarcheschi citati da Crescimbeni (RVF 46, vv. 1-4) venivano ripresi da Battisti nella *Poetica*: «La quinta condizione della sentenza è la sufficienza. Allora è sufficiente, quando abbraccia né più né meno di quel che fa bisogno. Né manchevole, né soprabbondante. [...] Mancante è la sentenza del Petrarca nel sonetto "L'oro, le perle, e i fior vermigli e bianchi"» (BATTISTA 1676, p. 200). Sulla scarso perspicuità dell'attacco petrarchesco di questo sonetto si era già soffermato Tassoni («L'oro, e le perle qui fuora di proposito, restano in secco, non avendo che fare né con gli stecchi, né co' fiori»), ripreso da Muratori («I primi sei versi, con licenza del Petrarca, vagliono ben poco. Non si comprende assai, che oro, e che perle siene coteste; e di chi; né come si congiungano co' fiori per diventare stecchi; né cosa s'intenda per gli stessi fiori, "che'l verno devria far languidi e secchi"», PETRARCA 1711, p. 122).

sillessi: figura simile allo zeugma, definita da Orazio Toscanella (1520? – 1579?) «uno abbracciamento di diverse dittioni, sotto la proprietà del plurale» (TOSCANELLA 1626, p. 319); in questo caso sembra emergere nella memoria del postillatore il trattato *Della costruzione irregolare della lingua* di Menzini, nel quale si citava come esempio del «falso zeugma», figura prossima alla sillessi («Egli adiviene che più sentenze, e quelle diverse, chiudonsi talora da un verbo solo: ma in verità egli vi si dee supplire con altro verbo, affinché il suo vero e legittimo senso se ne ritragga», MENZINI 1679, pp. 89-90), il verso di Tibullo («Dum caelum stellas, dum vehet amnis aquas», I, 4, 66) annotato a margine del passo crescimbeniano.

ed in quai spine ... piagge le brine: RVF 210 vv. 2-3.

Recato dal Tasso: nei *Discorsi* del Tasso i due versi petrarcheschi venivano citati come esempio di sillessi (TASSO 1964, p. 220).

L'ira innocenza delle colpe umane: *L'imperio vendicato* XVI, 1, v. 4 (CARACCIO 1690, p. 169).

Discordia delle leghe usato verme: *L'imperio vendicato* I, 19, v. 8 (CARACCIO 1690, p. 3).

l'involarne altrui non è vietato: tutt'altro che lontano dalla prospettiva retorica barocca, Crescimbeni giustifica e legittima quella poetica dell'imitazione al limite del furto sulla quale Marino aveva costruito la propria fortuna. Se Castelvetro infatti condannava la pratica di «involare [...] o dall'istorie o da altri poeti, parte o tutta la 'nvenzione delle loro poesie» (CASTELVETRO 1978, vol. I, p. 289), biasimando fra gli altri Ariosto, Petrarca, Virgilio e Seneca, nel Seicento muta radicalmente la percezione di ciò che il furto rappresenta, e Marino stesso distingue fra furto e imitazione («Dirò con ogni ingenuità non esser punto da dubitare ch'io similmente rubato non abbia più di qualsivoglia altro poeta. Sappia tutto il mondo che infin dal primo dì ch'io incominciai a studiar lettere, imparai sempre a leggere col rampino, tirando al mio proposito ciò ch'io ritrovavo di buono, notandolo nel mio Zibaldone, et servendomene a suo tempo. [...] Perciò se secondo i precetti e le circostanze nel sopracitato discorso contenute, razzolando col detto ronciglio, ho pur commesso qualche povero furtarello, mene accuso et mene scuso insieme, poiché la mia povertà è tanta che mi bisogna accattar delle ricchezze da chi n'è più di me dovizioso. Assicurinsi nondimeno cotesti latroncelli che nel mare dove io pesco et dove io trafico essi non vengono a navigare, né mi sapranno ritrovar addosso la preda s'io stesso non la rivelo», MARINO 1993, pp. 50-52). L'avallamento del ricorso al 'furto' è tipico della critica seicentesca; si pensi ad esempio alla seguente difesa di Marino fatta da Angelico Aprosio: «Che poi il rubare del Marino sia cagione che la favola del suo Poema non sia ammirabile, non sarà mai ammesso da me: imperciocché se bene ha rubato non per tanto ha saputo così bene colorire il furto, vestendo il nuovo con maniera antica, e l'antico con maniere moderne, che pare il rubato ad altri esser con deterioramento rubato a lui» (APROSIO 1643, p. 66). Sulla pratica del furto e sulla riflessione teorica in merito all'imitazione in Marino cfr. DELL'AMBROGIO 1988, pp. 269-293; ZATTI 1996, pp. 208-230; RUSSO 2008, pp. 301-307. Sulla pratica della riscrittura tra Cinque e Seicento più in generale cfr. BORSETTO 2002; GIGLIUCCI 1998; CHERCHI 1998.

Già su l'Alfana ... scaldò col fine: *L'imperio vendicato* XXV, 65, vv. 6-8 (CARACCIO 1690, p. 277).

ingenti propellit Strumona flatu: STAT. *Silvae* I, v. 21.

Siccome avvien ... le voraci zanne: *L'imperio vendicato* VI, 99, vv. 1-8 (CARACCIO 1690, p. 59).

Sic ubi Maura ... damnaque commemorant: STAT. *Theb.* IX, vv. 189-194 («Sic ubi Maura diu populatum turba leonem, / quem propter clausique greges vigilantque magistri, / pastorum lassae

debellavere cohortes: / gaudet ager, magno subeunt clamore coloni, / praecerpuntque iubas immaniaque ora recludunt / damnaque commemorant»).

Sotto lei par ... vele ovunque passi: *L'imperio vendicato* II, 87, vv. 5-8 (CARACCIO 1690, p. 15).

ipsum iam puppibus ... carbasa ventos: STAT. *Achill.* I, vv. 445-446.

Figli – ei dicea ... corra Italia tutta: *L'imperio vendicato* V, 31, vv. 1-8 (CARACCIO 1690, p. 43).

Ed eccitati dal paterno esempio ... passato orrore: *Ger. Lib.* IX, 28.

Giungevi, che già i tauri ... nemica assalta: *L'imperio vendicato* XVI, 15, vv. 1-8 (CARACCIO 1690, p. 171).

Giunge in campagna tepida ... spinge al corso: *Ger. Lib.* XX, 92.

[6] *oltre acché il Mazzoni ... parte seconda*: Mazzoni difende l'Ariosto dall'accusa mossagli da Belisario Bulgarini, secondo il quale l'autore del *Furioso* era da biasimare in quanto introduceva «il suo giudicio nel principio de' canti»; nella *Difesa di Dante* tale soluzione è dichiarata ammissibile sulla base della continuità del poema romanzesco con l'epica antica: «Soggiunge il Bulgarini che l'Ariosto più d'ogni altro di dar giudicio venga incolpato ne' discorsi ch'egli fa ne' principi de' suoi Canti, ov'egli senza dubbio intramette il suo giudicio lungamente. A che diciamo per risposta che, come di sopra habbiam provato, i Poemi Epici degli Antichi si solevano cantare da un solo in scena, o in un altro luogo ad altri auditori. [...] Hora io dico che non sarò mai per accusar que' Poeti che hanno ne' principii di questi libri usato il Proemio debito a' Poemi», MAZZONI 1688, p. 164.

[8] *Il ciel di rado i neghittosi aiuta*: *L'imperio vendicato* XXXI 29, v. 8 (CARACCIO 1690, p. 352).

Discordia delle leghe usato verme: *L'imperio vendicato* I, 19, v. 8 (CARACCIO 1690, p. 3).

Che ne' pubblici errori ... variar consiglio: *L'imperio vendicato* XXXII, 77, vv. 3-4 (CARACCIO 1690, p. 369).

Difficil cosa è tra l'umane genti ... gratitudine ed amore: *L'imperio vendicato* X, 1, vv. 1-6 (CARACCIO 1690, p. 80).

ad amor cede onore ... egizio seno: *L'imperio vendicato* XV, 1, v. 6 – 2, v. 4 (CARACCIO 1690, p. 158).

Ma sì come è viltà ... osservar prima: *L'imperio vendicato* I, 36, vv. 1-4 (CARACCIO 1690, p. 4).

ch'ove l'impegno è preso ... ha dai consigli intoppo: *L'imperio vendicato* I, 36, vv. 5-8 (CARACCIO 1690, p. 4).

Per dipartirsi dalla patria ... maggior consiglio: *L'imperio vendicato* I, 71, vv. 5-8 (CARACCIO 1690, p. 4).

[9] *debba ella essere di metro legato con rime*: la discussione cinquecentesca intorno al metro più appropriato per l'epica è ricostruita *ex post* da Francesco Saverio Quadrio nel *Della storia e della ragione d'ogni poesia*; Crescimbeni scarta l'opzione dell'endecasillabo sciolto, adottata dal Trissino nell'*Italia liberata de' Goti*, e sostenuta dal Nores; fra i metri rimati si distinguevano la terzina dantesca, sul modello della *Commedia*, e la ben più fortunata ottava rima (QUADRIO 1739-1752, vol. IV, pp. 618-619).

la forma, o idea, signoreggiante dell'epopeia sia la sublime: viene qui ripresa e approfondita l'opinione, enunciata da Uranio/Leonio nell'esordio del settimo dialogo (VII, 4) secondo cui lo stile adatto all'epica sarebbe quello sublime; nell'ottavo la questione dello stile del poema eroico viene ripresa nel conflitto fra Nedisto, sostenitore di un'idea di magnifico eroico che coincide con lo stile sublime, e Lico, incline ad assegnare all'epopea una locuzione mediocre. Tali discussioni nascono in margine alla riflessione teorica tassiana, in cui lo statuto sublime della lingua eroica viene progressivamente messo in discussione. In apertura del terzo dei *Discorsi dell'arte poetica* Tasso infatti stabiliva che al poema epico convenisse uno stile sublime («Tre sono le forme de' stili: magnifica o sublime, mediocre e umile; delle quali la prima è convenevole al poema eroico per due ragioni: prima, perché le cose altissime, che si piglia a trattare l'epico, devono con altissimo stile essere trattate; seconda, perché ogni parte opera a quel fine che opera il suo tutto; ma lo stile è parte del poema epico, adunque lo stile opera a quel fine che opera il poema epico, il quale, come s'è detto, ha per fine la meraviglia, la quale nasce solo dalle cose sublimi e magnifiche», TASSO 1964, p. 40), e condannava gli antecedenti eroici di Trissino e Ariosto, che si erano valsi, a suo dire, dello stile dimesso e temperato («Lo stile del Trissino, per signoreggiare per tutto il dimesso, dimesso potrà esser detto; quello dell'Ariosto, per la medesima ragione, mediocre», *ibidem*). Successivamente, e a partire soprattutto dalle *Lettere poetiche*, l'autore, nel considerare alcuni episodi stravaganti rispetto alla tonalità eroica presenti nella *Liberata* – a partire da quello di Olindo e Sofronia (sulle cui proprietà stilistiche cfr. ZUCCHI 2017a) – si mostra propenso ad ampliare lo spettro delle figure stilistiche consone all'epico, giungendo a «liberalizz*are*, per così dire, il ricorso agli ornamenti della mediocrità, in una logica che sempre più è quella della commistione stilistica» (GROSSER 1992, p. 242), logica che viene rilanciata e portata a esiti ancor più significativi nell'ultima revisione dei *Discorsi del poema eroico*, nel quale l'autore parrebbe assegnare all'epica uno stile più tendente al mezzano che al sublime (ivi, p. 393).

E primieramente nel capitolo ventesimosecondo ... risulta la grandezza?: Aristotele prescriveva per il poema epico l'esametro, verso più grandioso e sonoro rispetto al giambo tragico (*Poetica* 1459 B 30-37).

La seconda ragione si può trarre .. la locuzione dell'epopeia: nella *Poetica* si ammetteva che le parole pellegrine, ossia quelle lontane dal parlar comune, erano molto più adatte all'epopea che non alla tragedia (*Poetica* 1459 A 9-15).

La terza ragione deriva ... sentirsi in bocca di ciascuno: Aristotele sosteneva inoltre che la meraviglia, pur essendo pertinente anche al genere tragico, e specialmente al rivolgimento della peripezia, era principalmente adatta all'epica, in cui era ammesso non soltanto il meraviglioso, ma anche l'irrazionale (*Poetica* 1460 A 11-15).

La quarta nasce dal capitolo ventesimoquarto ... spettatori imperiti e volgari: lo spettatore della tragedia viene considerato da Aristotele meno raffinato, in quanto per comprendere il racconto necessita dell'ausilio della rappresentazione (*Poetica* 1461 B 26-34).

Effutire leves indigna tragoedia versus: HOR. *Ars Poetica*, v. 231.

nel capitolo primo della Poetica dice che Sofocle ed Omero sono gl'istessi imitatori: l'osservazione di Aristotele qui addotta, a proposito della quale Crescimbeni prima chiosa nelle postille «Nel capitolo primo della *Poetica* non trovo questa cosa», e poi ritorna ad appuntare la sentenza di Aristotele in latino, consiste nel considerare che Sofocle è un imitatore simile a Omero in quanto all'oggetto – imita come lui personaggi nobili – e simile ad Aristofane in quanto al mezzo – la poesia rappresentativa (*Poetica* 1448 A 25-29).

come disse Cicerone: il passo annotato da Crescimbeni in margine («Graeci poetae alia lingua videntur esse locuti») e ripreso a vario titolo e in forme diverse in numerosi testi dell'epoca, a partire da Antonmaria Salvini nelle annotazioni alla *Perfetta poesia italiana* (SALVINI 1724, vol. II, p. 156) consiste in realtà uno storpiamento di una frase del *De oratore* («poetas omnino quasi alia quadam lingua locutos non conor attingere», *De oratore*, II, 14, 61), riportata correttamente dal Fioretti (NISIELY 1695-1697, vol. IV, p. 167), in cui non si condannava il linguaggio dei poeti greci, quanto piuttosto quello, difficilmente comprensibile, dei filosofi. Questa stessa considerazione era ripresa da Tasso nei *Discorsi del poema eroico*: «i poeti, come dice Marco Tullio, parlarono quasi con lingua aliena» (TASSO 1964, p. 185).

secondo Aristotile nella Rettorica: *Retorica*, III, 1408 A 10 – 1408 B 20; probabilmente Crescimbeni traeva questo argomento dalla *Parafrase* della *Retorica* di Piccolomini (PICCOLOMINI 1572, pp. 199-223).

[12] *La locuzione mezzana adunque ... si riconosce ne' poemi d'Omero e dell'Ariosto*: Lico propende al contrario per lo stile temperato, reputando più capace di dilettare il pubblico la *medietas* ariostesca rispetto al sublime tassiano. Ragioni simili saranno portate da Gravina nella *Ragion poetica* per stabilire la superiorità del modello ariostesco (GRAVINA 1973, p. 308).

[14] *l'esercizio dell'evidenza è di condur le cose ... al nostro intelletto*: la discussione intorno all'evidenza, traduzione latina dell'energia greca, è molto accesa nel Cinquecento (JOSSA 2002, pp. 211-217); se il Trissino la concepiva come fonte del realismo narrativo, che si originava in margine a descrizioni minutissime e dettagliate di personaggi, azioni e oggetti, per il Giraldi essa si riduceva piuttosto all'efficacia della narrazione («La energia nel poeta – per parlare alla greca – appresso i Latini e appresso noi non sta, come si ha creduto il Trissino, nel minutamente scrivere ogni cosuccia, qualunque volta scrive eroicamente, ma nelle cose che sono degne della grandezza della materia che ha il poeta per le mani e la virtù dell'energia, la quale noi possiamo dimandare efficacia, si asseguisce

qualunque volta non usiamo né parole, né cose oziose», GIRALDI CINZIO 1973, p. 80). Se la critica cinquecentesca consentiva nell'individuare in Ariosto il poeta esemplare per la messa in forma dell'evidenza, anche il Tasso riteneva la chiarezza una qualità fondamentale della poesia narrativa («Ma la repetizione si può usare in questa forma; e oltre tutte cose è in lei richiesta quella probabilità e quella che da' Latini è detta "evidenzia", da' Greci "energia"; da noi si direbbe "chiarezza", o "espressione" non men propriamente; ma è quella virtù che ci fa quasi veder le cose che si narrano, la quale nasce da una diligentissima narrazione, in cui niuna cosa sia tralasciata», TASSO 1964, p. 243). La poetica arcadica aveva poi insistito nell'attribuire all'evidenza un ruolo centrale nella narrazione, come si evince da numerosi pronunciamenti in margine alla questione del rapporto fra poesia e pittura: Menzini raccomanda al poeta di fare ricorso all'evidenza e giustifica la rappresentazione di azioni orrende o di vicende amorose soltanto a patto che esse siano offerte al lettore come un dipinto allo spettatore («E se l'alma talor si nutre, e pasce / di stragi, e morti e di superbe altiere / aspre sventure, e lacrimose ambasce; / quindi al vago Lettor nasce il piacere, / in veder qual per te furon dipinte: / et han beltà le cose orrende e fiere. / Per questo aver tu dei le voglie accinte / a far ch'abbia evidenza il tuo Poema / come pittura per diverse tinte», MENZINI 1688, p. 35). Allo stesso modo Muratori riteneva l'evidenza una delle migliori qualità del poeta: «Tanti esempi finqui recati possono ben farci scorgere, con quale evidenza sappiano i migliori Poeti rappresentar gli oggetti. Ciò, come dicemmo s'appella dipingere, ed è una delle maggiori e più necessarie Virtù del Poeta; perciocché secondo il parer di Simonide la Poesia altro non è, che una Pittura parlante, ed è ben noto il detto d'Orazio: "Ut pictura Poesis erit". Aggiunse Ermogene che questa maniera d'imitare, che questa Imitazione evidente, o Evidenza, ed Enargia, è il pregio più distinto, che la poesia possa vantare», MURATORI 1971, vol. I, p. 179. Sull'importanza del criterio dell'evidenza nel Settecento, dedotto in molti casi dalla poesia tassiana, cfr. BENISCELLI 2000a, pp. 75-138.

[17] *Quanto all'amore, se ben mi ricorda ... nelle sue narrazioni*: come aveva già dimostrato nei primi quattro dialoghi, l'argomento amoroso poteva essere declinato – e così di fatto avveniva nella poesia lirica – secondo ciascuna delle tre tonalità stilistiche; Crescimbeni insiste particolarmente sul fatto che non esista uno stile di genere, ossia uno stile esclusivamente adatto a un genere, ma afferma che uno stesso argomento può essere trattato secondo stili diversi, tanto nella materia amorosa, quanto in quella bellica.

[19] *ed in ciò siavi d'esempio, Egina, il Tasso*: la critica circa l'eccessiva distanza dell'ordito tassiano dalla lingua viva, capace di meglio descrivere gli affetti, era topica fin dal Cinquecento, come già si nota nelle prime polemiche di natura linguistica sulla *Gerusalemme Liberata* mosse da Salviati (cfr. VITALE 2007, vol. I, pp. 39-44). Eppure nel Settecento, anche in ragione degli attacchi rivolti alla *Liberata* dai gesuiti francesi, che ne ridicolizzavano l'eccessiva raffinatezza retorica, essa è rilanciata sottilmente; si pensi a

come Gravina, nel corso di un tradizionale confronto Ariosto-Tasso, denunci la natura libresca del poema epico del sorrentino: «Né può la gloria del Tasso ricevere oltraggio alcuno da pochi, benché preservati e nella greca e latina eloquenza lunga stagione maturati, ingegni, che con la famigliarità degli antichi autori diventano troppo ritrosi e poco toleranti del novello artifizio, e vorrebbero che il Tasso all'uso dei primi inventori facesse meno comparire le regole della rettorica ed i dogmi della filosofia, ed insegnasse più colla narrazione che co' precetti espressi; e che al pari dell'Ariosto togliesse gli esempi dei costumi ed affetti umani più dal mondo vivo, in cui quegli era assai involto, che dal mondo morto dei libri, nel quale più che nel vivo il Tasso mostra d'aver abitato» (GRAVINA 1973, p. 313).

[23] *diffinizione dell'epopeia secondo Diomede*: allude a Diomede, grammatico latino vissuto nel IV sec. a. C., autore di una *Ars grammatica* in tre libri, nel quale veniva fornita questa definizione dell'epica: «Epos dicitur Graece carmine hexametro divinarum rerum et heroicarum humanarumque comprehensio» (GRAMMATICI 1857-1859, vol. I, pp. 483-484).

che allo stesso si convenga qualche riso: «Molti hanno creduto che 'l diletto che nasce dalle cose piene di grazia e 'l riso sia l'istesso; però in tutte hanno cercato di muoverlo, e tutte le scritture hanno pieno di questo articficio: le novelle, le lettere, l'orazioni, le satire e gli altri capitoli burleschi, le comedie e 'l poema eroico ancora hanno voluto quasi sparger di questo sale, e per poco la tragedia medesima, la qual volentieri riceve le grazie, ma è nemica del riso, come dice Demetrio Falereo. E dell'istessa natura è, per mo aviso, il poema eroico, il quale mosse per aventura un riso terribile col Ciclope; ma nell'istesso modo poteva moverlo la tragedia d'Euripide chiamata co 'l suo nome, se pure è tragedia, e non satira, come alcuni hanno creduto; ma essendo poema tragico, e de' meno perfetti, perché ne' perfettissimi il riso non avrebbe per aventura alcun luogo, come non l'ha nel poema eroico, se non in quel modo che s'è detto, pieno di acerbità e di spavento e lontano dalla disonestà; anzi questo non è propriamente riso, perché il riso nasce dalle cose brutte, senza dolore» (TASSO 1964, p. 229).

Niccola Villani, derivata dal poema giocoso del Margite d'Omero: nel suo *Ragionamento sopra la poesia giocosa*, Villani, tentava di fare chiarezza sull'origine della tragedia, prossima più all'epica che alla commedia («Dalla Epopeia hebbe origine la Tragedia, e non dal Margite d'Omero, come scrisse Donato: né meno dalla Ditirambica, come creduto hanno alcuni moderni, fondati sopra un testo non bene per avventura inteso, della poetica d'Aristotele Il qual chiaramente dice che il Margite di Omero "haveva così proportione con la Comedia, come l'Iliade e l'Odissea con la Tragedia"», VILLANI 1634, p. 3).

Né mi replicate che ogni idea abbia la suddivisione di sé stessa: Benedetto Varchi aveva in effetti provveduto a una triplice suddivisione di ciascuno dei tre stili, alto, mezzano e umile, nella *Lezione de' tre stili*, in cui ammetteva che «tutti e tre questi stili si dividono anch'essi in tre parti, in alto, più alto e

meno alto, e così degli altri due, secondo che ricercano le materie; e per lo più si ritruovano tutti e tre questi stili in tutti i componimenti; perciocché si vanno mescolando secondo che sono le cose delle quali si scrive» (VARCHI 1859, vol. II, p. 805). Agostino Mascardi aveva riproposto più tardi una simile suddivisione, che implicava una *gradatio* all'interno di ciascun carattere: «La divisione de' tre caratteri, Maggiore, Mezano e Minore, ricevuta dagli autori, tanto Greci, quanto Latini, fu da noi in altre parti sottodivisa. Perché nell'ampiezza d'ogni particolar carattere considerammo quasi tre gradi fra di loro distinti, il sublime, il temperato e il tenue; ma con questo riguardo, che il sublime del Minore riusciva temperato nel Mezano, e tenue nel Maggiore, ecc.», MASCARDI 1636, p. 600.

[31] *Veggasi il lamento d'Araspina sopra il cadavero dell'ucciso suo padre*: questo è il lamento d'Araspina: «Piacciati (e di pietà fian degni vanti) / che 'l cadavero esangue io pianger possa, / e di sì degno Re (comune a tanti / miserabili) d'urna honorar l'ossa. / Troncherò queste chiome, e co' miei pianti / lavarò pria le piaghe, e poi la fossa. / Felice me se mi sarà permesso / di spelirmi entro l'avello istesso. / Perch'orfana fanciulla, in abbandono / lasciata pria de la sepolta madre, / questo, che mi restava unico dono, / m'han tolto alfin le tue feroci squadre», *L'Imperio vendicato* VIII, 26, v. 1 – 27, v. 4 (CARACCIO 1690, p. 73).

la licenza che dà Eudossa a Volco: «Sforzandosi colui le sue dogliose / lacrime a ritener per quanto possa: / così non fusse, alto Signor (rispose) / venuta in Servia mai la bella Eudossa: / o da poi ch'una volta il piè vi pose, / giamai non se ne fusse almanco mossa, / come il partir di lei da quella corte / e del mio Re l'irriparabil morte», *L'Imperio vendicato* XXXVI, 18 (CARACCIO 1690, p. 415).

[34] *Vedranno in lor gl'imitator ... gloria non merchi*: *L'Imperio vendicato* I, 5 (CARACCIO 1690, p. 2).

Madonna (colei disse) ... che ci ha difese: *L'Imperio vendicato* XXVII, 107, vv. 3-8 (CARACCIO 1690, p. 307).

Secondo Quintiliano, ella tre condizioni richiede: «Iam cum oratio tris habeat virtutes, ut emendata, ut dilucida, ut ornata sit», QUINT. *Inst. Orat.* I, 5, 1.

Ma giusta l'opinione d'alcuni ... al presente è robusta e ricca: Quintiliano discorreva dei barbarismi e dei solecismi in *Inst. Orat.* I, 5, 5-16; Bembo nelle *Prose della volgar lingua* (BEMBO 2001, pp. 14-30 [I, 7-11]) si mostrava cautamente aperto alla possibilità di accogliere solecismi, dimostrando come alla base della fondazione del linguaggio poetico italiano vi fossero numerosi prestiti dal provenzale. La stessa spiegazione storiografica era recuperata da Muratori nella *Perfetta poesia italiana* (MURATORI 1971, vol. I, p. 52).

[36] *dal primo de' tre Discorsi che fa il Ruscelli contra il Dolce*: nel primo dei *Tre discorsi* con cui Girolamo Ruscelli dava seguito all'aspra polemica con Lodovico Dolce l'oggetto del contendere era l'edizione del *Decameron* pubblicata da Dolce nel 1552, nella quale venivano attaccate le *Osservazioni* di Ruscelli sul *Decameron* (RUSCELLI 1553, pp. 40-42).

Or al poeta epico per ispezial privilegio: il riferimento è al passaggio della *Poetica* in cui Aristotele discute della chiarezza e dei barbarismi (1458 A 20 – 25).

coloro, i quali vogliono che l'oscurità generi maraviglia: questa stessa tesi crescimbeniana è riproposta nella *Perfetta poesia italiana* di Muratori («Noi francamente possiam nominare corrotto il gusto di coloro, che tanto più stimano i versi, quanto maggiore è la nebbia onde sono attorniati, quasiché sia segno di gran sapere, e profondità d'Ingegno il parlar da Oracolo, e il non lasciarsi intendere. Ha, non può negarsi, l'essere oscuro qualche apparenza di grandezza, perché le cose sollevate, e non triviali, son per l'ordinario alquanto difficili ed oscure. Manifesta cosa è però, che reca seco un non so che di follia quell'ammirare ciò che punto non s'intende», MURATORI 1971, vol. I, p. 413) e nella *Ragion poetica* di Gravina («Or la cagione perché alcuni pongono in fuga il popolo è perché non sempre hanno felicemente colorito al vivo, ed hanno voluto produrre la magnificenza e la maraviglia con la durezza della struttura, colla stranezza ed oscurità di termini dottrinali e coll'intricata collocazione di sentenze astratte ed ideali, quando potean produrla coll'istesse cose sensibili e coll'immagini materiali, le quali eccitano per se stesse la maraviglia», GRAVINA 1973, p. 228). Sull'insistenza di questa lotta al meraviglioso 'oscuro' nelle poetiche arcadiche cfr. FRANCESCHETTI 1969, pp. 77-78.

la figura detta apostrofe: l'apostrofe era chiamata conversione da Tasso, che nei *Discorsi del poema eroico* la considerava adatta alla «forma magnifica del dire» (TASSO 1964, p. 217); Aresi, che ne ritrovava numerosi esempi nella scrittura sacra, la riteneva adatta per dimostrar qualche grande affetto (ARESI 1611, p. 598) e anche Tesauro la catalagova fra le «figure patetiche» (TESAURO 1670, p. 220).

Ma, real figlio di Riccardo ... d'Albania non era: *L'Imperio vendicato* XXIV, 119 (CARACCIO 1690, p. 269).

ed anche l'esclamazione ... appartenenti all'idea sublime: anche l'esclamazione, così come l'antonomasia, erano considerate figure adatte all'*amplificatio*, e che dunque potevano veicolare lo stile sublime, come ricorda Aresi, il quale prescrive che tale figura «deve però riservarsi per cose grandi, perché altrimenti si darebbe nel freddo» (ARESI 1611, p. 598).

Pianto non fu da verginella mai ... vera amante: *L'Imperio vendicato* XXXIII, 6 (CARACCIO 1690, p. 376).

l'inversione detta iperbato: secondo lo Pseudo-Longino l'iperbato, che consiste nell'alterazione dell'ordine naturale delle parole atta a riflettere un turbamento emotivo, era reputata una fra le figure più raffinate (*Del sublime*, XXII, 1-4). Crescimbeni, riproducendo puntualmente la teoria tassiana del quinto libro dei *Discorsi* (per quanto riguarda l'iperbato cfr. TASSO 1964, p. 219) si allinea ai dettami della retorica manieristico-barocco, e non tiene in considerazione le riflessioni più all'avanguardia del secondo Seicento; nonostante le molte pagine dedicate nella *Bellezza* alla descrizione del criterio guida dell'evidenza, egli non avverte, come aveva invece fatto Sforza Pallavicino (PALLAVICINO 1994, pp. 33-

47), che la «trasposizione», ossia l'iperbato, così come molte altre figure qui celebrate, danneggiavano la chiarezza del discorso.

Ma il cielo ancor non i miei dì prescrisse: *L'Imperio vendicato* XXXVI, 31, v. 5 («Ma il ciel, ch'ancor non i miei dì prescrisse», CARACCIO 1690, p. 416).

Alla falsa de' popoli credenza: *L'Imperio vendicato* XXXIX, 10, v. 2 (CARACCIO 1690, p. 453).

Soverchia d'altro cavalier far stima: *L'Imperio vendicato* I, 36, v. 2 (CARACCIO 1690, p. 4).

Senza di cui né fronda al vento cade ... ramo in stelo: *L'Imperio vendicato* VIII, 43, vv. 3-4 (CARACCIO 1690, p. 74). Questi versi sono presi a esempio della gradatio, che secondo Tasso «non si conviene meno al magnifico che al grave dicitore» (TASSO 1964, p. 216).

E l'epifonema: l'epifonema, esclamazione enfatica che concludeva un discorso, apprezzato dallo pseudo-Demetrio, era ritenuta molto importante nella retorica soprattutto morale e religiosa del Cinque-Seicento in quanto era impiegata per ornare massime e sentenze; il giudizio di Tasso sull'epifonema non è eccessivamente positivo («somiglia le pompe de' ricchi, nelle quali è sempre qualche cosa la quale è soverchia», TASSO 1964, p. 214), mentre Panigarola (PANIGAROLA 1609, pp. 333-339) e Aresi dedicano a tale figura maggior rilievo e attenzione (ARESI 1611, pp. 587-588).

Quinci dalla città ... nemico interno: *L'Imperio vendicato* XIV, 3 (CARACCIO 1690, p. 145).

Nel desiderio ancor ... l'istoriate case: *L'Imperio vendicato* I, 63, vv. 7-8 (CARACCIO 1690, p. 4). Tasso derubricava la sineddoche fra le figure del parlare magnifico (TASSO 1964, p. 218).

Squadre di veneziani, o prue de Rossi: *L'Imperio vendicato* XXVIII, 47, v. 6 (CARACCIO 1690, p. 315).

In questa vita ... anzi inquieto marte: *L'Imperio vendicato* VII, 1, vv. 1-2 (CARACCIO 1690, p. 60). Crescimbeni riprende ancora TASSO 1964, p. 216.

Ma poich'a' giorni nostri ... Dandolo un'imago: *L'Imperio vendicato* XVIII, 3, vv. 1-4 (CARACCIO 1690, p. 193).

Tuttavia parte riteneva i lidi ... improvviso caso: *L'Imperio vendicato* II, 13, vv. 5-8 (CARACCIO 1690, p. 7); anche lo zeugma, che «si fa quando il verbo o 'l nome discorda nella voce da quello a ci si rende, ma concorda nel significato», è considerata da Tasso una figura propria del sublime (TASSO 1964, p. 218).

Movasi in terra ... ove l'insegna mova: *L'Imperio vendicato* II, 38, vv. 3-4 (CARACCIO 1690, p. 10); anche questa figura, che Aresi definisce «replicatione d'un'istessa parola nel fine» (ARESI 1611, p. 876), fa parte di quelle che servono ad amplificare il discorso, ed è quindi ritenuta adatta per lo stile magnifico.

Così più care l'opre ... così disponi in terra: *L'Imperio vendicato* I, 59, vv. 5-8 (CARACCIO 1690, p. 4).

O nobil opra ... di pace è tempo e di riposo: *L'Imperio vendicato* II, 6 (CARACCIO 1690, p. 7).

Né d'uopo è raccontar chi sia costui ... ei solo valse: *L'Imperio vendicato* I, 33, vv. 5-8 (CARACCIO 1690, p. 4). Ancora una volta il modello è il Tasso dei *Discorsi*: «Magnifica similmente è quella figura che da' Latini è detta reticenza, perch'ella suol lasciar sospizioni di cose maggiori di quelle che son dette» (TASSO 1964, p. 213).

Deh cessa, amabil Volco ... infelice omai: *L'Imperio vendicato* XXXVI, 61, vv. 1-2 (CARACCIO 1690, p. 419). Crescimbeni avverte che, se declinata in tono minore, la ripetizione può essere impiegata anche nello stile temperato, come già faceva Tasso («Ma le figure della forma graziosa possono più agevolmente esser ricevute dal poema eroico, e mescolate con quella della magnificenza e con l'altre. Una fra l'altre è la repetizione, o la replica che vogliam dirla», TASSO 1964, pp. 231-232).

Onde con un piacevole sorriso ... diporto il frutto: *L'Imperio vendicato* XXII, 53, vv. 5-8 (CARACCIO 1690, p. 241). Secondo Tasso «gli scherzi ancora, ch'allusion furono dette da' Latini, convengono a questa forma [la temperata] più ch'a tutte l'altre» (TASSO 1964, p. 233).

Segua che vuol, sotto le proprie tende ... l'han fatto cieco: *L'Imperio vendicato* VIII, 38, vv. 5-8 (CARACCIO 1690, p. 74).

Meraviglia avev'io ... la modestia de' discreti detti: *L'Imperio vendicato* IX, 84 (CARACCIO 1690, p. 90). L'ironia era ritenuta appropriata da Tasso per lo stile mediocre (TASSO 1964, p. 241).

Ma forse come il Dandolo ... questi nostri eroi: *L'Imperio vendicato* II, 21, vv. 1-4 (CARACCIO 1690, p. 8).

Vattene, e sia per te ... acquisto mio: *L'Imperio vendicato* XXXVI, 67, vv. 3-4 (CARACCIO 1690, p. 420). I «contrapposti», spesso sprezzati nello stile magnifico, erano considerati da Tasso appropriati per il temperato (TASSO 1964, p. 233).

Ma poi ch'udì ... penitenza nova: *L'Imperio vendicato* XXIII, 58 (CARACCIO 1690, p. 252).

Chi tra i monti del Samo ... ne' fianchi il brando: *L'Imperio vendicato* XXXII, 97-98 (CARACCIO 1690, p. 371). Anche per Tasso la comparazione era tipica dello stile moderato (TASSO 1964, p. 232).

Apresi qui tra le primiere rupi ... appar la grotta: *L'Imperio vendicato* XXXIII, 61-62 (CARACCIO 1690, p. 381). Le riflessioni sulla *descriptio* sono tratte anche in questo caso da TASSO 1964, pp. 248-249.

Era la valle intorno intorno chiusa ... ambedue le sponde: *L'Imperio vendicato* XXXIV, 96-99 (CARACCIO 1690, p. 397).

Era il viso d'Andronico ... sull'orizone il sole: *L'Imperio vendicato* XXII, 22 (CARACCIO 1690, p. 239).

[42] *Soli infin per Eudossa ... ond'ella parte*: *L'Imperio vendicato* XXXVI, 51, vv. 7-8 (CARACCIO 1690, p. 418); ancora una volta c'è il Tasso dietro le parole di Crescimbeni («E 'l dire alcuna cosa soverchia, quasi per abbondanza, suol esser fatto con leggiadro artificio», TASSO 1964, p. 233).

Un infelice tal, qual'io mi sono: *L'Imperio vendicato* XXXVI, 53, v. 1 (CARACCIO 1690, p. 418).

Ti prego ancor, caro il mio re ... senza doglia: *L'Imperio vendicato* XXXVI, 65, vv. 7-8 (CARACCIO 1690, p. 420).

Ch'era fierezza in guerra ... solletico in amore: *L'Imperio vendicato* XXXVI, 85, vv. 7-8 (CARACCIO 1690, p. 422).

Che tanta moltitudine si volti ... anzi l'aborre: *L'Imperio vendicato* II, 31, vv. 3-4 (CARACCIO 1690, p. 9). Per Tasso il «moderarsi e 'l correggersi» è tipico dello stile mediocre (TASSO 1964, p. 242).

Quel cavalier, senz'io saper di lui ... Ad evidente morte: *L'Imperio vendicato* XIII, 56, vv. 5-7 (CARACCIO 1690, p. 141).

E di qui avvien ... e 'l suo cordoglio: *L'Imperio vendicato* XXVII, 22, vv. 5-6 (CARACCIO 1690, p. 298).

Ma l'uno e l'altro alfin termine avranno ... irrequieto ei resti: *L'Imperio vendicato* XXVII, 22, vv. 7-8; 23 (CARACCIO 1690, p. 298).

Il grido e il pianto ... dell'armi, e de' cavalli: *L'Imperio vendicato* XXV, 32, vv. 6-7 (CARACCIO 1690, p. 273).

All'umile idea poi s'adattano ... molto povera di figure: sempre sotto l'egida del Tasso, Crescimbeni descrive lo stile umile come scarsamente figurato, e assegna a questo carattere l'epanalessi e la ripetizione (TASSO 1964, p. 243).

[44] *può darsi principalmente la generazione dell'evidenza*: Tasso considerava l'evidenza una caratteristica propria dello stile umile, originato dalla chiarezza e dalla mancanza di turbamento nell'*ordo verborum* (TASSO 1964, pp. 243-245); per questo motivo Crescimbeni insiste sulla possibilità di impiegarla anche nello stile temperato, che dovrebbe a suo dire costituire la dominante della poesia epica.

[46] *Ella è una diligente espressione delle circostanze ... parne vedere*: riprende puntualmente la definizione tassiana secondo cui l'evidenza «è quella virtù che ci fa quasi veder le cose che si narrano» (TASSO 1964, p. 243).

E vede in quel ... verno incerto apparia di rare brine: *L'Imperio vendicato* XXXIII, 65 (CARACCIO 1690, p. 389).

Da questo dir di Teodobran ... parea che la richiesta tocchi: *L'Imperio vendicato* IV, 30 (CARACCIO 1690, p. 34).

E in un profluvio, che di sangue piove ... esce la schiuma sola: *L'Imperio vendicato* II, 24, vv. 3-6 (CARACCIO 1690, p. 9).

Un subitaneo vento una fortuna ... portò al ciel l'arena: *L'Imperio vendicato* II, 14, vv. 4-8 (CARACCIO 1690, p. 8).

Né in strepitosi vortici contorto: *L'Imperio vendicato* XXXIV, 99, v. 4 (CARACCIO 1690, p. 397).

non già facendo, come fa il Trissino ... cagionar sogliono in chi legge: allude alla lunga scena di vestizione di Giustiniano narrata nel canto primo dell'*Italia liberata dai Goti*: «Levossi il cameriero, e tolse prima / la camisia di lin sottile e bianca, / e la vestì su l'onorate membra; / poi sopra quella ancor vestì il giuppone, / ch'era di drappo d'oro; indi calciolli / le calze di rosato, e poi le scarpe / di veluto rosin gli cinse a i piedi; / e fatto ch'ebbe questo, appresentolli / l'acqua a le man con un mirabil vaso / di bel cristallo, e sott'a quel tenea / un vaso largo di finissim'oro: / ond'ei se ne lavò le mani e 'l volto, / ed asciugolle ad un bel drappo bianco, / di riccamo gentil fregiato intorno, / che Filocardio suo scudier gli porse; / d'indi gli pettinò la bionda chioma, / ondosa e vaga, et adattò sovr'essa / l'imperial bereta e la corona / di ricche gemme varïata e d'oro. / Dapoi sopra il giuppon messe una vesta / di raso cremesin, che intorno al collo / e intorno al lembo avea riccami eletti, / e quella cinse d'onorevol cinta. / Al fin vestigli il sontuoso manto / di drappo d'oro altissimo e superbo, / di cui tre palmi si traea per terra» (TRISSINO 1729, vol. I, p. 2).

Ma potrete voi pur col nuovo sole ... il tolse ai denti: *L'Imperio vendicato* XXXIII, 94-95 (CARACCIO 1690, p. 385).

[48] *essendo elle quattro*: si riferisce ancora alla partizione tassiana: «Quelle della quantità è maggiore dubbio quante elle siano; ma per aventura si possono dividere in altre quattro; perciò che nella prima parte, la qual corrisponde al prologo della tragedia, il poeta propone e narra e dechiara lo stato delle cose, e dà alcuna notizia delle passate [...]; nella seconda si turbano le cose; nella terza cominciano a rivolgersi; nella quarta hanno il loro fine e quasi la perfezione loro. E volendo nominarle con proprio nome, si possono chiamare l'introduzione, la perturbazione, il rivolgimento e il fine» (TASSO 1964, p. 74).

benché tra i critici si quistioni ... che incomincino coll'invocazione: in questo caso Crescimbeni si riferisce alla discussione in merito alla natura e al posizionamento della proposizione e dell'invocazione, ricostruita meticolosamente da Fioretti nel quarto volume dei *Proginnasmi* (NISIELY 1695-1697, vol. IV, pp. 22-34).

Io, che sin or con vacillante mano ... romana chiesa: *L'Imperio vendicato* I, 1 (CARACCIO 1690, p. 1).

[50] *Ille ego, qui quondam gracili modulatas avena ... arma virumque cano*: si tratta del pre-proemio dell'*Eneide*, ad oggi considerato inconfutabilmente spurio, cfr. LA PENNA 1985; GAMBERALE 1991.

non senza ragione biasimano il Sannazzaro ... nostra religione: l'invocazione alle Muse del *De partu virginis* di Sannazaro («Nec minus, o Musae, vatum decus, hic ego vestros / optarim fonteis, vestras nemora ardua rupes», vv. 8-9) era stata oggetto di numerose critiche, in particolare da parte di Erasmo e di Giulio Cesare Scaligero, in quanto precedeva l'invocazione di Dio (sulla questione si veda il commento di Prandi in SANNAZARO 2001, pp. 246-247). Anche le invocazioni di Dante alle Muse (*Inf.*, II, 7; *Pur.* I, 8-9) e ad Apollo (*Par.* I, 13) erano state criticate, in particolare da Paolo Beni nel

commento alla *Liberata*, nel quale, al contrario, veniva celebrato il modello tassiano («E di qua si può riconoscere quanto più acconciamente imiti il nostro Poeta ricorrendo in questa sacra impresa a verace Nume, e non come Dante ad Apollo, che vuol dir ad un Dio favoloso e bugiardo», BENI, *Commento,* pp. 35-36). Anche per questa disputa la fonte più diretta impiega da Crescimbeni potrebbe essere la sintesi di NISIELY 1695-1697, vol. IV, p. 29.

dedicando il suo poema alla repubblica di Vinegia: nel frontespizio compare la dedica del Caraccio alla «Serenissima Republica di Venetia».

[55] *anagogia*: sul senso dell'anagogia nel poema dantesco, con riferimenti al *Convivio*, si era soffermato Mazzoni nella seconda parte della *Difesa di Dante*, pubblicata postuma (MAZZONI 1688, pp. 290-292).

[58] *altri sta ora tessendo l'istoria della stessa allegoria*: era stata già scritta e pubblicata una *Chiave dell'allegoria* del poema (cfr. VII, 46), composta da Giulio di Montevecchio che accompagna le due edizioni; qui Crescimbeni allude, se non a questo stesso paratesto, probabilmente a un suo ampliamento da parte dello stesso Montevecchio, da stendere magari con l'ausilio di Caraccio.

il suo famosissimo Corradino: allude alla tragedia di Caraccio pubblicata a Roma presso Buagni nel 1694, già menzionata in I, 10.

Dialogo nono

[1] *Alessi e Mirtillo gentilissimi*: l'elezione a interlocutori di Paolucci e Martello risulta particolarmente significativa, e per questo sarà qui bene sottolinearne il rilievo, oltre che in sede di introduzione, anche nel commento; nell'ultimo dialogo, aggiunto nell'edizione del 1712, uscita poco dopo la celebre «scissione d'Arcadia» risaltano in maniera ancor più evidente i tratti auto-celebrativi che accompagnavano la *princeps*: il Custode infatti introduce a parlare due personaggi che rivestivano, nell'ambito della querelle, una posizione assai importante nelle fila del partito crescimbeniano dal punto di vista ideologico, il Paolucci, e del prestigio poetico, il Martello. Giuseppe Paolucci, originario di Spello, in Umbria, nel 1661, che rivestì per anni il ruolo di segretario del cardinale Giovan Battista Spinola, fu uno dei fondatori dell'accademia d'Arcadia; molto amico di Zappi, Leonio e Crescimbeni, da quest'ultimo fu elogiato quale rifondatore del genere dell'egloga («nella mentovata Adunanza d'Arcadia l'anno 1690 che fu istituita, incominciarono a mettersi in uso l'Egloghe, nelle quali gli stessi Poeti introducono a favellar se stessi, come Pastori di essa Adunanza, e sotto la maschera de' lor nomi Pastorali; ed i versi di esse sono di quei medesimi, che favellano, di modo che una medesima Egloga è già composta da più poeti: della quale maniera i primi che ne fecero furono Giuseppe Paolucci da Spello, detto Alessi e Paolo Antonio del Nero, detto Siringo, ambedue scelti Compositori», CRESCIMBENI 1702-1711, vol. I, pp. 217-218). Ebbe una funzione importante al momento della fuoriuscita dei graviniani dall'accademia, come racconta la *Vita* del Paolucci – scritta da Sebastiano Maria Correa – compresa nelle *Vite degli Arcadi illustri*. Egli, scrive Correa, «nella nota dissensione seguita nel 1711, fu uno de' più acerrimi difensori dell'adunanza, e del di lei Custode Alfesibeo; onde nel celebre Poema della supposta divisione d'Arcadia fatto dall'Abate Domenico Ottavio Petrosellini [...] venne egli non meno di qualunque altro preso di mira» (CRESCIMBENI – MOREI 1708-1751, vol. V, p. 260). Correa inoltre ricorda come Paolucci, all'elezione a custode di Lorenzini in seguito alla morte di Crescimbeni, rinunciasse polemicamente al titolo di Procustode generale, dal momento che il nuovo custode aveva in passato fatto parte dell'accademia dei Quirini (su questo punto cfr. ALFONZETTI, pp. 23-62). Martello viene invece scelto per meriti poetici, al fine di dare lustro alla compagine dei crescimbeniani; egli era fra i letterati di maggior spicco al tempo e, benché non si fosse schierato apertamente a favore di Crescimbeni nel corso della *querelle*, il Custode lo considera suo partigiano, anche in virtù del fatto che egli, nella revisione del 16 ottobre 1709, avesse dato un giudizio positivo dei suoi *Commentari* (cfr. CATUCCI 2008). Evidente è inoltre, in questo ultimo dialogo, la ripresa delle tesi del *Comentario* di Pier Jacopo Martello, citato poco più avanti nel corso della discussione. Di certo per Crescimbeni l'ascrizione di Martello al proprio partito era motivo di orgoglio straordinario, ma sulla reale entità della militanza crescimbeniana del bolognese è lecito dubitare; nella lettera del 25 ottobre 1710, poco dopo la pubblicazione del *Comentario* egli confessava beffardo al Muratori: «Il

Comentario è un giudizio Poetico, che prepara alla Lezione del *Canzoniere,* ed a questi Nasi adunchi di Arcadi Petrarchevoli (mirabil cosa!) è piacciuto non poco», MARTELLO 1955, p. 57.

[5] *Io so che ogni secolo ha voluto nella poesia qualche cosa di proprio*: si ricollega al ragionamento presente nel primo dialogo, nel quale si ammetteva che la poesia duecentesca aveva trascurato la bellezza esterna a favore di quella interna, mentre quella seicentesca aveva esasperato la ricerca della raffinatezza retorica.

[8] *la cui sentenza ho io registrata nel mio Comentario*: allude al *Comentario e Canzoniere di Pier Jacopo Martello*, Roma, Gonzaga, 1710, e ora leggibile in edizione moderna in MARTELLO 1963, pp. 113-148. Nella *fictio* del *Comentario* Martello narra una visione avuta ammirando i dipinti di Raffaello nel Palazzo Pontificio in compagnia del pittore Carlo Maratti e del poeta Giovan Battista Felice Zappi. Immerso nell'osservazione dell'affresco Il Parnaso, Martello vede Apollo alzarsi dal seggio, e il fantasma di Raffaello gli spiega che è in corso «la decisione in Parnaso della gran causa fra' petrarchevoli e' marinisti» (MARTELLO 1963, p. 115). Al processo partecipano una moltitudine di poeti appartenenti alle due tradizioni, e nel finale conciliativo a Marino, inginocchiato ai piedi di Apollo e Petrarca, è posta sul capo una corona di alloro.

Quindi non sa applaudire né a' cinquecentisti ... insieme col secolo terminarono: l'analisi, in realtà parzialmente già presentata nel corso del primo dialogo, parrebbe venire qui rimodulata attraverso la ripresa della premessa *A chi legge* del *Comentario* di Martello, nella quale, dopo un'iniziale *excusatio* che denuncia la condanna teorica della poesia seicentesca («Primieramente, o Lettore, vi sia noto, come l'autore di questo Canzoniere cominciò a poetare trent'anni fa, in tempo, che non si leggeva dalla gioventù, se non il Marini, il Testi e il Batista, e da pochissimi era osservato il Petrarca»), vengono messi in evidenza i limiti del petrarchismo cinquecentesco («Ma in oggi non sa prevedere quello che possa avvenirgli, per non essere unicamente imitator del Petrarca, nella cui imitazione per un eccesso opposto a quel primo, impazzano di sovente i moderni poeti», MARTELLO 1963, p. 516).

del Tarsia, del Casa, del Tansillo, del Costanzo, del Rainieri, del Veniero, del Tasso: rispetto al primo micro-canone stilato in I, 26 vengono aggiunti in questo secondo elenco Galeazzo di Tarsia, già apprezzato da Gravina (GRAVINA 1973, p. 326), Anton Francesco Raineri (1510-1560) e Domenico Venier (1517-1582). Anche in questo caso Crescimbeni riprende in parte il *Comentario*, nel quale fra i migliori poeti del Cinquecento vengono citati «il Casa, il Guidiccione, il Tansillo, il Costanzo, il Rinieri» (MARTELLO 1963, p. 136).

Vergine bella, e l'altra Italia mia, e l'altra Spirto gentil: vengono citate tre notissime canzoni petrarchesche, *Vergine bella, che di sol vestita* (RVF 366), *Italia mia, benché 'l parlar sia indarno* (RVF 128) e *Spirto gentil, che quelle membra reggi* (RVF 53).

il degnissimo nostro Erilo ... papa Clemente XI: il pavese Alessandro Guidi (1650-1712) fu librettista prolifico e di rilievo nel teatro cristiniano e della prima Arcadia, soprattutto grazie al suo *Endimione*, che non viene ricordato da Crescimbeni nella *Bellezza*, ma che era stato eletto da Gravina a campione della nuova pastorale filosofica nel *Discorso sopra l'Endimione*; Crescimbeni lo menziona al contrario come autore lirico fra i maggiori nello stile pindarico. In questo passaggio vengono menzionate l'edizione delle *Poesie liriche* (Parma, Viotti, 1671) e le *Sei omelie* (Roma, per Francesco Gonzaga a S. Maria in Via Lata, 1712), traduzione in versi italiani delle omelie latine di papa Albani. Nel profilo dedicato alla poesia contemporanea all'interno dell'*Istoria* venivano ricordati invece l'Endimione e le canzoni pindariche («L'Abbate Alessandro Guidi Pavese, detto tra gli Arcadi Erilo Cleoneo, fu da Giovanetto alla Corte del Duca di Parma, dove dimorò per lungo tempo; e poi fu chiamato a quella della Regina di Svezia in Roma. [H]a egli mandato alle stampe un Poemetto Dramatico intitolato l'*Endimione*, il quale fu onorato di molti pensieri, e versi della stessa Regina, e tiene all'ordine un Volume di Canzoni Pindariche», CRESCIMBENI 1698, p. 169).

Eroto: sono molto scarse le notizie circa il conte pavese Antonio Belloni, citato nei cataloghi degli Arcadi compresi nell'Arcadia e Prose degli Arcadi, e qui definito come l'erede di Guidi; non risultano di lui rime a stampa, e il suo nome non compare neppure fra gli autori delle *Rime degli Arcadi*, censiti da BARAGETTI. Un laconico appunto su questo autore si legge negli *Scrittori d'Italia* di Mazzucchelli: «È pur vissuto sul principio di questo secolo XVIII il Conte Antonio Belloni Pavese, che fra gli Arcadi di Roma ebbe il nome Pastorale di Eroto Cleoneo» (MAZZUCCHELLI 1753-1763, vol. II, p. II, p. 697).

Pindarum quisquis studet aemulari ... nomina ponto: HOR. *Carm.* IV, 2, v. 1.

nel tragico, non v'è in nostra poesia ora altro esempio che il mio: all'altezza della stesura della prima redazione della *Bellezza* Martello aveva già composto alcuni libretti e oratori, dal *Perseo*, scritto in collaborazione con Eustachio Manfredi, alla Santa Caterina da Siena. La consacrazione teatrale avviene tuttavia con la pubblicazione del *Teatro* – che includeva quattro tragedie – a Roma nel 1709, in cui si dava un primo importante saggio dell'attività drammaturgica dell'autore che poi culminerà nell'edizione in due tomi del *Teatro italiano* nel 1715.

Concludiamo adunque che il gusto ... desti la meraviglia degli ascoltanti: il passaggio è cruciale e va sottolineato in prima battuta il debito di questa conclusione con il *Comentario* di Martello, nel quale, parlando di sé in terza persona, il bolognese spiegava in questi termini il principio poetico che animava il suo *Canzoniere*: «Ha dunque [l'autore] raccolto nel suo Canzoniere tutto ciò che nei diversi stili è parso a lui plausibile non che soffribile, e che, letto o recitato in occasione di pubblicarlo o alle stampe o nelle accademie, ha incontrata fortuna», MARTELLO 1963, p. 516. L'importanza della pratica

dell'imitatio, messa al centro del progetto letterario crescimbeniano, denota la prossimità con la teoria mariniana e seicentesca, ma dimostra anche la tendenza a considerare la concreta produzione poetica l'esito di un acuto esercizio critico, che consiste nell'estrarre dalla letteratura dei secoli passati il meglio e rifonderlo in una composizione originale. Su questo punto cfr. oltre all'introduzione a questo volume ZUCCHI 2015a, pp. 88-89.

putant enim ... non imbecillitate sua mentiantur: CIC. *Orator*, IX, 28; VII, 24.

al rinomato Polibo: il fiorentino Vincenzo Filicaia (1642-1707) fu prolifico autore lirico; le sue *Poesie toscane* furono pubblicate a Firenze nel 1707. Da Crescimbeni era ricordato nell'*Istoria* (CRESCIMBENI 1698, p. 174) per le *Canzoni in occasione dell'assedio e liberazione di Vienna* (Firenze, Matini, 1684) sulle quali cfr. CANNETO 2012, pp. 49-59.

al celebre Euganio: Benedetto Menzini (1646-1706) viene definito il maggior erede dello «spirito pindarico del Chiabrera» da Giuseppe Bianchini (BIANCHINI 1732, p. 42).

[10] *né vi sgomenti l'esser donna ... siavi d'esempio la nostra chiarissima Elettra*: Crescimbeni, assiduo promotore dell'ascrizione di poetesse e nobildame in Arcadia, sottolinea con orgoglio l'apertura dell'accademia alle donne e nomina come esempio fulgido di pastorella la romana Prudenza Gabrielli Capizucchi (1654-1709), in Arcadia sin dal 1695 col nome di Elettra Citeria, che pubblicò alcune liriche nel terzo volume delle *Rime degli Arcadi*. Sulla presenza femminile in Arcadia cfr. GRAZIOSI 1992; GRAZIOSI 2004; GRAZIOSI 2005. Inoltre è ora disponibile all'indirizzo http://www.arcadia.uzh.ch/ una banca dati dedicata alle donne che furono attive in Arcadia, risultato di una ricerca dell'Universität Zürich, dal titolo *Donne in Arcadia (1690-1800)*, coordinato da Tatiana Crivelli (cfr. CRIVELLI 2010).

[12] *l'esempio de' nominati Polibo ed Euganio*: Filicaia/Polibo era infatti autore di canzoni politiche sull'assedio di Vienna secondo i metri e lo stile di Petrarca; al contrario Menzini aveva scritto componimenti amorosi alla maniera di Chiabrera.

la nostra lingua superiore all'altre vive ... secchi e meschini: Crescimbeni capovolge il giudizio con cui Dominique Bouhours, nei suoi *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, dimostrava che la lingua francese era superiore a tutti gli idiomi europei in quanto più semplice e razionale («la langue Française aime fort la naïveté», BOUHOURS 2003, p. 116), al punto da non contemplare una distinzione fra prosa e poesia; per il Custode al contrario la superiorità dell'italiano si giustifica proprio sulla base della netta separazione fra lingua della prosa e lingua della poesia, pur considerando lecito, per gli scrittori nostrani, l'attingere anche trasversalmente ai due serbatoi linguistici. Sempre sul crinale della distinzione fra lingua prosastica e lingua poetica si stabiliva, negli scritti critici di Scipione Maffei della polemica con Voltaire, la supremazia dell'italiano al francese, lingua capace, al massimo, di sostenere una prosa rimata anche nel verso (cfr. ZUCCHI 2017, pp. 123-139).

Re grande e forte a cui compagne in guerra ... di te minore: si tratta della prima stanza della quarta delle *Canzoni in occasione dell'assedio e liberazione di Vienna* (FILICAIA 1684, p. 35).

Alcuni si credono che l'imitare il Petrarca consista nel far la scimia d'alcuni suoi versi: altra spia del modello del *Comentario* di Martello; nella finzione narrativa Petrarca, assistendo alla recita di sonetti dei suoi imitatori, appare imbarazzato per l'eccessiva prossimità delle poesie degli emuli alle sue: «Lo crederai? Il Petrarca se ne fe' rosso, e quantunque ei non sia costumato ad accendersi, gli parve da costoro essere contrafatto, burlato, non imitato, e proruppe che credea di seder fra poeti e omai s'era accorto di aver seduto fra simie», MARTELLO 1963, p. 137.

[14] *Sette giornate del Tasso*: allude al *Mondo Creato*, la cui *princeps* fu pubblicata postuma nel 1607 (Viterbo, appresso Girolamo Discepolo).

nel Lucrezio del nostro Alterio: allude alla celebre traduzione in endecasillabi sciolti del *De rerum natura* di Lucrezio di Alessandro Marchetti, pubblicata postuma a Londra nel 1717 (cfr. SERRA 2011).

nella Filosofia morale d'Euganio: Menzini aveva cominciato la stesura di un poema in endecasillabi sciolti dal titolo *Filosofia morale*, mai pubblicata, di cui Crescimbeni aveva dato un breve resoconto (CRESCIMBENI 1708, p. 55). Cfr. a proposito GIROTTO 2009, pp. 551-552.

più grinza dell'Ancroia e più scipita della cameriera del Berni: si riferisce al sonetto di Francesco Berni in cui viene descritta la sua serva, molto vecchia e particolarmente brutta (*Io ho per cameriera mia l'Ancroia*).

l'esperienza fattane da monsignor Claudio Tolomei: l'umanista Claudio Tolomei (1492-1556), noto per la sua partecipazione alla discussione sulla lingua volgare e sull'ortografia, fu autore di sonetti idillici che sono stati riconosciuti dallo stesso Carducci precoci esperimenti di metrica barbara (CARUSO 2007).

quel grande atleta di tutti i versiscioltisti: la polemica contro coloro che prediligono il verso sciolto dimostra la posizione attardata di Crescimbeni, dal momento che il dibattito, in particolare sul verso tragico, era decisamente a favore del verso libero (cfr. CALEPIO 2017, pp. 530-533), e in generale a questo metro ricorrevano i poemi didascalici e scientifici più all'avanguardia. L'autore tuttavia in questo caso parrebbe anche omaggiare Martello, favorevole alla versificazione rimata pure nella tragedia, e sostenitore della tesi secondo cui «il ritmo [...] non basta a separar da essa l'orazione legata italiana quando non vi si aggiunga la rima, che sostanzialmente dalla prosa il verso italiano distingue» (MARTELLO 1963, p. 251). È curioso notare come il termine «versiscioltista» transiterà – con la piccola modifica di «versiscioltaio» – nella *Frusta letteraria* di Baretti, e sarà impiegato nella polemica contro i poeti didascalici che facevano spesso parte dell'Accademia d'Arcadia («Oh se potessi far capire ai

giovani che il riuscire poeta è cosa veramente gloriosa, ma che il riuscire versiscioltaio o rimatore è cosa vituperosissima!», BARETTI 1932, vol. I, p. 262).

Meno irragionevoli sono alcuni altri ... ove se ne leggono gli esempi: la fonte del ragionamento di Crescimbeni è ancora il Comentario di Martello, nel quale si inscena la protesta dei mariniani – con il sostegno di Chiabrera –, desiderosi di rompere la montonia delle strutture invariate delle canzoni petrarchesche (MARTELLO 1963, pp. 128-132).

Alessandro Adimari nelle Sinopsi unite alla traduzione delle Odi di lui: il fiorentino Alessandro Adimari (1579-1649) accompagnò alla sua traduzione delle *Odi* di Pindaro (Pisa, Tanagli, 1631) una serie di osservazioni critiche e numerosi altri paratesti.

[20] *Novità, brevità, proprietà, chiarezza e felicità ... questo componimento costituiscono*: le caratteristiche del madrigale sono tratte non tanto dalla breve descrizione di questa forma poetica che offre Bembo nelle *Prose della volgar lingua* (II, 11), quanto piuttosto dall'*Arte del verso* di Tommaso Stigliani, in cui il madrigale è reputato adatto a contenere molte arguzie nel giro di pochi versi: «Né può un sì picciolo corpicello aggradare, quando egli non sia tutto sostanza e tutto vivacità. Adunque nella sola arguzia avrà da premere il facitor del Madrigale più che in altra condizione, da poi che il tessimento è di sì poca fatica. Senza però dimenticar la politezza delle parole, e la facilità della sentenza, la quale essendovi, non può il concetto non frizzar subitamente, e d'improviso», STIGLIANI 1658, p. 233.

O sfortunata Dido ... fuggì l'altro e moristi: si tratta di un madrigale di Guarini esemplato su di un idillio di Ausonio Decimo Magno, poeta latino del IV sec. d. C. compreso nell'edizione dell'*opera omnia* del Settecento (GUARINI 1737*,* t. II, p. 98) e menzionato da Stigliani (STIGLIANI 1658, p. 234), che costituisce il testo di riferimento per questo passaggio.

Negatemi pur cruda ... quel che negar volete: GUARINI 1737*,* t. II, p. 153.

[22] *Il sonetto, o Egina ... al par di qualunque più grande*: numerosi spunti di questa apologia del sonetto sono ripresi dal *Ritratto del sonetto* di Meninni; si vedano ad esempio le seguenti affermazioni: «[Il sonetto] può dirsi componimento assai grave, essendo formato di ottava e di terza rima, o vogliam dir catena, con le quali si spiegano materie eroiche e grandi. Di vantaggio. A muover gli affetti è più confacevole il sonetto che non sono gl'idillii, l'ode, le terze rime ed ogni qualunque altro componimento che sotto la lirica poesia vien contenuto [...]. Riguarda l'argomento del sonetto le materie illustri, la lode, il biasimo, le passioni e gli affetti umani. [...] S'una è la fabbrica del poema eroico, una sarà del sonetto, che poema breve o lirico fu chiamato», MENINNI 2002, vol. I, pp. 8-15.

al degnissimo Erilo ... una intorno all'esito delle cose di Sofonisba: questa *Sofonisba* non fu mai portata a termine da Guidi. Nella biografia scritta da Martello e compresa nelle *Vite degli arcadi illustri* viene descritta brevemente quest'opera e vengono date le ragioni del suo mancato compimento: «Si mise

quindi in pensiero di tessera una Tragedia che affogasse la fama dell'altre, e prese di mira la morte di Sofonisba. Da ciò si deduca il gran coraggio del Guidi, che arrivava fino a confinare con la temerità, benché giammai non passasse i propri confini. Ei sapeva esser la Sofonisba del Trissino di primo, e meritato grido in Italia: sapeva essere la Sofonisba di Pietro Cornelio Tragedia delle più maestose che occupino il Teatro Franzese. Contro queste due Opere di due sì gravi e insigni Poeti provossi di mettere in campo la sua: ne compié tutto lo scenario, e diessi immediatamente ad animarla coi versi. Ma il Guidi non seppe imitare altro personaggio, che il suo. Avreste udita Sofonisba parlare da Guidi, da Guidi gli altri Attori della Tragedia; e benché per altro fossero diversi i caratteri, le figure, le forme, le imagini furono sempre le stesse in due scene ch'ei confidò a' suoi amici [...]. Noi, quando ce le confidò, gli dicemmo esser desiderabile che tutti gli Eroi dell'Antichità, da' quali facevasi l'argomento delle Tragedie, avessero veramente parlato con le sue forme, e che ciò fosse noto per infallibile tradizione anche a' moderni ascoltanti [...]. Questo consiglio dato, e preso a guisa di lode, lo fece poi meno caldo nell'intrapresa», CRESCIMBENI – MOREI 1708-1751, vol. III, p. 241.

ha il Petrarca il suo perfetto in tutte le cose ed ha il suo imperfetto: nei primi otto dialoghi, stampati nella *princeps*, era assente qualsiasi annotazione di questo tipo, e la poesia di Petrarca, pur non essendo considerata un modello esclusivo, non veniva mai detta, neppure in qualche parte, imperfetta. Di certo Crescimbeni ha interiorizzato a quest'altezza la lezione di Muratori, capace di trascegliere nel *Canzoniere*, pubblicato nel 1711 con le sue *Osservazioni*, passi degni di essere imitati e altri da scartare, secondo l'esercizio di quel buon gusto teorizzato nella *Perfetta poesia italiana*. Sul cantiere critico muratoriano intorno al Canzoniere cfr. BONFATTI 2010, pp. 43-94.

[24] *Ecco l'alma del ciel candida aurora ... e resse l'altro in Oriente i Persi*: questo sonetto di Anton Francesco Raineri era stato antologizzato nella *Scelta* di Gobbi e Manfredi (GOBBI – MANFREDI 1709-1711, vol. II, p. 42), mentre sarà assente da quella di Ceva.

Voi, che qual giovanetto Ercole, aveste ... meraviglia tra voi de' vostri merti: anche questo sonetto è presente nell'antologia GOBBI – MANFREDI 1709-1711, vol. II, p. 46; Giulio Acquaviva d'Aragona fu creato cardinale da Pio V nel 1570. Sarà da segnalare che il sonetto era stato riportato anche da Martello – con numerose varianti rispetto all'antologia del 1709 e alla Bellezza – nel sesto dei Sermoni poetici («Voi, che qual giovinetto Ercole aveste / de' duo sentier diversi il dubbio avanti / e che dal manco al destro il piè volgeste, / ecco le vie d'onor, ch'ardue di tanti / spini abbondar parean, com'oltre il lauro / dan ostri al crine, all'omero dan manti: / ecco il Tebro gioirne, ecco il Metauro / farsi in fronte sereno, e voi per l'erto / sentiero, ove il gran zio giunse al camauro, / recar fra' Padri in Vaticano il serto, / gloria avendo negli occhi e grande in petto / meraviglia tra voi del vostro merto», MARTELLO 1963, p. 52).

[25] *bellissime raccolte in questi anni uscite da Lucca e da Bologna*: allude in prima battuta alle *Rime scelte di poeti illustri de' nostri tempi*, a cura di Bartolomeo Lippi, il cui primo tomo era uscito a Lucca per Frediani nel 1709; la seconda parte, definita «aspettatissima» nel *Giornale de' letterati d'Italia* (Venezia, Hertz, t. XXXII, 1719, p. 546) sarà pubblicata sempre a Lucca ma per Venturini nel 1719; secondariamente alla *Scelta di sonetti e canzoni de' più eccellenti rimatori d'ogni secolo* curata da Agostino Gobbi, il cui terzo volume, riguardante «i rimatori viventi del 1709», era uscita nel 1711 sempre per i tipi dell'editore bolognese Pisarri.

[26] *Non voglia Iddio che per me abbiate ad incontrar brighe*: limitando la scelta dei migliori poeti del secolo al solo ambiente romano e arcadico Egina non soltanto toglie d'impiccio Mirtillo/Martello dalle difficoltà che gli avrebbe procurato una selezione basata su un campione più ampio di poeti, ma permette di dare vita a quella celebrazione dell'accademia crescimbeniana a cui mirava il nono dialogo della *Bellezza*.

[28] *del nostro Clidemo ... qual per la madre ebbe il feroce Achille*: Cesare Bigolotti, in Arcadia Clidemo Trivio, era originario di Reggio Emilia. Fu poeta lirico prolifico – oltre trenta di suoi componimenti sono compresi nelle *Rime degli Arcadi* (BARAGETTI 2012, p. 540) – e fece parte per diversi anni del collegiato dell'accademia; Crescimbeni lo ricorda per le sue doti poetiche nell'*Arcadia* (CRESCIMBENI 1708, p. 116). Il sonetto qui riportato non è incluso in Gobbi – Manfredi, dove pure vengono stampati sei liriche dell'autore, ma sarà incluso nel secondo tomo delle RIME DEGLI ARCADI 1716-1722, vol. II, p. 60.

Ecco la mole, il di cui piede ingombra ... de' successor di Pier le chiavi e il soglio: anche questo secondo sonetto sarà stampato nelle RIME DEGLI ARCADI 1716-1722, vol. II, p. 63.

[31] *Se è ver che a nullo amato amar perdona ... o prendi imprese al tuo potere uguali*: il sonetto di Giuseppe Paolucci, che nelle *Rime* sarà presente con oltre sessanta componimenti, verrà pubblicato nelle RIME DEGLI ARCADI 1716-1722, vol. I, p. 9. Anche in questo caso i due sonetti di Paolucci citati non sono fra quelli riportati in GOBBI – MANFREDI 1709-1711, che pure pubblica tredici poesie dell'autore (vol. III, pp. 280-286).

Se quel pensier, che mi tien sempre in doglie ... ch'io fossi meno amante, e voi men vaga: cfr. RIME DEGLI ARCADI 1716-1722, vol. I, p. 12.

il nostro Ila: l'abate Angelo Antonio Somai, originario di Roccantica, raccolse le sue rime in un volume di *Poesie toscane e latine* pubblicate a Roma per i tipi di Salvioni nel 1736. Cinquanta suoi componimenti sono inclusi nelle *Rime degli Arcadi*, mentre in GOBBI – MANFREDI 1709-1711, vol. III, pp. 43-46 sono presenti otto suoi sonetti, fra i quali non compaiono quelli riportati da Crescimbeni, che già lo citava fra i migliori rimatori viventi in *Istoria*, p. 169.

Ahimè, che ovunque il reo pensier mi mena ... di me ritorna in vita: cfr. RIME DEGLI ARCADI 1716-1722, vol. I, p. 203.

Dal cieco Amor, che sovra ogn'arte maga ... che si dee coronar sol chi combatte: RIME DEGLI ARCADI 1716-1722, vol. I, p. 211.

maraviglioso per verità è Uranio: lo spoletino Vincenzo Leonio (1650-1720) fu tra i fondatori dell'Accademia e rivestì una grande importanza nel custodiato di Crescimbeni fin dall'origine dell'Arcadia (BARAGETTI 2012, pp. 33-34). Le sue poesie italiane sono incluse nelle *Rime degli Arcadi*; l'antologia GOBBI – MANFREDI 1711, vol. III, pp. 358-360 ne include sei.

Quando l'alma real vider le stelle ... che più tempo bisogna a tanta lite: RIME DEGLI ARCADI 1716-1722, vol. I, p. 315. Questo sonetto è pure incluso in GOBBI – MANFREDI 1709-1711, vol. III, p. 358.

Non ride fior nel prato, onda non fugge ... abbandona e a lei sen vola: RIME DEGLI ARCADI 1716-1722, vol. I, p. 317; anche in questo caso il componimento è inserito in GOBBI – MANFREDI 1709-1711, vol. III, p. 360.

Siralgo in ciò è veramente maestro: del romano Filippo Leers, ricordato fra i rimatori viventi da CRESCIMBENI 1698, p. 170, sono stampati 57 componimenti, fra sonetti, canzoni e odi-canzonette, nel primo volume delle *Rime degli Arcadi*. Ben 16 suoi sonetti compaiono in GOBBI – MANFREDI 1709-1711, vol. III, pp. 256-263.

Poiché il tiranno dell'umane cose ... vive il tempio d'Agrippa, e il cor d'Augusto: RIME DEGLI ARCADI 1716-1722, vol. I, p. 226.

Quando la giovinetta d'Oriente ... e colle Muse eterne accordo il canto: RIME DEGLI ARCADI 1716-1722, vol. I, p. 232.

[33] *Albero mio, se puoi parer non desso ... né il cederò, se non lo cedo a Roma*: il sonetto d'occasione, compreso nel *Canzoniere* di Martello e intitolato «Felsina nella Promozione dell'Eminentissimo Signor Cardinal Boncompagno, Arcivescovo di Bologna, alla sua Eccellentissima Casa» (MARTELLO 1710, p. 94), incontra più il gusto encomiastico di Crescimbeni che non quello del suo stesso autore, che deciderà di rimuoverlo dalla seconda edizione, quella di *Versi e prose* (Bologna, Della Volpe, 1724), come si nota in MARTELLO 1710, p. 517.

Io vedea ne' tuoi bruni occhi cervieri ... deh, figlio, omai che non ti porti il resto?: si tratta ancora di un sonetto compreso nell'edizione del *Canzoniere* dell'autore (MARTELLO 1710, p. 87) e pubblicato anche nelle RIME DEGLI ARCADI 1716-1722, vol. II, p. 244.

del Tibaldeo, del Ceo, dell'Aquilano, del Cariteo, del Cornazzano: in questo elenco di poeti quattrocenteschi l'autore include il ferrarese Antonio Tebaldeo (1462-1537), il fiorentino Francesco Cei (1471-1505), Serafino de' Cimminelli (1466-1500) detto l'Aquilano in ragione delle sue origini,

Benedetto Gareth (1450-1514), detto il Cariteo, un catalano trapiantato a Napoli, e il piacentino Antonio Cornazzano (1430-1484). Il giudizio espresso da Alfesibeo in merito a questi poeti nelle opere precedenti varia molto: esso appare piuttosto negativo circa le poesie di Tebaldeo che «non troppa grazia guadagnano» (CRESCIMBENI 1698, p. 93), non del tutto positivo nel caso di Cornazzano («sebbene nella Volgare non fu, quanto allo stile, esente da i vizj del secolo, per li quali, e spezialmente per l'uso delle parole proprie, e delle consuete costruzioni, [...] nondimeno i suoi componimenti lirici, e particolarmente i Sonetti, sono ornati di concetti sì vivaci, spiritosi e pellegrini, e di forme sì graziose e vezzose, che anche a più severi giudizi non possono non piacere», CRESCIMBENI 1702-1711, vol. I, p. 170) e Cariteo («sono giunte sotto i nostri occhi due edizioni del Canzoniere di questo Poeta, il qaule quantunque malissimo parlato, e con lingua barbara, e ricolmo di voci prette latine, e d'ogni più rozza ortografia, l'abbiamo letto con molto nostro piacere», ivi, pp. 167-168), decisamente favorevole per le liriche di Seragino Aquilano («son prive di parecchi de' difetti allora correnti; e oltre a ciò sono assai vivaci e bizzarre e di non poche novità ripiene, sì circa il modo di pensare, e formar concetti, come rispetto alle forme o maniere, con che composte sono», CRESCIMBENI 1698, p. 94).

Deesi la lode di ciò al gentilissimo Tirsi: l'imolese Giovanni Battista Felice Zappi (1667-1719), a sua volta fra i fondatori dell'Arcadia, scrisse una sessantina di componimenti inclusi nelle *Rime degli Arcadi*. L'antologia GOBBI – MANFREDI 1709-1711, vol. III, pp. 208-220, comprende ben venti sonetti e una canzone di suo pugno.

Cento vezzosi pargoletti amori ... chi sta meglio di nui?: RIME DEGLI ARCADI 1716-1722, vol. I, p. 296; il sonetto era pubblicato anche in GOBBI – MANFREDI 1709-1711, vol. III, p. 212.

Stassi di Cipro in sulla piaggia amena ... dallo alla Morte: ella ne parli meco: RIME DEGLI ARCADI 1716-1722, vol. I, p. 293.

[37] *Eran le dee del mar liete e gioconde ... Teti tornò, che rammentossi Achille*: RIME DEGLI ARCADI 1716-1722, vol. I, p. 125.

Del grande Augusto rallegrossi l'ombra ... i lieti dì d'Augusto: RIME DEGLI ARCADI 1716-1722, vol. I, p. 126.

[39] *Quel capro maledetto ha preso in uso ... del capro insieme, e del pastor vendetta*: RIME DEGLI ARCADI 1716-1722, vol. II, p. 151; il sonetto, pubblicato anche in GOBBI – MANFREDI 1709-1711, vol. III, p. 413, era stato celebrato da Crescimbeni in quanto molto innovativo nel genere del sonetto pastorale: «ma di questi sonetti molto ha accresciuto la condizione Benedetto Menzini, il quale, uscendo dai soliti termini delle faccenduole amorose, e degli altri bassi, ed inutili pastorali argomenti, di bella morale e d'altre erudite materie ha adornato il boschereccio carattere», CRESCIMBENI 1702-1711, vol. I, p. 218).

Mentr'io dormia sotto quell'elce ombrosa ... greggi ed armenti: RIME DEGLI ARCADI 1716-1722, vol. II, p. 152.

Osmin, s'appressa il Nembo ... dimmi qual fia per me sicura fede?: RIME DEGLI ARCADI 1716-1722, vol. I, p. 54. Di Crescimbeni nell'antologia GOBBI – MANFREDI 1709-1711, vol. III, pp. 251-254 venivano pubblicati soltanto tre sonetti e un'ode-canzonetta.

Il non men dotto che gentil Vallesio: del chierico regolare lucchese Antonio Tommasi (1658-1732), che fu tra gli estensori della *Difesa delle tre Canzoni degli occhi e di alcuni sonetti e vari passi delle Rime di Francesco Petrarca, dalle opposizioni del signor Lodovico Antonio Muratori* (Lucca, Frediani, 1709), compose un tomo di *Poesie* che fece stampare a Lucca per i tipi di Marescandoli nel 1735. Nelle *Rime degli arcadi* compaiono una trentina di suoi componimenti.

Quante, oh quante ingorde fiere ... Ahi, ahimè mandre infelici: questo sonetto anacreontico è pubblicato in RIME DEGLI ARCADI 1716-1722, vol. VI, p. 335.

Questo capro maledetto ... perché mal guidò la greggia: RIME DEGLI ARCADI 1716-1722, vol. VI, p. 339.

[41] *che l'imitazione de' greci è bella e buona in tutto, fuorché ... nelle cose lascive*: in chiusura l'autore ribadisce la fondamentale distinzione fra la poesia classica e quella moderna, già toccata in IV, 9, al fine di riproporre una delle tesi fondamentali del trattato, ossia che la poesia amorosa, quando sia trattata in maniera metafisica come hanno fatto i maggiori poeti italiani fin dal Duecento, risulta oltre che moralmente consona alla sensibilità cristiana, sommamente utile.

Bibliografia

ACCORSI 1999

Maria Grazia Accorsi, *Pastori e teatro. Poesia e critica in Arcadia*, Modena, Mucchi.

ACCORSI 2002

Maria Grazia Accorsi, *Scena e lettura. Problemi di scrittura e recitazione dei testi teatrali*, Modena, Mucchi.

ACQUARO GRAZIOSI 1991

Maria Teresa Acquaro Graziosi, *L'Arcadia: trecento anni di storia*, Roma, Palombi.

ADIMARI 1631

Ode di Pindaro antichissimo poeta, e principe de' greci lirici ... tradotti in parafrasi et in rima toscana da Alessandro Adimari; e dichiarate dal medesimo, Pisa, Tanagli.

AFRIBO 1999

Andrea Afribo, *Gravità e piacevolezza dal Bembo al Tasso*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, a cura di Gianni Venturi, Firenze, Olschki, vol. II, pp. 411-430.

ALBONICO 2001

Simone Albonico, *La poesia del Cinquecento*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, vol. X, *La tradizione dei testi*, Roma, Salerno, 2001, pp. 693-740.

ALFONZETTI 2012

Beatrice Alfonzetti, *Il principe Eugenio, lo scisma d'Arcadia e l'abate Lorenzini*, in «Atti e memorie dell'Arcadia», I, pp. 23-62.

ALFONZETTI 2017

Settecento romano. Reti del classicismo arcadico, a cura di Beatrice Alfonzetti, Roma, Viella.

ALFONZETTI – CANNETO 2011

Beatrice Alfonzetti e Salvatore Canneto, *L'Accademia dell'Arcadia*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di Sergio Luzzato e Gabriele Pedullà, vol. II, *Dalla Controriforma alla Restaurazione*, a cura di Erminia Irace, Torino, Einaudi, pp. 591-596.

ALFONZETTI – FERRONI 2003

I finali: letteratura e teatro, a cura di Beatrice Alfonzetti e Giulio Ferroni, Roma, Bulzoni.

AMMIRATO 1726

Delle poesie del signor Bernardino Rota, cavaliere napoletano. Con le annotazioni di Scipione Ammirato sopra alcuni sonetti, Napoli, Muzio, 2 voll.

APROSIO 1643

[Angelico Aprosio], *La sferza poetica di Sapricio Saprici*, Venezia, Guerigliana.

ARATO 2002

Franco Arato, *La storiografia letteraria nel Settecento italiano*, Pisa, ETS.

ARDISSINO 2001

Erminia Ardissino, *Il barocco e il sacro: la predicazione del teatino Paolo Aresi tra letteratura, immagini e scienza*, Città del Vaticano, Libreria editrice vaticana.

ARDISSINO 2003

Erminia Ardissino, *Tasso, Plotino, Ficino: in margine a un postillato*, Roma, Edizioni di storia e letteratura.

ARESI 1611

Paolo Aresi, *L'arte di predicar bene*, Venezia, Giunti, Ciotti e Compagni.

ARNAUDO 2013

Marco Arnaudo, *Dante barocco: l'influenza della Divina Commedia su letteratura e cultura del Seicento italiano*, Ravenna, Longo.

AUERBACH 1963

Erich Auerbach, *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli.

BARAGETTI 2012

Stefania Baragetti, *I poeti e l'Accademia. Le Rime degli Arcadi (1716-1781)*, Milano, LED.

BARBERINO 1640

Documenti d'amore di M. Francesco Barberino, Roma, Mascardi.

BARETTI 1932

Giuseppe Baretti, *La frusta letteraria*, a cura di Luigi Piccioni, Bari, Laterza, 4 voll.

BARIGAZZI 1990

Adelmo Barigazzi, *Ver. Aen. 2.225. «Tacitae per amica silentia lunae»*, in «Prometheus», XVI, 3, pp. 227-237.

BAROLINI 2014

Dante Alighieri, *Dante's lyric poetry. Poems of Youth and of the Vita Nuova*, edited with a general introduction and introductory essay to the lyric by Teodolinda Barolini, Toronto, University of Toronto Press.

BARTOLETTI 2009

Guglielmo Bartoletti, *I manoscritti Riccardiani provenientidalla Libreria di Anton Maria Salvini*, in «Atti e memorie dell'Accademia Toscana discienze e lettere La Colombaria», LXXIV, pp. 137-149.

BATTISTA 1676

Poetica di Giuseppe Battista, data in luce da Simon Antonio Battista nipote dell'Autore doppo sua morte, Venezia, Combi & La Noù.

BATTISTINI 2006

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

BECELLI 1732

Giulio Cesare Becelli, *Della novella poesia, cioè del vero genere e particolari bellezze della poesia italiana*, Verona, Ramanzini.

BELLINI 2002

Eraldo Bellini, *Agostino Mascardi tra 'ars poetica' e 'ars historica'*, Milano, Vita e Pensiero.

BELLORI 1672

Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma, Mascardi.

BELTRAMI 1991

Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino.

BEMBO 2001

Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua*, edizione critica a cura di Claudio Vela, Bologna, CLUEB.

BEMBO 2003

Pietro Bembo, *Stanze*, edizione critica a cura di Alessandro Gnocchi, Firenze, Società editrice fiorentina.

BEMBO 2008

Pietro Bembo, *Le rime*, a cura di Andrea Donnini, Roma, Salerno, 2 voll.

BENEDETTI 2016

Stefano Benedetti, *Quadrio, Francesco Saverio*, in DBI, vol. LXXXV, 2016, pp. 748-751.

BENI 1612

Comparatione di Torquato Tasso con Homero e Virgilio, insieme con la difesa dell'Ariosto paragonato ad Homero, Padova, Martini.

BENI 1616

Il Goffredo, overo La Gierusalemme Liberata del Tasso col commento del Beni, Padova, Bolzetta.

BENI 1622

Pauli Benii Eugubini, Sacrae Theologiae et Philosophiae Doctoris ... in Aristotelis Poeticam commentarii, Venetiis, Apud Io. Guerilium.

BENISCELLI 2000

Alberto Beniscelli, *Le felicità sognate. Il teatro di Metastasio*, Genova, Melangolo.

BENISCELLI 2000a

Alberto Beniscelli, *Le passioni evidenti. Parola, pittura, scena nella letteratura settecentesca*, Modena, Mucchi.

BENZI 2015

Utzima Benzi, *Francesco Panigarola (1548-1594): l'éloquence sacrée au service de la Contre-réforme*, Genève, Droz.

BIANCHINI 1732

La villeggiatura. Dialogo del Dottor Giuseppe Bianchini di Prato, Firenze, Tartini e Franchi.

BOILEAU 1996

Nicolas Boileau, *Œuvres complètes*, introduction par Antoine Adam, textes établis et annotés par François Escal, Paris, Gallimard.

BOLZONI 1984

Lina Bolzoni, *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo*, Padova, Liviana.

BONAZZI 2011

Nicola Bonazzi, *Dalla parte dei sileni. Percorsi di letteratura italiana dal Cinque al Seicento*, Bologna, Il Mulino.

BONFATTI 2010

Rossella Bonfatti, *L'«erario» della modernità: Muratori tra etica ed estetica*, Bologna, CLUEB.

BONO – TESSITORE 1998

Paola Bono – Maria Vittoria Tessitore, *Il mito di Didone. Avventure di una regina tra secoli e culture*, Milano, Bruno Mondadori, 1998.

BOREA – DE LACHENAL 2000

L'idea del bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori, a cura di Evelina Borea e Lucilla de Lachenal, Roma, De Luca.

BORSARI 2010

Elisa Borsari, *Dal primo al secondo Sacrificio del Beccari, una favola pastorale a cavallo della Controriforma*, in «Cuadernos de filología italiana», XVII, pp. 101-126.

BORSETTO 1990

Luciana Borsetto, *Il furto di Prometeo. Imitazione, scrittura e riscrittura nel Rinascimento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

BORSETTO 2002

Luciana Borsetto, *Riscrivere gli Antichi, riscrivere i Moderni e altri studi di letteratura italiana e comparata tra Quattro e Ottocento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

BOUHOURS 2003

Dominique Bouhours, *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène*, édition établie et commentée par Bernard Beugnot et Gilles Declercq, Paris, Champion.

BRAMANTE 2007

Rita Bramante, *Il Predicatore di Francesco Panigarola*, in «Studia Borromaica», XXI, pp. 291-306.

BUCK 1962

August Buck, *Eroi e pastori nella poesia italiana del Settecento*, in «Lettere italiane», XIV, 3, pp. 249-264.

CAESAR 1999

Dante. The Critical Heritage, edited by Michael Caesar, London-New York, Routledge.

CALCATERRA 1950

Carlo Calcaterra, *Barocco in Arcadia e altri scritti sul Settecento*, Bologna, Zanichelli.

CALEPIO 2017

Pietro Calepio, *Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia*, édition établie et annotée par Enrico Zucchi, Paris, Université Paris-Sorbonne – LABEX OBVIL.

CAMPANELLI 2013

Maurizio Campanelli, *Settecento Latino III. L'inflazione dei poeti e il monte di Testaccio in un'epistola di Contuccio Contucci*, in «L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana», VIII, 1, pp. 159-236.

CAMPANELLI 2017

Maurizio Campanelli, *I Sermones di Giovan Battista Casti (1762-1764)*, in Alfonzetti 2017, pp. 321-344.

CAMPANELLI – OTTAVIANI 2007

Maurizio Campanelli – Alessandro Ottaviani, *Settecento latino I*, in «L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana», II, pp. 169-203.

CANNETO 2012

Salvatore Canneto, *Il turco, l'assedio di Vienna, la poesia italiana (1683-1720)*, Roma, Bulzoni.

CAPUTO 2016

Vincenzo Caputo, *Alessandro Sardi e Torquato Tasso. Note sulla bellezza nel Cinquecento*, in «Studi rinascimentali», XIV, 2016, pp. 115-125.

CARACCIO 1690

Antonio Caraccio, *L'imperio vendicato*, Roma, Tinassi.

CARRARA 1715

Columbus carmen epicum eminentissimo et reverendissimo principi Benedicto Pamphilio dicatum authore Ubertino Carrara Societatis Jesu, Romae, Rocchi Bernabò.

CARRARA 1909

Enrico Carrara, *La poesia pastorale*, Milano, Vallardi.

CARUSO 2007

Carlo Caruso, *La nota carducciana alle Odi barbare (1877), la libertà metrica e la poesia di Leopardi*, in «Per leggere», XIII, pp. 109-124.

CASONI 2001

Guido Casoni, *Della magia d'amore*, a cura di Elisabetta Selmi, Torino, RES.

CASTELVETRO 1572

Lodovico Castelvetro, *Correttione d'alcune cose del dialogo delle lingue di Benedetto Varchi et una giunta al primo libro delle Prose di M. Pietro Bembo dove si ragiona della vulgar lingua*, Basilea, Kekpika.

CASTELVETRO 1582

Le rime del Petrarca brevemente sposte per Lodovico Castelvetro, Basilea, Sedabonis.

CASTELVETRO 1978

Lodovico Castelvetro, *Poetica vulgarizzata e sposta*, a cura di Werther Romani, Bari, Laterza, 2 voll.

CATAUDELLA 2006

Michele Cataudella, *Petrarca nei lirici marinisti*, in *Petrarca e Napoli*, a cura di Michele Cataudella, Pisa, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, pp. 11-24.

CATUCCI 2008

Marco Catucci, *Martello, Pier Jacopo*, in DBI, vol. LXXI, 2008, pp. 77-84.

CATUCCI 2011

Marco Catucci, *Moniglia, Giovanni Andrea*, in DBI, vol. LXXV, pp. 77-84.

CERESA 1990

Massimo Ceresa, *De Miro, Giovanni Battista*, in DBI, XXXVIII, 1990, pp. 656-658.

CEVA 1735

Scelta di sonetti con varie critiche osservazioni, ed una dissertazione intorno al sonetto in generale, a uso delle Regie Scuole, [a cura di Teobaldo Ceva], Torino, Maireste.

CHERCHI 1998

Paolo Cherchi, *Polimatia di riuso: mezzo secolo di plagio (1539-1589)*, Roma, Bulzoni.

CHIABRERA 1604

Rime del signor Gabriello Chiabrera raccolte per Giuseppe Pavoni, Padova, Bolzeta.

CHIABRERA 1718

Gabriello Chiabrera, *Rime in questa nuova edizione unite, accresciute, e corrette*, Roma, Salvioni, 3 voll.

CHIODINO 1613

Giovanni Battista Chiodino, *Speculum et declaratio ad praxim, quatuor librorum rhetoricae Aristotelis, et eiusdem poeticae ad usum tragaediarum et comaediarum*, Venetiis, apud Ambrosium et Bartholomeum Dei.

CHIODO 2003

Domenico Chiodo, *Di alcune curiose chiose a un esemplare delle Rime di Gandolfo Porrino custodito nel fondo Cian*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXXX, pp. 86-102.

CHIRICO 2005

Teresa Chirico, *Il fondo dei Campello di Spoleto: autografi ottoboniani e altri testi per musica*, «Analecta Musicologica», XXXVI, pp. 85-178.

CHIRICO 2011

Teresa Chirico, *La vicenda di Adonia nelle opere di Girolamo Frigimelica Roberti (1695) e Pietro Ottoboni (1699): un unico progetto ottoboniano?*, in *Musikstadt Rom. Geschichte Forschung Perspektiven. Beiträge der Tagung Rom*, a cura di Markus Engelhardt, in «Analecta musicologica», XLV, Kassel, Bärenreiter, pp. 218-262.

CIVARDI 2004

La querelle du Cid: 1637-1638, edité par Jean-Marc Civardi, Paris, Champion.

COLUCCIA 1994

Giuseppe Coluccia, *L'Elvio di Giovan Mario Crescimbeni. Alle origini della poetica d'Arcadia*, Roma, IBN.

COLUCCIA 2000

Giuseppe Coluccia, *L'utopia della perfetta tragedia nell'Arcadia di Crescimbeni*, in *Teatro, scena, rappresentazione dal Quattrocento al Settecento*, a cura di Paola Andrioli, Galatina, Congedo, pp. 315-333.

CONTE 1972

Giuseppe Conte, *La metafora barocca: saggio sulle poetiche del Seicento*, Milano, Mursia.

CONTI 1726

Antonio Conti, *Lettera a Sua Eminenza il signor Cardinale Bentivoglio d'Aragona*, in Id., *Il Cesare*, Faenza, Archi.

CONTI 1739

Antonio Conti, *Prose e poesie*, Venezia, Pasquali, 2 voll.

CORNEILLE 1987

Pierre Corneille, *Œuvres complètes*, textes établis, présentés et annotés par Georges Couton, Paris, Gallimard, 3 voll.

COSTANZO 1709

Rime d'Angelo di Costanzo, Bologna, Barbiroli.

COTTIGNOLI 1987

Alfredo Cottignoli, *Muratori teorico. La revisione della Perfetta poesia e la questione del teatro*, Bologna, CLUEB.

CRACOLICI 2015

Stefano Cracolici, *Su Carlo e Faustina Maratti: Disfilo e Aglauro in Arcadia*, in *Maratti e l'Europa*, a cura di Liliana Barroero, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Sebastian Schütze, Roma, Campisano, pp. 315-358.

CREMANTE 1978

Renzo Cremante, *Per il testo delle Rime di Angelo di Costanzo*, in «Studi e problemi di critica testuale», XVI, pp. 81-98.

CREMANTE 2003

Renzo Cremante, *Appunti sulla presenza della Canace di Speroni nell'Aminta di Torquato Tasso*, in «Criticón», LXXXVII-LXXXVIII-LXXXIX, pp. 201-213.

CRESCIMBENI 1695

L'Elvio. Favola pastorale d'Alfesibeo Cario. Pastore e Custode d'Arcadia, Roma, Molo.

CRESCIMBENI 1695a

Rime d'Alfesibeo Cario custode d'Arcadia, Roma, Molo.

CRESCIMBENI 1698

Giovan Mario Crescimbeni, *L'istoria della volgar poesia*, Roma, Chracas.

CRESCIMBENI 1702-1711

Giovan Mario Crescimbeni, *Comentarj intorno all'Istoria della volgar poesia*, Roma, De' Rossi, 5 voll.

CRESCIMBENI 1708

L'Arcadia del can. Giovan Mario Crescimbeni, custode della medesima Arcadia, Roma, De' Rossi.

CRESCIMBENI 2001

Giovan Mario Crescimbeni, *La vita di Bernardino Baldi abate di Guastalla*, a cura di Ilaria Filograsso, Urbino, Quattro venti.

CRESCIMBENI – MOREI 1708-1751

[Giovanni Mario Crescimbeni – Michel Giuseppe Morei], *Le vite degli arcadi illustri scritte da diversi autori e pubblicate d'ordine della generale adunanza*, Roma, De' Rossi, 5 voll.

CRIVELLI 2010

Tatiana Crivelli, *Archiviare in rete per non archiviare il caso: note sulle poetesse d'Arcadia*, in «Dimensioni e Problemi della Ricerca Storica», XLIII, 1, pp. 21-29.

CROCE 1939

Benedetto Croce, *Studi su poesie antiche e moderne*, in «La Critica», XXXVII, pp. 412-419.

CROUSAZ 1715

Jean-Pierre de Crousaz, *Traité du beau*, Amsterdam, Honoré.

CRUSCA 1696

Vocabolario degli accademici della Crusca, Venezia, Valvasense.

CRUSCA 1705

Vocabolario degli Accademici della crusca compendiato da un accademico animoso, Venezia, Basegio, 2 voll.

DANTE 2002

Dante Alighieri, *Rime*, a cura di Domenico De Robertis, Firenze, Le Lettere, 3 voll.

D'AUBIGNAC 1996

François Hédelin D'Aubignac, *La pratique du théâtre*, préface et notes par Pierre Martino, Genève, Slatkin Reprints.

DELLA CASA 2001

Giovanni Della Casa, *Rime*, a cura di Giuliano Tanturli, Milano–Parma, Fondazione Pietro Bembo–Guanda.

DELL'AMBROGIO 1988

Michele Dell'Ambrogio, *Tradurre, imitare, rubare: appunti sugli "Epitalami" del Marino*, in *Forme e vicende. Per Giovanni Pozzi*, a cura di Ottavio Besomi, Giulia Gianella, Alessandra Martini, Guido Pedroietta, Padova, Antenore, pp. 269-293.

DELLA PORTA 1613

Della Fisionomia dell'huomo del Sig. Gio. Battista Della Porta, Napolitano, libri Sei, Padova, Tozzi.

DELMINIO 1594

Le Idee, overo Forme della Oratione da Hermogene considerate, et ridotte in questa lingua per M. Giulio Camillo Delminio, Udine, Natolini.

DEMETRIO – VETTORI 1562

Petri Victorii Commentarii in librum Demetrii Phalerei de elocutione, Florentiae, Bernardi.

DEMETRIO FALEREO 1557

Demetrii Phalarei De Elocutione Liber, Basileae, Ioannem Oporinum.

DIOGENE LAERZIO 1593

Vite degli antichi Filosofi moralissime, e delle loro elegantissime sentenze, cavate da Diogene Laerzio e da altri Antichi Autori, Firenze, Arcivescovado.

DIONISOTTI 1998

Carlo Dionisotti, *Ricordi della scuola italiana*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.

DI STEFANO 2007

Elisabetta Di Stefano, *Bello e Idea nell'estetica del Seicento*, Palermo, Centro Internazionale di Studi di Estetica.

DIXON 1999

Susan M. Dixon, *Women in Arcadia*, in «Eighteenth-Century Studies», XXXII, 3, pp. 371-375.

DIXON 2006

Susan M. Dixon, *Between the Real and the Ideal: the Accademia degli Arcadi and its garden in Eighteenth-Century Rome*, Newark, University of Delaware Press.

DIZIONARIO 1835

Dizionario della lingua italiana arricchito di tutte le giunte che si trovano negli altri dizionarj pubblicati o in corso di stampa e di un copioso numero di voci nuove, Livorno, Vignozzi.

DOLCE 1552

Le osservationi del Dolce, da lui stesso in questa seconda editione emendate et ampliate, Venezia, Giolito.

DONATI 1631

Alessandro Donati, *De arte Poetica libri Tres*, Roma, Facciotti.

DONATO 2000

Maria Pia Donato, *Accademie romane. Una storia sociale, 1671-1824*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

DU BOS 1993

Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* [1719], Genève, Slatkine Reprints.

EMILIANI GIUDICI 1844

Paolo Emiliani Giudici, *Storia delle belle lettere in Italia*, Firenze, Società editrice fiorentina.

FALAGIANI 2009

Pietro Falagiani, *Il buon gusto in Camillo Ettorri. I fondamenti retorici dell'estetica italiana del Settecento*, in «Itinera», III.

FARENGA 1991

Paolo Farenga, *Di Costanzo, Angelo*, in DBI, vol. XXXIX, pp. 742-747.

FENZI 1999

Enrico Fenzi, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, Genova, Il melangolo.

FERRONI 1980

Giulio Ferroni, *Il testo e la scena: saggi sul teatro del Cinquecento*, Roma, Bulzoni.

FERRONI 2011

Giovanni Ferroni, *Come leggere «I tre libri degli Amori» di Bernardo Tasso (1534-1537)*, in «Quaderno di Italianistica», VI, pp. 99-144.

FICINO 1919

Marsilio Ficino, *Sopra lo amore, ovvero convito di Platone*, a cura di Giuseppe Rensi, Lanciano, Carabba.

FILICAIA 1684

Vincenzo Filicaia, *Canzoni in occasione dell'assedio e liberazione di Vienna*, Firenze, Matini.

FONTANINI 1700

L'Aminta di Torquato Tasso difeso e illustrato da Giusto Fontanini, Roma, Zenobi e Placho.

FONTANINI 1736

Della eloquenza italiana di monsignor Giusto Fontanini arcivescovo d'Ancira libri tre, Roma, Bernabò.

FORESTIER 2003

Georges Forestier, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, Paris, Presses Universitaires de France.

FORLESI 2014

Simone Forlesi, *Committenza diplomatica whig e antigesuitismo: Anton Maria Salvini e la traduzione della Letter from Italy di Joseph Addison*, in «Versants», LXI, 2, 2014, pp. 13-27.

FORNARI 1549

La spositione di M. Simon Fornari da Rheggio sopra l'Orlando Furioso di M. Ludovico Ariosto, Fiorenza, Torrentino, 2 voll.

FORNER 2016

Fabio Forner, *Per una bibliografia ragionata degli ultimi studi sull'Arcadia (1991-2015)*, in «Atti e memorie dell'Arcadia», VI, pp. 359-418.

FORTI 1953

Fiorenzo Forti, *L. A. Muratori fra antichi e moderni*, Bologna, Zuffi.

FOSCOLO 1953

Ugo Foscolo, *Saggi e discorsi critici*, a cura di Cesare Foligno, Firenze, Le Monnier.

FRANCESCHETTI 1969

Antonio Franceschetti, *Il concetto di meraviglia nelle poetiche della prima Arcadia*, in «Lettere Italiane», XXI, 1, pp. 62-88.

FRANCHI 1997

Saverio Franchi, *Drammaturgia romana. II. 1701-1750*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.

FRANCIOSINI 1665

Vocabolario italiano e spagnolo, novamente dato in luce ... composto da Lorenzo Franciosini, Geneva, Chouet.

FRANZINI – MAZZOCUT MIS 2003

Elio Franzini – Maddalena Mazzocut Mis, *Breve storia dell'estetica*, Milano, Bruno Mondadori.

FRARE 2000

Pierantonio Frare, *«Per istraforo di perspettiva». il Cannocchiale aristotelico e la poesia del Seicento*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali.

FRATICELLI 1856

Il canzoniere di Dante Alighieri, annotato e illustrato da Pietro Fraticelli, Firenze, Barbera.

FRIGERIO 1974

Frigerio, Fabrizio, *II Commento di Pico della Mirandola alla Canzone d'Amore di Gerolamo Benivieni*, in «Conscenza Religiosa», I, pp. 402-422.

FRIGIMELICA ROBERTI 1707

Girolamo Frigimelica Roberti, *Il selvaggio eroe. Tragicommedia eroico-pastorale*, Venezia, Rossetti.

FUBINI 1986

Enrico Fubini, *Musica e cultura nel Settecento europeo*, Torino, EDT.

FUKSAS 2003

Anatole Pierre Fuksas, *L'edizione muratoriana delle Rime di Petrarca: un esempio «preistorico» di critica delle varianti d'autore*, in «Critica del Testo», VI, 1, 2003, pp. 9-29.

GALLARATI 1985

Paolo Gallarati, *Zeno e Metastasio tra melodramma e tragedia* in *Metastasio e il melodramma*, a cura di Elena Sala di Felice, Laura Sannia Nowé, Padova, Liviana, pp. 89-104.

GALLO 2011

Alessandro Guidi, *Endimione*, a cura di Valentina Gallo, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

GALLO 2012

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

GALLO 2015

Valentina Gallo, *Cristina di Svezia e Decio Azzolini: tentativi di riforma del melodramma sulla scena romana di fine Seicento*, in *Goldoni «avant la lettre»: esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750)*, a cura di Javier Guitiérrez Carou, Venezia, Lineadacqua, pp. 43-52.

GALLO 2017

Valentina Gallo, *La Basilissa: Cristina di Svezia in Arcadia*, in Alfonzetti 2017, pp. 75-96.

GAMBERALE 1991

Leopoldo Gamberale, *Il cosiddetto 'preproemio' dell'Eneide*, in *Studi di filologia classica in onore di Giusto Monaco*, Palermo, Università di Palermo, vol. II, pp. 965-980.

GHIA – MEROI 2013

Francesco Panigarola: predicazione, filosofia e teologia nel secondo Cinquecento, a cura di Francesco Ghia e Fabrizio Meroi, Firenze, Olschki.

GHIRARDELLI 1660

Il Costantino, tragedia di Gio. Battista Filippo Ghirardelli, con la Difesa della medesima, Roma, Andreoli.

GIANNANTONIO 1962

Pompeo Giannantonio, *L'Arcadia napoletana*, Napoli, Liguori.

GIGLIUCCI 1998

Furto e plagio nella letteratura del Classicismo, a cura di Roberto Gigliucci, Roma, Bulzoni.

GIGLIUCCI 2011

Roberto Gigliucci, *Tragicomico e melodramma. Studi secenteschi*, Milano, Mimesis.

GIGLIUCCI 2016

Roberto Gigliucci, *Realismo barocco*, Roma, Edizioni di storia e letteratura.

GIRALDI CINZIO 1973

Giovanni Battista Giraldi Cinzio, *Scritti critici*, a cura di Camillo Guerrieri Crocetti, Milano, Marzorati.

GIROLAMO 1562

Epistole di S. Girolamo dottore della chiesa, ... nuovamente tradotte di Latino in lingua Toscana per Giovanfrancesco Zeffi, Venezia, Giunti.

GIROTTO 2009

Carlo Alberto Girotto, *Menzini, Benedetto*, in DBI, vol. LXXIII, 2009, pp. 546-552.

GIROTTO 2015

Carlo Alberto Girotto, *Appunti per Benedetto Menzini*, in «Studi secenteschi», LVI, pp. 117-144.

GIULIO 2000

Rosa Giulio, *«Di Fedra il cieco furor»: passione e potere nella tragedia del Settecento: il Crispo di Annibale Marchese*, Salerno, Edisud.

GIULIO 2006

Rosa Giulio, *Tasso: inchiesta sulla bellezza. Il Minturno tra memoria innamorata e giovamento degli uomini civili*, Salerno, Edisud.

GOBBI – MANFREDI 1709-1711

Scelta di sonetti e canzoni de' più eccellenti rimatori d'ogni secolo, Bologna, Pisarri, 3 voll.

GOLDIN 1973

Daniela Goldin, *Un gioco poetico di società: i "mottetti di Francesco da Barberino*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CL, pp. 259-291.

GOSELINI 2014

Giuliano Goselini, *Rime* (1588), a cura di Luca Piantoni, prefazione di Elisabetta Selmi, Padova, CLEUP.

GRAMMATICI 1857-1859

Grammatici latini ex recensione Henrici Keilii, Lipsiae, Teubneri, 7 voll.

GRAVINA 1696

Jani Vincentii Gravinae *Opuscula*, Romae, de Rubeis.

GRAVINA 1970

Gian Vincenzo Gravina, *Egloghe*, in QUONDAM 1970 pp. 47-129.

GRAVINA 1970a

Amedeo Quondam, *Addenda graviniana. I prologhi inediti alle "Tragedie" con alcune osservazioni sulla "visione tragica" delle stesse*, in «Filologia e Letteratura», XVI, pp. 265-320.

GRAVINA 1973

Gian Vincenzo Gravina, *Scritti critici e teorici*, a cura di Amedeo Quondam, Roma-Bari, Laterza.

GRAZIOSI 1992

Elisabetta Graziosi, *Arcadia femminile: presenze e modelli*, in «Filologia e critica», XVII, pp. 321-358.

GRAZIOSI 1995

Elisabetta Graziosi, *Arcadia femminile: presenze e modelli*, in *Atti e memorie. Convegno di studi (15-18 maggio 1991). III Centenario d'Arcadia*, Roma, Tibergraph, pp. 249-274.

GRAZIOSI 2004

Presenze femminili: fuori e dentro l'Arcadia, in *Salotti e ruolo femminile in Italia tra fine Seicento e primo Novecento*, a cura di Maria Luisa Betri ed Elena Brambilla, Venezia, Marsilio, pp. 67-96.

GRAZIOSI 2004a

Elisabetta Graziosi, *Questioni di lessico: l'ingegno, le passioni, il linguaggio*, Modena, Mucchi.

GRAZIOSI 2005

Elisabetta Graziosi, *Ritratto d'Arcadia in un salotto: la sconosciuta e benemerita duchessa di Limatola*, in «Genesis», II, pp. 159-182.

GROSS 2002

Hanns Gross, *Rome in the Age of the Enlightenment: the Post-Tridentine Syndrome and the Ancien Régime*, Cambridge, Cambridge University Press.

GROSSER 1992

Hermann Grosser, *La sottigliezza del disputare. Teorie degli stili e teorie dei generi in età rinascimentale e nel Tasso*, Firenze, La Nuova Italia.

GUAITA 2009

Camilla Guaita, *Per una nuova estetica del teatro. L'Arcadia di Gravina e Crescimbeni*, Roma, Bulzoni.

GUARINI 1601

Compendio della poesia tragicomica, tratto dai duo Verati, per opera dell'Autore del Pastor Fido, Venezia, Ciotti.

GUARINI 1737

Battista Guarini, *Opere*, Verona, Tumermani, 3 voll.

GUAZZO 1586

Stefano Guazzo, *Dialoghi piacevoli*, Venezia, Bertano.

GUIDI 1692

[Alessandro Guidi], *L'Endimione di Erilo Cleoneo pastore arcade con un discorso di Bione Crateo*, Roma, Komarek.

HEINSIUS 2001

Daniel Heinsius, *De constitutione tragoedia*, *dite La Poétique d'Heinsius*, édition traduction et notes par Anne Duprat, Genève, Droz.

INCISA DELLA ROCCHETTA 1927

Giovanni Incisa della Rocchetta, *Inventario dell'Archivio della Basilica di S. Maria in Cosmedin*, in Giovanni Battista Giovenale, *La Basilica di S. Maria in Cosmedin*, Roma, Sansaini, pp. 56-61.

INGEGNERI 1989

Angelo Ingegneri, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, a cura di Maria Luisa Doglio, Modena, Panini.

JOSSA 2002

Stefano Jossa, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci.

LAMY 1998

Bernard Lamy, *La rhétorique ou l'art de parler*, édition critique établie par Benoît Timmermans, Paris, Presses Universitaires de France.

LA PENNA 1985

Antonio La Penna, *«Ille ego qui quondam» e i raccordi editoriali nell'antichità*, in «Studi Italiani di Filologia Classica», LXXVIII, pp. 76-91.

LEONE 2012

Marco Leone, *Fenomenologia barocco-letteraria. Saggi*, Galatina, Congedo.

LIMENTANI 1964

Uberto Limentani, *La fortuna di Dante nel Seicento*, in «Studi Seicenteschi», V, pp. 1-36.

LOMONACO 2000

Fabrizio Lomonaco, *Diritto naturale e storia. Note su Gravina e Vico*, in «Archivio di storia della cultura», XII, pp. 27-51.

LONGHI 1975

Silvia Longhi, *Una raccolta di rime di Angelo di Costanzo*, in «Rinascimento», s. II, a. XV, pp. 231-290.

LUCIANI 1999

Paola Luciani, *Le passioni e gli affetti. Studi sul teatro tragico del Settecento*, Ospitaletto, Pacini.

MAFFEI 1723-1725

Scipione Maffei, *Teatro italiano, o sia scelta di tragedie per uso della scena*, Verona, Vallarsi, 3 voll.

MAFFEI 1988

Scipione Maffei, *De' teatri antichi e moderni*, a cura di Laura Sannia Nowé, Modena, Mucchi.

MANCURTI 1729

Francesco Maria Mancurti, *Vita di Giovan Mario Crescimbeni maceratese*, Roma, De' Rossi.

MARCHI 1992

Gian Paolo Marchi, *Un italiano in Europa. Scipione Maffei tra passione antiquaria e impegno civile*, Verona, Libreria universitaria editrice.

MARI 1988

Michele Mari, *Venere celeste e Venere terrestre. L'amore nella letteratura italiana del Settecento*, Modena, Mucchi.

MARINI – PROCACCIOLI 2012

Girolamo Ruscelli: dall'Accademia alla corte, alla tipografia. Atti del convegno internazionale di studi (Viterbo, 6-8 ottobre 2011), a cura di Paolo Marini e Paolo Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2 voll.

MARINO 1993

Giambattista Marino, *La sampogna*, a cura di Vania De Maldé, Milano–Parma, Fondazione Bembo–Guanda.

MARTELLO 1710

Comentario e Canzoniere di Pier Jacopo Martello, Roma, Gonzaga.

MARTELLO 1955

Lettere di Pier Jacopo Martello a Lodovico Antonio Muratori, a cura di Hannibal S. Noce, Modena, Aedes Muratoriana.

MARTELLO 1963

Pier Jacopo Martello, *Scritti critici e satirici*, a cura di Hannibal S. Noce, Bari, Laterza.

MASCARDI 1636

Dell'arte historica d'Agostino Mascardi, trattati Cinque, Roma, Facciotti.

MATTIODA 2009

Enrico Mattioda, *Ifigenia e la figlia di Iefte: una polemica illuminista a teatro*, in *Sacro e/o profano nel teatro fra Rinascimento ed Età dei Lumi*, a cura di Stella Castellaneta e Francesco Saverio Minervini, Bari, Cacucci, pp. 213-229.

MAZZONI 1587

Pier Jacopo Mazzoni, *Della difesa di Dante distinta in sette libri*, vol. I, Cesena, Raverij.

MAZZONI 1688

Pier Jacopo Mazzoni, *Della difesa di Dante distinta in sette libri nella quale si risponde alle oppositioni fatte al discorso di m. Iacopo Mazzoni ... Parte seconda posthuma, che contiene gli ultimi quattro libri non più stampati*, vol. II, Cesena, Verdoni.

MAZZUCCHELLI 1753-1763

Gli scrittori d'Italia, cioè notizie storiche e critiche intorno alle vite e agli scritti dei letterati italiani del conte Giammaria Mazzucchelli bresciano, Brescia, Bossini, 6 voll.

MEDICI 1939

Giuliano de' Medici, *Poesie*, a cura di Giuseppe Fatini, Firenze, Vallecchi.

MÉNAGE 1655

Aminta, favola boscareccia di Torquato Tasso con le annotationi d'Egidio Menagio, Parigi, Curbé.

MÉNAGE 1692

Mescolanze d'Egidio Menagio. Seconda edizione corretta, ed ampliate, Rotterdam, Leers.

MENINNI 2002

Federigo Meninni, *Il ritratto del sonetto e della canzone*, a cura di Clizia Carminati, Lecce, Argo, 2 voll.

MENZINI 1679

Della costruzione irregolare della Lingua Toscana. Trattato di Benedetto fiorentino con al fine un Discorso del Medesimo, Firenze, Carlieri.

MENZINI 1688

Benedetto Menzini, *Dell'arte poetica*, Firenze, Matini.

MENZINI 1808

Benedetto Menzini, *Poetica e Satire*, Milano, Società tipografica de' classici italiani.

MERCATI 1933

Angelo Mercati, *Sei lettere inedite e nuova edizione di una scrittura del Muratori*, in «Atti e memorie della Reale Deputazione di Storia patria per le antiche provincie modenesi», s. VII, vol. VIII, pp. 39-55.

MERELLI 1698

Stilicone tragedia di Tomaso Cornelio trasportata dall'idioma francese, e recitata da' signori cavalieri del Clementino nelle vacanze del carnovale nell'anno 1698, Roma, Chracas.

MEROLA 2007

Valeria Merola, *Il piacere obliquo e la meraviglia. Sulla Poetica di Lodovico Castelvetro*, in *Lodovico Castelvetro: filologia e ascesi*, a cura di Roberto Gigliucci, Roma, Bulzoni, pp. 305-318.

MEROLA 2007a

Valeria Merola, *La messinscena delle idee. Emanuele Tesauro e il "teatro delle meraviglie*", Manziana, Vecchiarelli.

MESNARDIERE 1972

Hyppolite-Jules Pilet de la Mesnardière, *La poëtique (1640)*, Genève, Slatkine Reprints.

METLICA – TOMASI 2015

Canzonieri in transito. Lasciti petrarcheschi e nuovi archetipi letterari tra Cinque e Seicento, a cura di Alessandro Metlica e Franco Tomasi, Milano-Udine, Mimesis.

MINTURNO 1971

Antonio Sebastiano Minturno, *L'arte poetica* [1564], rist. anast., München, Fink.

MOLZA 1713

Rime di Francesco Maria Molza, Bologna, Pisarri.

MONTAGNANI 2005

I territori del petrarchismo. Frontiere e sconfinamenti, a cura di Cristina Montagnani, Roma, Bulzoni.

MONTAGNANI 2008

Il nuovo canzoniere. Esperimenti lirici secenteschi, a cura di Cristina Montagnani, Roma, Bulzoni.

MONTI 1819-1826

Vincenzo Monti, *Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al vocabolario della Crusca*, Milano, Imperiale regia stamperia, 4 voll.

MORANDO 2008

Instabilità e metamorfosi dei generi nella letteratura barocca. Atti del convegno di Genova (5-7 ottobre 2006), a cura di Simona Morando, Venezia, Marsilio.

MORPURGO TAGLIABUE 2002

Guido Morpurgo Tagliabue, *Il gusto nell'estetica del Settecento*, Palermo, Aesthetica.

MURATORI 1971

Lodovico Antonio Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, a cura di Ada Ruschioni, Milano, Marzorati, 2 voll.

MURATORI 1984

Lodovico Antonio Muratori, *Carteggio con Giovan Gioseffo Orsi*, a cura di Alfredo Cottignoli, Firenze, Olschki.

NACINOVICH 2012

Annalisa Nacinovich, *«Nel laberinto delle idee confuse». La riforma letteraria di Gianvincenzo Gravina*, Pisa, ETS.

NACINOVICH 2013

Annalisa Nacinovich, *L'Elvio di Crescimbeni: le origini pastorali della prima polemica arcadica*, in *La tradizione della favola pastorale in Italia: modelli e percorsi*, a cura di Alberto Beniscelli, Myriam Chiarla, Simona Morando, Bologna, CLUEB, pp. 477-491.

NAPOLI SIGNORELLI 1777

Pietro Napoli Signorelli, *Storia critica de' teatri antichi e moderni. Libri III*, Napoli, Simoniana.

NARDO 2017

Chiara Nardo, *Giovan Mario Crescimbeni nel sistema culturale del suo tempo*, relatore prof. Silvia Tatti, Università La Sapienza di Roma – Université Sorbonne Paris III, XXIX ciclo.

NATALE 2013

Massimo Natale, *Il curatore ozioso. Forme e funzioni del Coro tragico in Italia*, Venezia, Marsilio.

NEGRI 1816

Francesco Negri, La vita di Apostolo Zeno, Venezia, Alvisopoli.

NIGRO 1976

Salvatore Nigro, *Caraccio, Antonio*, in DBI, XIX, 1976, pp. 301-302.

NISIELY 1695-1697

[Benedetto Fioretti], *Proginnasmi poetici di Udeno Nisiely da Vernio* [1620-1639], Firenze, Matini, 5 voll.

NOTIZIE 1720-1721

Notizie istoriche degli Arcadi morti, Roma, De' Rossi, 3 voll.

OGIER 1974

François Ogier, *Préface* [1628], in Jean de Schéleandre, *Tyr et Sydon, ou Les funestes amours de Belcar et Meliane*, édité par Joseph W. Baker, Paris, Nizet.

ORSI 1735

Considerazioni del marchese Giovan Gioseffo Orsi bolognese sopra la Maniera di ben pensare ne' componimenti, già pubblicata dal padre Domenico Bouhours della Compagnia di Gesù, Modena, Soliani, 2 voll.

PALLAVICINO 1994

Francesco Maria Sforza Pallavicino, *Trattato dello stile e del dialogo*, Modena, Mucchi.

PANIGAROLA 1609

Il predicatore di F. Francesco Panigarola, minore osservante, vescovo d'Asti, overo Parafrase, commento, e Discorsi intorno al libro dell'Elocutione di demetrio Falereo, Venetia.

PAOLI 2005

Maria Pia Paoli, *Anton Maria Salvini (1653-1729). Ritratto di un letterato fiorentino nella Firenze di fine Seicento*, in *Naples, Rome, Florence. Une histoire comparée des milieux intellectuels italiens, XVII-XVIII siècles*, sous la direction de Jean Boutier, Brigitte Marin et Antonella Romano, Rome, École française de Rome, pp. 501-544.

PASERO 1998

Nicolò Pasero, *Dante in Cavalcanti. Ancora sui rapporti fra "Vita Nuova" e "Donna me prega"*, in «Medioevo romanzo», XXII, 3, pp. 388-414.

PATRIZI 1553

Di M. Francesco Patritio la città felice. Del medesimo, Dialogo dell'Honore, il Barignano. Del medesimo Discorso della diversità de' furori poetici. Lettura sopra il sonetto del Petrarca "La gola, e 'l sonno, e l'ociose piume", Venezia, Griffio.

PATRIZI 1969-1971

Francesco Patrizi da Cherso, *Della poetica*, edizione critica a cura di Danilo Aguzzi Barbagli, Firenze, Istituto Nazionale di Studi del Rinascimento, 3 voll.

PAZZAGLIA 1973

Mario Pazzaglia, *«Per quella via che la bellezza corre»*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. IV, pp. 432-433.

PEREGRINI 1997

Matteo Peregrini, *Delle acutezze*, a cura di Erminia Ardissino, Torino, RES.

PERTILE 2005

Lino Pertile, *La punta del disio. Semantica del desiderio nella Commedia*, Fiesole, Cadmo.

PETRARCA 1711

Le Rime di Francesco Petrarca, riscontrate coi testi a penna della Libreria Estense e coi fragmenti dell'Originale d'esso Poeta. S'aggiungono le Considerazioni rivedute e ampliate d'Alessandro Tassoni, le Annotazioni di Girolamo Muzio, e le Osservazioni di Lodovico Antonio Muratori, Modena, Soliani.

PETRIGNANI 1711

Anacreonte cristiano di Presepio Presepi, Firenze, Guiducci-Franchi.

PETROSELLINI 1892

Domenico Ottavio Petrosellini, *Il Giammaria, ovvero L'arcadia liberata, poema satirico-giocoso inedito*, Corneto, Tarquinia.

PETTERUTI PELLEGRINO 2008

Pietro Petteruti Pellegrino, *La diligente "negligenza", fra sprezzatura e gravitas*, in *Le parole "giudiziose". Indagini sul lessico della critica umanistico-rinascimentale*, a cura di Rosanna Alhaique Pettinelli, Stefano Benedetti, Pietro Petteruti Pellegrino, Roma, Bulzoni, pp. 327-372.

PICCOLOMINI 1572

Piena et larga parafrase di M. Alessandro Piccolomini nel terzo libro della Retorica d'Aristotele, Venezia, Varisco.

PICCOLOMINI 1575

Alessandro Piccolomini, *Annotationi nel libro della Poetica d'Aristotele*, Venezia, Guarisco.

PICO 1994

Giovanni Pico della Mirandola, *Commento sopra una canzone d'amore*, a cura di Paolo De Angelis, Palermo, Novecento.

PINEDA 1609

Ioannis de Pineda Hispalensis e societate Iesu ad suos in Salomonem commentarios, Lugduni, apud Horatium Cardon.

PIROMALLI 1971

Antonio Piromalli, *L'arcadia*, Palermo, Palumbo.

PREDIERI 1990

Daniela Predieri, *Bosco Parrasio: un giardino per l'Arcadia*, Modena, Mucchi.

PROSE DEGLI ARCADI 1718

Prose degli Arcadi, Roma, De' Rossi, 3 voll.

QUADRIO 1739-1752

Francesco Saverio Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Bologna, Pisarri, 5 voll.

QUATTROMANI 2003

Sertorio Quattromani, *La filosofia di Bernardino Telesio*, a cura di Pasquino Crupi, Soveria Mannelli, Rubbettino.

QUONDAM 1968

Amedeo Quondam, *Cultura e ideologia di Gian Vincenzo Gravina*, Milano, Mursia.

QUONDAM 1970

Amedeo Quondam, *Filosofia della luce e luminosi nelle Egloghe di Gravina*, Napoli, Guida.

QUONDAM 1973

Amedeo Quondam, *Nuovi documenti sulla crisi dell'Arcadia nel 1711*, in «Arcadia. Accademia letteraria italiana. Atti e memorie», VI, I, pp. 105-228.

QUONDAM 1973b

Amedeo Quondam, *L'Istituzione Arcadia. Sociologia e ideologia di un'accademia*, in «Quaderni storici», VIII, 23, pp. 389-438.

QUONDAM 2017

Amedeo Quondam, *Roma 1672: il Classicismo restaurato. L'idea di bello e il canone delle arti secondo Bellori*, in Alfonzetti 2017, pp. 23-71.

RAIMONDI 1980

Ezio Raimondi, *Poesia come retorica*, Firenze, Olschki.

RANIERI 1993

Concetta Ranieri, *Un'edizione di poeti arcadi nel carteggio fra G. M. Crescimbeni e B. Lippi in S. Maria in Cosmedin*, in «Roma moderna e contemporanea», I, 3, pp. 139-153.

RANIERI 1996

Concetta Ranieri, *Giovan Mario Crescimbeni e la sua "libraria". Un'accademia in una biblioteca*, in «Roma moderna e contemporanea», IV, pp. 577-594.

RANIERI 2006

Concetta Ranieri, *La biblioteca di Giovan Mario Crescimbeni*, in «Rid.It. Rivista di italianistica online», II.

RAPIN 1970

René Rapin, *Les Réflexions sur la Poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, édition critique publiée par Elfrieda Theresa Dubois, Genève, Droz.

REDI 1685

Bacco in Toscana. Ditirambo di Francesco Redi, accademico della Crusca, con le Annotazioni, Firenze, Matini.

REFINI 2006

Eugenio Refini, *Prologhi figurati. Appunti sull'uso della prosopopea nel prologo teatrale del Cinquecento*, in «Italianistica», XXXV, 3, pp. 61-85.

RENAZZI 1803-1806

Filippo Maria Renazzi, *Storia dell'università degli studi di Roma detta comunemente la Sapienza*, Roma, Pagliarini, 4 voll.

RICCA 1693

Officium B. Mariae V. Illustratum poetica paraphrasi cum Lacrymis Davidis, seu Psalmis Poenitentialibus, authore Matthaeo Ricca e Soc. Iesu, Monteregali, ex Typographia Vincentij et Io. Baptistae de Rubeis.

RICCI 2016

Antonio Ricci, *Et in arcadia ego: La nascita della tradizione bibliografica ariostesca*, in «Italica», XCIII, 3, pp. 433-456.

RICCÒ 2008

Laura Riccò, *Il "Sacrificio" del Beccari e le nozze Pio-Farnese*, in «Studi italiani», XX, 2, pp. 5-51.

RICCOBONI 1587

Poetica Aristotelis ab Antonio Riccobono latine conversa: eiusdem Riccoboni prarphrasis in Poeticam Aristotelis, eiusdem ars comica ex Aristotele, Patavii, apud Paulum Meietum.

RIME DEGLI ARCADI 1716-1722

Rime degli Arcadi, Roma, De' Rossi, 9 voll.

ROMANO CERVONE 1995

Anna Teresa Romano Cervone, *Faustina Maratti Zappi e Petronilla Paolini Massimi: l'«universo debole» della prima Arcadia romana*, in *Atti e memorie. Convegno di studi (15-18 maggio 1991). III Centenario d'Arcadia*, Roma, Tibergraph, pp. 169-176.

ROSSI 1590

Discorsi di Nicolò Rossi vicentino academico Olimpico intorno alla tragedia, Vicenza, Greco.

RUSCELLI 1553

Tre discorsi di Girolamo Ruscelli a M. Lodovico Dolce, Venezia.

RUSCELLI 1558

Del modo di comporre in versi nella lingua italiana. Trattato di Girolamo Ruscelli, Venetia, appresso Gio. Battista et Melchior Sessa fratelli.

RUSSO 2002

Emilio Russo, *L'ordine, la fantasia e l'arte. Ricerche per un quinquennio tassiano (1588-1592)*, Roma, Bulzoni.

RUSSO 2004

Maria Teresa Russo, *Corpo, salute, cura. Linee di antropologia biomedica*, Soveria Mannelli, Rubbettino.

RUSSO 2005

Emilio Russo, *Studi su Tasso e Marino*, Roma-Padova, Antenore.

RUSSO 2008

Emilio Russo, *Marino*, Roma, Salerno.

RUSSO 2012

Emilio Russo, *Sul barocco letterario in Italia. Giudizi, revisioni, distinzioni*, in «Les Dossiers du Grihl», VI, 2.

SABBATINO 1997

Pasquale Sabbatino, *La bellezza di Elena: l'imitazione nella letteratura e nelle arti figurative del Rinascimento*, Firenze, Olschki.

SACCENTI 1966

Mario Saccenti, *Lucrezio in Toscana: studio su Alessandro Marchetti*, Firenze, Olschki.

SACCENTI 1988

La colonia Renia: profilo documentario e critico dell'Arcadia bolognese, a cura di Mario Saccenti, Modena, Mucchi, 2 voll.

SALA DI FELICE 1959

Elena Sala di Felice, *Petrarca in Arcadia*, Palermo, Palumbo.

SALIAN 1620-1624

Annales Ecclesiastici Veteris Testamenti quibus connexi sunt Annales imperii Assyriorum Babyloniorum, Persarum, Graecorum, atque Romanorum. Auctore Iacobo Saliano avenionesi presbytero Societatis Iesu, Lutetiae, ex officina Nivelliana, 6 voll.

SALÌO 1738

Giuseppe Salìo, *Esame critico intorno a varie sentenze d'alcuni rinomati scrittori*, Padova, Comino.

SALVIATI 1584

[Leonardo Salviati?], *Degli accademici della Crusca Difesa dell'Orlando Furioso dell'Ariosto, contra 'l Dialogo dell'Epica poesia di Cammillo Pellegrino*, Firenze, Manzani.

SALVINI 1695

Anacreonte tradotto dall'originale greco in rima toscana da Anton Maria Salvini, Firenze, Bindi.

SALVINI 1715

Anton Maria Salvini, *Prose toscane*, Firenze, Guiducci e Franchi, 1715.

SALVINI 1724

Lodovico Antonio Muratori, *Della perfetta poesia italiana ... Con le Annotazioni critiche dell'Abate Anton Maria Salvini*, Venezia, Coleti, 2 voll.

SANNAZARO 2001

Iacopo Sannazaro *De partu virginis. Il parto della vergine. Volgarizzamento di Giovanni Giolito de' Ferrari (1588) a fronte*, a cura di Stefano Prandi, Roma, Città nuova.

SANSOVINO 1583

Rime morali di M. Pietro Massolo, gentilhuomo vinitiano, hora don Lorenzo monaco cassinese, divise in quattro libri col commento di M. Francesco Sansovino, Venezia, Rampazetto.

SANTOVETTI 1997

Francesca Santovetti, *Arcadia a Roma, Anno Domini 1690: accademia e vizi di forma*, in «Modern Language Notes», vol. CXII, 1, pp. 21-37.

SANZOTTA 2014

Valerio Sanzotta, *Giuseppe Enrico Carpani e il teatro gesuitico in Arcadia*, in «Atti e memorie dell'Arcadia», n.s., III, pp. 243-275.

SANZOTTA 2016

Valerio Sanzotta, *Introduzione*, in Giuseppe Enrico Carpani, *Ionathas*, a cura di Valerio Sanzotta, Hildesheim, Olms, 2016, pp. XVII-LXXXII.

SARNELLI 1999

Mauro Sarnelli, *«Col discreto pennel d'alta eloquenza». 'Meraviglioso' e classico nella tragedia e tragicommedia italiana del Cinque-Seicento*, Roma, Aracne.

SCALIGERO 1987

Iulius Caesar Scaliger, *Poetices libri septem* [1561], Stuttgart, Frommann-Holzboog.

SCARPATI – BELLINI 1990

Claudio Scarpati – Eraldo Bellini, *Il vero e il falso dei poeti: Tasso, Tesauro, Pallavicino, Muratori*, Milano, Vita e Pensiero.

SCHIAVO 1733

[Biagio Schiavo], *Lettere di M. Francesco Petrarca all'Autor della Prefazione, premessa alla Rettorica d'Aristotele fatta in lingua Toscana dal Commendatore Annibal Caro*, Venezia, Geremia.

SCHWEIZER 1996

Erica Schweizer, *Girolamo Tartarotti poeta*, in Tartarotti 1996, pp. 433-458.

SEGRE 1925

Mario Segre, *Un poema colombiano del Settecento: il Columbus di Ubertino Carrara*, Roma, Istituto Cristoforo Colombo.

SELMI 2007

Elisabetta Selmi, *Maggi, Vincenzo*, in DBI, 2007, vol. LXVII, pp. 365-369.

SELMI 2017

Elisabetta Selmi, *Torquato Tasso: il «filosofo cortigiano» e il poeta senza confini*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

SERRA 2011

Francesca Serra, *Atomi in rima*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di Sergio Luzzato e Gabriele Pedullà, vol. II, *Dalla Controriforma alla Restaurazione*, a cura di Erminia Irace, Torino, Einaudi, pp. 540-546.

SEVERINO 1690

Marco Aurelio Severino, *La filosofia, overo il perché degli scacchi per cui chiaramente si mostra prima l'artificio della fabrica universale, poscia la ragion particolare della ordinanza, e degli andamenti tutti degli scacchi*, Napoli, Bulifon.

SONETTI E CANZONI 1527

Sonetti e canzoni di diversi antichi autori toscani in dieci libri raccolte, Firenze, Giunta.

SPERONI 1982

Sperone Speroni, *Canace e scritti in sua difesa*, a cura di Christina Roaf, Bologna, Commissione per i testi di lingua.

STAFFIERI 2006

Gloria Staffieri, *I Drammi per musica di Pietro Ottoboni: il 'Grand Siècle' del cardinale*, in «Studi musicali», XXXV, 1, pp. 129-192.

STIGLIANI 1601

Delle rime del signor Tomaso Stigliani, parte prima, Venezia, Ciotti.

STIGLIANI 1658

Tommaso Stigliani, *Arte del verso italiano, con Tavole delle Rime di tutte le sorti copiosissime*, Roma, per Angelo Bernabò del Verme.

STOK 1997

Fabio Stok, *«Natura corporis». Costituzioni e temperamenti in Celso e nella cultura dell'età imperiale*, in *Lingue tecniche del greco e del latino*, a cura di Sergio Sconocchia e Lucio Toneatto, Bologna, Patron, pp. 151-170.

STRAMUSOLI 1700

Apparato dell'eloquenza del padre maestro Lorenzo Stramusoli da Ferrara, Padova, Stamperia del Seminario, 4 voll.

TANTURLI 1993

Giuliano Tanturli, *Guido Cavalcanti contro Dante*, in *Le tradizioni del testo. Studi di letteratura italiana offerti a Domenico De Robertis*, Milano – Napoli, pp. 3-13.

TARTAROTTI 1741

Lettera del signor abate Girolamo Tartarotti intorno a' detti, o sentenze, attribuite ad Autori di cui non sono, indirizzata al Molto Reverendo Padre Teobaldo Ceva, in «Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici», t. XXV, Venezia, Occhi, pp. 349-395.

TARTAROTTI 1996

Girolamo Tartarotti (1706-1761). Un intellettuale roveretano nella cultura europea del Settecento, in «Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati», s. VII, a. VI, classe A.

TASSO 1724

Opere di Torquato Tasso colle controversie sopra la Gerusalemme liberata divise in sei tomi, Firenze, Tartini e Franchi, 1724, 6 voll.

TASSO 1733-1751

Delle lettere di M. Bernardo Tasso, accresciute, corrette e illustrate, Padova, Comino, 3 voll.

TASSO 1875

Torquato Tasso, *Lezione sopra un sonetto di Monsignor Della Casa*, in *Le prose diverse di Torquato Tasso*, nuovamente raccolte ed emendate da Cesare Guasti, Firenze, Le Monnier, vol. II, pp. 115-134.

TASSO 1959

Torquato Tasso, *Prose*, a cura di Ettore Mazzali, con una premessa di Francesco Flora, Milano–Napoli, Ricciardi.

TASSO 1964

Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza.

TASSO 1991

Torquato Tasso, *La Cavaletta overo de la poesia toscana*, in Id., *Dialoghi*, a cura di Bruno Basile, Milano, Mursia, pp. 183-244.

TASSO 1995

Torquato Tasso, *Lettere poetiche*, a cura di Carla Molinari, Milano–Parma, Fondazione Pietro Bembo – Guanda.

TASSONI 1646

De' pensieri diversi di Alessandro Tassoni libri dieci, corretti, ampliati e arricchiti in questa ultima impressione per tutto dall'Autore di nuove curiosità, Venezia, Barezzi, 1646.

TASSONI 1805-1808

La religione dimostrata e difesa da monsignore Alessandro Maria Tassoni uditore della Sagra Rota, Roma, Contedini, 3 voll.

TATARKIEWICZ 1970

Wladyslaw Tatarkiewixz, *Medieval aesthetics*, Warszawa–Paris, Polish Scientific Publishers–Mouton.

TATEO 1995

Francesco Tateo, *Per dire d'amore: reimpiego della retorica antica da Dante agli Arcadi*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

TATTI 2017

Silvia Tatti, *L'Arcadia di Crescimbeni e il trionfo della poesia: l'incoronazione in Campidoglio del 1725*, in Alfonzetti 2017, pp. 273-290.

TELESIO 2009

Bernardino Telesio, *La natura secondo i suoi principi*, a cura di Roberto Bondi, Milano, Bompiani.

TELLINI SANTONI 1991

Inventario dei manoscritti (1-41). Arcadia. Accademia letteraria italiana, a cura di Barbara Tellini Santoni, Roma, La Meridiana.

TESAURO 1670

Emanuele Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico, o sia dell'arguta et ingeniosa elocutione che serve a tutta l'arte oratoria, lapidaria et simbolica*, Torino, Zavatta.

TISSONI 1993

Roberto Tissoni, *Il commento ai classici italiani nel Sette e nell'Ottocento (Dante e Petrarca)*, Padova, Antenore.

TORTOLETTI 1645

Il giuramento, o vero il Battista Santo, tragedia di Bartolomeo Tortoletti, Roma, Grignani.

TOSCANELLA 1626

Institutioni grammaticali volgari et latine, a facilissima intelligenza ridotte da Oratio Toscanella, Venezia, Miloco.

TOSCANO 2010

Tobia Toscano, *Fabio o Mario Galeota? Sull'identità di un rimatore napoletano del XVI secolo*, in «Filologia e critica», XXXV, pp. 178-202.

TOSCANO 2014

Tobia Toscano, *L'edizione possibile delle Rime di Angelo Di Costanzo*, in *Per civile conversazione. Con Amedeo Quondam*, a cura di Beatrice Alfonzetti, Guido Baldassarri, Eraldo Bellini, Simona Costa, Marco Santagata, Roma, Bulzoni, 2014, vol. II, pp. 1185-1198.

TOSTADO 1596

Alphonsi Tostati hispani episcopi abulensis [...] Commentaria in Primam Partem Paralipomenon, Venetiis, Sessam.

TRISSINO 1729

Tutte le opere di Giovan Giorgio Trissino gentiluomo vicentino non più raccolte, Verona, Vallarsi, 3 voll.

UBALDINI 2009

Federico Ubaldini, *I documenti d'amore di Francesco da Barberino [1640]. Petrarca, Re Roberto, il Tesoretto*, a cura di Luana Salvarani, Lavis, La finestra.

VARCHI 1859

Opere di Benedetto Varchi, con le lettere di Gio. Batista Busini, Trieste, Lloyd austriaco, 2 voll.

VERDINO 2007

Stefano Verdino, *Il Re Torrismondo e altro*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

VERLATO 2014

Zeno Verlato, *Le inedite postille di Niccolò Bargiacchi e Anton Maria Salvini alla terza impressione del Vocabolario della Crusca*, in «Studi lessicografia italiana», XXXI, pp. 81-189.

VILLANI 1630

[Nicola Villani], *L'uccellatura di Vincenzo Foresi all'Occhiale del Cavaliere fra' Tomaso Stigliani contro l'Adone del Cavalier Gio. Battista Marini*, Venezia, Pinelli.

VILLANI 1634

[Nicola Villani], *Ragionamento dello academico Aldeano sopra la poesia giocosa de' greci, de' latini e de' toscani*, Venezia, Pinelli.

VIOLA 2001

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

VIOLA 2009

Corrado Viola, *Canoni d'Arcadia. Muratori, Maffei, Lemene, Ceva, Quadrio*, Pisa, ETS.

VIOLA 2016

Corrado Viola, *Antologie del Settecento*, in *Antologie d'autore. La tradizione dei florilegi nella letteratura italiana*, a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno, pp. 249-287.

VITALE 2007

Maurizio Vitale, *L'officine linguistica del Tasso epico. La Gerusalemme liberata*, Milano, LED, 2 voll.

VOLTAIRE 1765

François Marie-Arouet dit Voltaire, *Dictionnaire philosophique, portatif*, London.

WEISS 1960

Robert Weiss, *Alamanni, Luigi*, in DBI, 1960, vol. I, pp. 568-571.

ZACCARIA 1750-1759

Francesco Antonio Zaccaria, *Storia letteraria d'Italia*, Venezia, Poletti, 14 voll.

ZAJA 2003

Paolo Zaja, *Giulio Camillo commentatore di Petrarca*, in *Petrarca nel tempo. Tradizione, lettori e immagini delle opere*, a cura di Michele Feo, Pontedera, Bandecchi & Vivaldi.

ZANIN 2014

Enrica Zanin, *Fins tragiques. Poétique et éthique du dénouement dans la tragédie de la prémiere modernité (Italie, France, Espagne, Allemagne)*, Genève, Droz.

ZANOBINI 2016

Michele Zanobini, *«Per un Dante latino». The Latin Translations of the Divine Comedy in nineteenth-century Italy*, PhD Dissertation in Italian Studies, John Hopkins University.

ZATTI 1996

Sergio Zatti, *L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano, Bruno Mondadori.

ZENO 1752

Lettere di Apostolo Zeno, cittadino veneziano istorico e poeta cesareo, Venezia, Valvasense, 3 voll.

ZUCCHI 2013

Enrico Zucchi, *Metastasio e Calzabigi all'origine dei cori alfieriani. Note su Alfieri lettore della tradizione corale italiana*, in «Testo», LXVI, pp. 76-91.

ZUCCHI 2014

Enrico Zucchi, *Tra pedagogia e secentismo: le radici della fortuna dell'interpretazione allegorica in Arcadia e oltre*, «Quaderno di Italianistica», IX, pp. 91-112.

ZUCCHI 2015

Enrico Zucchi, *«Or che sta sotto il pericolo quanto è dolce la Reina». Una proposta di lettura dell'*Andromeda *di Gian Vincenzo Gravina*, in «Atti e memorie dell'Accademia d'Arcadia», IV, pp. 155-188.

ZUCCHI 2015a

Enrico Zucchi, *Generi e stili in Arcadia: lo statuto del lirico nella Bellezza della Volgar Poesia di Crescimbeni*, in «Seicento e Settecento», X, pp. 81-97.

ZUCCHI 2016

Eroi pastori: forme e storia della pastorale eroica da Crescimbeni a Metastasio, in *Cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.* Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli

Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di Guido Baldassarri, Franco Tomasi, Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon, Roma, Adi editore, pp. 1-9.

ZUCCHI 2017

Enrico Zucchi, *Il «tiranno» e il «dilettante». La dissertazione epistolare di Pietro Calepio sopra la Merope di Scipione Maffei e la critica teatrale del primo Settecento*, Verona, QuiEdit.

ZUCCHI 2017a

Enrico Zucchi, *Dalla tragedia all'epica e ritorno: Olindo e Sofronia, il dramma eroico di Corneille e il recupero del Torrismondo nella critica teatrale primo-settecentesca*, in *La fortuna del Tasso eroico tra Sei e Settecento. Modelli interpretativi e pratiche di riscrittura*, a cura di Tancredi Artico ed Enrico Zucchi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 69-84.

ZUCCHI 2017b

Enrico Zucchi, *Amore e gratitudine (1690) di Pietro Ottoboni e la controversa eredità della drammaturgia cristiniana nel teatro della prima Arcadia*, in «Rivista di letteratura teatrale», X, 2017, pp. 35-45.

ZUCCHI 2017c

Enrico Zucchi, *Schiavo, Biagio*, in DBI, vol. LXXXVIII, pp. 471-473.

ZUCCOLO 2005

Lodovico Zuccolo, *Discorso delle ragioni del numero del verso italiano*, introduzione di Massimiliano Mancini, Manziana, Vecchiarelli.