

NATURA, SOCIETÀ E POLITICA NELLA LETTERATURA BOLOGNESE DEL SETTECENTO

a cura di

NICOLA BONAZZI, ANDREA CAMPANA, STEFANO SCIOLI



SETTECENTO

2

Direttori:

Gian Mario Anselmi (Università di Bologna)

Andrea Campana (Università di Bologna)

Bruno Capaci (Università di Bologna)

Fabio Giunta (Università di Bologna)

Paola Italia (Università di Bologna)

Gino Ruozi (Università di Bologna)

Stefano Scioli (Università di Bologna)

Comitato scientifico:

Beatrice Alfonzetti (Università di Roma “La Sapienza”)

Alberto Beniscelli (Università di Genova)

Carla Faralli (Università di Bologna)

Raffaella Gherardi (Università di Bologna)

Pasquale Guaragnella (Università di Bari)

Aldo Maria Morace (Università di Sassari)

Tiziana Pironi (Università di Bologna)

Francesca Sofia (Università di Bologna)

Mariafranca Spallanzani (Università di Bologna)

Silvia Tatti (Università di Roma “La Sapienza”)

Monica Turci (Università di Bologna)

I volumi pubblicati nella Collana sono sottoposti a processo di peer review che ne attesta la validità scientifica.

NATURA, SOCIETÀ E POLITICA NELLA
LETTERATURA BOLOGNESE DEL SETTECENTO

a cura di

NICOLA BONAZZI, ANDREA CAMPANA, STEFANO SCIOLI

Bononia
University Press

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA CLASSICA
E ITALIANISTICA

Fondazione Bologna University Press
Via Saragozza 10, 40123 Bologna
tel. (+39) 051 232 882
fax (+39) 051 221 019

ISBN 978-88-6923-853-6
ISBN online 978-88-6923-854-3

www.buonline.com
info@buonline.com

Testi pubblicati sotto licenza Creative Commons BY-NC-SA 4.0
Immagini a corredo del testo © come indicato in didascalia

In copertina: Giuseppe Maria Crespi, *Due sportelli di libreria con scaffali di libri di musica*,
1720 ca., particolare, Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna.

Impaginazione: DoppioClickArt, San Lazzaro di Savena (Bologna)

Prima edizione: dicembre 2021

INDICE

<i>Premessa</i> Nicola Bonazzi, Andrea Campana, Stefano Scioli	7
<i>Letteratura e Illuminismo tra Bologna e l'Emilia</i> Gian Mario Anselmi	9
<i>«All'illustrissimo ed eccelso Senato di Bologna». Società, letteratura e politica nelle dediche del teatro di Pier Jacopo Martello</i> Enrico Zucchi	17
<i>Pietro Antonio Bernardoni (1672-1714). Vita, viaggi e produzione artistica di un inquieto poeta cesareo</i> Marcello Dani	39
<i>Intelligenza, buon senso e virtù: le eroine delle opere teatrali di Giampietro Zanotti</i> Milena Contini	53
<i>La Festa di San Bartolomeo nel primo Settecento a Bologna. Fra "poetici componimenti", dramma in musica e ideali arcadici</i> Luca Vaccaro	65
<i>Esperimenti "elettrici" e innovazioni agricole nei saggi scientifici di Francesco Algarotti (con un'Appendice documentaria)</i> Denise Aricò	103
<i>La ceroplastica come scienza: Anna Morandi Manzolini</i> Lucia Corrain	131
<i>Una «scuola vera di buon costume»: teatro e società nelle prefazioni d'autore e nelle raccolte epistolari di Francesco Albergati Capacelli</i> Nicola Bonazzi	149

<i>Luigi Galvani «curiosus naturae», tra la retorica scientifica di Galileo e l'estetica di Joyce</i> Andrea Severi	167
<i>Arti figurative e letteratura a Bologna nel secondo Settecento: per un catalogo della collezione Herculani</i> Anna Maria Salvadè	179
<i>Autori</i>	193
<i>Indice dei nomi</i>	197

PREMESSA

Il volume trae origine da un progetto di ricerca – *Natura, società e politica nella letteratura bolognese del Settecento* – presentato a Bologna durante il XXII Convegno Nazionale dell’Associazione degli Italianisti (13-15 settembre 2018) e proseguito poi con grande entusiasmo e solerte partecipazione. Esso raccoglie contributi dedicati all’indagine di aspetti centrali nelle vicende bolognesi del XVIII secolo. Particolare cura è riservata al rapporto fra scrittori e istituzioni scientifiche, politiche e culturali, nel quadro del vivace fermento di idee che caratterizzò, fra tradizione e innovazione, la coeva vita sociale. L’intento principe è valorizzare esperienze scientifiche, letterarie e artistiche di personalità illustri del tempo, garantendo spazio allo studio di testi preziosi considerati nel loro legame con la più generale enciclopedia del sapere (storia, filosofia, diritto, economia, antropologia, arti, scienze, cultura materiale e immaginario collettivo).

Il taglio spiccatamente interdisciplinare caratterizzante sia i singoli contributi sia la cornice generale che li raccorda in un orizzonte comune offre l’affresco articolato di un’epoca intera, considerata da un importante angolo di osservazione: la composita geografia culturale della città emiliana. Teatro, Arte, Scienze sono il banco di prova di percorsi speculativi che, attraversando Arcadia e Illuminismo, arricchiscono il secolo di opere significative, propagando vasta eco e incidendo profondamente nella storia delle idee.

Nicola Bonazzi, Andrea Campana, Stefano Scioli

LETTERATURA E ILLUMINISMO TRA BOLOGNA E L'EMILIA

Gian Mario Anselmi

Stiamo finalmente ritrovando la via dell'Illuminismo riformatore. Intendo noi italianisti che da qualche decennio, tranne ovviamente lodevoli eccezioni, avevamo lasciato il campo ad altri; con conseguenze non indifferenti rispetto alla interpretazione storica della modernità non solo letteraria ma complessiva. Il Settecento e l'Illuminismo sono infatti il vero grande spartiacque, la frattura epocale che ci fa capire il mondo stesso contemporaneo e la distanza fra esso e il mondo precedente: in cento anni (potremmo dire, seguendo la geniale periodizzazione del romanzo *Cento anni* del nostro Giuseppe Rovani prima ancora di citare il più scontato Tocqueville), ovvero tra metà Settecento e metà Ottocento, si dipana il più grande mutamento della storia politica e sociale dell'Occidente sia a livello di dibattito culturale (la ricchissima stagione illuministica che tracima abbondantemente nell'Ottocento) sia a livello di straripanti rivoluzioni di portata inedita sulle scene della storia (da quella americana a quella francese fino ai moti del 1848 secondo un percorso ben illuminato dai volumi dello storico americano Jonathan Israel). Senza un approfondito studio però della grandiosa portata letteraria e artistica di quella stagione, strettamente interconnessa alle sue dinamiche politiche, riformatrici, rivoluzionarie, sociali, scientifiche, portata artistica che fu carne e sangue della cultura di tutto l'Illuminismo, ben poco si può capire di tale cultura rivoluzionaria e anzi si rischia di immiserirne confini, sogni e slanci filosofici stessi. Io avevo già sollevato la urgente necessità di tali aperture di ricerca in un volume, *L'immaginario e la ragione* (Roma, Carocci, 2017), che ebbe non piccoli riscontri nella comunità scientifica tanto che, in un breve lasso di tempo, videro la luce i volumi di due storici moderni, Vincenzo Ferrone e Michele Battini, che riprendevano e rilanciavano, con articolate prospettive ed ampie riflessioni, il discorso dell'imprescindibile nesso tra Illuminismo e comprensione della modernità. Ma l'intera comunità dell'ADI, ovvero degli italianisti, avvertì immediatamente la necessità di ricollocare il fulcro di nostri ampi settori di ricerca appunto intorno al Settecento riformatore e all'Illuminismo. È nato così ad esempio, per iniziativa di Pasquale Guaragnella, un importante gruppo di studio ADI sull'Illuminismo meridionale e in più sedi amici e amiche come Gino Ruozzi, Beatrice Alfonzetti, Silvia Tatti, Sebastiano Martelli, Aldo Morace, Andrea Campana, Stefano Scioli e vari altri hanno dato vita a molteplici interventi e progetti (a Bologna e proprio per iniziativa degli italianisti è stato realizzato, dopo un intenso anno di incontri e discussioni seminariali, un volume interdisciplinare, *Illuminismo e Settecento riformatore. Un lessico per la contemporaneità*, Bologna, Bononia Uni-

versity Press, 2020, che è il primo di una nuova collana, *Settecento*, creata appunto presso la BUP e a cui anche questo volume appartiene).

Tale fervore “settecentesco”, che vede di nuovo protagonisti gli studiosi di letteratura, gli italianisti, è testimoniato perciò anche dal volume che qui presentiamo e che prende le mosse in parte da un *panel* tenutosi al Congresso ADI di Bologna del 2018 e poi pubblicato negli Atti stessi del Congresso. Il volume muove sì da testi e autori soprattutto ancorati a generi letterari (in particolare teatro e poesia) ma le analisi condotte dai vari studiosi (che qui ovviamente non possiamo citare singolarmente) mostrano bene lo “sfondo” entro cui anche i testi più squisitamente letterari del Settecento e di un’area geografica del tutto particolare come quella bolognese ed emiliana devono essere letti: aleggia su autori e testi l’istanza del profondo rinnovamento morale e culturale in atto che tutti li presuppone (specie i testi teatrali).

Emerge inoltre vivissima dalle pagine dei testi qui esaminati una istanza che percorre tutta la nostra tradizione letteraria si può dire dall’Arcadia fino al Risorgimento, appunto fino a metà Ottocento: ovvero l’istanza della necessità di un’“etica civile” di nuovo conio, capace di rinnovare i costumi e le prassi dei governi e dei popoli della Penisola in stretta connessione col grande dibattito europeo del Settecento riformatore e illuminista. Che altro era del resto (e in grande anticipo sul successivo dibattito settecentesco europeo) l’ansia di rinnovamento, di rigore filosofico/estetico, di dirittura morale, di eleganza sobria che l’Arcadia andava propugnando a partire dalla riforma dello “stile” (tema che dal Gravina approda fino a Beccaria e oltre) per giungere a una modalità nuova di costumi, di etica civile appunto? E sicuramente con un ruolo primario dell’area emiliana a livello capillare e sulla scorta del Muratori “filosofo”: tanto che esiti straordinari di questi fermenti li ritroviamo in Leopardi e Manzoni, attentissimi lettori proprio di Muratori, di Gravina (e, su quella scia, di Giordani) e della vocazione “civile” di quella stagione letteraria molto emiliana nelle sue radici (almeno tanto quanto la romana e la napoletana).

Per altro a Modena, prima grazie al Muratori e poi al Tiraboschi, la narrazione storiografica come ricostruzione dell’identità italiana e delle fonti per il suo studio sistematico assurge a un livello altissimo di cui si nutre anche la ricca produzione storiografica e memorialistica bolognese (che già nel Seicento aveva visto in campo un protagonista e scrittore di assoluto rilievo come Virgilio Malvezzi): la storia e le storie come terreno di confluenza tra verità, verosimile e narrazione così caro al Malvezzi e agli storici e scrittori bolognesi secenteschi diviene il campo di una riflessione costante lungo l’Illuminismo emiliano (la verità storica e la “ragione” in ineludibile intreccio con la finzione narrativa e con il groviglio delle “passioni”) e non a caso tale grande stagione storiografica ha una sua inarcatura singolare con la memorabile storia della letteratura di Girolamo Tiraboschi che, nell’applicare alla storia letteraria le metodiche storiografiche muratoriane,

di fatto conduce la letteratura e il suo “concerto” di generi e stili “al centro”, come chiave essenziale di comprensione della civiltà italiana. E Bologna e l'Emilia erano divenute tra Sei e Settecento una sorta di “incubatoio” ideale di questo paradigma. Non a caso infatti la bolognese Colonia Renia dell'Arcadia svolge un ruolo primario nel dibattito nazionale e vi aderisce un autore quale Pier Jacopo Martello le cui innovazioni (specie metriche) in campo teatrale attivarono un dibattito molto animato in Italia: di là dal merito della questione resta l'originale e audace tentativo di dare caratura internazionale al teatro italiano proponendone come verso l'alessandrino, verso per eccellenza delle grandi tragedie francesi. Che poi prevalga in Italia, in opposizione a Martello, l'opzione dell'endecasillabo, verso italiano per eccellenza, nulla toglie all'audace e coraggioso esperimento martelliano del tutto consona allo spirito ormai europeo e internazionale della cultura settecentesca. Ma della Colonia Renia furono anche animatori e protagonisti, fra i tanti, Eustachio Manfredi e il marchese Giovanni Giuseppe Orsi, sodali ed estimatori del Martello e anch'essi fortemente presenti nei dibattiti internazionali del tempo specie in costante dialettica con la cultura letteraria francese.

Soprattutto singolare e di fatto già illuminista “ante litteram” fu la figura del Manfredi, innanzitutto matematico e astronomo di primissimo piano e al tempo stesso autore di celebri poesie d'occasione di fattura innovativa e capaci di rimodellare ormai estenuate clausole petrarchiste (si vedano in proposito gli studi di Andrea Campana). Manfredi esprime già compiutamente il modello dell'intellettuale illuminista a tutto tondo, capace di coniugare audaci ricerche scientifiche con le sperimentazioni letterarie.

Quando perciò, specie per l'Arcadia in sé ma soprattutto per le sue articolazioni bolognesi, si parla con genericità di “classicismo” o “neoclassicismo” occorre stare molto attenti: tale etichetta potrebbe farci fuorviare (come a suo tempo ben mostrò Anna Ottani Cavina anche per l'arte e l'architettura rococò e neoclassica bolognese e romagnola). Del resto nella Bologna del Settecento, a riprova di questa pluralità di accenti e sperimentazioni, si mantiene ricco il filone di letteratura dialettale che attinge le sue radici nel Seicento tra Giulio Cesare Croce e Adriano Banchieri: molti testi soprattutto teatrali e in stretto contatto con la commedia dell'arte circolano in città ad opera di autori che contribuiranno a definirne la fisionomia proverbiale (si veda appunto il consolidarsi nel Settecento della figura del “Dottor Balanzone”).

In cimento vi sono anche donne scrittrici in dialetto come la notissima Dorigista, contessa Maria Isabella Dosi Grati. Aggiungiamo che un ruolo tutt'altro che secondario svolgono poi nel panorama bolognese le sorelle di Eustachio Manfredi, scrittrici e soprattutto collaboratrici col fratello in campo matematico e astronomico così come le sorelle Zanotti, figlie del noto intellettuale e professore Giampietro Zanotti, nonché la grecista, linguista e poetessa di fama internazionale Clotilde Tambroni. Il ruolo poco convenzionale e tutt'altro che secon-

dario che le donne svolgono nel contesto culturale bolognese (raffrontabile per importanza solo alle grandi capitali europee come Parigi, Londra e Amsterdam) è già conclamato in pittura nel Seicento con Elisabetta Sirani e ha una ulteriore, clamorosa svolta nel Settecento con Laura Bassi, laureata in filosofia naturale, poi grande fisica e prima donna al mondo a occupare una cattedra in Università, grazie anche alla intercessione del Cardinal Lambertini, non casualmente uno degli ecclesiastici più aperti al nuovo. E a lei possiamo aggiungere Maria Gaetana Agnesi, docente e accademica in matematica e geometria dei cui studi resta tuttora una delle più grandi protagoniste al mondo, e Maria Dalle Donne, straordinaria figura per le scienze mediche e naturali, docente di ostetricia.

Questa polifonia di voci (teatro, classicismo sperimentale, vivacità letteraria del dialetto, ruolo crescente in importanza di donne colte, scienziate, linguiste, poetesse, artiste), arricchita per di più da un fiorire eccezionale di stampatori, di periodici, riviste e gazzette, rende il panorama della settecentesca Bologna senatoria tutt'altro che "quieto": l'equilibrio dei poteri che presiedeva al governo misurato della città senza particolari scossoni (Chiesa, ceto senatorio, Università e Accademie) non impediva, come si vede, l'emergere di una sorta di "ardito empirismo", di una ricerca costante di sperimentazioni, di istanze etiche e civili rinnovate, in dialogo senza soggezione con le capitali italiane ed europee e fin dal tardo Seicento e dai primi del Settecento: ciò costringerebbe in realtà a ridefinire la cronologia non solo della storia culturale di Bologna e dell'Emilia ma anche della geografia stessa dell'Illuminismo italiano ed europeo per ricollocarvi Bologna con quel ruolo da protagonista che le spetta senz'altro.

In realtà a Bologna, fin dal primo Settecento, poesia e teatro e arti in generale esprimono importanti spinte innovative ben altre dal vecchio petrarchismo o da mere esercitazioni di maniera: la letteratura in dialogo con gli altri saperi, specie artistici e scientifici, si configura come il volano capace di sollevare, seppure in un contesto di riformismo moderato "alla Muratori", insofferenze verso ordinamenti statici e antiquati anche sul piano civile e morale (esemplare in tal senso la biografia stessa del Marchese Orsi), aprendo la cultura bolognese ai fermenti francesi e inglesi. In particolare cominciano a circolare termini che diverranno essenziali nel dibattito illuminista prerivoluzionario e di cui personalità come il Muratori o il Maffei o gli stessi autori bolognesi qui menzionati cominciano a fare uso, da "felicità" a "clemenza" a "passione" a "stile" come misura di vita prima ancora che di scrittura letteraria, e così via. Sarà un percorso di lunga durata se proprio a Bologna, non casualmente, giovani esponenti di primo piano del ceto senatorio e del mondo letterario e culturale accolsero con entusiasmo l'arrivo del primo Napoleone ancora libertario e "repubblicano" e poi con costanza, nei decenni successivi, tra Bologna, Modena e Reggio, animarono tutte le congiure e le azioni che prepararono il terreno alla temperie risorgimentale.

L'idea di un rinnovamento morale e antropologico (prima ancora che politico) dell'Italia nutre perciò di linfa decisiva sia i testi teatrali sia quelli poetici di odi e liriche: in particolare non bisogna dimenticare che il teatro si appresta a divenire in Europa e fin nel cuore della Rivoluzione francese un genere decisivo per l'agone politico, ideologico e civile e gli autori qui proposti, come si diceva, non sono affatto di caratura "disimpegnata" ma presuppongono sempre un interesse riformatore e civile in tutti i loro testi fin dagli argomenti prescelti di natura sostanzialmente storica. È interessante notare, per inciso, come nella scelta dei protagonisti anche in Emilia e a Bologna abbiano soprattutto spazio figure di principi ed eroi antichi disposti sulla scena come simboli di una preminente vocazione "illuminata": e non a caso, come in tutta Europa, abbondano i protagonisti "clementi"...; la "clemenza" (che può essere di Augusto come di Tito...) è altra faccia della dantesca e aristotelica "magnanimità" (e si pensi anche alla decima giornata del *Decameron* o al cinquecentesco *The Faerie Queene* di Edmund Spenser) e suggerisce con ferma discrezione ai governanti del tempo (e attraverso un genere popolare come il teatro) l'idea di fatto del "Sovrano illuminato" intorno a cui per molto tempo, prima delle Rivoluzioni, dovunque e in tanti scritti ci si adoperò per favorirne l'affermazione. E nel contesto italico/emiliano, che rimarrà sempre soprattutto moderatamente riformatore più che rivoluzionario, le molteplici articolazioni di questa idea avranno ampio peso, come vari saggi qui presenti ben mostrano. Siamo infatti lontani da Alfieri e dal suo assoluto disincanto rispetto ai Principi verso cui egli non nutrirà più alcuna speranza e che nelle sue tragedie vanno incarnando inesorabilmente l'idea di un potere dispotico irredimibile.

Al tempo stesso è ben chiaro agli autori teatrali bolognesi come, sul piano individuale e antropologico, il grande dibattito settecentesco sulle "passioni" e sulla difficilissima possibilità di farne convivere l'essenza con l'equilibrato sviluppo dei saperi e della "ragione" (qui andiamo a sconfinare anche verso il territorio, ben conosciuto a Bologna, del dibattito sul "sublime" inaugurato a metà secolo dal Burke) trovava sì nel romanzo ma soprattutto nel teatro il luogo essenziale del suo dispiegamento; come del resto aveva già ampiamente mostrato il romanzo bolognese secentesco che godette di una incredibile fortuna europea, e appunto contaminando storiografia, invenzione narrativa e dinamiche "passionali" (esemplari le "storie" di Malvezzi o quelle dell'emiliano, e bolognese "d'adozione", Maiolino Bisaccioni il cui *Demetrio moscovita* ebbe successo universale proprio per la capacità di commistione di tutti questi registri): chi osservi le forme e gli statuti del narrare odierno in tutti i suoi aspetti (specie quelli seriali/televisivi) non può non cogliere la straordinaria modernità di quegli approcci narrativi, poetici e teatrali di là dal loro effettivo valore artistico e che ebbero uno degli epicentri in Bologna e nell'area padana.

Alcuni saggi poi aprono lo sguardo verso un'altra direzione decisiva della cultura settecentesca e bolognese in particolare (e su cui tanto ebbe a dire in molti

lavori Andrea Battistini): ovvero l'ambito della ricerca scientifica sia teorica che sperimentale sempre in dialogo con altri saperi (l'abbiamo visto già in Manfredi e in molte donne scienziate) e in costante fraseggio con la polifonia letteraria e le potenzialità dell'arte, specie pittura e architettura. Il riferimento, qui, allo scienziato forse più noto di Bologna nel Settecento ovvero il grande Luigi Galvani (di cui tante scritture ancora attendono approfondimenti e letture adeguate) si giustifica per più punti di vista: da un lato Galvani è come il terminale di una lunga stagione di scienziati protagonisti a Bologna tra Cinque e Settecento, eredi del modello galileiano, a Bologna e in Emilia particolarmente ricco di esiti dirimpenti, dal precursore cinquecentesco Ulisse Aldrovandi a Malpighi a Marsili, stagione che proseguirà ininterrotta fino al Novecento con personalità che rivoluzioneranno i saperi della fisica, della medicina, della comunicazione solo per citare alcuni esempi (Murri, Righi, Marconi...); dall'altro egli rappresenta quell'inesistente vocazione settecentesca alla ricerca come sete inesausta di conoscenza ma anche come presupposto di una prospettiva volta al miglioramento della condizione umana e della sua terrena "felicità" (altra parola chiave del lessico illuminista).

Bologna è un faro per le scienze applicate nel Settecento e proprio nell'ottica che prima si richiamava: ovvero all'interno di un campo di tensioni etiche e civili rinnovate. E non a caso gli scienziati a Bologna come altrove, in questo spirito, praticano con perizia l'apprendistato umanistico grazie anche al ricco tessuto di Accademie (già si è visto per l'*Arcadia*) che caratterizza fin dal Cinquecento la città (il *Viridario* di Giovanni Filoteo Achillini o l'*Accademia Hermathena* di Achille Bocchi) e fornisce luoghi d'incontro importantissimi tra intellettuali, artisti, scienziati e colti ceti dirigenti in uno scambio che rende ancora vivissimo e innovatore a Bologna nel Settecento il profilo delle Accademie, più all'avanguardia dello Studio stesso (si pensi per tutte alla longeva e vivacissima durata dell'*Accademia dei Gelati* fondata nel 1588 da Melchiorre Zoppio e cruciale per due secoli proprio con interventi, discussioni, pubblicazioni al crinale tra produzioni poetiche, teatrali, filosofiche, musicali e artistiche). E non a caso il Marsili, quando vorrà istituire a Bologna un luogo di incontro rivoluzionario tra arti e scienze fuori dagli ossificati saperi universitari, fonderà una prestigiosissima Accademia ancora oggi viva e che rappresentò un modello per l'intera Europa dei Lumi. La stessa cultura religiosa conobbe a Bologna nel Settecento aperture di "cauto riformismo" (sulla scia delle suggestioni muratoriane) accanto a vere e proprie committenze artistiche d'avanguardia (sull'importante nesso letteratura/arti in questa sede non mancano contributi significativi) e a una attenzione non convenzionale verso le conquiste scientifiche, specie laddove se ne intuiva la portata umanitaria, il tutto sotto lo sguardo benevolo e innovatore del bolognese Cardinal Lambertini, poi Papa Benedetto XIV.

Il tessuto urbano stesso e architettonico di Bologna (ad esempio la definitiva affermazione dei "portici" come percorso fondante della città dal centro fino

al colle di San Luca) conosce nel Settecento un profondo rinnovamento grazie a un singolare concorso di risorse, committenze e ideazioni del ceto senatorio più avveduto, della Chiesa lambertiniana e del concerto culturale d'avanguardia delle tante Accademie in dialogo costante con i più importanti centri europei verso cui del resto migrano i migliori artisti e architetti bolognesi, dalle capitali occidentali fino a San Pietroburgo (fondamentali per approfondire tutto ciò tra Rinascimento e Settecento bolognesi i tre volumi miscelanei *Crocevia e capitale della migrazione artistica*, curati da Sabine Frommel per la BUP, Bologna, 2010-2013). Non appare perciò accidentale che, nei contributi qui presenti, compaia anche una importante riflessione su Algarotti: non bolognese, il grande e poliedrico illuminista veneto (ma sarebbe forse meglio dire "europeo"), una delle maggiori figure del Settecento a livello internazionale, conobbe a Bologna e in quei suoi cenacoli culturali un apprendistato fondamentale che lo segnò in via definitiva. Illuminista dal "multiforme ingegno", formidabile divulgatore scientifico, grande promotore di arte e artisti (il lungo e decisivo sodalizio con Tiepolo ad esempio), narratore, viaggiatore, diplomatico e politico consumato, anticonvenzionale sempre, egli rappresentò uno dei protagonisti italiani più importanti sullo scenario culturale e politico europeo: e in lui sempre dimorò una costante vocazione alla pluralità dei saperi, mai come erudita sommatoria fine a se stessa ma come volano di acquisizioni sempre più innovatrici della cultura da porre alla base del rinnovamento etico e civile dell'Italia e dell'Europa (insomma, una sorta di Voltaire italiano).

E in ciò l'apprendistato bolognese e i rapporti che egli sempre mantenne vivi con la città non furono certo secondari, proprio per tutto quanto si diceva prima e per quanto traspare dall'insieme dei contributi qui presenti. L'Illuminismo ebbe certo capitali di grandissima rilevanza: Parigi e Londra, ovviamente, cui accosterei senza dubbio Napoli e Milano e certamente gli Stati Uniti, tanto per dare un primo elenco prioritario. Ma gli scavi che sistematicamente ricominciano a fare su più scacchieri geografici con orgoglio oggi gli italianisti fanno emergere tutta l'importanza del ricchissimo tessuto settecentesco letterario e riformatore e prioritariamente in Italia, come quanto qui esibito intorno a Bologna e all'Emilia ben esemplifica (l'italianistica oggi potremmo dire che aspiri a una sorta di riscrittura "dalla parte delle lettere" del grande e insuperato affresco storico *Settecento riformatore* di Franco Venturi). L'Illuminismo infatti in definitiva è la sua letteratura, la sua arte, la sua incessante commistione tra saperi i più diversificati (e non a caso del passato tutti gli illuministi amavano senza riserve il nostro grande Rinascimento, primo vero "inizio" moderno di tale percorso) e Bologna ne fu una indiscussa protagonista.

«ALL'ILLUSTRISSIMO ED ECCELSO SENATO DI BOLOGNA».
SOCIETÀ, LETTERATURA E POLITICA NELLE DEDICHE
DEL TEATRO DI PIER JACOPO MARTELLO

Enrico Zucchi

Non è un caso che negli ultimi anni gli studiosi di letteratura italiana e in particolare di letteratura teatrale siano tornati a porre attenzione agli elementi paratestuali e alle dediche che accompagnano la pubblicazione delle opere prodotte nella prima epoca moderna. Su questo fronte si sono segnalati di recente due grandi progetti internazionali, condotti rispettivamente in Francia e in Svizzera, volti a indagare l'oggetto libro, tra Cinque e Ottocento, nella sua interezza, mettendo a fuoco proprio la rilevanza di quei 'margini' del volume in chiave poetica e politico-culturale.

Il primo, in ordine di tempo, avviato nel 2002, diretto da Maria Antonietta Terzoli dell'Università di Basilea, e finanziato dal Fondo Nazionale Svizzero della Ricerca, si intitola appunto *I margini del libro* (*Die Ränder des Buches*) e ha promosso lo studio e la catalogazione dei testi di dedica nella tradizione italiana, con particolare attenzione alle opere prodotte tra diciottesimo e diciannovesimo secolo¹.

Il secondo, a cui ho preso parte personalmente, diretto da Marc Vuillermoz dell'Université de Savoie, si è invece focalizzato esclusivamente sui testi teatrali prodotti, tra Cinque e Seicento, in Italia, Francia e Spagna, ponendosi come fine l'esame degli elementi di poetica che spesso, in quel periodo, prefazioni e dediche veicolavano in modo più o meno velato. In questo caso, oltre al catalogo, si cercava di offrire un'edizione commentata dei singoli paratesti, che venivano concepiti come testi indubbiamente legati all'opera a cui facevano riferimento, ma passibili, in quanto sede privilegiata per esprimere una precisa posizione in materia di teoria drammaturgica, di essere letti e pubblicati anche come testi autonomi. La scommessa del progetto, dall'evidente carattere comparatistico, era quella di isolare questi paratesti per poi rifonderli all'interno di una rete di tante altre micro-poetiche, che restituivano, forse più di uno dei tanti commentari ad Aristotele del tempo, un'idea concreta della prassi drammaturgica cinque-seicentesca².

¹ Tutti i dettagli relativi al progetto si trovano sul sito www.margini.unibas.ch. Al progetto è anche collegata una rivista online ad accesso aperto, «Margini. Giornale della dedica e altro», a cadenza annuale, pubblicata a partire dal 2007. I risultati delle prime indagini del gruppo di ricerca sono stati pubblicati nel prezioso volume *I margini del libro. Indagine teorica e storica sui testi di dedica*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Basilea, 21-23 novembre 2002), a cura di M.A. Terzoli, Roma-Padova, Antenore, 2004.

² Il sito ufficiale del progetto, sul quale si trovano le edizioni di cinquecento paratesti francesi, spagnoli e italiani, è il seguente: www.idt.huma-num.fr. Il progetto è stato finanziato dall'Uni-

Anche grazie all'impulso di questi macro-progetti sono dunque fioriti, di recente, numerosi studi sulla dedica nel Settecento, che hanno esplorato in generale la funzione politica e culturale della lettera dedicatoria nel diciottesimo secolo³, e in particolare la rilevanza e il senso degli apparati paratestuali nelle opere di Giovan Mario Crescimbeni⁴, Benedetto Marcello⁵, Saverio Bettinelli⁶, Carlo Goldoni⁷ e Vittorio Alfieri⁸. Grande attenzione, come si evince da questo sommario elenco, hanno ricevuto le dediche di opere teatrali, che spesso non si limitano a documentare l'esistenza di rapporti di amicizia o a invocare protezione e sostegno, ma testimoniano l'esistenza di un grande progetto politico su scala nazionale: di grande valore sono stati in questo senso gli studi di Beatrice Alfonzetti sui paratesti primo-settecenteschi delle *pièces* teatrali e sulla dedica del trattato *Della tragedia* (1715) di Gian Vincenzo Gravina, che hanno permesso di comprendere come questi drammaturghi investissero, all'alba del secolo decimottavo, il condottiero Eugenio di Savoia del ruolo di salvatore di un'Italia vessata dagli

université Savoie Mont-Blanc, dall'Agence Nationale de la Recherche francese ed è stato completato grazie al concorso della Bibliothèque Nationale de France e della Biblioteca Nacional de España. Raccoglie alcuni dei più significativi risultati delle ricerche condotte all'interno del progetto il volume *Le théâtre au miroir des langues: France, Italie, Espagne. XVI-XVII siècles*, sous la direction de V. Lochert, M. Vuillermoz, E. Zanin, Genève, Droz, 2018.

³ Segnalo, fra questi, i contributi di M. Paoli, *L'autore e l'editoria italiana del Settecento. Parte seconda. Un efficace strumento di autofinanziamento: la dedica*, in «Rara Volumina. Rivista di studi sull'editoria di pregio e il libro illustrato», 1996 (I), pp. 71-102; Id., *La lettera dedicatoria nel Settecento. Autori e mecenati a confronto*, in *Le Carte False. Epistolarietà fittizia nel Settecento italiano*, a cura di F. Forner, V. Gallo, S. Schwarze, C. Viola, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017, pp. 51-65; A. Ganda, *Il problema delle dediche ai sovrani nella seconda metà del Settecento a Milano. Testimonianze archivistiche*, in *Testo e immagine nell'editoria del Settecento*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, 26-28 febbraio 2007), a cura di M. Santoro e V. Sestini, Pisa-Roma, Serra, 2008, pp. 233-256.

⁴ S. Tatti, *Crescimbeni autore ed editore: dediche e premesse al lettore*, in *Canoni d'Arcadia. Il custodiato di Crescimbeni*, a cura di M. Campanelli, P. Petteruti Pellegrino, P. Procaccioli, E. Russo, C. Viola, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019, pp. 237-254.

⁵ S. Garau, *Benedetto Marcello. Il Teatro alla moda (1720)*, in «Margini. Giornale della dedica e altro», 2010 (IV), pp. 3-6.

⁶ G. Giusti, *Le dediche delle edizioni mantovane settecentesche: dalla funzione economica per Saverio Bettinelli a quella politica per i libretti teatrali*, in «Paratesto. Rivista internazionale», 2007 (IV), pp. 115-132.

⁷ B. Alfonzetti, R. Turchi, *Goldoni e il gioco fra dediche e commedia*, in *Spazi e tempi del gioco nel Settecento*, a cura di R. Turchi e B. Alfonzetti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011, pp. 325-352.

⁸ M.A. Terzoli, *Dediche alfieriane*, in *I margini del libro*, a cura di M.A. Terzoli, cit., pp. 263-289. Della stessa autrice si veda anche l'indagine a più ampio raggio sulle dediche fra fine Settecento e inizio Ottocento: Ead., *I testi di dedica tra secondo Settecento e primo Ottocento: metamorfosi di un genere*, in *Dénouement des Lumières et invention romantique*, Actes du Colloque (Genève, 24-25 novembre 2000), sous la direction de G. Bardazzi et A. Grosrichard, Genève, Droz, 2003.

eserciti stranieri⁹. Il sogno del poeta tragico roggianese, condiviso da molti altri letterati dell'epoca, non si realizzò, ma è senza dubbio significativo il fatto che la sede prescelta per questa forte presa di posizione di carattere politico fosse la lettera dedicatoria di un dramma.

Sull'onda di questi interventi, il presente contributo mira a esaminare funzioni e forme della dedica nelle opere teatrali di uno dei maggiori drammaturghi settecenteschi, finora trascurato da questa recente corrente di studi, ossia il bolognese Pier Jacopo Martello. Prolifico sperimentatore, desideroso di cimentarsi in ogni genere drammatico per dimostrare che il teatro italiano contemporaneo non era da meno di quello francese dei vari Corneille, Molière e Racine, Martello affidò alle dediche dei suoi drammi svariate riflessioni di ordine poetico, sociale e politico. Le dedicatorie dei suoi drammi sono utili a ricostruire la rete di relazioni che Martello andava tessendo nel campo delle lettere e della società del suo tempo, contengono importanti dichiarazioni di poetica, riflettono sull'allargamento del pubblico teatrale, rivolgendo in particolare grande attenzione alla platea delle donne, e sono rivelatrici di una geografia letteraria primo-settecentesca che ancora non è stata a sufficienza vagliata.

Il sondaggio dei paratesti martelliani non sembra infatti utile soltanto a gettare nuova luce sull'opera teatrale del bolognese, ma anche a documentare l'esistenza e a sondare la conformazione di alcuni sodalizi culturali nella penisola, impegnati a riportare in auge la cultura italiana con soluzioni antitetiche rispetto a quelle adottate da altri circoli letterari. Nel disegno di Martello, ad esempio, appare evidente come la ricetta per il rilancio della letteratura nazionale passi dall'elezione della poesia padano-veneta a signora di questo percorso, con la Roma arcadica a fare da ancella, mentre la Firenze della Crusca appare una meschina figurante.

POLITICA MUNICIPALE E IDENTITÀ REGIONALE NELLE DEDICHE DI MARTELLO

È nota, anche se non sempre a dovere sottolineata, la partecipazione attiva e convinta di Pier Jacopo Martello alla vita politica della municipalità di Bologna, vero e proprio centro culturale all'avanguardia nell'Italia della stagione arcadica, fucina di letterati di grande vaglia e riferimento per quegli eruditi che, da qui, e non dalla Roma crescimbeniana, si erano organizzati per difendere la cul-

⁹ B. Alfonzetti, *Controfigure di Eugenio nella tragedia eroica: l'Orazia di Pansuti*, in Ead., *Congiure. Dal poeta della botte all'eloquente giacobino (1701-1801)*, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 75-107; Ead., *Eugenio eroe perfettissimo. Dal canto dei Quirini alla rinascita tragica*, in «Studi storici», 2004 (XLV/1), pp. 259-277. Sulla dedica del *Della tragedia* a Eugenio di Savoia mi permetto anche di rimandare al mio «Or che sta sotto il pericolo quanto è dolce la reina!». *Una proposta di lettura dell'Andromeda di Gravina*, in «Atti e memorie dell'Arcadia», 2015 (IV), pp. 155-187: 185-187.

tura nazionale rispondendo alle veementi critiche anti-italiane mosse dal gesuita francese Dominique Bouhours nella sua *Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*¹⁰. La Bologna in cui Martello comincia la sua attività politica nel 1697, come assistente alla cancelleria del Senato, è una città in fermento, nella quale si moltiplicano i luoghi nevralgici di una cultura al contempo classica e moderna, dall'antica Università al Teatro Malvezzi, da Palazzo Fava, sede dell'Accademia Clementina, a Palazzo Poggi, dove nel 1711 si insediò l'Istituto delle Scienze e delle Arti, su iniziativa di Luigi Ferdinando Marsili. Tra questi spazi si consolida il *cursus honorum* di Martello, che nel 1707 viene nominato segretario dell'ambasciata bolognese di Roma, nel 1708 è investito dal Senato del titolo di Professore di Lettere umane presso lo studio bolognese, cosa che gli garantisce una modesta pensione, e nel 1717 diventa Segretario maggiore del Senato¹¹.

La dimensione dell'attività politica di Martello è prettamente municipale: le sue battaglie sono tutte volte a ottenere per la propria città alcune concessioni da parte dello Stato pontificio, e a dirimere controversie locali, come quella riguardante il corso del fiume Reno, su cui si avrà modo di riflettere maggiormente a breve. L'attività teatrale del drammaturgo bolognese riflette in maniera evidente questo impegno civico e l'appassionata partecipazione alla vita politica della sua città, e le dediche che vengono in questa sede esaminate ne sono la testimonianza. Ma ciò che preme sottolineare è che dalle dedicatorie delle opere teatrali di Martello non emerge, come accadeva nelle opere di Gravina, Maffei o Pansuti, un progetto di rilancio della politica nazionale in chiave indipendentista e patriottica: al contrario, gli elementi politici di questi paratesti insistono tutti sulla dimensione municipale e localistica dell'attività extra-letteraria di Martello, che appare orgogliosamente rivendicare, più che la speranza di vedere l'Italia liberata dagli stranieri, un'appartenenza comunale e cittadina, ed esprimere un'identità regionale più che nazionale.

Il documento più significativo di questa misura locale della concezione politica di Martello si trova nella dedica del *Seguito del Teatro Italiano* (1723) all'«Illustrissimo ed eccelso Senato di Bologna». In questa prefazione Martello si professa un modesto cittadino al servizio della sua municipalità, intento a giustificare *ex post* la

¹⁰ Sulla risposta bolognese, materialmente firmata da Orsi, che in realtà era voce dell'intero ambiente culturale emiliano, ricco di personaggi del calibro di Martello e Muratori, rimando all'insuperabile studio di C. Viola, *Tradizioni letterarie a confronto. Italia e Francia nella polemica Orsi-Bouhours*, Verona, Fiorini, 2001. In generale sulla polemica tra Italia e Francia a cavaliere fra diciassettesimo e diciottesimo secolo si veda il contributo di A. Battistini, *Svelare e rigenerare. Studi sulla cultura del Settecento*, a cura di A. Cristiani e F. Ferretti, Bologna, Bononia University Press, 2019, pp. 1-20.

¹¹ Cfr. S. Mazzetti, *Repertorio di tutti i professori antichi e moderni della famosa università e del celebre istituto delle scienze di Bologna*, Bologna, Tipografia di San Tommaso D'Aquino, 1847, p. 202; M. Catucci, *Martello, Pier Jacopo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. LXXI, 2008, pp. 77-84.

sua attività letteraria non come un ozio disimpegnato, ma come un'opera prestata alla sua città, un prolungamento della sua attività in Senato. Anzi, la sua insistenza nello spiegare i motivi che lo hanno portato a sacrificare al teatro – non sempre di segno politico – una parte considerevole del tempo che avrebbe potuto impiegare per attività di più diretto impatto civico, l'indugio sulla pensione generosamente ricevuta dal Senato, il tentativo di mostrare come l'attività teatrale svolta individualmente nel proprio studio sia, non equiparabile, ma addirittura di maggiore utilità rispetto a quella tradizionale, *ex cathedra*, del collega Pier Francesco Bottazzoni, professore di umane lettere dal 1712, sa quasi di apologia:

Quindi è che voglio a Voi render conto come io abbia passate quell'ore, che tra gli affari alla mia carica dall'autorità vostra appoggiati in ormai venticinque anni di ministero, mi sono avanzate, onde poi sia giudicato avere me per coscienza così adoperato, come a pubblico professore di Umane Lettere in questa nostra Accademia si conveniva, il che dovea farsi non meno per gratitudine all'avermi i suffragi di cotest'ordine Eccelso, ad una cattedra calcata da tanti illustri predecessori nostri innalzato, che per far chiaro non demeritarsi del tutto quell'annuo onorario, che largamente ne avete, Padri Conscritti, assegnato. [...] Io però, Padri Conscritti, agitato fra tanti affari, quanti al mio ministero si attorniano, nelle ore appunto nelle quali per altri si può nelle pubbliche scuole, o nelle domestiche sale dettar precetti sì di oratoria che di poetica facoltà, lascio al mio pro collega dottore Bottazzoni gli uditori tutti di Lettere Umane assorbire; e nei più sgombri mattini mi sono dato per anni parecchi a compilar tali cose, che poi pubblicate alle stampe, non sono state al padre loro, la Dio mercé, sconosciute, avendogli dato quello che è il premio più nobile in terra dell'opere nostre, cioè nominanza, e dentro e fuori d'Italia. [...] Se invece di declamare, ho perpetuati con queste edizioni i miei, quai sieno insegnamenti, non solamente sino all'ultimo respiro, ma dopo ancora la nostra morte potrem tuttavia (se l'opere nostre vorrà fortuna in questo onor mantenere) i futuri secoli ammaestrare¹².

Oltre all'apologia di un funzionario pubblico che consacra alla principale istituzione politica della propria città un'attività decennale, finanziata dallo stato e non sempre centrata sul dato civico, queste pagine contengono anche la testimonianza del grande senso di appartenenza di Martello al consesso politico e sociale bolognese; ne è prova, fra le altre cose, l'attestato di merito conferito allo studio bolognese, ritenuto il migliore d'Italia, per qualità di docenti e alunni:

Io quante università rinomate per lo lungo della nostra Italia si stendono ho, qua e là viaggiando, vedute e compiante; e se a consolazione de' miserabili può l'altrui miseria valere, mi son consolato, che né di maestri, né di uditori sie questa nostra alle altre inferiore, se i gioveni forestieri rinserrati ne' numerosi collegi, e i cittadini incitati dal lungo esempio de' loro maggiori alle lettere, fra gli uditori nostri connumeriamo¹³.

¹² P.J. Martello, *Teatro*, a cura di H.S. Noce, Roma-Bari, Laterza, 1980, I, pp. 654-661.

¹³ Ivi, p. 656.

In alcuni casi tuttavia la drammaturgia di Martello si mise a disposizione della politica bolognese, come nel caso della favola piscatoria *Il Reno Pensile*, pubblicata originariamente a Lucca nel 1718. Questo dramma, i cui interlocutori sono i fiumi e i torrenti bolognesi e romagnoli, fu scritta sull'onda di alcune veementi polemiche intorno all'immissione del Reno nel Po, risolta poi, da un decreto papale, a favore dei bolognesi, che sostenevano la restituzione del Reno al Po. Nella dedica, «a Messer Lodovico Ariosto, buon'anima», Martello allude alla polemica fra Ferraresi e Bolognesi, e dichiara di essere stato mosso a scrivere la sua «favoletta satirica» dalla pubblicazione di un libro che aveva preso con acrimonia posizione contro il partito bolognese, intitolato *Effetti dannosi che produrrà il Reno se sia messo in Po di Lombardia*, dell'idraulico e ingegnere Domenico Corradi d'Austria, al soldo del duca modenese Rinaldo II d'Este¹⁴. La satira drammatica di Martello era perfettamente in sintonia con gli scritti bolognesi dell'epoca, anzi, faceva da sponda letteraria e leggera alle considerazioni matematiche e ingegneristiche che Eustachio Manfredi, sovrintendente alle acque di Bologna dal 1705, affidava a un suo *Compendio ed esame del libro pubblicato in Modena*, capace di scatenare un'ulteriore controversia, a cui neppure il decreto di Clemente XI era riuscito a porre fine¹⁵.

La dedica del dramma al ferrarese Ariosto non è ovviamente soltanto dettata dalla volontà di richiamarsi alla *vis* comica dell'autore della *Scolastica*, ma funge anche da invito a una rinnovata concordia fra le due città vicine, così divise per una questione di idrografia politica. Questa *pièce*, che contiene l'intervento più diretto e militante di Martello in questioni politiche contemporanee, svela una volta di più la sua interpretazione in chiave esclusivamente municipalista del fare politica; mentre in Europa infuriavano le guerre di successione e tanti letterati italiani speravano che il trattato di Utrecht desse nuova linfa al progetto dei Savoia di liberare il suolo nazionale dalle forze straniere, Martello mette la sua penna al servizio di una modesta controversia locale.

A tale vertenza si collega anche la dedicatoria di un altro dramma, *A re malvagio consiglier peggiore*, farsa di ispirazione esopica, agita con l'ausilio dei burattini, secondo il costume cristiniano fiorito grazie alle creazioni artigianali di Filippo

¹⁴ D. Corradi, *Effetti dannosi che produrrà il Reno se sia messo in Po di Lombardia*, Modena, Soliani, 1717.

¹⁵ La replica di Manfredi, pubblicata inizialmente anonima, fu impressa a Roma, nella stamperia della Camera Apostolica nel 1718. Manfredi aveva cominciato a stampare operette relative a tale questione nel 1714. Per una puntuale disamina della contesa si rimanda a M.G. Lugaresi, *Idrodinamica e idraulica. Le raccolte sul moto delle acque. La questione del Reno*, tesi di dottorato, ciclo XXVI, Università degli Studi di Ferrara, a.a. 2012-2013, pp. 23-25. Su Manfredi e sul suo ruolo nella Colonia Renia e nel circolo letterario bolognese di primo Settecento si vedano D. Molinari, *Eustachio Manfredi e la poesia dell'Arcadia bolognese*, in «Critica letteraria», 1981 (IX/4), pp. 745-776; A. Campana, *Eustachio Manfredi e le dinamiche della poesia d'occasione*, Bologna, Pàtron, 2018.

Acciaiuoli¹⁶, da attori che interpretano degli animali. In questa dedica è evidente la sponda, da parte di Martello, con l'ambiente romano arcadico, non soltanto per l'allusione ad Acciaiuoli, ma anche per il fatto che la *pièce* è dedicata al cane Po, regalatogli quando era ancora a Roma dall'arcade Vincenzo Leonio. Al segugio venne dato appunto il nome Po perché a quel tempo Martello era impegnato in quella accesa controversia. La dedica di questo dramma, che contiene un'affettuosa descrizione dell'animale a cui Martello era così legato da riservargli un'orazione in morte¹⁷, offre un importante spaccato di vita domestica che non è così facile da ritrovare in altri scritti di primo Settecento. Martello destina alle dediche dei suoi drammi numerosi accenni alla sua biografia privata, e non soltanto attestati di stima e di amicizia; tuttavia gli elementi autobiografici presenti in questi paratesti non sono tesi a un'eroizzazione del sé, come accade in molti testi di questo genere scritti nel Settecento. In qualche misura egli invece anticipa, con questi autoscatti tratti dalla vita domestica, certe autobiografie ottocentesche; penso ad esempio, restando nell'ambiente emiliano-romagnolo, a quella del maestro della cucina italiana, Pellegrino Artusi¹⁸.

Dal punto di vista politico un ultimo dato su cui riflettere, a proposito delle dedicatorie delle opere teatrali di Martello, è la sua parzialità per Venezia e per il mondo veneto, che nella costellazione geografica dei riferimenti dell'autore è secondo soltanto a quello emiliano. A questo proposito è utile riprodurre un lacerto del proemio dell'*Adria*, dramma ambientato in un'isola della laguna veneta al tempo dei Troiani. Qui Martello esibisce apertamente la propria identità cul-

¹⁶ Acciaiuoli, drammaturgo a sua volta e favorito di Cristina di Svezia, viene ricordato dallo stesso Martello nell'*incipit* della dedicatoria del suo dramma (P.J. Martello, *Teatro*, cit., I, p. 335). Il teatro di burattini era stato poi portato in auge dall'attività drammaturgica di Pietro Ottoboni, il quale aveva fatto rappresentare spesso, davanti al consesso degli Arcadi, nel teatro privato del Palazzo della Cancelleria, pastorali e drammi per musica agiti dai «popazzi». Sul teatro delle marionette a Roma tra Sei e Settecento si vedano: A. Ademollo, *I teatri di Roma nel secolo decimosettimo*, Roma, Pasqualucci, 1888, pp. 119-128; P. Campanini, *Marionette barocche: il mirabile artificio*, Azzano San Paolo, Junior, 2004, pp. 195-196. Sull'uso dei pupazzi nel teatro ottoboniano rimando invece a T. Chirico, «Una vesta larga [...] tutta piena di merletti d'oro». *Documenti inediti su costumi di allestimenti teatrali promossi a Roma dal Cardinale Pietro Ottoboni (1689-1700)*, in *Fashioning Opera and Musical Theatre: Stage Costumes from the Late Renaissance to 1900*, Atti del Convegno Internazionale (Venezia, 29 marzo-1 aprile 2012), ed. by V. De Lucca, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2014, pp. 28-53.

¹⁷ P.J. Martello, *In morte di Po, cane mormusse. Orazione*, in Id., *Versi e prose*, Bologna, Dalla Volpe, 1729, I, pp. 177-202. Di seguito riporto qualche frammento della dedica del dramma al fido segugio: «A chi meglio potrò dedicarla che a te, che con quel pelo gialliccio, con quel taglio di bocca in atto sempre di ridere, e con quella facciaccia su cui tante rughe e sopra e sotto e dacanto leoninamente compartonsi, e con cotesti occhi biechi, e con cotesta coda due volte sulla groppa ritorta, e con coteste graziose e larghe ugnate zampone ostenti non men dignità che fierezza, quando sei poi così amoroso, e poltrone che nulla più?» (P.J. Martello, *Teatro*, cit., I, p. 335).

¹⁸ P. Artusi, *Autobiografia*, a cura di A. Capatti e A. Pollarini, Milano, il Saggiatore, 1993.

turale e letteraria, affermando di considerare come patrie, oltre a Bologna, anche Roma e Venezia, e suggerendo che ogni italiano dovrebbe provare un simile senso di appartenenza a queste tre città¹⁹:

Chiunque ha la fortuna dell'esser nato in Italia, oltre il vantare la patria comune, dee, a mio credere, di tre altre gloriarsi, e a ciascheduna di esse mostrarsi grato. La prima sia quella ove nacque, e così ho fatt'io, mostrandomi conoscente verso Bologna, alla quale debbo il mio nascimento [...]. La seconda sia Roma, patria di tutti gli uomini, e particolarmente degl'Italiani, il nome de' quali è stato innalzato dalla grandezza degli animi antichi romani sopra qualunque altra nazione dell'universo [...]. La terza credo che possa esser Venezia, la quale dee riguardarsi da tutti i buoni italiani a guisa di una patria loro, siccome quella che sì altamente conserva lo splendore della romana libertà e della gloria italiana²⁰.

Martello esibisce una chiara predilezione politica per gli stati repubblicani: oltre alla sua Bologna, municipalità libera benché sotto la giurisdizione pontificia, egli ricorda la Roma repubblicana – è evidente che non si riferisce a quella imperiale quando allude alla «romana libertà» –, capace di soggiogare il mondo conosciuto, e la Serenissima repubblica di Venezia, erede di quella tradizione di libertà e gloria che dalla Roma antica è giunta fino ai suoi giorni. Nel *pantheon* delle grandi città madri d'Italia è significativa l'esclusione di Firenze, culla dell'italiano, ma è sintomatica anche di quella che è la geografia letteraria di Martello, che poggia sui tre punti cardinali testé citati: appunto Bologna, Roma e Venezia. E che entro questi confini egli costruisca la propria rete di contatti e di sodalizi culturali è evidente, come ancora conferma la dedica dell'*Arianna* ai patrizi vicentini Enrico Bissari e Giulio Volpe²¹. Anche in questa dedicatoria Martello rivendica la comunione d'intenti fra letterati che appartengono all'area padano-veneta, ringraziando i due conti per aver apprezzato così tanto le sue opere da imitare i suoi versi martelliani nelle proprie composizioni drammatiche – Bissari in particolare aveva tradotto l'*Athalie* di Racine²² – e suggella ammiccante l'alleanza con i letterati veneti ricordando la tradizione illustre di tragici vicentini, da Giangiorgio

¹⁹ Su questo senso di appartenenza nazionale multipla, diffuso nel Settecento, rimando a E. Zucchi in *Patria, filologia e collezionismo a Bergamo. Il carteggio tra Giuseppe Alessandro Furietti e Pietro Calepio (1715-1760)*, a cura di E. Zucchi e I. Sonzogni, in «Bergomum», 2018 (CXII), pp. 7-156: 34-47.

²⁰ P.J. Martello, *Teatro*, cit., II, p. 3.

²¹ Non risulta a stampa alcuna tragedia di Giulio Volpe, che fu traduttore della *Scaccheide* di Marco Gerolamo Vida e dedicatario di un *Costantino*, tragedia del veronese Antonio Buonaventura Bravi, pubblicata nel 1752.

²² Una copia settecentesca della sua traduzione, mai pubblicata, si trova a Vicenza, presso la Biblioteca Civica Bertoliana, ms. 2938. Bissari fu anche autore di un dramma pastorale, la *Silvia*, pubblicato nel 1710.

Trissino a Sebastiano Degli Antoni²³, e celebrando uno dei prodotti di eccellenza del territorio veneto, il vino²⁴.

Insomma, sul fronte politico, dalle dediche di Martello emerge con chiarezza la parzialità per la cultura politica e letteraria padano-veneta, la grande ammirazione per il mondo latino che si riflette nel sodalizio con il consesso arcadico e l'impegno politico al servizio di questioni concrete di ordine localistico e municipale, molto diverso rispetto a quello, probabilmente meno concreto, di altri letterati, attirati da problemi di scala nazionale o europea.

RIVALSE ANTI-FRANCESI E POLEMICHE ANTI-FIORENTINE DA *CHE BEI PAZZI* AL *PIATO DELL'H*

Alcune dediche dei drammi di Martello entrano invece con decisione nel vivo di questioni letterarie molto dibattute ai suoi tempi, documentando non soltanto alcune nette prese di posizione da parte del drammaturgo bolognese in fatto di poetica, ma anche le sue simpatie letterarie. La dedicatoria con maggiore densità di riferimenti a questioni di teoria letteraria contemporanea è senz'altro quella posta in testa alla commedia in endecasillabi sdruciolli *Che bei pazzi*, conclusa nel 1716 e pubblicata nel 1723, oggi disponibile non soltanto, insieme all'intero *corpus* teatrale, nell'edizione di Hannibal Noce, ma anche, come testo autonomo, nella recente edizione a cura di Marzia Pieri²⁵. La commedia è dedicata a un personaggio all'epoca assai in vista della cultura veneziana, quel Giambattista Recanati che era salito alle luci della ribalta con la raccolta di *Poesie italiane di rimatrici viventi*, del 1716, e con la tragedia classicheggiante *Demodice*, pubblicata nel 1720, e giudicata da molti degna di occupare, insieme alla *Merope* di Maffei, il primo posto nella letteratura tragica nazionale.

Nella dedica Martello ricorda innanzitutto il coinvolgimento di Recanati, illustre arcade con il nome di Teleste Ciparissiano, nell'allestimento dell'*Adria* al San Luca di Venezia nel 1715: Recanati ammirava la drammaturgia di Martello e da buon veneziano si era prodigato per mettere in scena quella favola piscatoria così benevola nei confronti della sua Venezia. Martello ripaga la stima ricevuta, ricor-

²³ È lo stesso Martello a citare nella dedica, oltre alla *Sofonisba* di Trissino, la *Congiura di Bruto*, tragedia del vicentino Sebastiano Degli Antoni, circolata a lungo manoscritta e pubblicata infine nel 1733 (P.J. Martello, *Teatro*, cit., II, p. 87).

²⁴ «Né mal si dedica un'azione di Bacco a due Vicentini, che anche da questo dio sono con parzialità riguardati. E forse che i vostri bei colli soavi vendemmie non fruttano? Io non ho mai più delicatamente bevuto che alle mense di alcuni nobili veneti il liquor vostro, o fosse Gropello o Merzemino o Negrano» (P.J. Martello, *Teatro*, cit., II, p. 88).

²⁵ P.J. Martello, *Che bei pazzi*, a cura di M. Pieri, Venezia, Lineadacqua, 2017.

dando nella sua dedica le meritorie opere di Recanati, con parole significative: presenta infatti la *Demodice* come la tanto attesa prova *maior* del coturno italiano («tragedia per voi impresa e per noi disiosamente aspettata»), capace finalmente di reagire allo strapotere francese nel genere tragico, dominato da Corneille e Racine («levando alquanto la mano dal rintuzzare le offese fate alla letteratura italiana dai due Francesi»)²⁶. Circa la raccolta di poesie delle rimatrici viventi, Martello loda l'iniziativa di Recanati, che gli sembra aver spinto il genere femminile a occuparsi di lettere e non soltanto di trucchi («io vedo germogliare in tutte le donne giovani una frondosa ambizione che in esse le umane lettere non men dei volti fioriscano»)²⁷, e coglie l'occasione per criticare il modello di erudizione sciocca della *femme savante*, tutta intesa a imitare lo stile altezzoso di certi saputi barbassori («la qual femminil vanità loderei se, contente del recitare colle delicate lor voci i componimenti degli uomini, nel giudicarne troppo saputamente non s'ingerissero»)²⁸.

Un atteggiamento al limite del cameratesco, e di certo poco femminista, quello di Martello, che in altre dediche si mostra invece estremamente favorevole a una maggiore partecipazione delle donne alla vita letteraria nazionale, ma che chiarisce senza possibilità di errore il modello di donna letterata che il poeta bolognese immagina quando individua proprio nelle dame il prototipo di spettatore ideale dei suoi drammi: una donna incline a giudicare le passioni messe in scena sull'onda dell'istinto e dell'emozione, in forte contrapposizione con la figura della dotta erudita, che giudicava freddamente, *Poetica* di Aristotele alla mano, e che doveva sembrargli una cattiva replica di un modo di fare cultura prettamente maschile.

Questa dedicatoria è tramata di riferimenti letterari, proprio in omaggio alla cultura poetica del dedicatario: si trovano allusioni al teatro di Ariosto e a quello di Molière, alle commedie plautine e al *Satyricon* di Petronio, all'*Arte comica* di Antonio Riccoboni e al *Commentario della Commedia* di Tarquinio Galluzzi. Martello si sofferma in particolare su un episodio assai rilevante nel mondo del teatro veneziano primo-settecentesco, ossia lo sconcertante fiasco della messa in scena della *Scolastica* di Ariosto al San Samuele di Venezia ad opera della compagnia di Luigi Riccoboni ed Elena Balletti, che aveva quasi spinto il drammaturgo a sopprimere la sua commedia:²⁹

E per vero dire, poco meno che non la sopprimessi, quando mi giunse una vostra lettera che mi avisava come la Scolastica dell'Ariosto in cotesta vostra città di Vinegia per Lelio

²⁶ P.J. Martello, *Teatro*, cit., I, p. 227.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Sull'episodio si rimanda a R. Tessari, *Teatro e spettacolo nel Settecento*, Roma-Bari, Laterza, 1995, pp. 20-21.

e Flaminia, egregi comici, rappresentata, anzi che essere stata accetta, fra gli sbadigli, i susurri ed i motteggi del popolo, di scena in scena passando, così svergognata venisse meno che fu mestieri calare pria della fine la tenda³⁰.

Se all'inizio della dedica Martello mostrava un atteggiamento di ossequiosa complicità nei confronti di Recanati, nel prosieguo si nota la distanza in fatto di poetica con il drammaturgo veneziano, il quale accusava del fiasco il verso sdrucchiolo ariosteo e l'insulsaggine del «popolaccio», troppo abituato al marcio della commedia dell'arte per apprezzare la bellezza della *pièce* cinquecentesca. Al contrario Martello difende la validità dell'endecasillabo sdrucchiolo, a cui egli stesso ricorreva in *Che bei pazzi*, e si mostra meno incline a condannare i gusti della platea veneziana, affezionata a quelle maschere che egli in qualche misura riproduceva nella sua *pièce*, in cui comparivano gli stereotipi del poeta petrarchista e del pedagogo. Egli infatti, pur condannando con Recanati il giudizio plebeo («unendomi al sentimento vostro che male s'arrischi al giudizio del popolaccio una favola comica in verso»)³¹, celebra l'arte istrionica italiana e si dichiara amante di maschere come quelle del Dottore, di Pantalone o di Arlecchino:

Conosco io [...] che quando cotesti artigianelli o barcaiuoli vanno al teatro per ridere, più tosto il Dottore, il Pantalone, ed Arlechino e Finocchio, che la *Lena*, il *Negromante*, i *Suppositi*, la *Casaria* e la *Scolastica* vorrebbero ritrovarvi: conciossiacosaché nessuna commedia ridevole, per savia, piccante, vivace e costumata che siesi, può alla commedia istrionica italiana resistere [...]. E qual malenconico potrà star serio all'apparir del Dottore, che spunta dopo esser già in scena la metà del suo voluminoso e grondante cappello arrivata, che in tutto o in parte, mercé delle inquiete manaccie, o rotolato o raccolto scioncia la nera e mal tonacata figura? [...] Ma che diremo di quel cotal Bergamasco, che venir mostra dalle parti vallive di quella stessa provincia? Quella sua maschera mora, ritonda e intorno al mento pelosa a guisa di simia, quell'abitello a più colori che lo dintorna; quella sua statura più tosto piccola, sempre in dubbio o di starsene torta ed immobile, o di precipitosamente travolversi. [...] Così che confesso ch'io lascerei l'*Edipo* di Sofocle, e l'*Anfitrione* di Plauto per una di queste favole da valenti istrioni rappresentata³².

Insomma, diversamente da Recanati, Martello attribuisce il fiasco della *Scolastica*, non all'impreparazione del pubblico, ma alla lontananza della *pièce* dal gusto moderno: la commedia dell'Ariosto, «condotta per mano dal genio antico e latino»³³, non poteva incontrare il favore del pubblico settecentesco. Quello di Martello è un sottile *j'accuse* ai letterati che, senza conoscere da vicino il mondo del teatro, si affannavano a scrivere tragedie alla maniera di Sofocle e commedie sul modello

³⁰ P.J. Martello, *Teatro*, cit., I, p. 228.

³¹ Ivi, p. 235.

³² Ivi, pp. 235-236.

³³ Ivi, p. 238.

di Terenzio, senza fare caso al mutamento profondo della sensibilità del pubblico. Un *j'accuse* che ovviamente viene indirizzato, anche se con la solita acuta sottigliezza, a quel dedicatario che aveva scritto una tragedia, la *Demodice*, tratta dalle *Vite parallele* di Plutarco e piena di oracoli e sogni alla maniera greca³⁴.

Prima di passare oltre questa dedica, tutta volta ad attaccare con ironia e ingegno l'abuso di erudizione che aveva caratterizzato tanta parte della letteratura della stagione arcadica, non si può mancare di sottolineare un altro dato: ricordare con grande entusiasmo l'esempio tragico della *Demodice*, considerata il *non plus ultra* della tragedia italiana, serve a Martello non soltanto a canzonare sottilmente il corrispondente, ma anche a denigrare, e *silenzio*, la maggiore tragedia dell'epoca, la *Merope* di quel marchese Maffei che andava disperatamente a caccia di lodi pubbliche per le sue opere, e nei confronti del quale Martello, come dimostra il *Femia sentenziato*, non nutriva certo una particolare simpatia.

Quando i drammi vengono dedicati da Martello a letterati più o meno di spicco le dedicatorie contengono le prese di posizione più nette in materia di teoria letteraria, come capita ad esempio nella *Rima vendicata*, intestata al marchese Giovanni Rangoni, protagonista della cultura emiliana primo-settecentesca, il quale ospitava regolarmente in casa propria un animato salotto letterario: proprio per il tramite di Rangoni Lodovico Muratori conobbe Giovan Gioseffo Orsi, e si può dire che fu in margine a quegli incontri in casa del marchese che prese vita il progetto delle *Considerazioni sopra la maniera di ben pensare ne' componimenti* (1703)³⁵. Nella dedica al modenese Martello cita la parafrasi inedita di Rangoni dell'*Horace* di Corneille³⁶, in rima, per suffragare la sua tesi della bontà dell'introduzione del verso rimato nella scrittura teatrale italiana.

Nella dedica del *Perseo in Samotracia* a un altro patrizio modenese, il conte Galeazzo Fontana³⁷, che aveva lodato e fatto rappresentare a Modena alcune tragedie di Martello, e che il bolognese conosceva non di persona, ma soltanto per via epi-

³⁴ Sul rapporto di Martello con il teatro classico rimando a F. Ferri-Benedetti, «*La tua Grecia, la quale a me non è Dio*»: Martello y Metastasio reinterpretando a Aristóteles, in «Humanitas», 2013 (LXV), pp. 219-250.

³⁵ Sulla biografia intellettuale di Rangoni e sul suo ruolo di ambasciatore a Parigi si veda il recente contributo di M. Zaccaria, *Giovanni Rangoni ambasciatore a Parigi e il teatro*, in «Chroniques Italiennes», 2019 (XXXVII), pp. 51-68.

³⁶ Su questa traduzione e su altri rifacimenti, tra Cinque e Settecento, della tragedia corneilliana – a cui pure la già citata *Demodice* di Recanati si ispira – cfr. M. Lettieri, *La traduzione di Placido Bordonni dell'Horace del Corneille: intermediaria tra il testo originale corneilliano e l'Orazio di Giovanni Kreglianovich*, in «Studi italiani», 1991 (IX/1), pp. 53-67: 65.

³⁷ La biografia più estesa di Galeazzo Fontana, che compose un dramma (*Lo stabilimento della monarchia di Costantino Augusto*) e fu sonettista piuttosto fecondo, è ancora quella contenuta nella *Biblioteca modenese* di Tiraboschi: G. Tiraboschi, *Biblioteca modenese o notizie della vita e delle opere degli scrittori*, Modena, Società Tipografica, 1782, II, pp. 319-320.

stolare, il drammaturgo tocca un'altra questione assai delicata nella teoria tragica europea primo-settecentesca, ossia l'opportunità di inserire la rappresentazione di vicende amorose nel corpo del dramma. L'argomento, che già era stato oggetto di alcune lettere scambiate fra Martello e Fontana, viene risolto, com'era consuetudine nella drammaturgia italiana del tempo, con la condanna dell'eccessivo spazio occupato dagli amori nella tragedia moderna, e in particolare francese³⁸. Alla stessa conclusione era giunto Scipione Maffei quando, nel comporre la sua fortunata *Merope*, aveva deciso di bandire l'amore erotico per concentrarsi invece sulla rappresentazione di un amore più universale, ossia quello di una madre nei confronti del figlio³⁹. Martello rivendica, da parte sua, di aver già rinunciato all'introduzione di episodi amorosi nel suo *Procolo*, ma di voler fare lo stesso anche in una tragedia tratta non dalla storia sacra, ma da quella laica. Il drammaturgo bolognese si allinea quindi senza dubbio all'indirizzo di una tragedia italiana più «costumata», che non doveva vertere prevalentemente sugli amori, affetti poco eroici e adatti al contesto tragico, sottoscritto da Maffei, ma anche da quel Muratori che, ancora una volta, è ricordato in questa dedica⁴⁰.

Le dedicatorie dei drammi di Martello non sono soltanto la sede prescelta per adottare determinate posture critiche, ma anche, talora, il luogo per la ritrattazione di alcune tesi letterarie e linguistiche che avevano attirato il biasimo di una parte della repubblica delle lettere. Mi riferisco in particolare a *Il piato dell'H*, commedia satirica, stampata originariamente nel 1717, all'interno del *Vocabolario cateriniano* dell'arcade senese Girolamo Gigli – a cui l'opera era originariamente dedicata – e poi ristampata nelle *Opere* di Martello, nel 1723, con l'introduzione di una nuova dedica, al senatore bolognese Alamanno Isolani, arcade a sua volta, autore di due oratori sacri e già gonfaloniere di giustizia della città, eletto nel 1701⁴¹.

³⁸ «Voi, che sino ad ora non ho conosciuto, se non mercé d'alcune pistole famigliari [...] mi avete così innamorato del vostro bel genio alle lettere che ad essovoi, come con amato obbietto si suole, ho aperto tutto il cuor mio, palesandovi mal volentieri per me sopportarsi nella moderna tragedia gli amori tanto per la greca e per la latina abborriti, e ciò non solamente per l'esser noi sottoposti ad un soave giogo di legge, che nelle favole nostre maggior correzioni di costume ne impone, ma perciocché la grandezza di questo austero poema s'infievolisce e si effemina da passione la quale, dovunque allignar si lasci, rigogliosamente vuol sovrastare, a guisa di ellera che, adornando quei tronchi d'alberi da cui riceve sostegno, cotanto il nutrimento ne assorbe che ingrata alfin li disecca» (P.J. Martello, *Teatro*, cit., III, p. 443).

³⁹ Per un aggiornato panorama critico sulla *Merope* e sulla sua straordinaria fortuna rimando agli studi contenuti in «*Mai non mi diero i Dei senza un equal disastro una ventura*». *La Merope di Scipione Maffei nel terzo centenario (1713-2013)*, a cura di E. Zucchi, Milano-Udine, Mimesis, 2015.

⁴⁰ P.J. Martello, *Teatro*, cit., III, p. 444.

⁴¹ I due oratori di Isolani sono *La benedizione d'Isacco a Giacobbe* (1721) e *La passione del Redentore* (1732); un profilo biografico dell'autore si trova in G. Fantuzzi, *Notizie degli scrittori bolognesi*, Bologna, San Tommaso d'Aquino, 1784, pp. 365-368.

Gigli, autore di numerose commedie e drammi per musica⁴², aveva avviato la stesura di un *Vocabolario cateriniano*, un volume lessicografico nel quale cercava di giustificare l'introduzione nel canone delle *Opere* di Santa Caterina da Siena, che pure, dal punto di vista linguistico, non erano conformi alla norma fiorentina, sostenuta dalla Crusca⁴³. I dotti accademici fiorentini condannarono fermamente quel *Vocabolario*, che conteneva frecciate polemiche per nulla mascherate nei confronti della loro potente istituzione, e fecero pressioni sul granduca Cosimo III affinché venissero messe al rogo le copie dell'opera⁴⁴. L'episodio è ben noto, e non occorre rilevare ulteriormente la portata, non soltanto regionale, ma decisamente nazionale, della polemica condotta da Gigli, il quale, in coda alla *princeps* dell'opera, proprio per demarcare il carattere extra-regionale delle sue accuse, aggiungeva il testo del *Piato dell'H*, farsa che derideva l'uso affettato e arcaico dell'*h* che facevano gli accademici del tempo.

Nella dedica originaria del *Piato dell'H*, che viene riportata sia in un manoscritto autografo⁴⁵ sia nella stampa del 1717, Martello abbraccia con entusiasmo il partito anti-cruscante preso da Gigli, riconoscendo il valore del *Vocabolario cateriniano* e sottoscrivendo le accuse di eccessiva boria e di ostracismo linguistico rivolte dal senese agli accademici della Crusca:

Sopra tutto il grazioso e risentito Vocabolario che compilato ne avete, mi ha più di qualunque altra cosa a questa satirica stimolato; imperocché sendo voi et io, la mercé vostra, aggregati alla più antica accademia toscana d'Italia (che tale si è quella degl'Intronati) abbiamo anche noi qualche giurisdizion nella lingua, nella quale si sono intromessi, alzandone un tribunale supremo, i signori accademici della Crusca; e comeché io veneri quella oggimai famosa adunanza, non essendo parte di essa, si per non essermi mai affacciato a quell'ostracismo, si perché ancora affacciandomi me ne avrebbero, e con ragione, serrata in faccia la porta, sono almeno in libertà di non piegar il collo al suo giogo⁴⁶.

⁴² Sulla drammaturgia di Gigli cfr. W. Binni, *L'Arcadia e il Metastasio*, Firenze, La Nuova Italia, 1963, pp. 176-206; B. Strambi, *Girolamo Gigli nel teatro senese del primo Settecento*, in «Bullettino senese di storia patria», 1993 (C), pp. 148-195; E. Zucchi, *Il gioco del fiore e del sospiro. Amore fra gli impossibili di Girolamo Gigli e l'educazione sentimentale in Arcadia*, in «Atti e memorie dell'Arcadia», 2020 (IX), pp. 307-324.

⁴³ Dell'opera gigliana è stata approntata di recente un'edizione che riproduce la *princeps*: G. Gigli, *Vocabolario cateriniano*, a cura di G. Mattarucco, Firenze, Accademia della Crusca, 2008.

⁴⁴ Una breve descrizione dell'episodio si trova nel profilo di L. Spera, *Gigli, Girolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2000, LIV, pp. 676-679; si rimanda inoltre a P. Trifone, *Gli ingegnosi capricci di un linguaiuolo: appunti sul Vocabolario cateriniano di Girolamo Gigli*, in *Dire l'ineffabile. Caterina da Siena e il linguaggio della mistica*, a cura di L. Leonardi e P. Trifone, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2006, pp. 189-203.

⁴⁵ Roma, Biblioteca Casanatense, ms. 2102. Il manoscritto riporta anche correzioni autografe sulla dedica, come rileva Noce in P.J. Martello, *Teatro*, cit., I, p. 760.

⁴⁶ P.J. Martello, *Teatro*, cit., I, p. 762.

Sottolineando la priorità – temporale e gerarchica – dell'Accademia degli Intornati a quella della Crusca, e denunciando l'autoritarismo dei cruscanti, Martello si esponeva in maniera chiara a favore delle tesi di Gigli, sicuramente condivise nell'ambiente bolognese ed emiliano. Ma una simile presa di posizione, da parte di un personaggio di spicco della cultura letteraria padano-veneta e membro insigne dell'accademia d'Arcadia, non poteva essere trascurata dalla Crusca, che, proprio in seguito all'*endorsement* di Martello, vedeva allargarsi la polemica al di fuori dei confini toscani e si trovava ad affrontare non più gli attacchi di un isolato antagonista, ma una messa in questione autorevole e generale del proprio ruolo di vertice nel campo linguistico.

Di fronte alle accese rimostranze che giungevano da Firenze, Martello decise di ritrattare, e nella successiva edizione della sua farsetta, forse anche spinto dalle autorità politiche bolognesi, di cui il nuovo dedicatario, Isolani, era un esponente in vista. La rettifica del drammaturgo è netta e inequivocabile, e segnala una resa totale:

Corse, anni sono, certo romor per Firenze che per me fosse stato contro l'insigne Accademia della Crusca questa lite dell'H composta. L'eccitò forse un passo del *Vocabolario di Santa Catterina da Siena* dal facetissimo Gigli già pubblicato, nel quale erroneamente di questo drammetto, come di sostenimento e corona della gigliesca sentenza, parlavasi. La qual ciancia mi ferì tanto che, mandando il contenuto del *Piato* all'eruditissimo signor Salvino Salvini, il pregai che a quel venerabil collegio i miei sentimenti comunicasse⁴⁷.

Le parole con cui Gigli si riferiva al *Piato dell'H* erano certo meno compromettenti della dedica autografa di Martello, ma la strategia del bolognese era quella di addossare al corrispondente la colpa dell'equivoco. Le parole del Satiro, uno dei personaggi della farsa, che pronuncia veementi accuse contro la Crusca, sono derubricate a «cosa conveniente al suo maligno carattere»⁴⁸, e l'unico elemento che Martello si permette di non ritrattare è una piccola considerazione sulla superiorità della consuetudine linguistica rispetto alle regole dettate da un'istituzione: «Unicamente pronunciasi contro la cura inutile ch'uom si prende nel riformare l'ortografia, il che viene a proposito della querela dell'H, decidendo noi che l'arbitrio di simili cose sia presso la costumanza»⁴⁹.

Tuttavia non v'è dubbio che Martello fosse pienamente convinto di quanto scritto nella dedica a Gigli, al di là della ritrattazione per ragioni di opportunità, ed è altrettanto certo che il circolo emiliano sottoscrivesse quasi all'unanimità quello stesso parere. Testimonianza ne è, ancora una volta, la dedica di un altro

⁴⁷ Ivi, p. 522.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*.

dramma, *Lo starnuto di Ercole*, finita nel 1717 e indirizzata al marchese piacentino Ubertino Landi. In questa dedica, che ricorda la gentilezza di Landi, il quale accolse Martello a Parigi e lo introdusse negli ambienti di spicco della cultura francese, presentandogli Fontenelle⁵⁰, la critica anti-fiorentina non è meno vivace. Martello accomuna in questo senso quei toscani eruditi ai letterati francesi, ridicolizzando coloro che «vogliono nella lettera torti e ritorti periodini, i quali volubilmente nel verbo, come nelle frutta la cena, camminino a terminare; e che nella collocazione delle parole tanto superstiziosi ed incontentabili sono quanto que' nostri Franceschi nel mantener l'ordine e la disposizione delle vivande dalle fragranti lor zuppe ai piramidali desserts»⁵¹. Ma ancora più diretto, e in tutto consonante alla dedica originaria del *Piato dell'H*, è il prosieguito della dedicatoria, in cui critica

certi pochi rimasuglietti di Fiesole [...] i quali pretendono che tutto il restante di questa povera Italia gorgheggi coi loro vocaboli da mercato; e, intendiamoci bene, che parlo di quelli soli che stando sempre coll'accetta alla mano per potare gli autori forestieri, come le viti lor rannicchiate, pretendono che né Piacentini, né Parmigiani, né Bolognesi s'impaccino dello scrivere in idioma corteggianesco, per usare il termine di Dante Alighieri⁵².

Martello, insomma, era consapevole di attaccare in modo frontale e inequivocabile l'Accademia della Crusca, inviando a Gigli la sua satira, e aspirava forse a farsi carico in quel modo delle opinioni linguistiche dell'intero ambiente letterario padano-veneto; il fatto che poi sia costretto (o si decida volontariamente) a ritrattare indica soltanto che, almeno in fatto di lingua italiana, la Firenze cruscante era, ancora nei primi decenni del Settecento, un'istituzione che non poteva essere apertamente criticata senza pagarne il fio.

APPREZZAMENTO DEL GIUDIZIO FEMMINILE E VIRILIZZAZIONE DELLE DEDICATARIE, DALL'ELENA CASTA AL DAVIDE IN CORTE

Un altro elemento di sicuro interesse delle dediche delle *pièces* teatrali di Martello consiste nella valorizzazione del giudizio del pubblico femminile. Già in precedenza è emerso come Martello cerchi, attraverso le proprie dedicatorie, di plasmare lo spettatore ideale dei propri drammi, che di certo non è l'erudito

⁵⁰ Su Landi e sul suo ruolo di mentore di Martello e di Antonio Conti a Parigi si veda l'intervento di R. Rabboni, *Parigi 1713-1714. Antonio Conti e Pier Jacopo Martelli nei diari di Ubertino Landi*, in «Seicento e Settecento», 2014 (IX), pp. 25-28.

⁵¹ P.J. Martello, *Teatro*, cit., I, p. 380.

⁵² *Ibidem*.

che vaglia la bontà di un prodotto drammaturgico sulla base della sua adesione alle norme aristoteliche e alle consuetudini letterarie cinquecentesche. Martello individua nella donna, più libera da condizionamenti di origine dotta, lo spettatore più sensibile e capace di scorgere, istintivamente, la bontà di una commedia o di una tragedia che puntano a suscitare emozioni e a muovere le passioni.

Fin dalla dedica dell'*Apollo geloso*, dramma per musica del 1698, intitolato appunto «alle dame», Martello dimostra di tenere in alta considerazione il pubblico femminile, ma la sua prefazione, in questo caso, è ancora tesa a sottolineare aspetti classici della femminilità letteraria; egli infatti spiega di aver dedicato alle donne quel dramma boschereccio perché esso si imperniava sulla passione che esse meglio comprendevano, ossia gli amori:

Eccovi, o gentilissime, uno scherzo pastorale seguito tra le boschereccie campagne della Tessaglia prescelte da Apollo in cara sede fra noi nel suo glorioso esiglio. Cotesti amori che sono tutta tenerezza, coteste gelosie che ispirano quel saporito condimento all'amare, ci paiono pure uniformi alla piacevole idea che avete in fronte per farvene un dono⁵³.

Nel corso degli anni Martello supererà il tradizionale stereotipo secondo cui alle donne potevano interessare soltanto drammi di oggetto amoroso, e giungerà a dedicare a rappresentanti del gentil sesso tragedie di argomento politico e centrate su vicende violente, come il *Catone*, tradotto dalla *pièce* inglese di Joseph Addison, dedicato a Teresa Grillo Pamphili⁵⁴, o addirittura l'*Edipo Re*, alla marchesa Eleonora Bentivoglio Albergati.

Anzi, proprio Martello contribuirà in modo significativo a far passare l'idea che le donne potessero essere le migliori giudici del teatro contemporaneo, tanto in campo comico quanto in campo tragico, e nelle sue dedicatorie si mostra particolarmente fiero delle lodi ricevute dalle nobildame riguardo al suo teatro. Così accade nella dedica alla marchesa Petronilla Paolini Massimi del suo *Quinto Fabio*, che ripercorreva le vicende di uno dei più illustri antenati della famiglia Massimi. Martello ricorda con orgoglio l'incitamento della Paolini Massimi e le lodi da lei ricevute per la sua poesia teatrale, che sono ritenute testimonianza autentica della bontà del *Teatro italiano*:

Ma non tanto la lode di molti mi ha mosso a questa risoluzione quanto la vostra, non solamente espressami da voi medesima con la viva voce (imperocché ciò potrebbe attribuirsi

⁵³ Ivi, p. 73.

⁵⁴ Fu Antonio Conti a raccomandare a Martello la lettura del *Cato* di Addison; sull'episodio e in generale sulla considerazione di cui godeva la tragedia inglese nell'Italia del primo Settecento cfr. G. Gronda, *Antonio Conti e l'Inghilterra*, in «English Miscellany», 1964 (XV), pp. 135-164. La dedica della tragedia del bolognese si legge in P.J. Martello, *Teatro*, cit., III, pp. 239-240.

a quella legge di gentilezza a cui vogliono esser soggette l'indoli signorili e magnanime). Ma ancora co' vostri leggiadrissimi componimenti, poiché in tal caso la cortesia non va disgiunta dalla sincerità, non volendo poi chi loda altrui, verseggiando, comparire alla posterità poco giudizioso nel perder gli encomi in chi conosce non meritargli⁵⁵.

Il drammaturgo bolognese allude qui a una canzone della Paolini Massimi dedicata a Mirtilo Dianidio – il nome arcade di Martello – e pubblicata all'interno della già ricordata collezione di rime delle poetesse del Settecento, curata da Giovan Battista Recanati. Nella canzone l'autrice definisce Martello «il più gentil Pastor che Arcadia onori, / che con magia di carmi opra stupori»⁵⁶, lodando in particolare la *Rachele*, tragicommedia sacra pubblicata per la prima volta nel 1709, e apprezzando espressamente la capacità dell'autore di rendere vive quelle storie di lontani eroi («Vidi altre cose dei più chiari Eroi / farsi presenti all'avidò intelletto, / sicché, smarrita nel diverso oggetto, / meno io so dir, che immaginar tu puoi»)⁵⁷.

Nella dedica dell'*Elena casta* ad Aretafila Savini de' Rossi, nota poetessa senese che aveva a sua volta apprezzato il teatro del bolognese⁵⁸, Martello insiste apertamente sulla validità del giudizio femminile, ritenuto più sincero e affidabile di quello degli uomini eruditi:

Delle opere mie drammatiche tutte quelle che sin ora uscirono in luce, sotto cotesti begli occhi vostri timidamente arrivate, nel partirne del vostro favorevol giudizio contente, ebbero onde il padre lor consolare [...]. Imperocché poterono a me far fede che, dove da' nasi adunchi di certi accigliati misantropi si son vedute tal volta malignamente sospendere, per voi, coll'incredibile grazia della sanese pronuncia e con atti interponimenti di posature ne' versi, recitate divinamente da' circostanti, e non facili all'altrui loda, gloria ed applauso mi avevano ottenuto⁵⁹.

Non v'è dubbio che qui Martello stia mettendo in ridicolo l'arroganza e la boria di molti accademici suoi contemporanei. I «nasi adunchi» che qui vengono messi alla berlina ritornano nell'epistolario del bolognese, in una missiva a Muratori che verteva sul *Commentario* martelliano al *Canzoniere* di Petrarca, proprio a indicare gli Arcadi: «Il *Comentario* è un giudizio poetico che prepara alla lezione

⁵⁵ P.J. Martello, *Teatro*, cit., III, pp. 161-162.

⁵⁶ *Poesie italiane di rimatrici viventi raccolte da Teleste Ciparissiano, pastore arcade*, Venezia, Coleti, 1726, p. 190.

⁵⁷ Ivi, p. 193.

⁵⁸ Per un suo profilo si rimanda a *The Contest for Knowledge. Debates over Women's Learning in Eighteenth-Century Italy*, ed. by R. Messbarger and P. Findlen, Chicago, The University Chicago Press, 2005, pp. 102-116; E. Spinosa, *A Siense Academic Woman of the Eighteenth Century: Aretafila Savini de' Rossi*, in «Journal of the Siena Academy of Sciences», 2012 (II/1), p. 55.

⁵⁹ P.J. Martello, *Teatro*, cit., III, p. 321.

del *Canzoniere*, ed a questi nasi adunchi di Arcadi petrarchevoli (mirabil cosa!) è piacciuto non poco»⁶⁰.

La sua predilezione per il giudizio femminile è poi ribadita nella dedicatoria dell'*Edipo Re* a Eleonora Bentivoglio Albergati, in cui ancora Martello torna sulla contrapposizione fra gentildonne ed eruditi, scrivendo:

Imperocché bramo io, come per noi scaltri tragici suol bramarsi, che dell'opere nostre sien giudici gentildonne, siccome quelle il giudizio delle quali procedendo da menti non faziose e da cuori temperati ed ingenui, è molto da attendersi più che quello de' letterati, i quali spesso, o dalle loro o dalle altrui passioni preoccupati sentenziando, traveggono⁶¹.

E tuttavia, come già rilevato in apertura, Martello non si affida sempre ciecamente al giudizio femminile, e anzi si scaglia con decisione contro alcuni atteggiamenti che censura: da una parte il vizio di alcune *femmes savantes* di assumere una postura prettamente maschile nel giudicare i drammi con la presunzione dell'erudito; dall'altra il pregiudizio anti-italiano che imperversava in campo teatrale, secondo cui la drammaturgia nazionale non era comparabile a quella francese, se non in rarissimi casi, contro cui Martello combatte lungo tutta la sua carriera. Di tale pregiudizio era sicuramente una portatrice la contessa Caterina Graziani de' Bianchi, assidua frequentatrice dei teatri parigini, a cui Martello dedica una tragedia a lieto fine di ispirazione classica, l'*Alceste*.

Nella dedicatoria, dopo aver lodato la grazia con cui la Graziani si esprimeva sia nel francese, esercitato nelle conversazioni letterarie a Parigi, sia nel toscano coltivato a Lucca, dove aveva passato la giovinezza, ricorda un episodio che lo doveva aver molto colpito; mandata in lettura alla contessa la sua *Perselide*, egli aveva ricevuto tanti complimenti, che tuttavia non aveva troppo gradito per la maniera in cui erano arrivati:

Foste voi allora che m'invogliaste d'imprendere una tragedia, e ve ne diedi i primi saggi, donandovi la mia *Perselide*, accennata in un dramma per musica, e mi sentii più d'una volta da voi lodare, come se nel maneggio poetico delle passioni paressi io nato in Francia, quando aveva io, ed ho tanta e sì giusta superbia dell'essere nato in Italia. Quindi fu, che per vendicar simil torto, presi a combattere la gloria tragica di quella vostra nazione, compilando questo qualunque Teatro, i cui personaggi han certamente caratteri fra loro più diversi di quelli che gli attori francesi recano nelle scene⁶².

⁶⁰ Id., *Lettere a Lodovico Antonio Muratori*, a cura di H.S. Noce, Modena, Aedes Muratoriana, 1955, p. 57.

⁶¹ Id., *Teatro*, cit., II, p. 557.

⁶² Ivi, p. 560.

L'intento di Martello, nel ricordare pubblicamente questo aneddoto, è ancora una volta quello di difendere l'autonomia della letteratura teatrale italiana, che non deve essere considerata figlia o sorella minore di quella transalpina, in quanto totalmente estranea ai principi compositivi, in materia di stile, di contenuti, di passioni messe in scena. In questo caso quindi, la dedicataria offre ancora una volta a Martello il destro per difendere un caposaldo della sua poetica.

Un ultimo dato su cui varrà la pena di soffermarsi, in chiusura, è un elemento che si trova spesso nelle dediche martelliane alle letterate, ossia un meccanismo di virilizzazione delle destinatarie che viene impiegato per dare loro lustro. Nel *Davide in corte* , dedicato a Faustina Maratti, figlia del celebre pittore Carlo e moglie dell'illustre poeta Giambattista Felice Zappi, tra i fondatori dell'accademia d'Arcadia, Martello compara l'arte di Faustina a quella dei due uomini della sua vita, e definisce i di lei pensieri «più che virili»:

Comeché il cavalier vostro padre, di sempre illustre memoria, abbia dall'idea propria chiamate alle tele ed in colori espresse l'idee più belle che mente umana immaginare mai possa, le opere sue vengono di gran lunga da voi, unica figlia sua, trapassate; mentre, oltre il darci, e nelle vostre sembianze e nel vostro spirito a divedere quanto può cagionar meraviglia, ornate poi di colori immortali i vostri più che virili pensieri in que' versi che in oggi sono la delizia e l'ammirazione delle più chiare accademie italiane⁶³.

La lode, consueta nelle dediche martelliane, della grazia e della bellezza della donna si deve accompagnare sempre a un appunto sulla virilità dei pensieri e delle azioni delle dedicatarie, a dimostrare che, per entrare nel *pantheon* dell'erudizione italiana primo-settecentesca, queste poetesse dovevano comunque dimostrare di avere non soltanto una componente intellettuale maschile, ma addirittura «più che virile».

Annotazioni di tal fatta ritornano a più riprese nei drammi di Martello, come dimostrano, ad esempio, ancora la dedica dell'*Alceste* a Caterina Graziani («per lo studio maschile che avete fatto nelle belle arti, non solamente vincete l'uso del sesso in sonare più sorte di musici instrumenti, e cantando perfettamente, e al pari di più eccellenti compositori valetе nel contrapunto in maniera che, se foste nata in bassa fortuna, sareste di gran gelosia ai professori») ⁶⁴, o quella dell'*Elena casta* ad Aretafila Savini de' Rossi, in cui l'autore ringrazia la corrispondente per l'invio di un suo ritratto scolpito nel bronzo («E, per dir vero, se a me fosse giunto da incognita parte il metallo, e Fama avesse quello di che riempie l'Italia tutta, de' vostri pregi taciuto, io già mi sarei dato ad intendere, in così altere e graziose forme, anima non vulgare, e sopra del femminile uso nascondersi») ⁶⁵.

⁶³ Ivi, p. 153.

⁶⁴ Ivi, p. 559.

⁶⁵ Id., *Teatro*, cit., III, pp. 321-322.

CONCLUSIONE

Andrà innanzitutto riconosciuto come le dediche dei drammi di Martello restino in primo luogo la sede privilegiata per riflessioni di natura poetica e teorico-letteraria; in questo il bolognese abbraccia a pieno la tradizione drammaturgica cinque-seicentesca, consolidata in particolare nella Francia di Corneille. Tuttavia l'indagine delle dediche mostra che nei paratesti introduttivi l'autore inserisce anche importanti riflessioni di ordine politico-culturale, che svelano, talora in modo molto più chiaro di quanto avvenga in altri luoghi del *corpus* martelliano, una piena e orgogliosa rivendicazione del proprio senso di appartenenza al mondo delle lettere padano-veneto. La polemica contro la Crusca e in generale contro la Firenze dei custodi della lingua italiana non si misura soltanto attraverso la dedica originaria a Gigli del *Piato dell'H*; molte altre dedicatorie dimostrano con evidenza come Martello, al di là della tarda ritrattazione di opportunità, abbia in mente un'idea di rinascita della poesia italiana che non è certo fiorentino-centrica.

Allo stesso tempo l'esame delle dedicatorie permette di comprendere come, attraverso queste prefazioni, Martello, che non manca di compiacersi degli ottimi riscontri ricevuti per la propria opera drammaturgica, cerchi di definire con chiarezza il prototipo di spettatore/lettore del suo *Teatro italiano*, con l'idea di formare un pubblico in grado di apprezzare una tipologia di dramma che in qualche misura si distanziava da quella del tanto apprezzato *théâtre classique* francese.

In questo senso il favore con cui egli guarda alla platea femminile, chiamata a essere giudice meno rigido e più istintivo rispetto a quella degli eruditi vecchio stampo – abituati a leggere le *pièces* più che a vederle rappresentate – è indizio della cognizione che, all'alba del Settecento, era necessario mettere da parte il canone cinque-seicentesco – e in questo senso andrà letta la sua critica della *Scolastica* di Ariosto – per poter lanciare il teatro italiano nella modernità. E non è un caso che la rete dei dedicatari, che vengono coinvolti attivamente in questo tentativo di rivoluzione culturale, afferiscano alla cerchia di quell'ambiente emiliano o veneto che si era mostrato, fin dalla polemica Orsi-Bouhours, meno legato a logiche antiquarie e finanche pedantesche, come la Roma arcadica o la Firenze cruscante.

PIETRO ANTONIO BERNARDONI (1672-1714).
VITA, VIAGGI E PRODUZIONE ARTISTICA
DI UN INQUIETO POETA CESAREO*

Marcello Dani

CENNI DI UNA BIOGRAFIA ERRANTE E TURBOLENTA

Ingegno letterario precoce, viaggiatore inquieto – «mattissimo» e «poetissimo»¹, secondo la definizione datane dall'amico, coetaneo e conterraneo, Lodovico Antonio Muratori – provinciale assunto alla ribalta della vita mondana presso la Corte viennese, Pietro Antonio Bernardoni nacque il 30 giugno 1672 «in Vignola, terra ragguardevole nel Ducato di Modena»², da Francesco e Lodovica Monsi. Sulla famiglia, composta, oltre che da Pietro Antonio, da due fratelli minori, Giovanni Francesco³ e Giuseppe⁴, e da uno zio, Niccolò⁵, non si hanno molte notizie.

* Mi corre il gradito obbligo di ringraziare il dott. Piero Venturelli per le utili indicazioni bibliografiche relative al *milieu* culturale entro il quale si mosse Bernardoni. Una prima redazione di questo contributo è apparsa col titolo *Pietro Antonio Bernardoni (1672-1714). Annotazioni su vita, viaggi, incontri e produzione lirica e drammatica di un inquieto poeta cesareo amico e conterraneo di Lodovico Antonio Muratori* sulla rivista online «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 38, n. 2, gennaio/aprile 2015, ed è consultabile al link <<https://www.bibliomanie.it/?p=1746>>. L'articolo è stato rivisto e rimaneggiato, pur mantenendo come nuclei centrali la vicenda biografica del letterato vignolese e alcuni cenni sul suo stile poetico; ed è stato aggiunto un paragrafo relativo alla corrispondenza fra Bernardoni e Muratori.

¹ Lettera da Milano del 13 maggio 1699, da parte di L.A. Muratori a F. Arisi, in *Carteggio con Francesco Arisi*, a cura di M. Marcocchi, Firenze, Olschki, 1975, p. 73; si tratta del vol. IV dell'*Edizione Nazionale del Carteggio di L.A. Muratori*. Su Francesco Arisi, cfr. la nota 9.

² G. Tiraboschi, *Biblioteca modenese, o Notizie della vita e delle opere degli scrittori nati degli Stati del Serenissimo Signor Duca di Modena [...]*, Modena, Presso la Società Tipografica, 1781, t. I, pp. 246-249; 246 (rist. anast.: Bologna, Forni, 1970).

³ Nato a Vignola nel 1674 e laureatosi in Medicina nel 1696 a Modena, medico stimato nel paese natale e in seguito professore alla cattedra *De remediis* presso lo *Studium Mutinensis*, Giovanni Francesco Bernardoni ebbe per due volte problemi legali che lo costrinsero ad abbandonare lo Stato estense. Per altre notizie si vedano i *Carteggi con Bentivoglio... Bertacchini*, a cura di A. Burlini Calapaj Firenze, Olschki, 1983, pp. 412-413; si tratta del vol. VI dell'*Edizione Nazionale del Carteggio di L.A. Muratori*.

⁴ Nato a Vignola nel 1682, Giuseppe Bernardoni abbracciò la vita religiosa ed entrò a far parte della Compagnia di Gesù nel 1697 e dei Camilliani nel 1712; grazie alle sue doti di predicatore, fu chiamato al pulpito imperiale di Vienna, durante l'Avvento del 1726 e la Quaresima del 1727, e vide pubblicate le sue Prediche quaresimali. Cfr. *Carteggi con Bentivoglio... Bertacchini*, cit., p. 428.

⁵ Dottore alla Corte di Parma, Niccolò Bernardoni fu tutore dei tre nipoti; morendo, nel 1707, lasciò tutti i suoi beni a Giovanni Francesco, cosa che creerà non pochi dissidi tra questi e Pietro

Bernardoni si applicò sin dall'età giovanile agli studi, dimostrando la propria vocazione per le lettere e giungendo ben presto a far parte di importanti cenacoli letterari e di prestigiose istituzioni culturali: nel 1691, a soli diciannove anni, fu associato all'Arcadia romana, con il nome di Cromiro Dianio; in seguito venne iscritto all'Accademia degli Accesi (Trento), a quella dei Gelati (Bologna), a quella degli Scomposti (Fano) e a quella degli Animosi (Venezia). Molto probabilmente non frequentò mai l'Università. Fu attivo a Modena, all'inizio degli anni Novanta del Seicento, entro il consesso culturale creatosi attorno al marchese Giovanni Rangoni, dove si scrivevano, scambiavano e commentavano versi poetici; qui strinse amicizia con Gian Giacomo Tori, Francesco Buosi e Francesco Caula, ed ebbe modo di incontrare spesso l'amico d'infanzia Muratori, figura importantissima e sempre presente nella vita del Bernardoni.

Nel 1693 Bernardoni, dopo un breve viaggio a Roma in compagnia di Caula, iniziò a frequentare Bologna, divenendo presto uno degli esponenti principali della Colonia Renia dell'Arcadia⁶. Lì conobbe il marchese Giovanni Giuseppe Orsi, anch'egli cultore delle lettere, che vantava contatti con molti insigni scrittori ed eruditi, e che era spesso presente in territorio modenese a causa dei suoi rapporti con importanti personaggi del ducato estense. Bernardoni, da lui introdotto nei circoli intellettuali felsinei, ebbe occasione di stringere amicizia con il poeta e drammaturgo Pier Jacopo Martello, il vescovo e biologo Anton Felice Marsili e il marchese e cultore delle lettere Francesco Pepoli. Nel frattempo, cominciò a sfaldarsi quel sodalizio di amici modenesi entro il quale Bernardoni aveva mosso i primi passi nell'ambito delle lettere.

Sempre alla ricerca di un impiego col quale poter contemperare l'esigenza di comporre versi, nel 1694 il giovane letterato si fece assumere da Pepoli in qualità di segretario, e pubblicò la sua prima raccolta di liriche, ossia *I Fiori. Primizie poetiche divise in rime amorose, eroiche, sacre, morali e funebri*.

L'impiego presso il marchese felsineo (come molti altri incarichi di tal fatta che si susseguirono nell'inquieta vita di Bernardoni) durò poco, e l'improvviso ritiro del suo mecenate accentuò le difficoltà economiche del Nostro, che per qualche mese ricevette un decisivo sostegno da parte degli amici. Agli inizi del 1695 egli si trasferì a Castell'Arquato, nel Piacentino, alle dipendenze del marchese Francesco Sforza; ma anche quella sistemazione non era destinata ad essere

Antonio. Qualche informazione in più può essere attinta ancora da *Carteggi con Bentivoglio... Bertacchini*, cit., p. 430.

⁶ «Stette molto tempo in Bologna, ove assai operò per la Colonia degli Arcadi del Reno, essendo molto amante e promotore delle Lettere non meno che amico de' Letterati. Quindi per lo più anche ne' titoli delle sue Opere è detto *Bolognese*». Così si legge, significativamente, in G. Mazzuchelli, *Gli Scrittori d'Italia, cioè Notizie storiche, e critiche intorno alle vite, e agli scritti dei Letterati italiani [...]*, In Brescia, Presso a Giambattista Bossini, 1760, II (parte II), pp. 977-978: 977.

duratura: pochi mesi dopo, infatti, a motivo di gravi disagi derivanti da una casa «mal regolata»⁷ e di problemi finanziari causati (anche) dall'incombenza di mantenere i due fratelli minori in seguito alla morte improvvisa dei genitori, ma pure a causa della paga misera ed elargita in ritardo, il poeta decise di fare ritorno a Vignola. Già nel maggio 1695, tuttavia, divenne segretario alle dipendenze di monsignor Lorenzo Trotti, vescovo di Pavia ed esponente di una illustre famiglia ambrosiana, e l'impiego, non eccessivamente gravoso, gli lasciò tempo sufficiente per compiere numerosi viaggi (ad esempio a Cremona, dove si trovava il suo amico Francesco Arisi)⁸, oltre che per soggiornare spesso a Milano, nel cui ambiente colto venne introdotto dall'amico Muratori, e per frequentare l'Accademia Borromea (strinse qui amicizia con diversi letterati, fra cui Carlo Maria Maggi e Francesco Puricelli).

In quel periodo, mentre la sua fama di poeta andava consolidandosi, Bernardoni si diede allo studio del teatro francese, soffermandosi in particolar modo sulle opere di Pierre Corneille e di Jean Racine; di quest'ultimo tradusse – in collaborazione con Orsi e Gregorio Malisardi – *Bajazet* (1672), una versione che fu stampata soltanto postuma. Risale allo stesso anno la pubblicazione della prima tragedia del letterato vignolese, *L'Irene* (il titolo venne modificato in *Costantino allorché*, nel 1706, vide la luce – come si dirà più avanti – il primo volume dei suoi *Poemi drammatici*).

Nel 1696, dopo aver abbandonato l'impiego presso Trotti, decise di tornare a Bologna, dove fu ospite presso l'amico Orsi, la cui munifica accoglienza non bastò tuttavia ad eliminare, per Bernardoni, le assillanti ristrettezze economiche. Insofferente rispetto alle incombenze proprie della professione di segretario di

⁷ P.A. Bernardoni a L.A. Muratori, in *Carteggi con Bentivoglio... Bertacchini*, cit., p. 442 (lettera da Castell'Arquato del 28 febbraio 1695).

⁸ Francesco Arisi, nato a Cremona da nobile famiglia nel 1657 e morto nella stessa città nel 1743, è noto soprattutto come uno dei più importanti eruditi della sua epoca; fu comunque anche un valente poeta, fece parte di alcune prestigiose Accademie italiane e, a Cremona, svolse a lungo attività forense ed esercitò cariche pubbliche di primo piano. Proprio nell'anno del soggiorno cremonese del Bernardoni cui si accenna a testo, a riprova di quanto Arisi a quel tempo godesse già di grande fama tra i bibliotecari e gli esploratori di archivi pur non essendo ancora state stampate le opere che lo resero poi celebre in mezza Europa, ebbe inizio un fecondissimo carteggio tra il letterato lombardo e Muratori, un *commercium epistolare* che perdurò per quasi mezzo secolo (fino alla morte di Arisi) e che da subito vide l'interesse dei due corrispondenti assorbito da questioni erudite. Su vita e opere dell'Arisi, cfr. C. Mutini, *Arisi, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, IV, 1962, pp. 198-201 [la voce è fruibile anche online all'indirizzo: <[http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-arisi_\(Dizionario-Biografico\)>](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-arisi_(Dizionario-Biografico)>) (consultazione del 2 gennaio 2020)]; e il *Carteggio con Francesco Arisi*, cit., pp. 7-15 (si tenga presente che, in questo vol. IV dell'*Edizione Nazionale del Carteggio di L.A. Muratori*, sono riportate tutte le lettere tra Arisi e Muratori a noi note: ne mancano all'appello parecchie, andate smarrite).

un potente a causa del poco tempo disponibile per coltivare le belle lettere, egli era alla ricerca di una collocazione come poeta di Corte, in Italia o all'estero, mestiere che avrebbe comportato soddisfazione personale e maggiori disponibilità economiche: elemento, quest'ultimo, fondamentale, visto l'alto tenore di vita che il Vignolese aveva; non si deve dimenticare, inoltre, che quest'ultimo indulgeva al gioco d'azzardo, vizio per il quale Muratori non mancava di rampognarlo. I versi del venticinquenne Bernardoni, nel frattempo, trovavano di frequente spazio in raccolte collettive e ricevevano corali apprezzamenti; inoltre, sempre interessato al teatro, egli scrisse e pubblicò *L'Aspasia* (1697), la sua seconda – e ultima – tragedia.

Risale al 1698, mediato dall'intervento di Muratori, un effimero incarico del letterato presso il principe Federico Ferrero; subito dopo averlo accompagnato in un pellegrinaggio al santuario della Madonna di Loreto e a Venezia, egli tuttavia si licenziò, probabilmente anche in ragione della morte di Niccolò Minato (primo poeta di Corte a Vienna), che aveva acceso in lui le speranze di poter trovare stabile e gradito impiego come secondo poeta cesareo. Decise tuttavia, momentaneamente, di accontentarsi di un posto presso il conte Carlo Emanuele Balbis di Vernon, in Piemonte: nonostante la solitudine, l'isolamento del soggiorno torinese (un *milieu* culturale chiuso e poco propenso alla poesia) e le continue difficoltà economiche a cui poteva far fronte solo grazie a prestiti da parte degli amici, stavolta Bernardoni resistette per qualche tempo, lusingato – forse – dalla prospettiva di un possibile trasferimento a Parigi, al seguito del conte Balbis, ipotesi alla quale fece spesso riferimento nelle lettere a Muratori di questo periodo. Diede alle stampe, nel frattempo, un libretto d'opera, il *Giulio Cesare in Torino*, che aveva composto in occasione della nascita del principe di Savoia. Il viaggio si concretizzò nel maggio 1699: essendo stato il suddetto nobiluomo nominato ambasciatore del Regno di Sardegna nella capitale francese, Bernardoni lo seguì; là egli ebbe modo di conoscere personalità illustri come Nicolas Boileau e Jean Boivin. Un aumento di stipendio negato (necessario per fronteggiare le sue sempre notevoli spese) fu probabilmente la causa del suo congedo dall'ambasciatore sabauda e del conseguente ritorno in Italia (ottobre 1699): dapprima si spostò fra Milano, Cremona e Piacenza; in seguito, fu di nuovo a Bologna, dove venne accolto dal marchese Orsi e stornò dalla sua mente l'idea, in precedenza accarezzata, di farsi prete.

Fu nel 1700 che la tanto sospirata speranza di diventare poeta cesareo iniziò a prendere forma: la carica era infatti stata proposta all'amico Martello, il quale, dopo averla rifiutata, propose in sua sostituzione il Vignolese, che senza indugio si adoperò per raccogliere lettere di raccomandazione, destinate all'ormai anziano poeta di Corte Donato Cupeda. Ma l'*affaire* viennese era ben lungi dal risolversi in tempi brevi, principalmente a causa della recentissima morte del re di Spagna Carlo II, evento che aveva quasi subito comportato la cessazione delle rappresentazioni

teatrali anche presso la Corte austriaca; a quanto pare, questa situazione causò nel poeta, per lunghi mesi, un moto alterno di contrapposti stati d'animo, oscillanti fra la speranza e la disillusione. Come se ciò non bastasse, un'ordinanza del duca di Modena Rinaldo I impose il rimpatrio immediato ai suoi sudditi residenti all'estero che non disponessero di una precisa fonte di guadagno, pena la confisca dei beni; Bernardoni riuscì ad aggirare tale pericolo ricorrendo all'aiuto degli amici bolognesi, fra cui il solito Orsi, che lo accolse nuovamente in casa sua, e il marchese Pepoli, che decise di assumerlo come segretario (impiego, questo, che doveva giustificare la sua presenza a Bologna agli occhi del sovrano estense). Anche Muratori, da poco rientrato a Modena dopo un lustro trascorso a Milano, si mobilitò in suo favore, così come la Colonia Renia d'Arcadia, che ne prese le difese.

Al luglio 1701 risale la lieta notizia, riportata da Bernardoni per lettera a Muratori, che «la Maestà dell'Imperatore [*scil.* Leopoldo I d'Asburgo] s'è degnata di chiamarmi a quella Corte in qualità di poeta»⁹, e il 20 settembre, dopo aver passato l'estate come segretario del conte Luigi Paolucci (fratello del potente segretario di Stato pontificio, il cardinale Fabrizio), Pietro Antonio giunse a Vienna per entrare ufficialmente in servizio come secondo poeta cesareo; aveva ventinove anni.

Potendo disporre di uno stipendio iniziale di 2000 fiorini, il soggiorno nella città austriaca, durato – anche se con lunghe interruzioni – nove anni, segnò un periodo abbastanza felice per il poeta vignolese: un'occupazione gratificante, una maggiore stabilità economica, il venir meno delle incombenze riguardanti i fratelli minori (che ormai si erano resi indipendenti) e la possibilità di scrivere versi in un ambiente vivace e culturalmente avvertito, tutto ciò fece sì che Bernardoni si uniformasse senza fatica (pur dedicandosi con assiduità anche al lavoro) alla vita mondana di Corte, di cui riportava, nelle sue lettere, notizie frivole e gustosi aneddoti. Egli venne inoltre nominato “procuratore” arcade delle Campagne di Germania. La sua produzione poetica si fece giocoforza più copiosa, regolata com'era, in tali circostanze, dalle numerose richieste imperiali di «drammi per musica, oratori, cantate per le esigenze della Corte, secondo certe scadenze fisse rappresentate dai vari onomastici, compleanni, nascite, in occasione dei quali si organizzavano grandi feste»¹⁰. Proprio in ragione di quest'aumentata necessità di scrivere versi, Muratori lo metteva in guardia, sostenendo, forse non a torto,

⁹ P.A. Bernardoni a L.A. Muratori, in *Carteggi con Bentivoglio... Bertacchini*, cit., p. 483 (lettera da Bologna dell'11 luglio 1701). Apostolo Zeno, che aveva evidentemente ricevuto con tempestività questa notizia ed era convinto che Bernardoni sarebbe stato un ottimo poeta cesareo, così scrisse di lui a Muratori: «Egli è giovane, ha del talento, della prontezza e dell'esercizio; e vi riuscirà fuor dubbio. Rallegratevi per me pure» (lettera da Venezia del 23 luglio 1701, da parte di A. Zeno a L.A. Muratori, in *Carteggi con Zacagni... Zurlini*, a cura di A. Burlini Calapaj, Firenze, Olschki, 1975, pp. 240-242: 242; si tratta del vol. XLVI dell'*Edizione Nazionale del Carteggio di L.A. Muratori*).

¹⁰ Cfr. *Carteggi con Bentivoglio... Bertacchini*, cit., pp. 432-438: 435.

che la quantità andasse a detrimento della qualità delle sue liriche, il che avrebbe finito col precludere a Bernardoni la gloria futura; tuttavia, ciò non doveva impensierirlo troppo, se così gli rispondeva: «Quanto poi alla minaccia che mi fate di non poter io per le cose da me composte vivere nella memoria de' posteri, io la trovo molto ben fondata, stante la cognitione che ho delle cose mie, ma non me ne metto gran pena, e mi consolo che, se non potrò vivere dopo morte, ho almeno di che vivere agiatamente prima di morire»¹¹.

Dopo aver composto molte opere in sintonia col gusto della Corte (fra le quali, diversi poemetti drammatici, cioè piccoli melodrammi costituiti solo di un atto e tredici scene), messe in musica da famosi compositori dell'epoca (Tomaso Albinoni, Attilio Malachia Ariosti, Carlo Agostino Badia, Antonio Maria e Giovanni Battista Bononcini, Johann Joseph Fux, Gaetano Maria Schiassi e Marco Antonio Ziani), nonché numerose rime encomiastiche, Bernardoni ottenne una licenza per tornare in Italia per qualche tempo. Nel settembre 1703 egli partì dunque alla volta di Bologna, dove trascorse un intero anno ospite di Orsi. È a questo periodo che risale l'interessamento di Bernardoni, nonché il suo impegno attivo, per la celebre *querelle* Orsi-Bouhours: data infatti al 1707 un volume di lettere, fra cui una del Bernardoni, scritte e raccolte dagli amici del marchese felsineo in suo sostegno¹².

Purtroppo, i problemi economici si ripresentarono in occasione del ritorno a Vienna, agli inizi del 1705, forse a causa dei ritardi (derivanti dalle guerre in corso) nei pagamenti degli stipendi da parte della Corte, ragione per cui egli, nella speranza di ricavarne un adeguato profitto, raccolse e diede alle stampe un buon numero di rime – scritte in occasioni diverse – dedicate all'imperatore e alla famiglia reale, a illustri esponenti politici del tempo e a due donne amate, indicate con gli pseudonimi di Delia e Fille¹³. Contemporaneamente, ricominciò a

¹¹ P.A. Bernardoni a L.A. Muratori, in *Carteggi con Bentivoglio... Bertacchini*, cit., pp. 498-499: 499 (lettera da Vienna del 9 giugno 1703).

¹² Il riferimento è a *Lettere di diversi autori in proposito delle Considerazioni del marchese G.G. Orsi*, Bologna, Per Costantino Pisarri sotto le Scuole all'Insegna di S. Michele, 1707. Il nobiluomo felsineo, infatti, si era espresso contro *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* (1687), discusso libro del gesuita francese Dominique Bouhours, in un volume uscito nel 1703 dai medesimi torchi sotto il titolo *Considerazioni sopra un famoso Libro Franzese intitolato La maniere de bien penser dans les Ouvrages d'esprit, cioè La maniera di ben pensare ne' Componimenti*. Sulla cosiddetta *polemica Orsi-Bouhours*, cfr. E. Graziosi, M.G. Accorsi, *Da Bologna all'Europa: la polemica Orsi-Bouhours*, in «La rassegna della letteratura italiana», 1989 (III), pp. 84-136; F.P.A. Madonia, *Osservazioni in margine alla polemica Orsi-Bouhours*, in «Esperienze letterarie», 1998 (I), pp. 77-89; C. Viola, *Muratori e le origini di una celebre 'querelle' italo-francese*, in *Studi di letteratura italiana in onore di Francesco Mattesini*, a cura di E. Elli, G. Langella, Milano, Vita e Pensiero, 2000, pp. 63-90; Id., *Tradizioni letterarie a confronto. Italia e Francia nella polemica Orsi-Bouhours*, Verona, Fiorini, 2001.

¹³ Si tratta del volume *Rime varie, consagrate alla S.C.R. Maestà di Giuseppe I. August.^{mo} Imperator de' Romani [...]*, Vienna d'Austria, Appresso Gio. Van Ghelen, 1705.

giocare d'azzardo e a seguire un tenore di vita dispendioso, che ci è ben testimoniato dall'elenco che lo stesso Bernardoni sciorina, in una lettera a Muratori, dei vestiti rubatigli da un servo; il bottino consisteva in una «camisciola di broccato d'oro, in un'altra di panno con bottoniere d'argento, in un ferraiolo nero di seta che non era mio, in due facciotti di seta, in un paio di calze di seta che costavano due ungheri d'oro, in due camiscie una di tela d'Olanda, l'altra di Slesia, in una crovata et in 30 fiorini di contanti»¹⁴.

Nel frattempo, all'imperatore Leopoldo I era succeduto il figlio, Giuseppe I, estremamente interessato alla musica e compositore egli stesso, ed era morto il primo poeta di Corte, Cupeda: Bernardoni venne dunque promosso alla carica di primo poeta cesareo. Egli, tuttavia, temeva gli fosse affiancato – cosa, questa, che poi si verificò – Silvio Stampiglia, la cui presenza come comprimario avrebbe potuto oscurare il suo prestigio, nonché comportare una diminuzione dello stipendio. Il trattamento presso la Corte, probabilmente per non creare attriti fra i due colleghi, fu comunque paritario, e la sua retribuzione venne aumentata di 1000 fiorini annui.

Nei primi mesi del 1707, il letterato vignolese era di nuovo in Italia, per curarsi da alcune indisposizioni e probabilmente per poter seguire da vicino, a Bologna, l'edizione dei suoi *Poemi drammatici* (il cui primo volume era apparso l'anno precedente). In quello stesso periodo, e precisamente il 3 febbraio, morì lo zio Niccolò, che lasciò in eredità tutti i suoi beni all'altro nipote Giovanni Francesco, contribuendo a creare un certo malanimo e rivalità fra i due fratelli. Del resto, «Pietro Antonio [...], cambiando continuamente impiego e conducendo una vita raminga e poco ordinata, non aveva fatto nulla per ingraziarsi il vecchio zio, che lo considerava incapace di trovare un lavoro stabile, imprudente e sempre bisognoso di tutela da parte degli amici, come risulta dal tono di risentito rimprovero con cui Niccolò parlava del nipote con il Muratori»¹⁵.

Forse a causa dei ritardati pagamenti, della nostalgia per Bologna e dei dissidi con Stampiglia, una coltre d'insoddisfazione incominciava a stendersi anche sul tanto agognato impiego viennese, al punto che Bernardoni nel 1707 chiese all'imperatore, il quale gliela accordò, la licenza di poter far ritorno definitivamente in Italia; allo stesso tempo, gli veniva data la possibilità di mantenere il titolo di poeta cesareo e la retribuzione di 300 ungheri l'anno, purché egli si impegnasse a comporre due opere annuali per il teatro imperiale. Sul finire del 1707, tuttavia, proprio quando stava per rientrare in Italia, Pietro Antonio accolse un nuovo invito di Giuseppe I a rimanere, sia perché gli venne prospettato un congruo aumento di stipendio sia perché sperava di poter riscuotere i notevoli

¹⁴ P.A. Bernardoni a L.A. Muratori, in *Carteggi con Bentivoglio... Bertacchini*, cit., pp. 513-514: 514 (lettera del 4 luglio 1705, senza indicazione della città [ma: Vienna]).

¹⁵ Cfr. *Carteggi con Bentivoglio... Bertacchini*, cit., p. 430.

crediti che vantava nei confronti della Casa regnante: «oltre i 27 mesi che io ne avanzo per la servitù prestata all'Imperatore defunto, sono anco in credito di 2 anni sotto di questo»¹⁶. Nello stesso torno di anni, inoltre, secondo ciò che viene riportato da un anonimo più di un secolo dopo gli eventi, «essendo il Bernardoni stato ristabilito in Vienna nel medesimo impiego, era in contatto di nozze con doviziosissima donna»¹⁷.

Ma la conclusione della permanenza a Vienna era ormai prossima: nel 1710, dopo essersi fatto pagare dall'imperatore quanto gli spettava, prese congedo dalla Corte asburgica e tornò in Italia, desideroso di poter godere del piccolo capitale accumulato e di poter trascorrere, finalmente, una vita tranquilla. Risalgono al 1711 il suo secondo viaggio a Roma (dove venne fatto rappresentare il suo ultimo melodramma, *L'Eraclio*), e al 1712 il suo matrimonio, in seguito al quale egli si trasferì in pianta stabile a Bologna. Proprio quando sembrava aprirsi, per Bernardoni, un periodo di serenità e agio, la morte lo colse in quella città, all'improvviso e per cause non precisate, alla prematura età di quarantuno anni; era il 19 gennaio 1714.

STILE POETICO E DEDICATARI ILLUSTRI DELLE *RIME VARIE* (1705)

Anziché fornire una lista completa delle opere del letterato vignolese (e delle relative date di composizione)¹⁸, elenco che risulterebbe peraltro costituito di un insieme vasto ed eterogeneo di poesie, tragedie, drammi pastorali, oratori, cantate, poemetti sacri, melodrammi, si preferisce in questa sede osservarle in una prospettiva generale, prendendo da ultimo in considerazione – brevemente – alcune liriche a tema politico.

¹⁶ P.A. Bernardoni a L.A. Muratori, in *Carteggi con Bentivoglio... Bertacchini*, cit., pp. 529-531: 530 (lettera da Vienna del 5 dicembre 1708).

¹⁷ *Iconografia dei celebri Vignolesi*, a cura di F. Selmi, Modena, A spese di Giuseppe Lupi librajo, 1839, pp. I-IV: I (dispensa IV). Il medesimo contributo, recante lo stesso titolo, si trova anche in G. Rovani, *Storia delle lettere e delle arti in Italia giusta le reciproche loro rispondenze ordinata nelle vite e nei ritratti degli uomini illustri dal secolo XIII fino ai nostri giorni*, Milano, Per Borroni e Scotti, 1856, II, pp. 476-479: 476.

¹⁸ A proposito delle diverse opere del Bernardoni, cfr. soprattutto M.L. Nava, *Pietro Antonio Bernardoni e il melodramma*, in «Atti e memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Provincie Modenesi», 1928 (V), pp. 88-138; S. Simonetti, *Bernardoni, Pietro Andrea* [sic: si tratta con ogni probabilità di una svista della curatrice del profilo biografico del poeta], in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1967, IX, pp. 317-320 [la voce è fruibile anche online all'indirizzo: <[http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-andrea-bernardoni_\(Dizionario-Biografico\)>](http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-andrea-bernardoni_(Dizionario-Biografico)>) (consultazione del 2 gennaio 2020)]. Di una certa utilità, specie dal punto di vista bibliografico, risulta anche B. Barazzoni, *Le cantate da camera di Attilio Ariosti (1666-1729) nel contesto coevo con l'edizione dei testi*, Roma, Aracne, 2007, *passim*.

Bernardoni diede vita a una produzione drammatica che, «inscritta in un'ampia prospettiva storica, [...] si può suddividere in due sezioni: la più evidente rientra nel vasto processo evolutivo del melodramma che stava allora acquisendo una forma letteraria più regolare, semplice e concisa; l'altra, limitata alle due tragedie giovanili, costituisce uno dei primi, esitanti tentativi di adattare ai mutati gusti e alle nuove direttive culturali il genere tragico»¹⁹. Mentre le opere del letterato vignolese concorsero tutto sommato assai limitatamente alla rinascita del genere tragico in Italia²⁰, molti dei suoi libretti diedero un impulso per nulla trascurabile al rinnovamento della scrittura teatrale, anche perché nei suoi testi egli tendeva ad eliminare le parti buffe e l'elemento meraviglioso (tipico del gusto barocco); si è giustamente sottolineato che i suoi migliori poemetti drammatici per musica – a partire da *La clemenza d'Augusto* (1702) ed *Arminio* (1706), fino ad arrivare a *Iulo Ascanio, re d'Alba* (1708) ed *Amor tra nemici* (1708) – «contribuirono ad influire sullo spirito e sullo stile dell'opera tardo-barocca viennese con la semplicità, pur nell'adattamento alle aristocratiche esigenze di corte, con il decoro e la scorrevolezza strutturale peculiari del Bernardoni»²¹.

Senza dubbio, nel Bernardoni va riconosciuto uno dei primissimi autori della sua epoca in grado di «dare una forma più regolare, più semplice e un tono più leggero, più fresco al testo da musicare, attraverso una maggiore consistenza dell'azione e un più coerente collegamento delle scene»;²² è stato anche correttamente osservato che i suoi libretti appaiono «interessanti per la misura e la proporzione equilibrata sia nel singolo momento (cioè, tra situazione e personaggio), sia da momento a momento (cioè, tra zone di recitativo e zone di melodia, o “arie”)»²³.

Quanto alla produzione lirica, i versi di Bernardoni risentono di «concetti e stilemi del secentismo insieme congiunti con quelli di un'Arcadia artificiosamente sentita»²⁴, al punto che la poesia del vignolese è stata non senza qualche ragione definita – nel complesso – come una «pastorella troppo adorna»²⁵, e a causa della sua non occasionale affettazione mescolata ad una certa enfaticità può non di rado risultare – specie al lettore odierno – poco ispirata: per dirla con le

¹⁹ G. Guccini, *Pietro Antonio Bernardoni (1672-1714)*, in E. Casini-Ropa, M. Calore, G. Guccini, C. Valenti, *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia e Romagna. Il teatro della cultura*, Modena, Mucchi, 1986, I, pp. 54-57: 56.

²⁰ Le due tragedie di Bernardoni, *L'Irene* e *L'Aspasia*, sono opere drammatiche abbastanza convenzionali, oltremodo influenzate dal modello “classico” francese; il pubblico e i commentatori le accolsero senza grande entusiasmo.

²¹ S. Simonetti, *Bernardoni, Pietro Andrea*, cit., p. 319.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ M.L. Nava, *Pietro Antonio Bernardoni e il melodramma*, cit., p. 107.

parole di un già menzionato anonimo dell'Ottocento, «spesso fassi desiderato un più sentito impeto di affetti, una più ricca copia di quelle immagini, che costituiscono pur sempre il più mirabile prestigio della efficacia poetica»²⁶.

Di non secondario interesse sono alcune poesie contenute nella sua raccolta *Rime varie* (1705)²⁷ e dedicate a membri della Casa reale asburgica e ad alleati politici dell'Impero. Oltre a due componimenti per Eleonora Maddalena del Palatinato Neuburg (terza moglie di Leopoldo I) ed Amalia Wilhelmina di Brunswick e Lüneburg (moglie di Giuseppe I), in cui le due altezze imperiali vengono esaltate nel loro ruolo di spose fedeli e donne forti e devote, e oltre ad un sonetto per la nascita dell'arciduca Leopoldo Giuseppe (figlio di Giuseppe I, rampollo dell'«Inclita sacra à Numi Austriaca Pianta»)²⁸, tre poesie sono dedicate a Leopoldo I, il primo sovrano che il letterato vignolese servì, del quale viene lodata la clemenza («Così provido in Pace, e forte in Guerra / L'Invincibil distende Imper Romano; / Così con la temuta amabil mano / Gli Umili inalza, & i Superbi atterra»)²⁹ e al quale, in un sonetto, un'Italia umiliata (ma non vinta) dalle continue guerre chiede di essere liberata e di ricevere leggi giuste. Tre liriche sono poi dedicate a Giuseppe I, da Bernardoni appellato, oltre che «Sacra Cristiana Reale Maestà», «glorioso / Rè del Mondo Roman»³⁰; Bernardoni sembrava riporre infatti grande fiducia negli effetti, favorevoli per l'Italia, del retto governo di questo imperatore, se è vero che si possono leggere alcuni suoi versi di questo tenore: «Dal forte Augusto, e libertade, e scampo / avrà l'Italia, e lei / Da quel, che pur teme periglio estremo, / Uscir sicura in un balen vedremo»; e ancora: «Sotto il Romano Impero / Torna lieta l'Italia, e dal servile / Giogo disciolta, ancor'aspira al Trono. / Eben, se un Rè del tuo gran Sangue hà in dono, / Lei rivedrem frà poco / sopra il Soglio primier salir Regina, / E l'antica svegliar Virtù Latina»³¹.

Al netto dell'evidentissimo intento encomiastico, non è possibile affermare con dirimente certezza in che misura tali versi fossero motivati da una reale adesione ed approvazione del programma politico di Giuseppe I, e quanto invece fossero dovuti al non facile ruolo di poeta cesareo di origini italiane (consapevole, quindi, della situazione della Penisola in quel periodo) al servizio di una potenza straniera (che gran parte aveva, allora, proprio nelle vicende italiane).

²⁶ Pietro Antonio Bernardoni, cit., p. I (anche, come detto, in G. Rovani, *Storia delle lettere e delle arti in Italia*, cit., t. II, p. 476).

²⁷ P.A. Bernardoni, *Rime varie*, cit.

²⁸ Ivi, p. 26 (*Per la nascita del Serenissimo Arciduca Leopoldo Giuseppe, primo Figlio della Maestà del Rè dei Romani*, v. 1).

²⁹ Ivi, p. 17 (*Si loda la Clemenza dello stesso August.^{mo} Imperatore*, vv. 5-8).

³⁰ Ivi, p. 3 (*Proemio* [pp. citt.], vv. 55-56).

³¹ Ivi, rispettivamente, p. 22 e p. 24 (*Alla Sacra Reale et Apostolica Maestà di Giuseppe I. Rè d'Ungheria, e de' Romani, nella sua Partenza da Vienna per andare à comandare l'Armi Cesaree sul Reno* [pp. 20-25], vv. 47-50 e vv. 84-90).

Emerge nondimeno, in svariati componimenti, il chiaro plauso che Bernardoni tributa alle personalità in grado di concedere una seppur minima tregua o pace alla patria travagliata. Legando i propri componimenti poetici al nome glorioso di un imperatore, Bernardoni ricerca lustro e sopravvivenza futura per sé e per la propria opera: se in passato era la poesia a nobilitare e a sottrarre all'azione del *tempus edax* i nomi dei personaggi insigni, ora solo tali personalità illustri possono garantire un rimedio contro l'oblio, in cui le opere dei letterati cadrebbero, se ad esse non fossero dedicate. Per non citare che un esempio, scrive infatti il Vignolese: «Or qual parte del Ciel t'aspetta, ô chiaro / Inclito Rè guerrier, che à morte hai tolto, / In virtù del tuo Nome, i Versi miei? / Qual ti daran gli Dei / loco trà loro, & in qual Sfera accolto / Risplenderai Lume novello, e raro? / Certo d'Alcide al paro / Tu andrai sull'Etra, ò ti faran gran parte / Di quel Ciel, cui dan legge, ò Febo, ò Marte»³².

Altri componimenti poetici sono inoltre dedicati al duca di Savoia Vittorio Amedeo II (instabile alleato dell'Impero asburgico, che ebbe però il merito di rivendicare l'indipendenza del piccolo Stato piemontese contro l'influenza delle potenze straniere, e di concedere un momento di tregua ai suoi territori con il trattato di Torino del 1696), al celebre principe Eugenio di Savoia e a Carlo III re di Spagna (ossia il futuro imperatore Carlo VI d'Asburgo): nella canzone che Bernardoni gli dedica, l'Italia viene raffigurata oppressa e vinta, in attesa di essere liberata dal suo braccio vendicatore.

ISTANTANEE DALLA CORRISPONDENZA CON MURATORI

Parallelamente all'analisi dell'opera poetica e alla ricostruzione di una vicenda biografica e culturale costituita da contatti che valicavano le frontiere, da proficui confronti letterari e intensi scambi poetici, alcuni semplici affondi nella corrispondenza fra Bernardoni e Muratori (una vera e propria miniera di gustosi fatti minuti e di curiosità)³³ contribuiscono a tracciare, del primo, un ritratto assai vivo e movimentato, moderno – per certi versi – in ragione della

³² Ivi, p. 9 (*Alla Sacra Reale, et Apostolica Maestà di Giuseppe I., Rè d'Ungheria, e de' Romani* [pp. 4-9], vv. 109-117).

³³ Stando a quanto emerge dalla corrispondenza giunta sino a noi, il rapporto fra i due conterranei appare intessuto di grande complicità, di schietta confidenza e reciproca simpatia: citiamo, in tal senso, solo un passo, nel quale Bernardoni esorta Muratori a presenziare ad un incontro con un comune amico: «Mi si dà speranza che il marchese Giovanni sia per venire dentro l'ottava a Bologna. Se non venite con lui vi scomunico», cfr. *Carteggi con Bentivoglio... Bertacchini*, cit., p. 508 (lettera da Bologna del 22 maggio 1704). Si avverte che, da qui fino alla fine del saggio, tutte le lettere citate s'intendono sempre indirizzate da Bernardoni a Muratori.

sua bizzarria ed inquietudine, e di sicuro lontano dall'orizzonte antiquario ed erudito entro il quale la storia letteraria sembra averlo relegato. Alle doti poetiche e all'ingegno non andava disgiunta, nel Bernardoni, una lucida consapevolezza della propria precaria condizione di letterato, affinata dalle continue preoccupazioni economiche che egli dovette affrontare sin dalla giovinezza; in riferimento ad una vertenza legale avuta con alcuni parenti, relativamente al possesso di certi terreni, egli scrive infatti: «La lite è stata vinta intieramente [...]. Vero è però che con tutti questi feudi recuperati, io sono più povero del re della China e che se vorrò trattarmi decentemente, bisognerà ch'io faccia il mercante di versi, ovvero che prenda di nuovo servizio, che deliberatissimamente io ricuserò sempre fuori Corte o d'un principe o d'un gran prelado o d'un grandissimo cavaliere»³⁴; mentre in una missiva inviata dalla capitale francese analizza, non senza ironia, le possibilità di impiego che gli si prospettano: «Se potessi o colà, o a Brusseles o forse anche a Dusseldorf trovar una mediocre pensione in qualità di poeta o di segretario italiano, ma per non fare quasi niente, addio Parigi»³⁵. Né mancava, al poeta cesareo, uno spiccato senso pratico: scrive infatti all'amico, la cui sorella aveva scelto d'interrompere un percorso vocazionale: «Mi dispiace che la vostra sorella non abbia perseverato nella buona vocatione che gli era nata, non perché ella non sia capace esser buona anche fuori di monastero, ma perché vestendo ella l'abito monacale, sareste stato voi più disimbarazato»³⁶.

Dalla corrispondenza emerge anche che il già menzionato vizio del gioco (che fu causa, da parte del prelado, di più di un rimprovero e di accorate esortazioni al pagamento dei debiti contratti) andò scemando. In una missiva in cui vanta un credito di 8850 fiorini e la disponibilità di altri 3000 fiorini, fra denaro contante e gioielli, Bernardoni afferma infatti: «Vedo benissimo che gli interessi di tal capitale, uniti alle mie poche rendite, mi bastano per onesto mantenimento. Non temiate che la voragine del gioco abbia a inghiottirsi sostanze da me acquistate con tanto stento e rammarico. Gli anni e l'esperienza m'hanno guarito da questa passione, ed è ciò tanto vero che [...] con tutte le occasioni che ho ogni giorno di giocare e con tutto il comodo che me ne dava la mia borsa, gioco rarissime volte»³⁷. Bernardoni dimostrava, d'altro canto, di apprezzare gli agi di una vita mondana e sfarzosa: scrivendo da Parigi, descrive in modo vivido gli allettamenti di «questa gran Babilonia, dove il solo passeggio des Thuileries, che frequento quasi tutte le sere, potrebbe certamente far divenire matto uno che non fosse impazzito in Italia. Sono queste il real giardino del Louvre, dove

³⁴ Cfr. *Carteggi con Bentivoglio... Bertacchini*, cit., p. 447 (lettera da Bologna del 5 settembre 1696).

³⁵ Ivi, p. 469 (lettera da Parigi del 27 luglio 1699).

³⁶ Ivi, p. 512 (lettera da Vienna del 21 marzo 1705).

³⁷ Ivi, p. 550 (lettera da Vienna del 5 luglio 1710).

tutte le più scelte bellezze di Parigi sono verso l'annottare a tender le reti»³⁸, mentre in un'altra missiva, in riferimento alla paga di 200 fiorini al mese, percepita presso la corte viennese, scrive al corrispondente: «ho comprato carrozza e cavalli, e mi tratto con quel decoro che porta il mio impiego, salvo che, non venendo puntuali le paghe, tengo per hora un servitore di meno di quello che faceva il Cupeda; continuerò in questa economia sino che spiri un poco di miglior vento»³⁹. Con piglio apparentemente perentorio, ma probabilmente più faceto che serio, inoltre, in occasione di un incontro che si sarebbe tenuto di lì a poco col Muratori, Bernardoni scrive: «Sappiate voi che da circa un anno e mezzo in qua mangio carne anche il venerdì e il sabato, e che perciò sabato sera dovrò il mio ospite, qualunque egli sia, darmi una minestra o zuppa di brodo»⁴⁰.

Non mancano, in una corrispondenza dipanatasi nel corso di diversi anni, vari accenni a relazioni sentimentali che vanno dall'amore per una non meglio precisata Delia e per una certa "Polacchina", alla disillusione («Lode a Dio, da quattro anni in qua le ferite amorose mi passano di poco la pelle, e vi giuro che non sono innamorato d'altre donne che della gloria e della fortuna») ⁴¹, al realismo raziocinante – ma pur sempre ironico – proprio di una raggiunta maturità («Ho scritto io al nostro signor marchese Orsi, e scrivo anche a voi che se in Bologna od in Modona si trovasse una giovane di buona nascita, di buoni costumi, e più tosto bella che brutta, la preferirei volentieri ad una tedesca, anche se fosse più ricca dell'italiana») ⁴². Un piglio ironico a cui si accompagnava, infine, una certa autoironia: si legga quanto afferma Bernardoni relativamente alla sua chiamata, come poeta cesareo, alla corte viennese: «Me la si dà per sicura, e se non fossi il Bernardoni, che vuol dire il più disgraziato degli uomini, me la terrei per sicura. Staremo a vedere» ⁴³. È proprio questa autoironia, unita all'inquietudine e ad un perenne senso di precarietà esistenziale, che contribuisce a rendere vivida per il lettore moderno, anche a distanza di secoli, la vicenda biografica del letterato vignolese.

³⁸ Ivi, p. 468 (lettera da Parigi del 27 luglio 1699).

³⁹ Ivi, p. 516 (lettera da Vienna del 10 ottobre 1705).

⁴⁰ Ivi, p. 552 (lettera da Bologna del 17 dicembre 1710).

⁴¹ Ivi, p. 507 (lettera da Bologna del 22 maggio 1704).

⁴² Ivi, p. 529 (lettera da Vienna del 17 dicembre 1707).

⁴³ Ivi, p. 472 (lettera da Bologna del 21 aprile 1700).

INTELLIGENZA, BUON SENSO E VIRTÙ: LE EROINE DELLE OPERE TEATRALI DI GIAMPIETRO ZANOTTI

Milena Contini

Nelle pressoché dimenticate opere teatrali del poeta arcade e pittore Giampietro Zanotti¹ si possono rintracciare alcuni elementi di interesse, degni di una trattazione critica. Prima di addentrarsi nell'analisi delle opere, è però utile, data la limitata notorietà dell'autore, fornire qualche coordinata biografica: Zanotti nacque a Parigi «bolognese di nascita, e di origine», come scrive l'autore stesso nella propria autobiografia inserita nella *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna*², il

¹ Su Zanotti rimando alla voce, da me curata, *Giampietro Cavazzoni Zanotti*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2020, vol. 100, s.v. Cfr. in particolare modo le seguenti pubblicazioni: G. Fantuzzi, *Notizie degli scrittori bolognesi*, Bologna, Stamperia di S. Tommaso d'Aquino, 1790, VIII, pp. 286-289; D. Provenzal, *I riformatori della bella letteratura italiana: Eustachio Manfredi, Giampietro Zanotti, Fernand'Antonio Ghedini, Francesco Maria Zanotti: studio di storia letteraria bolognese del secolo XVIII*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1900, pp. 312-316; C. Calcaterra, *Il capitolo di Paolo Rolli a Giampietro Zanotti*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 1926 (LXXXVII), pp. 100-110; A. Foratti, *Giampietro Zanotti e la sua critica d'arte*, Bologna, presso la R. Deputazione di storia patria, 1936; R. Roli, *Giovan Pietro Zanotti e la Storia dell'Accademia Clementina*, in *Commentario alla Storia dell'Accademia Clementina di G. P. Zanotti (1739). Indice analitico e trascrizione delle postille inedite*, a cura di A. Ottani Cavina e R. Roli, Bologna, Tipografia Galavotti, 1977; G. Guccini, voce *Giampietro Zanotti*, in *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia e Romagna*, 1, in *Il teatro della cultura. Prospettive biografiche*, a cura di E. Casini-Ropa, Modena, Mucchi, 1986, pp. 258-262; I. Magnani Campanacci, *La cultura extraccademica: le Manfredi e le Zanotti*, in *Alma Mater Studiorum: la presenza femminile dal XVIII al XX secolo. Ricerche sul rapporto donna-cultura universitaria nell'Ateneo bolognese*, Bologna, CLUEB, 1988, pp. 39-67; G. Perini, voce *Giovan Pietro Cavazzoni Zanotti*, in *L'Arte*, Torino, UTET, 5, 2002, p. 716; A. Campana, *Petrarchismo e arti figurative in un arcade bolognese, Giampietro Zanotti*, in «Lettere italiane», 2017 (LXIX), pp. 338-358; G. Riva, G. Zanotti, *Carteggio (1724-1764)*, a cura di F. Catenazzi e A. Sargenti, Bellinzona, Edizioni dello Stato del Cantone Ticino, 2012; M. Contini, «Come fa un dipintore»: L'ignorante presuntuoso di *Giampietro Zanotti*, in *Goldoni "avant la lettre": drammaturgie e pratiche attoriali fra Italia, Spagna e Francia (1650-1750)*, Atti del Convegno Internazionale, a cura di J. Gutiérrez Carou, Venezia, Lineadacqua, 2018, pp. 205-212; Ead., *Le opere teatrali di Giampietro Zanotti tra aspirazioni educative ed esaltazione della saggezza femminile*, in *Natura Società Letteratura*, Atti del XXII Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018), a cura di A. Campana e F. Giunta, Roma, AdI editore, 2020. Per ricostruire il pensiero nonché le relazioni umane e intellettuali di Zanotti sono importanti le epistole pubblicate in *Delle lettere familiari d'alcuni bolognesi del nostro secolo* (Bologna, Lelio dalla Volpe, 1744, I, pp. 110-302).

² G. Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna aggregata all'Istituto delle Scienze e dell'Arti*, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1739, II, pp. 143-156: 143 (ora disponibile in ripr. facs. nell'edizione cit. a cura di A. Ottani Cavina e R. Roli).

4 ottobre del 1674. Il padre, Giovanni Andrea Cavazzoni Zanotti (1622-1695)³, celebre attore della commedia dell'arte con il nome di «Ottavio», aveva fatto fortuna a Parigi e presso la corte di Luigi XIV⁴, mentre la madre, Marie Marguerite Enguerant di Abville, era francese. Giovinetto rientrò a Bologna con la famiglia e divenne allievo del pittore Lorenzo Pasinelli (1629-1700), di cui sposò una nipote, Costanza Teresa Gambari, dalla quale ebbe otto figli, tra i quali l'astrologo Eustachio Zanotti⁵ e Teresa Maria e Angiola Anna Maria, che lavorarono (insieme alle sorelle Manfredi, figlie di Eustachio Manfredi⁶, grandissimo amico di Zanotti) alla traduzione, e all'integrazione con canti e allegorie proprie, in dialetto bolognese delle fiabe napoletane di Basile⁷.

Come pittore si dedicò soprattutto a soggetti d'argomento religioso (e, in misura minore, mitologico)⁸, che hanno fatto parlare Silla Zamboni di «aggraziato classicismo nutrito di nostalgie raffaellesche e del culto di Guido Reni»⁹. Fu tra i fondatori dell'Accademia di belle arti di Bologna, nota come Accademia Clementina, della quale fu più volte segretario e di cui, come abbiamo visto, scrisse la *Storia*. Fece parte dell'Accademia dei Difettuosi, di quella dei Gelati e della Colonia Renia, l'Arcadia bolognese, col nome di Trisalgo Larisseate, riscuotendo

³ N. Longo, voce *Zanotti Cavazzoni, Giovanni Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 23, 1979.

⁴ Giampietro ebbe molti fratelli, tra i quali spiccano Ercole Maria, canonico di San Petronio e predicatore, Pier Agostino, anch'egli predicatore e studioso, e, soprattutto, Francesco Maria (1692-1777), filosofo e poeta arcade.

⁵ Cfr. nota 6.

⁶ Il matematico, astronomo e poeta Eustachio Manfredi (1674-1739) fu amico fraterno di Zanotti, che chiamò in suo onore un proprio figlio Eustachio (1709-1782), anch'egli importante astronomo, e scrisse dopo la sua morte una *Vita di Eustachio Manfredi* (Bologna, Lelio dalla Volpe, 1745).

⁷ Avremo modo di tornare a parlare delle sorelle Zanotti nel prosieguo dell'intervento.

⁸ Molte opere pittoriche di Zanotti sono andate disperse: si conservano suoi lavori nelle chiese bolognesi del Corpus Domini, di San Martino e di San Petronio (C. Ricci, G. Zucchini, *Guida di Bologna*, San Giorgio di Piano, Minerva, 2002, pp. 22, 184 e 291) e presso la Pinacoteca e Museo Civico Malatestiano di Fano è custodita una *Visione di San Girolamo* (un parziale elenco e una descrizione dei lavori artistici zanottiani si trova in G. Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina*, cit., II, pp. 143-156). Zanotti diede alle stampe anche alcuni scritti teorici dedicati all'arte, ai suoi protagonisti e ai suoi critici: *Lettere familiari scritte ad un amico in difesa del conte Carlo Cesare Malvasia autore della 'Felsina pittrice'* (Bologna, Pisarri, 1705); *Dialogo in difesa di Guido Reni* (Venezia, Bortoli, 1710); *Le pitture di Pellegrino Tibaldi e di Niccolò Abbati esistenti nell'Istituto di Bologna* (Venezia, Pasquali, 1756); *Avvertimenti di Giampietro Zanotti per lo incamminamento di un giovane alla pittura* (Bologna, Lelio dalla Volpe, 1756). Postume uscirono, invece, una lettera da premettersi alle *Vite inedite de' pittori e scultori ferraresi* (Bologna, Lelio dalla Volpe, 1834) di Girolamo Baruffaldi senior e alcune aggiunte e note (Bologna, Lelio dalla Volpe, 1841) alla *Felsina pittrice: vite de' pittori bolognesi* (1678) di Malvasia.

⁹ S. Zamboni, *Un dipinto giovanile di Ercole Lelli*, in «Paragone», 1985 (XXXVI), p. 259. Zanotti, come già ricordato nella nota precedente, nel 1710 aveva dato alle stampe un *Dialogo in difesa di Guido Reni*.

non pochi successi e guadagnandosi l'apprezzamento di intellettuali del calibro di Francesco Algarotti e Paolo Rolli¹⁰. Morì a Bologna il 28 settembre 1765, qualche giorno prima di compiere novantun anni¹¹ (seguendo la moglie, morta poco tempo addietro, a novantadue anni e mezzo). Come poeta compose numerosissime rime d'occasione (tra le quali molte sono d'argomento artistico) e tre opere teatrali in endecasillabi sciolti: le tragedie *Didone* (1718)¹² e *Tito Marzio Coriolano* (1734)¹³ e la commedia *L'ignorante presuntuoso* (1743)¹⁴. Queste opere, pur essendo state composte in periodi distanti tra loro, denunciano alcuni temi ricorrenti: Zanotti dichiara di averle scritte per «instruir dilettaudo, gli animi in ciò, che al vivere, e operare virtuosamente è necessario»¹⁵ e affida ai personaggi femminili il compito di rappresentare il buon senso e la virtù.

Nella *Didone* la regina di Cartagine, svuotata di ogni sensualità e lontana anni luce dal ruolo di seduttrice capace di fraporsi tra l'eroe e il coronamento del suo destino (*topos* presente anche nell'omerica Calipso), viene rappresentata come una «degnata e pia reina»¹⁶, che aspira solo al matrimonio e alla procreazione. Zanotti quindi non segue la tradizione che guardava a Didone come donna dissoluta in quanto incapace di tenere a freno le passioni (tradizione alla quale si era rifatto lo stesso Dante, collocando la suicida nel girone dei lussuriosi) o come prototipo della fragilità e della mancanza di emancipazione del gentil sesso (si pensi alla *Didone* di Giraldo Cinzio¹⁷, nella cui premessa si identifica la regina di Cartagine come la «parte inferiore e sensuale» dell'animo umano)¹⁸, mettendo sì in scena una vittima dell'«ingrato», «crudo», «infedele», «barbaro» e «disleale»¹⁹ Enea, ma una vittima piena di dignità e di senno. Va detto poi che l'autore non era affatto interessato all'aderenza al dettato virgiliano²⁰ (e certo non si era addentrato nel ginepraio di

¹⁰ Cfr. A. Campana, *Petrarchismo e arti figurative*, cit., p. 341.

¹¹ L. Crespi, *Vite de' pittori bolognesi non descritte nella Felsina pittrice alla maestà di Carlo Emanuele III re di Sardegna*, Roma, Pagliarini, 1769, pp. 261-262: 262.

¹² G. Zanotti, *Didone*, Bologna, Costantino Pisarri sotto le Scuole, 1718. La *Didone* fu ripubblicata più volte nel corso del Settecento (fu, ad esempio, pubblicata nella *Parte prima* della corposa raccolta *Poesie di Giampietro Zanotti*, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1741) e nel 1804 fu inserita, insieme al *Coriolano*, nel V volume del *Teatro tragico scelto originale italiano* (Parma, Mussi).

¹³ Id., *Tito Marzio Coriolano*, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1734. La tragedia fu ripubblicata nella *Parte seconda* di *Poesie di Giampietro Zanotti*, cit., e nel V volume del *Teatro tragico scelto originale*, cit.

¹⁴ Id., *L'ignorante presuntuoso*, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1734.

¹⁵ Id., *Poesie di Giampietro Zanotti*, cit., p. 5.

¹⁶ Id., *Didone*, cit., p. 52.

¹⁷ G. Giraldo Cinzio, *Didone*, Venezia, Cagnacini, 1583.

¹⁸ Fu Celso Giraldo, figlio di Giambattista, a curare la premessa alla *Didone*.

¹⁹ G. Zanotti, *Didone*, cit., pp. 46, 50, 57, 58, 59.

²⁰ Sulla figura di Didone nell'*Eneide* cfr. A. Marcolongo, *Una questione femminile. Didone e l'amore nell'Eneide*, in Ead., *La lezione di Enea*, Roma-Bari, Laterza, 2020, pp. 67-90.

pareri in merito alla presunta presenza di Didone-Elissa nella tradizione previrgiliana), ma voleva creare un personaggio con il quale le spettatrici della tragedia potessero entrare in empatia, come è ben sottolineato nella lettera prefatoria:

Ho bensì ommesse alcune cose dallo stesso Virgilio accennate, come che Didone stesse nell'antro con Enea in quella cotal guisa, e l'ho fatto per non porre innanzi a miei spettatori una donna che laide cose lor facesse sovvenire [...]. Io con la stessa facultà comune a tutti i poeti mi sono avvisato, deviando dal suddetto Virgilio, di far comparire la mia reina onesta, e saggia, e quale alle saggie, ed oneste donne possa piacere²¹.

In linea generale si deve, inoltre, sottolineare che Zanotti non sembra a proprio agio nel trattare le vicende di «pagani», perché, abituato perlopiù a frequentare temi religiosi nelle opere pittoriche, teme di incorrere in fraintendimenti e di urtare la sensibilità degli spettatori affrontando la materia narrata nel IV canto dell'*Eneide*. Per spazzare via ogni possibile equivoco, premette alla tragedia il seguente avvertimento:

Le parole Fato, Dea, Santo, Sacro, Divino, ed altre simili, e così pure i sentimenti, che troppo arditi sembrassero [in realtà non si riscontra alcun sentimento 'ardito' nell'opera], sono nella Tragedia espressioni di Persone Etniche, che parlano, e nelle rime solite maniere poetiche di dire, conciossiachè professa l'Autore la Religione Cattolica, nel cui grembo, la mercè di Dio, egli vive, e per la quale il sangue spenderebbe, e la vita²².

Il «pudico autore»²³, come viene definito Zanotti nel volume *Il mito di Didone: avventure di una regina tra secoli e culture*, con l'espressione «Persone Etniche» fa riferimento ai «pagani». Nella Bibbia greca, infatti, sono chiamati «etnici» («ἔθνικοί») coloro i quali non professano il monoteismo giudaico e gli scrittori ecclesiastici usano «etnici» per fare riferimento alle persone estranee al cristianesimo (come pagani e idolatri). La medesima espressione era stata usata dall'apologeta cartaginese Tertulliano nel brano dedicato alla monogamia inserito nell'ultimo capitolo del trattato *De exhortatione castitatis* (composto tra il 207 e il 212), nel quale viene citato anche l'esempio positivo di Didone²⁴. L'avvertimento ricorda, inoltre, le parole premesse da Marcantonio Catania all'*Enea in Cartagine* (1680)²⁵ e da An-

²¹ G. Zanotti, *Didone*, cit., pp. 8-9.

²² Ivi, p. 14.

²³ P. Bono, M.V. Tessitore, *Il mito di Didone: avventure di una regina tra secoli e culture*, Milano, Bruno Mondadori, 1998, p. 306. Cfr. in generale la lunga nota dedicata, ivi, a Zanotti (pp. 305-306).

²⁴ «Erunt nobis in testimonium et feminae quaedam saeculares ob univiratus obstinationem famam consecutae: aliqua Dido, quae profuga in alieno solo, ubi nuptias regis ultro optasse debuerat, ne tamen secundas experiretur, maluit et contrario uri quam nubere» (XIII, 25).

²⁵ M. Catania, *Enea in Cartagine. Dramma per musica*, Palermo, Barbera, 1680 (posto in musica dall'abate Pietro Andrea Zani).

tonio Franceschi alla *Didone delirante* (1686)²⁶: rispetto alle introduzioni di questi drammi per musica il tono di Zanotti risulta, però, più veemente e fervido.

Tornando alla ben poco pagana Didone zanottiana, i suoi sentimenti, fin dalle prime battute, sono orientati alla purezza: il suo «timido» «desire»²⁷ è tutto volto agli «Imenei» e alla futura prole. L'aspirazione alla maternità è fortissima in lei, tanto da indurla a implorare Enea di lasciarle crescere il figlioletto Ascanio (futuro fondatore della *gens Iulia*), quando scopre l'imminente partenza dell'amato. Oltre alla virtù, un'altra dote che viene attribuita a Didone è la saggezza: lo stesso Enea è costretto a riconoscergliela («Ne Donna saggia debbe, quai voi siete, / A sdegno aver d'esser posposta a Giove»)²⁸. Sulla scelta di rappresentare Didone in queste vesti giocarono sicuramente un ruolo importante tanto il teatro gesuitico quanto le opere di Martello, citato nella lettera prefatoria²⁹. Penso, ad esempio, all'*Ifigenia in Tauride*³⁰, nella quale è presente una vera e propria esaltazione della virtù e della verginità, come palesato già nel *Prologo*:

Il carattere verginale d'*Ifigenia* contiene qualche novità, fingendola io non meno innamorata, che costantissima a non corrispondere amorosamente a chi l'ama; così parendomi che la virtù combattuta dalla passione, col rimanerne poi vincitrice, lasci alle fanciulle un esempio assai grande del bel sacrificio che un'anima casta dee fare di ogni terreno suo affetto a voleri ed agli affetti del Cielo³¹.

L'unico forte e significativo contatto con il precedente virgiliano si trova, invece, alla fine della tragedia, nel momento tipico del suicidio della regina cartaginese che, come nel IV canto dell'*Eneide*, si trafigge con una spada («Io da l'aperto/seno le trassi il sanguinoso ferro»³², riferisce la straziata sorella): Zanotti, quindi, seguendo Virgilio, sceglie una morte "virile" per la sua Didone, visto che, secondo la tradizione classica, erano gli uomini a optare per quel tipo di suicidio, mentre le donne di preferenza s'impiccavano o si gettavano da alture come tetti o

²⁶ A. Franceschi, *La Didone delirante dramma da rappresentarsi in musica*, Venezia, Nicolini, 1686 (posto in musica da Carlo Pallavicino).

²⁷ G. Zanotti, *Didone*, cit., p. 21.

²⁸ Ivi, p. 44.

²⁹ Ivi, p. 9.

³⁰ La *Didone* e l'*Ifigenia in Tauride* furono inserite nel I volume della *Raccolta di tragedie scritte nel secolo XVIII*, Milano, Società tipografica dei classici italiani, 1825, pp. 1-52 (*Ifigenia in Tauride*) e 249-320 (*Didone*).

³¹ *Proemio*. Cfr. anche le parole rivolte da *Ifigenia* a *Pilade*: «Pilade, troppo è bella verginità: le nozze / Fugge chi l'assapora, come ignobili e sozze. / [...] [la vergine] Sol pensar ciò ch'è laido, ch'è vil, reca a vergogna; / E più assai che del lezzo schifo ha della menzogna» (atto IV, scena II, vv. 33-34 e 47-48).

³² G. Zanotti, *Didone*, cit., p. 76.

scogliere (la Didone del melodramma di Metastasio, uscito sei anni dopo l'opera zanottiana, ad esempio, si lancia tra le fiamme che divorano la propria reggia).

Passando al *Tito Marzio Coriolano*, Vetturia e Volumnia, rispettivamente madre e moglie del generale (che non compare mai sulla scena), rappresentano due differenti modelli di virtù: la prima è una matrona integerrima e austera, la seconda è, invece, una sposa sensibile, amorevole e devota alla famiglia come alla patria. Nella lettera dedicatoria Zanotti insiste ancora (a sedici anni di distanza rispetto alla *Didone*) sulla necessità di rappresentare gli antichi non come erano realmente (questo è l'arduo compito dello storico), ma come è meglio farli apparire agli occhi del pubblico contemporaneo: l'autore, infatti, non è pedissequo nel seguire la narrazione dei Βίοι Παράλληλοι di Plutarco e dell'*Ab Urbe condita* di Tito Livio e non pare essere stato influenzato dal *Coriolanus* di Shakespeare. A questo proposito è bene leggere il seguente brano, tratto dalla lettera dedicatoria:

Nella favola mia ho alcune cose aggiunte, che certamente nella storia non sono, e se così non avessi fatto ella non si chiamerebbe ne favola, ne poesia. [...] Ad un poeta finalmente niuno s'attiene per instabilirla [la storia], e conoscere, e basta, che in quel punto resti lo spettatore dal verisimile soddisfatto, e senta in se quello, che ha a sentire. Così parmi che possa farsi ancora intorno al carattere dei personaggi rappresentati, il quale s'ha a formare, egli è vero, secondo il tempo, e il luogo, ma in guisa però, che non s'opponga a quella idea, che di un simil carattere si ha presentemente, onde se si tratta, per esempio, di grandezza, e dignità, sia presso, che simile a quella idea, che ora n'abbiamo, perché troppo imitando il vero, quando pure si potesse trar fuori di tanti secoli, e aver riguardo a strani, e lontanissimi luoghi, in vece di dilettere, si darebbe noja, e rincrescimento alle genti³³.

Le due donne sono esempi emblematici della dichiarata volontà di emozionare il pubblico, perché, pur nella loro diversità, sono capaci di muovere l'animo dello spettatore. La distanza tra Vetturia e Volumnia si palesa in modo evidente nel dialogo dell'atto II scena 2 e nei due dialoghi con Coriolano (raccontati e non rappresentati nell'atto IV scena 4): se Vetturia è una sorta di versione femminile di Bruto *maior*, Volumnia è tanto emotiva da sciogliersi in un pianto disperato. Solo la morte di Coriolano le unisce nel dolore. Le estreme parole del generale (riportate da un messo) sono per la madre e la moglie; il tono nonché i contenuti dei due commossi commiati sono commisurati al temperamento di ciascuna:

Per me mia madre inchina, e dille, ch'io,
Per averla ubbidito, intanto moro,
Ma che il morir per ciò nulla mi spiace.
A Volumnia rammenta l'amor mio,

³³ Id., *Tito Marzio Coriolano*, cit., pp. 16-17.

Pregando, che mi serbi intero il suo.
 Dille, ch'io sò, che avrà de' figli miei
 Fedel custodia, ma la prega ancora,
 Che spesso lor di me favelli, ond'essi,
 Vivendo, abbian del lor padre memoria³⁴.

Sono le donne quindi a dominare questa tragedia nella quale il protagonista, diciamo così, in contumacia resta una figura sbiadita, non tanto perché non appare mai direttamente sulla scena, ma perché in qualche modo viene schiacciato sotto l'ingombrante personalità della madre e l'ipersensibilità totalizzante della moglie. La morte di Coriolano, pur ammantata di una certa retorica, posta sotto una lente analitica davvero rigorosa e ficcante, somiglia più alla dipartita in sordina di un soldato (un po' mammone e un po' succube degli umori della consorte) che, *ubi maior minor cessat*, lascia il palcoscenico della vita a due prime donne capaci di duellare con una foga certo maggiore rispetto ai militari attivi nel conflitto, assimilabili a ossidati soldatini di ferro. La tragedia, infatti, non a caso si chiude con un discorso di Vetturia nel quale la *mater dolorosa* cede subito il posto alla patriota che, rivolgendosi direttamente alla prosopopea di Roma, mette in guardia la città in merito ai costumi da adottare e scaglia una profezia/maledizione nella quale vengono prefigurate le invasioni barbariche:

Ah Roma, Roma; per quel ch'io ti porto
 Amor, che tanto oggi mi costa, ascolta:
 Lascia coi figli tuoi d'essere ingrata;
 Che finalmente il ciel si stanca e, un giorno,
 Se usando ingratitudine l'irriti,
 Un giorno ei poria far, che qui scendesse
 Barbara gente, e con barbari modi
 A te recasse duri affanni, e scempi;
 Che tu perdessi gloria, e libertate,
 E vedessi tra lor tuoi figli in guerra,
 Che le tue torri tu vedessi, e i templi,
 E ogni memoria del tuo fasto antica,
 Da struggitore incendio ardersi, e intanto
 Rider su le tue fiamme i tuoi tiranni³⁵.

Spostandoci dal coturno al socco, nella commedia *L'ignorante presuntuoso*³⁶ ritroviamo, invece, Ersilia (sorella del protagonista, lo sciocco e arrogante Cleandro),

³⁴ Ivi, p. 94.

³⁵ Ivi, p. 96.

³⁶ Data la scarsa notorietà della commedia, ricordiamo rapidamente la trama: «il ricco Cleandro (che, pur essendo inetto, sciocco e incolto, pretende di dare lezioni in tutte le discipline) vuole spo-

donna studiosa, intraprendente, sagace, il cui nome parlante si lega alla moglie di Romolo, sabina rapita che con saggezza e acume patrocinò l'alleanza fra il suo popolo e i Romani. È Ersilia ad aprire la commedia con uno sfogo rivolto alla servetta Dorina, nel quale si ravvisano alcune amare e non scontate considerazioni sulla condizione femminile:

Credilo a me, Dorina, è una miseria
 Il nascer donna, e quando una ne nasce,
 Quasi direi, che in vece di nudrirla
 La balia fesse meglio a soffocarla.
 Vivere ci bisogna a modo altrui;
 Bisogna che noi ci chiudiam per sempre
 Entro di un chiostro o che prendiam marito,
 E a modo altrui; et io ne l'un, ne l'altro
 I' vorrei far, ma vivere in mia casa
 Lavorando, per non starmi oziosa,
 Che non conviene a chi è ben nato, e ancora
 Leggendo, da che v'ho tanto diletto³⁷.

Facendo dialogare questo brano con la biografia dell'autore, nasce automaticamente l'idea che Zanotti per il personaggio di Ersilia si fosse ispirato alle proprie figlie Teresa e Angiola: la Magnani Campanacci, nel contributo *La cultura extracademica: le Manfredi e le Zanotti*, sottolinea, infatti, come ne *L'ignorante presuntuoso* la figura della dotta e psicologicamente emancipata sorella del protagonista abbia una particolare importanza, perché avvicinata alle due figlie dell'autore che, insieme a Maddalena e Teresa Manfredi, rappresentavano un indiscusso «modello di acculturazione femminile [...] comunemente accettato nei suoi valori concreti». La Magnani Campanacci osserva inoltre come il ritratto della «fanciulla

sare l'indigente Olimpia che acconsente alle nozze, progettando di comandare il marito a bacchetta. Ersilia è tutto l'opposto del fratello: non fa altro che leggere e vorrebbe lavorare. La madre Pomponia riesce a convincere la figlia a sposarsi con un gentiluomo di un'altra città e, dopo vari discorsi col cognato Geronzio, dà il proprio assenso anche alle nozze del figlio con Olimpia. Intanto Cleandro ne combina una dietro l'altra: corregge il componimento del poeta Arcilungo, facendo saltare lo schema metrico, e insulta il pittore Masaccio, che giura vendetta. Dorina, serva della famiglia di Cleandro, vuole a tutti i costi sposare Falco, servo di Olimpia, che invece è reticente, perché teme di essere tradito; Dorina, però, riesce a convincerlo, giurandogli fedeltà eterna. Il giorno dello sposalizio arriva un dono per Cleandro: si pensa a una parrucca, ma in realtà è una testa con le orecchie d'asino, mandata da Masaccio. Olimpia annulla le nozze [...] e Falco abbandona Dorina, dicendosi costretto a seguire la propria padrona. L'ultima battuta è del poeta Arcilungo che esorta i giovani a studiare ed essere umili e dichiara di voler scrivere una commedia su questa faccenda» (M. Contini, *«Come fa un dipintore»*, cit., pp. 205-206).

³⁷ G. Zanotti, *L'ignorante presuntuoso*, cit., p. 23.

studiosa» potesse essere in qualche modo «autorizzato dallo spettacolo della realtà familiare»³⁸ di casa Zanotti.

Al di là dell'influenza esercitata dalle figlie nella creazione del personaggio «della savia giovane»³⁹, portavoce di recriminazioni da femminista *ante litteram* e al contempo lontanissima dallo stereotipo misogino della *femme savante* di molieriana memoria, va evidenziato che se Didone, Vetturia e Volumnia rappresentano, pur essendo molto diverse tra loro, personaggi femminili perlopiù statici e stereotipati, Ersilia ha una personalità complessa e maggiormente curata dal punto di vista psicologico: la sua spiccata intelligenza emotiva, ad esempio, le permette di cogliere le sfumature caratteriali e i doppi fini dei comportamenti altrui; di conseguenza le sue riflessioni sono sempre profonde e incisive. Per avere un quadro completo di questo personaggio intelligente, saggio e morigerato è poi bene sottolineare come la giovane, pur desiderando una vita appartata e consacrata allo studio, alla fine si sottometta (a malincuore, ma senza scenate isteriche) al volere della madre, accettando di sposare un “buon partito” di un'altra città, ormai rassegnata alla propria “svantaggiata” condizione di donna. In perfetto contrasto con il fratello (ignorante nonché presuntuoso, come denuncia il titolo stesso della commedia e privilegiato dalla propria connaturata condizione di maschio), Ersilia, infatti, oltre ad essere colta, è anche modesta e consapevole del fatto che attraverso la conoscenza e lo studio si acquisisce l'imprescindibile dono dell'umiltà. Con queste parole semplici e al contempo taglienti, ad esempio, saluta il fratello, prima di lasciare la scena nel V atto:

Forse leggendo v'avreste imparato
A non presumer tanto, ed a schifare
Così fatte vergogne. A rivederci.
Addio⁴⁰.

Con l'allusione alle «vergogne» Ersilia fa riferimento all'emblematico dono ricevuto dal fratello: un bel paio di orecchie d'asino, così adatte alla testa di uno stolto borioso come Cleandro. A mandare l'eloquente regalo è stato Masaccio, altro personaggio dal nome parlante (un pittore strapazzato e vituperato dal protagonista della commedia) che aveva giurato vendetta. Le orecchie d'asino

³⁸ I. Magnani Campanacci, *La cultura extraccademica: le Manfredi e le Zanotti*, cit., p. 51. Si ricordi, inoltre, che le sorelle Manfredi e Zanotti avevano affrontato il tema della donna studiosa nella novella *La fola dla Sapia*, tradotta da *Lo cunto de li cunti*: cfr. *La chiaqlira dla banzola o per dir mii fol divers tradutt dal parlar napulitan in lengua bulgnesa per rimedi innucent dla sonn, e dla malincunj dedica al merit singular del nobilissim dam d'bulogna*, Bulogna, Ferdinand Pisarr, 1742, pp. 309-313.

³⁹ G. Zanotti, *L'ignorante presuntuoso*, cit., p. 22.

⁴⁰ *Ivi*, p. 119.

scatenano una reazione a catena che porta la promessa sposa di Cleandro ad annullare le nozze, non volendo la giovane essere additata nemmeno per celia come la moglie di un somaro bersagliato da lazzi e facezie di ogni sorta. La «testa d'asino come quelle che si pongono in capo a ragazzi nelle scuole»⁴¹ è, infatti, il simbolo dell'insipienza di Cleandro, che è ripetutamente identificato come un asino tanto nel prologo («quantunque egli ne sappia come un asino»)⁴² quanto nei versi della commedia («ch'esser altro non può che un pezzo d'asino»⁴³; «vi dico e dico forte che egli è un asino»⁴⁴; «senza discrezione come un asino»⁴⁵, *etc.*).

Il richiamo fatto dalla erudita Ersilia all'importanza della lettura («Forse leggendo v'avreste imparato») nella battuta succitata potrebbe poi essere una strizzata d'occhio al mito ovidiano di Mida: nelle *Metamorfosi* (libro XI, vv. 146-195) infatti si legge che il re della Frigia, non pago di essersi distinto per stupidità, rischiando di morire di inedia a causa della richiesta del «tocco d'oro» (poi revocata da un impietosito Dioniso), riuscì a guadagnarsi un bel paio di orecchie d'asino quando, giudice di un certame musicale, ebbe l'ardire di preferire la villereccia zampogna di Pan alla sublime cetra di Apollo. Ersilia, quindi, è come se stesse rimarcando allo scioperato, privilegiato e falsamente tuttologo fratello che se avesse letto i versi di Ovidio forse si sarebbe guardato dal far inviperire un animo rancoroso e fumantino come quello del pittore Masaccio (cercando di spiegargli come doveva fare il suo mestiere) e non si sarebbe procacciato due orecchie da somaro. Dal mito di Mida Cleandro avrebbe infatti potuto imparare prima di tutto a non mettersi contro i potenti (e i prepotenti) e in secondo luogo a dare maggiore valore alla qualità artistica: come Mida non sa cogliere la superiorità della musica apollinea allo stesso modo Cleandro non comprende l'eleganza della prospettiva pittorica di Masaccio. Ersilia invidia al fratello la possibilità di scelta che a lei, in quanto donna, viene negata e sottolinea in modo evidente la distanza tra le millanterie di Cleandro («che in tutto fa il dottore»⁴⁶ e si dà arie da dotto enciclopedico, sbattendo in faccia ai propri interlocutori le proprie competenze in materia di acconciature, di geografia, di scienze matematiche, di poesia, di giurisprudenza, di scherma, di arte pittorica, *etc.*) e la sua assoluta incapacità di discernimento e d'intuito, esattamente come Mida, famigerato antesignano nell'onta degli infamanti attributi asinini. Se però Mida cerca di nascondere la vergogna camuffando le orecchie con una mitra purpurea (e ve-

⁴¹ Ivi, p. 116.

⁴² Ivi, p. 19.

⁴³ Ivi, p. 71.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Ivi, p. 119.

⁴⁶ Ivi, p. 82.

nendo nuovamente svergognato da Apollo)⁴⁷, Cleandro riesce a pensare solo alla vendetta («Ma i' mi contento d'esser punto, e pesto, / Senza discrezione come un asino, / Se tosto non mi vendico. Gli è stato / Quel pittor maladetto, che mi ha fatto / Sì brutto vituperio, ma vedrassi / Quel ch'io so far»)⁴⁸, attestando di non avere imparato nulla e di essere sordo, nonostante le orecchie sovradimensionate ricevute in dono, ai consigli della savia sorella. In questa commedia, più che nelle precedenti tragedie, Zanotti dimostra quindi un'apertura mentale nei confronti dell'universo muliebre, indagato in modo tutt'altro che superficiale, non scontata per il periodo in cui visse.

⁴⁷ Il parrucchiere di Mida, unico a conoscere il suo segreto, non resistendo all'impulso di spifferrare la deforme natura delle orecchie del proprio re, scavò una fossa in un terreno non lontano dalla reggia e raccontò tutto, poi seppellì le proprie parole sotto un cumulo di terra. In quel punto però, per volere di Apollo, crebbe un ciuffo di cannule che, una volta mosse dal vento, riferirono il segreto inconfessabile, smascherando l'imbarazzante dettaglio anatomico di Mida: «Ille quidem celare cupit turpique pudore / tempora purpureis temptat relevare tiaris; / sed solitus longos ferro resecare capillos / viderat hoc famulus, qui cum nec prodere visum / dedecus auderet, cupiens efferre sub auras, / nec posset reticere tamen, secedit humumque / effodit et, domini quales adspexerit aures, / voce refert parva terraeque inmurmurat haustae / indiciumque suae vocis tellure regesta / obruit et scrobibus tacitus discedit opertis. / Creber harundinibus tremulis ibi surgere lucus / coepit et, ut primum pleno maturuit anno, / prodidit agricolam: leni nam motus ab austro / obruta verba refert dominique coarguit aures. / Ultus abit Tmolo liquidumque per aera vectus / angustum citra pontum Nepheloides Helles / Laomedonteis Latoius adstitit arvis» (*Metamorfosi*, libro XI, vv. 180-196).

⁴⁸ G. Zanotti, *L'ignorante presuntuoso*, cit., p. 119.

LA FESTA DI SAN BARTOLOMEO
NEL PRIMO SETTECENTO A BOLOGNA.
FRA “POETICI COMPONENTI”, DRAMMA IN MUSICA
E IDEALI ARCADICI

Luca Vaccaro

BOLOGNA LA «CÔLTA» E LA «PORCELLINA»

Tendenzialmente, nell'analisi delle espressioni artistiche, la moderna storiografia teatrale include nel suo metodo di ricerca un approccio agli studi che tiene conto sia del tema della «sopravvivenza dell'antico», il *Nachleben der Antike*, sia del complesso e ricco patrimonio «iconografico-iconologico» delle arti espressive: dalla musica al canto, dalla poesia alla danza, dall'architettura alla pittura. Aby Warburg ha chiamato questo articolato processo culturale *Pathosformel*, intendendo con tale concetto quella forza vitale «polarizzante della rappresentazione anticheggiante dell'immagine nella memoria sociale», capace di risvegliare in un popolo la propria identità culturale¹.

Siamo a inizio Settecento, e fra la tanta letteratura accademica il melodramma rappresenta quel genere popolare che spinge gli artisti a comporre poesia per il teatro. Va da sé però che «quando si parla di teatro e d'un teatro e d'una epoca così tanto teatrali», come quella del Settecento, non si può fare a meno di includere in questo discorso lo slancio filantropico degli intellettuali verso una riforma del gusto poetico del dramma. Il Settecento teatrale – scrive Riccardo Bacchelli – è da questo punto di vista una «matassa manierata» di espressioni artistiche: è il trionfo del linguaggio musicale sulle scene, l'epoca dei salotti, delle leggere conversazioni, dei divertimenti pubblici, e ovunque, nelle chiese, nelle accademie o nelle piazze, si fa teatro². Ora, se si guarda allo spettacolo figurativo della realtà urbana bolognese, due erano le grandi manifestazioni carnavalesche che si davano nella città felsinea, in concomitanza di una fiera: la prima era quella

¹ A. Warburg, *Il metodo della scienza della cultura. Esercitazione finale*, in Id., *Opere*, II, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, a cura di M. Ghelardi, Torino, Aragno, 2008, pp. 911-918. Cfr. anche L. Zorzi, *Figurazione pittorica e figurazione teatrale*, in *Il teatro italiano nel Rinascimento*, a cura di F. Cruciani e D. Seragnoli, Bologna, il Mulino, 1987, pp. 101-125; F. Marotti, *Lo spazio scenico. Teorie e tecniche scenografiche in Italia dall'età barocca al Settecento*, Roma, Bulzoni, 1974, pp. 17-39; G.B. Bronzini, *Identità e nativismo nel Folk-Lore*, in Id., *Cultura popolare. Dialettica e contestualità*, Bari, Dedalo, 1980, pp. 209-213.

² R. Bacchelli, *Vocazione teatrale del Settecento italiano* [1954], in Id., *Saggi critici*, Milano, Mondadori, 1962, pp. 476-514: 476-484.

che prendeva il nome di «Festa della Vecchia», nata dall'usanza di bruciare un fantoccio di vecchia raffigurante la Quaresima³. La seconda era la Festa di San Bartolomeo, volgarmente detta della «Porchetta» o della «Porcellina», che cadeva annualmente il 24 agosto, anche se la festività si apriva il 14 agosto, giorno d'inizio della fiera⁴. Manifestazione di uno spettacolo plurimo e metaforico, costituito da molteplici linguaggi artistici, la Festa di San Bartolomeo trova il suo principale nucleo espressivo nella riproposizione scenico-letteraria della cattura di re Enzo a Fossalta e nell'altrettanto celebre episodio del tradimento compiuto nel 1281 dal nobile Tebaldello de' Zambrasi a danno dei faentini e dei Lambertazzi di Bologna, ricordato da Dante nel XXXII canto dell'*Inferno*⁵. La vicenda è nota, e trova di certo una delle sue principali attestazioni nell'*Istoria di Bologna* di Fileno dalla Tauta, in cui, oltre al «vile» tradimento di Tebaldello, che aprì le porte di Faenza alla fazione guelfa dei Geremei di Bologna, è narrata l'origine del dissidio tra il nobile Zambrasi e la famiglia ghibellina dei Lambertazzi, dovuto al furto di una scrofa. Scrive Fileno dalla Tauta che a Faenza

era uno cittadino chiamato Tibaldello figliolo de m. Charatone di Chanbrasi, el quale avea una soa porcha [...]. Questa porcha fu robata a chostui, e sapendo lui essere stati alcuni

³ M. Fanti, *Bologna nell'età moderna (1506-1796)*, in *Storia di Bologna*, a cura di A. Ferri e G. Roversi, Bologna, Alfa, 1978, pp. 197-182.

⁴ Essenziale, da questo punto di vista, è la funzione svolta dal Reggimento bolognese, grazie al quale la nobiltà senatoria poteva controllare il teatro della Sala del Podestà o gli spettacoli pubblici, sollecitando le occasioni di svago e di profitto del popolo. Tra queste opportunità rientrava anche il periodo di «pace della fiera», che garantiva la totale partecipazione dei cittadini ai giorni della festa. Sin dall'età moderna, Bologna ospitava tre grandi fiere: quella dell'Ascensione, nel mese di maggio; quella dell'Assunta o di san Bartolomeo, in agosto, collocata presso Porta San Mamolo; e quella di san Petronio, che si svolgeva nei primi giorni di ottobre (cfr. M.V. Cristoferi, *Fiere e mercati*, in *Storia dell'Emilia-Romagna*, a cura di A. Berselli, Imola, Santerno, 1977, II, pp. 153-187: 160). Come ha fatto notare Federico Pinna Berchet, il termine “fiera” deriva o dalla parola latina *feria*, con la quale si indicava il giorno di festa, o da *forum*, che designava il luogo destinato alle vendite: cfr. F. Pinna Berchet, *Fiere italiane antiche e moderne*, Padova, CEDAM, 1936, p. 45; M.V. Cristoferi, *La fiera a Lugo nei secoli XVII e XVIII*, in «Studi romagnoli», 1970 (XXI), pp. 101-134: 103.

⁵ Cfr. V. Braidì, *La Festa della Porchetta*, in *Bologna, re Enzo e il suo mito*, Atti della Giornata di Studio (Bologna, 11 giugno 2000), a cura di A.L. Trombetti Budriesi *et al.*, Bologna, CLUEB, 2002, pp. 127-132; E. Maule, *La «Festa della Porchetta a Bologna» nel Seicento. Indagine su una festa barocca*, in «Il Carrobbio», 1980 (VI), pp. 251-262. Forse, ancor prima del canto dantesco, la storia del nobile Tebaldello de' Zambrasi è narrata nel serventesi *Hoc est principium destructionis civitatis Bononiae*: cfr. *Le rime dei poeti bolognesi del secolo XIII*, a cura di T. Casini, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1968 [Bologna, G. Romagnoli, 1881], pp. 197-226; F. Pellegrini, *Il serventesi dei Lambertazzi e dei Geremei*, Bologna, Fava e Garagnani, 1891, pp. 3-67; G. Zaccagnini, *Personaggi danteschi a Bologna ed in Romagna*, in «Atti e memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna», 1-3, 1934 (XXIV, s. IV), pp. 19-72: 54-59. Cfr. anche F. Cruciani, *I teatri di piazza e di strada*, in Id., *Lo spazio del teatro*, Roma-Bari, Laterza, 2001⁸, pp. 90-98.

de quilli Lanbertacci più e più volte se ne lamentò e domandò la soa porcha, al quale li Lanbertaci con la soa usata superbia // diseno farli ancora piezo [...]. Dipoi fece contrafare una chiave dela porta de Faença e mandola a Bolognisi, e subito autà la dita chiave li Heremi con tuti li ghelfi andono a Faenca [...] e questa fu la totale et ultima destrucione de Lanbertacci che mai più feno chapo. E per questo Tibaldelo fu fato cittadino de Bologna con tota soa famiglia e fatoli assai digni privilegii, e per honore suo fu stabelito a Bologna in perpetuo che quel zorno che fu el dì de san Bartolomeo se debia fare chorere per stra Mazore uno chavallo uno sparaviero dui chani ali chavalli [...] e per la soa porcha che li fu tolta fu ordinato ch'el dito zorno doppo la corsa de chavalli se debia avere una porcha chotta, e tajarla in peci e zetarla in piaça a saciare la chanaglia, chome loro se saciorno de una porcha robada che li chostò chara e fu la morte e roina soa⁶.

Chi si trovi a sfogliare le cronache di Fileno dalla Tauta, oppure quelle di Cherubino Ghirardacci, o quelle di Pompeo Vizzani, può dunque riscontrare che l'origine della festa bolognese fu quella di una gara di cavalli a briglia sciolta, corsa il 24 agosto per Strada Maggiore⁷. A partire dalla metà del Cinquecento, l'attrazione principale della festa venne però a coincidere con l'offerta di una «porchetta arrostita» lanciata assieme ad altra cacciagione dalla ringhiera degli Anziani: il tutto concluso con la «pioggia infocata» del brodo di cottura sul popolo⁸. «Quale parapiglia succedesse tra i contendenti» di quel bottino – annotava Bino Bellomo – è «facile immaginarselo»⁹. Sappiamo, come riferisce Umberto Dallari, che il «soffio» della Rivoluzione riuscì a rovesciare quest'usanza tanto radicata nel costume cittadino bolognese, e a interromperla nel 1796 con l'arrivo delle truppe napoleoniche e l'avvio del progetto di creazione delle *Repubbliche giacobine*¹⁰. Antonio Zanolini è forse il poeta che riuscì meglio a descrivere lo spettacolo delle “voci di piazza” di questa festa, prima della sua sospensione. Quella che Zanolini ritrasse nel romanzo *Il diavolo del Sant'Ufficio* era l'atmosfera allegra e genuina del

⁶ Fileno dalla Tauta, *Istoria di Bologna. Origini-1521: (origini-1499)*, a cura di B. Fortunato, Bologna, Studio Costa, 2005, I, p. 34.

⁷ M. Pigozzi, *La festa della Porchetta a Bologna, spettacolo teatrale fra mitologia, storia e parodia*, in *Il Palio di Bologna da Re Enzo a Napoleone: cinquecentocinquanta anni di Feste della Porchetta*, Mostra per il IV centenario della morte di Giulio Cesare Croce (25 settembre-11 ottobre 2009, Bologna, Basilica dei SS. Bartolomeo e Gaetano, Oratorio dei Teatini), a cura di L. Rabiti, Bologna, Artelibro, 2009, pp. 3-6.

⁸ Cfr. B. Biancini, *La Festa della Porchetta*, in «Il Comune di Bologna», 5, maggio 1926 (XII), pp. 335-342; S. Cineri, *La storia della Porchetta. Storia, usi e costumi*, Sasso Marconi (Bologna), Il Fenicottero, 1997, pp. 17-20; L. Bianconi, *Alle origini della festa bolognese della Porchetta. Ovvero, San Bartolomeo e il cambio di stagione*, a cura di M.C. Citroni, Bologna, CLUEB, 2005.

⁹ B. Bellomo, *Musica, teatri, galanterie*, in Id., *Settecento bolognese (vita e cronache)*, Bologna, L. Cappelli, 1936, pp. 13-29: 18-22.

¹⁰ U. Dallari, *Un'antica costumanza bolognese. Festa di San Bartolomeo e della Porchetta*, in «Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Provincie di Romagna», 1895 (XII, s. III), pp. 57-81.

popolo, a metà strada tra uno spettacolo che, nella sua dimensione carnascialesca e umoristico-teatrale, includeva un ricco bagaglio di suggestioni anticheggianti, tra cui quella della trinciatura del maiale¹¹:

Le acclamazioni del popolo si raddoppiarono allorché montò sul palco lo scalco con veste o gonnella nera [...]. Lo scalco dato di piglio a due coltellacci ed affilato l'uno sull'altro, cominciò a trinciare con maestria, separando la testa dal corpo [...]. Or non è a dirsi se quell'apparecchiamento stuzzicasse la fame degli achilli, adescati dalla fragranza di spezierie che esalava dal calderone fumante. Ben sapevano, come esperti del giuoco, che quella nube di fumo era foriera di una pioggia infocata che in ultimo cadrebbe su loro: vedevano venire il temporale, ma ignoravano l'ora in cui questo avesse a crosciare¹².

Non ci fermeremo sulla questione: per noi la nota essenziale è quella di prendere in esame i libretti a stampa della festa di San Bartolomeo, che racchiudono la tela degli spettacoli. Pur nella loro uniformità redazionale, queste relazioni rappresentano di fatto una «risultante» delle arti messe in campo per l'attuazione dello spettacolo. Sono in sostanza un ritratto di un complesso e grande *happening*, di una manifestazione artistica che si presenta come un compromesso tra sei “forze componenti” dello spettacolo: quella del teatro, della musica, della danza, della poesia, del gioco cavalleresco e dell'architettura. Oltre a fornire le principali informazioni sulle azioni sceniche degli intrattenimenti di piazza, i libretti della Festa riportano le incisioni dei vari allestimenti teatrali, le dediche di stampatori e librai, con le richieste di gradimento, le *proteste* e non di rado i testi poetici¹³. Occorre però compiere una precisazione. A differenza dei libri, il paradosso dei libretti a stampa è quello di avere una forma letteraria tutta particolare: sono scritti «costituzionalmente imperfetti», che di fatto non rientrano in un genere letterario, ma che possono tuttavia essere definiti come “testi servili”, dal momento che «assumono la loro specifica fisionomia in quanto al servizio di altri linguaggi» artistici¹⁴.

¹¹ A. Battistini, *Voci di piazza e di Piazzola*, in *La Piazzola 1390-1990. Il mercato, la città*, a cura di S. Raimondi, Bologna, Grafis, 1990, pp. 105-113: 110.

¹² A. Zanolini, *La còlta e la porcellina*, in Id., *Il diavolo del Sant'Ufficio ossia Bologna dal 1789 al 1800*, Bologna, Forni, 1981 [Bologna, G. Cenerelli, 1887], I, pp. 131-154: 146-147; M. Parenti, *Trinciante, chi era costui?*, Firenze, C. Civelli («Biblioteca Gastronomica Sabatiniana», II), 1958, pp. 1-17.

¹³ Sulle consuetudini tipografiche legate alle dediche cfr. D. Goldin Folena, *Le dediche nei libretti d'opera*, in *I margini del libro. Indagine teorica e storica sui testi di dedica*, Atti del Convegno Internazionale (Basilea, 21-23 novembre 2002), a cura di M.A. Terzoli, Roma-Padova, Antenore, 2004, pp. 221-237. Sulle dediche cfr. M. Paoli, *I luoghi tipici della dedica*, in Id., *La dedica. Storia di una strategia editoriale (Italia, secoli XVI-XIX)*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2009, pp. 49-105.

¹⁴ D. Goldin Folena, *Libro e libretto: definizione e storia di un rapporto*, in *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, a cura di M. Tatti, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 7-18: 7; G. Ferroni, *I paradossi del libretto*, ivi, pp. I-VI.

Ma qui non si tratta di stigmatizzare l'asservimento della poesia alla musica secondo i moduli del pensiero muratoriano, quanto riconoscere che la funzione dei testi poetici che compaiono nei libretti della Festa di San Bartolomeo è quella di restituire l'impeto letterario dello spettacolo, includendo nell'opera una verità di carattere storico e lirico da intendere come «senso superiore della realtà artistica»¹⁵. L'incidenza del testo poetico nel complesso di questo spettacolo pubblico bolognese vive spesso come una tessitura, un intreccio fatto di immagini, di colori, di oggetti, di vicende, di corpi, di sentimenti e di pitture ideologiche. Ricercare la «funzione di veicolo determinante di senso» di un'opera poetica significa dunque riconoscere in essa la sua realtà metaforica, o per dirla con le parole di Ivor Armstrong Richards il suo «discorso simbolico»¹⁶. Basti pensare al motivo del *ritorno all'antico*, come ad esempio il ricordo del racconto fondativo della città felsinea, che nel caso della Festa di San Bartolomeo diviene parte integrante del mito della «città ideale», della Bologna «libera», «dotta» e «grassa»¹⁷. Ad ogni modo, diverse sono le funzionalità che un componimento poetico assume all'interno dello spettacolo settecentesco bolognese della Festa di San Bartolomeo: questo può trasmettere indicazioni «ideologiche» di sintesi, spesso rivolte a ritrarre gli umori e le principali tendenze artistiche di un certo *milieu* culturale, oppure in altri casi rappresentare quel tassello letterario da cui prende vita l'ideazione di un'intera messa in scena teatrale e musicale. Il presente studio intende dunque valutare le funzionalità di quegli scritti poetici che furono inclusi nei libretti a stampa della Festa nei primi vent'anni del Settecento. Il campo d'indagine è stato ristretto a cinque testi, prevalentemente a tema mitologico: quelli dello *Scoglio di Circe* del 1700, del *Tempio di Giano serrato da Augusto* del 1703, del *Nobile trattenimento* del 1718, della giostra cavalleresca del 1720 e infine dell'*Orfeo lapidato dalle Baccanti* del 1722.

¹⁵ U. Rolandi, *Introduzione*, in Id., *Il libretto per musica attraverso i tempi*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1951, pp. 11-20: 14-20.

¹⁶ Cfr. C.K. Ogden, I.A. Richards, *The Meaning of Meaning: A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*, New York, Harcourt Brace & Co., 1923, trad. it. di L. Pavolini, *Il significato del significato*, Milano, il Saggiatore, 1966, pp. 120-121. Sul contenuto simbolico della Festa di San Bartolomeo si rinvia a A.M. Matteucci, *La cultura dell'effimero a Bologna nel XVII secolo*, in *Barocco romano e Barocco italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria*, a cura di M. Fagiolo e M.L. Madonna, Roma, Gangemi, 1985, pp. 159-173; L. Bianconi, *San Bartolomeo e la Porchetta. Indagine storico-antropologica intorno a una festa popolare bolognese*, in «Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna», 2007 (LVIII), pp. 437-466; M.C. Critoni, *Dinamiche e simboli della festa bolognese*, in *La Festa della Porchetta a Bologna*, a cura di U. Leotti e M. Pigozzi, Loreto, Tecnostampa, 2010, pp. 9-11.

¹⁷ Sul *topos* della «città ideale» cfr. L. Zorzi, *Firenze: il teatro e la città*, in Id., *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 61-234: 76-81.

PER UN'OPERA D'ARTE TOTALE. LA FESTA DI SAN BARTOLOMEO, FRA IDEALI ARCADICI, POESIA, MITO E TEATRO

Iniziamo subito col dire che la connotazione fiabesca degli spettacoli della Festa offriva agli artisti bolognesi la possibilità di intrattenere col contenuto rappresentativo delle favole un rapporto di assoluta "conspicuità". Se da un lato le narrazioni a tema mitologico consentivano di soddisfare le esigenze encomiastiche e scenografiche degli spettacoli, dall'altro esse accrescevano il formarsi di una coscienza mitica. Il mito, è noto, non è un semplice ornamento poetico, ma è un modo di pensare che si sviluppa per immagini. Non segue schemi logici o astratti, ma agisce nel profondo della mente, saldando lo spirito collettivo di una comunità a una permanenza, a un «residuo» di una storia sociale e letteraria. Siamo all'inizio del Settecento, e il rapido accrescimento della notorietà del dramma in musica fa sì che in questo scampolo di secolo il teatro viva una delle sue più intense e felici stagioni intellettuali: da un lato, a bussare alla porta dei letterati dell'Arcadia è un fiducioso ottimismo riformatore; dall'altro, a sollecitare i dibattiti fra gli intellettuali sono le mode e i costumi teatrali che giungono dalla Francia¹⁸.

Bologna, già propizia ad attitudini teatrali, si scopre in questo inizio di secolo una città socievole, spensierata e a dir poco giuliva. Al di là della platea dei ricevimenti accademici, delle opere in musica, delle "esquisite" sinfonie, delle conversazioni in gioco, dei battesimi, delle magnifiche veglie di canto o dei generosi rinfreschi, che allietavano le occupazioni quotidiane della nobiltà senatoria bolognese, gli intellettuali e gli artisti del *côté* felsineo vanno alla ricerca di qualche buona regola che superi la poesia drammatica seicentesca¹⁹. A Bologna, come in altre colonie d'Italia, è l'Arcadia a guidare questa rivoluzione del gusto estetico teatrale. Ad accompagnarla, però, ci sono altre società letterarie, fra cui quelle celebri dei Gelati e dei Filodrammatici, o quelle dell'Accademia

¹⁸ Cfr. S. Ingegno Guidi, *Per la storia del teatro francese in Italia: L.A. Muratori, G.G. Orsi e P.J. Martello*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», 1-2, gennaio-agosto 1974 (LXXVIII, s. VII), pp. 74-94; B. Croce, *L'Arcadia e la poesia del Settecento*, in Id., *La letteratura italiana, II, Il Seicento e il Settecento*, a cura di M. Sansone, Bari, Laterza, 1958, pp. 225-239; G. Ortolani, *Appunti per la storia della riforma del teatro nel Settecento* [1939], in Id., *La riforma del teatro nel Settecento e altri scritti*, a cura di G. Damerini e N. Mangini, Venezia-Roma, ICC, 1962, pp. 1-37: 18-30.

¹⁹ Cfr. M. Calore, *Il trionfo dell'opera in musica*, in Ead., *Bologna a teatro. Vita di una città attraverso i suoi spettacoli 1400-1800*, Bologna, Guidicini e Rosa, 1981, pp. 95-109; Ead., *Il teatro in villa nel Settecento: splendore e crisi dell'aristocrazia bolognese*, in «Strenna storica bolognese», 1984 (XXXIV), pp. 69-95; Ead., *L'impresario per capriccio. Note di vita teatrale bolognese nel Settecento*, ivi, 1983 (XXXIII), pp. 47-63; G.L. Masetti Zannini, *Memorie e feste di battesimi in casa Malvezzi e nella Bologna dei secoli XVI e XVII*, ivi, pp. 225-266.

Clementina, degli Unanimi, degli Inabili, degli Accesi e degli Invidiosi²⁰. L'ideale civile e morale a cui questi *ateliers* accademici guardano è principalmente quello di un ritorno a una poetica largamente classicistica, legata alla «filosofica semplicità di natura» di tradizione umanistico-rinascimentale, e a un recupero ideologico della «favolistica età dell'oro»²¹. Indubbiamente, gli sforzi teoretici principali per la definizione di un nuovo pensiero estetico-critico sulla poesia giungono in primo luogo dal *Discorso delle antiche favole* (1696), in secondo luogo dal *Discorso sopra l'Endimione* (1692), e infine dal trattato *Della ragion poetica* dell'arcade Gianvincenzo Gravina (1708). Centrale nel concetto di poesia messo a punto dall'autore è il rapporto tra il vero e il falso, fra il verosimile e la finzione, fra l'ideale e il fantastico. La favola è lo strumento che permette alla poesia di dar vita a un «incanto», dato che consente di stabilire una nuova relazione gnoseologica tra il reale e il finto²². Le basi di questo discorso affondano le loro radici teoretiche in due forme espressive dell'estetica rinascimentale: quella della «convenevolezza» e quella dell'«utilità»²³. Celebre è del resto la conclusione a cui giunge Gravina: la poesia, protagonista dei miti quanto delle favole, è una sorta di incantesimo «salutare», che educa e al contempo piega «il rozzo genio degli uomini» alla vita civile, proponendogli una «verità travestita in sembianza popolare»²⁴.

²⁰ Cfr. M.G. Bergamini, *Dai Gelati alla Renia (1670-1698). Appunti per una storia delle accademie letterarie bolognesi*, in *La Colonia Renia. Profilo documentario e critico dell'Arcadia bolognese*, a cura di M. Saccetti, II, *Momenti e problemi*, Modena, Mucchi, 1988, pp. 5-42; A. Battistini, E. Raimondi, *La razionalità ordinatrice della poetica: dall'ingegno al buon gusto*, in A. Battistini, E. Raimondi, *Le figure della retorica. Una storia letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1990², pp. 185-191.

²¹ R. Bacchelli, *Vocazione teatrale del Settecento italiano*, cit., pp. 487-489. Cfr. anche C. Carminati, *Fortuna critica del classicismo barocco in Arcadia (Crescimbeni, Maffei, Muratori, Martello, Gravina)*, in *Canoni d'Arcadia. Il custodiato di Crescimbeni*, a cura di M. Campanelli et al., Roma, Edizioni di Storia e di Letteratura, 2019, pp. 145-162.

²² G.V. Gravina, *Delle antiche favole* [1696], in Id., *Delle antiche favole. In appendice Discorso sopra l'Endimione di Alessandro Guidi*, a cura di V. Gallo, Roma-Padova, Antenore, 2012, p. 10 (§ 21-22). Cfr. anche I. Magnani Campanacci, *Vero della natura e Vero dell'arte*, in Ead., *Un bolognese nella Repubblica delle Lettere. Pier Jacopo Martello*, Modena, Mucchi, 1994, pp. 131-186.

²³ G.V. Gravina, *Delle antiche favole*, cit., p. 18 (§ 49).

²⁴ Ivi, pp. 19-20 (§ 56-57): «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'Anfone e d'Orfeo, de' quali si legge che l'uno col suon della sua 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». Cfr. anche A. Quondam, *L'elaborazione dell'estetica-critica graviniana del Discorso delle antiche favole*, in Id., *Cultura e ideologia di Gianvincenzo Gravina*, Milano, Mursia, 1968, pp. 147-180; 153-158; G.V. Gravina, *Della ragion poetica*, in Id., *Scritti critici e teorici*, a cura di A. Quondam, Roma-Bari, Laterza, 1973, pp. 208-210.

Nell'epoca dei Lumi, è del resto proprio l'idea di "favola" a diventare una valida chiave ermeneutica per accedere all'osservazione del mondo culturale. La seduzione esercitata dalle favole antiche sulla civiltà e sulle arti plastiche – scrive al riguardo Fontenelle – è ciò che dona alla finzione artistica un lirismo di carattere «razionale» e «meraviglioso»²⁵. Secondo Gravina, ad esempio, la fedeltà ai miti rappresentava un paradigma estetico per pervenire a una riforma della poesia settecentesca. Il mito, si legge nel libello *Delle antiche favole*, al pari delle «storie inventate», dà «al popolo la dottrina mescolata con la bevanda del piacere»²⁶. Nell'idea di una nuova poesia drammatica, fondata su forme teatrali miste, il nesso *mito-storia-vero* è in effetti ciò che conferisce il "colorito" al vivo dello spettacolo. Sul finire del Seicento e a inizio Settecento, l'opera melodrammatica a tema mitologico è quella forma d'arte che più d'ogni altra riesce ancora a catturare l'estro poetico e il linguaggio teatrale degli artisti bolognesi. Anzi, la sapiente stilizzazione in chiave "mitologizzante" della festa bolognese diviene nel Settecento oggetto di codificazione ermeneutica: il codice ideologico partecipa al disegno artistico, culturale ed epistemologico del testo e della scena²⁷. Tra il formalismo e il sensualismo estetico, il mito riesce sempre a donare alla rappresentazione il piacere della vista e dell'udito, soprattutto quando il tempo della favola si trova a confluire in quello della storia locale²⁸. Per arrivare a una riforma della poesia teatrale, serviva però un riordino del gusto estetico seicentesco. Bisognava dunque dare alle favole «il colore della novità», far prevalere la verosimiglianza sulla finzione, eccitare la meraviglia con la fantasia, e sulla scia delle argomentazioni vichiane riscoprire i tre grandi scopi della poesia: «ritrovare favole sublimi confacenti all'intendimento popolare», «perturbare all'eccesso» e infine «insegnare il volgo a virtuosamente operare»²⁹. Di qui la conclusione stilata dall'abate e letterato Antonio Conti,

²⁵ M. Detienne, *L'invention de la mythologie*, Paris, Gallimard, 1981, trad. it. di F. Cuniberto, *L'invenzione della mitologia*, Torino, Boringhieri, 1983, pp. 17-18.

²⁶ Cfr. anche A. Galletti, G. Vincenzo Gravina e il gruppo dei tragici napoletani. (Annibale Marchese – Saverio Pansuti – Nicola Capasso – Filippo Brunassi), in Id., *Le teorie drammatiche e la tragedia in Italia nel secolo XVIII*, Cremona, Fezzi, 1901, pp. 134-178.

²⁷ C. Guaita, *Gian Vincenzo Gravina: il pensiero estetico e la riflessione sul teatro*, in Ead., *Per una nuova estetica del teatro. L'Arcadia di Gravina e Crescimbeni*, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 47-93: 86-87.

²⁸ G. Guidorizzi, *Introduzione*, in Id., *Il mito greco. Gli eroi*, Milano, Mondadori, 2012, II, pp. IX-XL: XII-XIV.

²⁹ Vd. G. Vico, *Principi di scienza nuova d'intorno alla comune natura delle Nazioni*, in Id., *Opere*, a cura di A. Battistini, Milano, Mondadori, 2007⁷, pp. 566-584: 570-571 (II, I, 376). Cfr. anche A. Sorrentino, *La retorica e la poetica di Vico, ossia la prima concezione estetica del linguaggio*, Torino, Bocca, 1927, pp. 161-162; A. Battistini, E. Raimondi, *Le figure della retorica*, cit., pp. 205-215; L. Stefanini, *Arte e vita nel pensiero di G. V. Gravina*, in «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», 3/4, giugno-agosto 1920 (XII), pp. 233-244: 244.

secondo cui per «poesia» si doveva intendere quella «scienza delle cose umane e divine convertita in immagine fantastica ed armonica»³⁰.

Nel panorama italiano d'inizio Settecento, oltre al Gravina, al Muratori e a Benedetto Giacomo Marcello, è il nobile bolognese Pier Jacopo Martello a prendere di petto la questione sul melodramma, riconsiderandola nel suo aspetto aristotelico³¹. Più d'ogni altro, Martello muove i suoi primi passi di estetica drammaturgica seguendo quella «disponibilità anticipatrice» accordata da Giovan Gioseffo Felice Orsi alla cultura teatrale francese³². A queste sollecitazioni si aggiungono poi le decisive dissertazioni compiute dai principali teorici romani dell'Arcadia, entro cui Martello è conosciuto col nome di Mirtilo Dianidio³³. Dai canoni dell'«asse arcadico», però, il giovane Mirtilo si allontana, rifiutando l'idea di avvicinare il melodramma alle tendenze stilistiche della tragedia classica³⁴. Innanzitutto – osserva il letterato bolognese – il testo poetico vive di immagini

³⁰ A. Galletti, *Antonio Conti e la tragedia storica*, in Id., *Le teorie drammatiche e la tragedia in Italia nel secolo XVIII*, cit., pp. 240-253: 249.

³¹ E. Fubini, *Le prime polemiche sul melodramma in Italia*, in Id., *Musica e cultura nel Settecento*, Torino, E.D.T., 1986, pp. 39-68; S. Durante, *Vizi e virtù pubbliche del polemistia teatrale da Muratori a Marcello*, in *Benedetto Marcello. La sua opera e il suo tempo*, Atti del Convegno Internazionale (Venezia, 15-17 dicembre 1986), a cura di C. Madricardo e F. Rossi, Firenze, Olschki, 1988, pp. 415-424. Cfr. anche C. Viola, *Il canone di Muratori*, in *Canoni d'Arcadia. Il custodiato di Crescimbeni*, a cura di Campanelli et al., cit., pp. 193-208; A. Bussotti, *La tragedia nell'Arcadia del primo Settecento: Gravina e Martello tra lettura e rappresentazione*, ivi, pp. 283-298.

³² I. Magnani Campanacci, *Il dramma per musica nella concezione di Pier Jacopo Martello: poesia e spettacolo*, in Ead., *Un bolognese nella Repubblica delle Lettere*, cit., pp. 9-51; V. Varano, Orsi, *Giovan Gioseffo Felice*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* [d'ora in poi = DBI], 79, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2013, pp. 602-605.

³³ *Adunanza tenuta dagli Arcadi in onore dei fondatori d'Arcadia*, Roma, Antonio de' Rossi, 1753, p. 86. Sul Martello cfr. anche M. Catucci, *Martello (Martelli), Pier Jacopo*, in DBI, 71, 2008, pp. 77-84; G. Guccini, *Pier Jacopo Martello (1665-1727)*, in *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia e Romagna. Il teatro della cultura. Prospettive biografiche*, a cura di E. Casini-Ropa et al., Modena, Mucchi, 1986, pp. 140-147; M.G. Bergamini, *Pier Jacopo Martello o Martelli (Mirtilo Dianidio)*, in *La Colonia Renia. Profilo documentario dell'Arcadia bolognese*, a cura di M. Saccenti, I, *Documenti bio-bibliografici*, Modena, Mucchi, 1988, p. 64.

³⁴ Cfr. A. Dolfi, *L'Arcadia bolognese. Cultura ed ideologia nella poetica di Pier Jacopo Martello*, in «Studi urbinati di storia, filosofia e letteratura», 2, 1973 (XLVII), pp. 382-432; M. Ghisalberti Minerbi, *Un letterato della prima Arcadia (P. J. Martello)*, in «Altius», 4-5, 1932 (VIII), pp. 1-6; 2-3, 1933 (IX), pp. 14-21; 4, 1933 (IX), pp. 1-7; 5-6, 1933 (IX), pp. 1-4; B. Croce, *I versi di Teresa Zani*, in Id., *Scritti di storia letteraria e politica*, XXXVII, *La letteratura italiana del Settecento: note critiche*, Bari, Laterza, 1949, pp. 59-92; F. Croce, *Pier Jacopo Martello*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», 1-2, gennaio-giugno 1953 (LVII), pp. 137-147; M. Apollonio, *Drammaturgia letteraria*, in Id., *Storia del teatro italiano. Il teatro dell'età Barocca. Il teatro dell'età romantica [1946-1950]*, a cura di F. Fiaschini, Milano, Rizzoli, 2003, II, pp. 255-370: 360-365.

e dà al dramma in musica l'intensità e la forza del linguaggio figurativo³⁵. Ma nel melodramma musica vuol dire creazione e influenza reciproca con il testo poetico; anzi, se nella tragedia e nella commedia è la poesia a «fare da padrona», nel melodramma al contrario è la poesia che «serve come ministra» la musica³⁶. Difficile dire dove si ponga il confine tra l'ironia e la serietà nel discorso sul melodramma, che Martello compie nel dialogo *Della tragedia antica e moderna* del 1714. Certo è che il poeta bolognese tiene conto di due principali questioni sollevate dal Muratori sul melodramma moderno: quelle dell'asservimento della poesia alla musica e del criterio di verosimiglianza da destinarsi al registro scenico e passionale, in particolare del recitativo³⁷. Il nodo del problema era infatti tutto lì. Per Martello il melodramma non era soltanto un complesso di passioni, come scriveva Gravina, né doveva essere inteso come una corruzione della tragedia, come invece voleva Muratori, e né tanto meno doveva corrispondere a «un testo poetico, ad intreccio o d'azione», a cui sovrapporre «una veste musicale, come un accidentale ornamento»³⁸. Piuttosto, il melodramma doveva essere concepito come un'opera fatta di suoni, di note, di voci, in cui la *vocazione lirica* di uno spettacolo si costruiva a partire da una corposa base musicale. La nozione dalla quale si doveva partire per riconsiderare il vezzoso teatro seicentesco era pertanto quella di «favola» o di *intreccio drammatico*, suggerita dalla critica francese. Stando alle parole del Martello, un intreccio drammatico risultava moderno al pubblico se anzitutto questo era corredato di costume, di linguaggio poetico, di maneggio delle passioni, di criterio di rappresentabilità e soprattutto di unità d'interesse – come di lì a poco avrebbe scritto anche Antoine Houdar de La Motte³⁹. Era pertanto necessario che un autore fosse in grado di muovere «l'attenzione degli spettatori su un unico oggetto» e sui personaggi, tenendo in particolare credito quelle moderne categorie di estetica sulla nuova «maniera di ben pensare» sollevate dall'Orsi nelle *Considerazioni* e nel carteggio col Muratori: il «grande»,

³⁵ Cfr. N. Valle, *Origini del melodramma*, Roma, Ausonia, 1936, pp. 28-34: 30-31.

³⁶ P.J. Martello, *Della tragedia antica e moderna*, in Id., *Scritti critici e satirici*, a cura di H.S. Noce, Bari, Laterza, 1963, pp. 270-296: 277. Cfr. anche I. Magnani Campanacci, *Un bolognese nella Repubblica delle Lettere*, cit., pp. 40-41.

³⁷ Cfr. [Il melodramma], III, 5: L.A. Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, in Id., *Opere*, a cura di G. Falco e F. Forti, Milano-Napoli, R. Ricciardi, 1964, II: I, pp. 153-155.

³⁸ C. Gallico, *P. I. Martello e «la poetica di Aristotile sul melodramma»*, nel misc. *Scritti in onore di Luigi Ronga*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1973, pp. 225-232: 226.

³⁹ A.H. de La Motte, *Suire des réflexions sur la tragédie*, in Id., *Ceuvres complètes*, Genève, Slatkine reprints, 1970 [1754], I, pp. 430-431. Cfr. anche P. Dupont, *Houdar de La Motte (1672-1731). Un poète-philosophe au commencement du dix-huitième siècle*, Genève, Slatkine reprints, 1971 [Paris, Hachette, 1898], pp. 284-285; A. Galletti, *La tragedia e le teorie drammatiche in Francia dal 1600 al 1730*, in Id., *Le teorie drammatiche e la tragedia in Italia nel secolo XVIII*, cit., pp. 33-61: 54-58.

l'«energia» o la «forza», il «diligato», il «dilettevole», l'«aggradevole», la «naturalità» e il «vero particularizzare»⁴⁰.

Nel discorso teorico avanzato dal Martello, il primato settecentesco del teatro in musica si incrocia dunque con le necessità di codificare un moderno metodo compositivo, una nuova «fruizione» e «valutazione critica» per il melodramma⁴¹. Da questo punto di vista, l'approccio del poeta bolognese alla poetica drammatica non è poi così distante da quello dichiarato da Giuseppe Gaetano Salvadori nella *Poetica Toscana all'uso* del 1691. L'obiettivo del Salvadori era infatti quello di offrire una «poetica all'uso», chiara, analitica, e soprattutto pratica, che fosse in grado di «giovare universalmente a tutti i virtuosi gioveni»⁴². È vero, fa notare il Salvadori nel proemio della sua *Poetica*, che la lirica e la musica sono due sorelle, anche se bisogna osservare che le composizioni poetiche per musica possono essere di varie maniere: ci sono i drammi, le cantate «in qualsivoglia genere», le serenate, gli oratori, oppure le arie. Più queste forme drammatiche sono «limate, chiare e risonanti» nel loro verso poetico, più esse servono alla musica e alla varietà espressiva di una composizione⁴³. La posizione del Salvadori sembra dunque mostrare una certa affinità con quella che nel 1714 Martello espone nel dialogo *Della tragedia antica e moderna*, a cominciare dalla preminenza della melodia sulla poesia nella realizzazione di una scrittura melodrammatica. A differenza del Salvadori, Martello si serve però di un confronto diretto e principalmente umoristico con l'antico: contesta le ragioni di un interlocutore, che nell'inaspettata veste di un anziano «impostore» si spaccia per un novello Aristotile⁴⁴. Fino ad annunciare, nella nota introduttiva dell'*Autore a chi legge*, che l'obiettivo del suo discorso consiste nel voler «altercar ragionando» con la controparte, passando sotto gli occhi di questo stesso Aristotile alcune macro-differenze fra il teatro antico e quello moderno, senza schernire in alcun modo l'autorità del filosofo greco⁴⁵. Come ha fatto notare Claudio Gallico, il dialogo tra Martello e il finto-Aristotile trova nel contesto dell'analisi del melodramma uno «sbocco positivo»: qui, la bontà del discorso critico avanzato dallo pseudo-Aristotile predomina sull'ironia letteraria⁴⁶. È

⁴⁰ A. Cottignoli, *La Perfetta poesia e la musica nel teatro antico*, in Id., *Muratori teorico. La revisione della Perfetta poesia e la questione del teatro*, Bologna, CLUEB, 1987, pp. 13-35: 21-24. Cfr. anche G. Orsi, *Dialogo V*, in Id., *Considerazioni*, Bologna, Costantino Pisarri, 1703, pp. 361-462.

⁴¹ C. Gallico, *P. I. Martello e «la poetica di Aristotile sul melodramma»*, cit., p. 227.

⁴² G.G. Salvadori, *Proemio*, in Id., *Poetica Toscana all'uso*, Napoli, Gramignani, 1691, pp. 1-4: 1-2.

⁴³ Ivi, pp. 70-71.

⁴⁴ R. Giazotto, *Critica erudita e satira riformatrice prima del Metastasio*, in Id., *Poesia melodrammatica e pensiero critico nel Settecento*, Milano, Bocca, 1952, pp. 11-35: 28-29; A. Galletti, *Pier Jacopo Martello*, in Id., *Le teorie drammatiche e la tragedia in Italia nel secolo XVIII*, cit., pp. 62-133: 81-112.

⁴⁵ P.J. Martello, *Della tragedia antica e moderna*, cit., p. 278.

⁴⁶ C. Gallico, *P. I. Martello e «la poetica di Aristotile sul melodramma»*, cit., pp. 228-230.

infatti l'anziano interlocutore a toccare alcune questioni fondamentali della retorica melodrammatica, come quelle dedicate alla «preminenza della musica» sulla «povera poesia», al diletto della composizione, alla struttura poetica dell'opera, ai suoi motivi letterari e allo stile. Il punto di partenza di questo ampio discorso è quello di considerare anzitutto la composizione melodrammatica alla stregua di «una serenata» di strumenti e di voci, semplice e naturale. Va da sé che il vero «testor de' versi», afferma Martello, deve dunque saper comporre melodie e con la poesia riuscire a «dialogizzare cantando»⁴⁷.

Il luogo forse più prolifico dell'argomentazione del finto-Aristotile è quello dedicato alle parti del dramma in musica. In primo luogo, è bene chiedersi cosa sia un testo melodrammatico e di quali parti è formato. Se si dà ascolto al giudizio di Frank Rahill, la poesia melodrammatica consiste in una composizione teatrale che attinge un po' dai linguaggi della tragedia, della commedia, della pantomima e da quelli delle arti visive e musicali⁴⁸. È una poesia destinata perlopiù a un pubblico popolare: prevede un intrattenimento musicale e una forte situazione scenica e sentimentale. Può impiegare un numero di personaggi fissi, come ad esempio un'eroina o un eroe sofferente; può fare appello a una lingua moraleggiante, patetica e ottimistica, o chiamare in causa il senso tragico, per poi chiudersi felicemente con l'esaltazione di un evento storico o con l'affermazione dei valori etico-morali. Quello che tuttavia occorre tenere a mente, quando si desidera raggiungere un giusto equilibrio fra la musica dialogica e l'azione teatrale, è lo stile di una scena melodrammatica, che di norma può essere costituita da un solo recitativo, o da una sola arietta, o nella maggior parte dei casi dall'una e dall'altra. Ecco allora Martello parlare di una corretta «scienza del gusto» del melodramma, un sistema estetico da ricercare in un giusto dosaggio stilistico del «vetusto» e del «moderato». Dal momento che la musica «deve rimanere secondata da parole e da sentimenti», è necessario che l'efficacia dell'immaginazione poetica in una composizione melodrammatica sia denotata dall'«acido» del *vetusto* e dalla «dolcezza» del *moderato*: l'opera può così «dilettare sommamente con un po' di piccante il palato» del pubblico, senza assopirlo⁴⁹.

⁴⁷ P.J. Martello, *Della tragedia antica e moderna*, cit., p. 189.

⁴⁸ F. Rahill, *Setting the Stage*, in Id., *The World of Melodrama*, University Park, London, The Pennsylvania State University Press, 1967, pp. XIII-XVIII: XIV. Cfr. J. Schmidt, *Die Begriffe des Melodramas und des Melodramatischen*, in Id., *Ästhetik des Melodrams. Studien zu einem Genre des populären Theaters im England des 19. Jahrhunderts*, Heidelberg, Carl Winter-Universitätsverlag, 1986, pp. 9-29: 22-27; A. Capri, *L'opera nel Sei e Settecento e la riforma di Gluck*, in Id., *Il melodramma dalle origini ai nostri giorni*, Modena, Guanda, 1938, pp. 69-124.

⁴⁹ P.J. Martello, *Della tragedia antica e moderna*, cit., pp. 289-290.

LO SCOGLIO DI CIRCE

Ci avviciniamo così alle importanti conclusioni offerte da Umberto Leotti sulle tipologie di allestimenti che hanno caratterizzato le scenografie della Festa di San Bartolomeo a partire dalla fine del Cinquecento. L'esame delle relazioni in prosa e delle fonti visive consente di rilevare subito che le scene e i soggetti della festa erano tratti prevalentemente dalle favole mitologiche, allegoriche o fantastiche⁵⁰. In molti casi poi lo spettacolo prevedeva un'opera-torneo, oppure dispute in veste di cacce, giostre e giochi circensi⁵¹. Nella cornice del dramma musicale a tema mitologico va ad esempio inquadrato l'allestimento della festa che andò in scena il 24 agosto 1700 nella piazza pubblica di Bologna, alla presenza del cardinal legato Ferdinando d'Adda e del gonfaloniere Carlo Maria Marescalchi. Si tratta dello spettacolo *Lo scoglio di Circe*, un intrattenimento popolare che per l'occasione proseguì fino alla giornata del 26 agosto, quando in casa del marchese Francesco Maria Monti Bendini, al cospetto degli accademici Gelati, venne allestito un «Teatro di Boschereccia» con i disegni dello scenografo Ferdinando Galli Bibiena⁵². Protagoniste di quell'intermezzo in musica furono alcune fra le cantanti d'opera più in voga del tempo: le virtuose Camilla Bonelli, la fiorentina Serafina e la veneziana Tognina, nel ruolo «delle tre Grazie» Aglaia, Eufrosina e Talia⁵³. Il

⁵⁰ Cfr. F. Bacchelli, *Temi politici, letterari, giocosi*, in *La Festa della Porchetta a Bologna*, cit., pp. 13-17; M. Giansante, *Gerarchie e scenografie. La Festa della Porchetta nelle Insignia degli Anziani consoli di Bologna*, in «I quaderni del m.ae.s.», 2005 (VIII), pp. 93-125: 107-120; E. Maule, *La festa musicale bolognese nel '700*, in «il Carrobbio», 1982 (VIII), pp. 206-218: 206.

⁵¹ U. Leotti, *Schedatura della festa della Porchetta: per un'analisi computerizzata*, in *Il Palio di Bologna da Re Enzo a Napoleone*, cit., pp. 10-11: 11.

⁵² Sui Bibiena cfr. L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, a cura di M. Capucci, Firenze, Sansoni, 1974, III, pp. 137-138; D. Lenzi, *La dinastia dei Galli Bibiena*, in *I Bibiena: una famiglia europea*, Catalogo della Mostra (Bologna, 23 settembre 2000 - 7 gennaio 2001), a cura di J. Bentini et al., Venezia, Marsilio, 2000, pp. 19-36; D. Lenzi, *La più celebre famiglia di architetti e scenografi di età barocca*, ivi, pp. 37-52; F. Ruffini, *Per una epistemologia del teatro del '700: lo spazio scenico in Ferdinando Galli Bibiena*, in «Biblioteca teatrale», 3, 1972 (II), pp. 1-18; D. Lenzi, *I Galli Bibiena, scenografi e architetti teatrali delle principali città e corti d'Europa*, nel misc. *Il teatro per la città*, Bologna, Compositori, 1998, pp. 63-75; D. Lenzi, *Ferdinando e Francesco Bibiena. I "grandi padri" della veduta per angolo*, in *Architetture dell'inganno. Cortili bibieneschi e fondali dipinti nei palazzi storici bolognesi ed emiliani*, a cura di A.M. Matteucci e A. Stanzani, Bologna, Arts & Co, 1991, pp. 89-128; D. Lenzi, *Da Bibbiena alle corti d'Europa, la più celebre dinastia di architetti teatrali e scenografi di età barocca*, in *Galli Bibiena una dinastia di architetti e scenografi*, Atti del Convegno (Bibbiena, 26-27 maggio 1995), a cura di D. Lenzi et al., Bibbiena, Accademia Galli Bibiena, 1995, pp. 11-33.

⁵³ Bologna, Biblioteca Universitaria, 770 [d'ora in poi = BUB, 770], 62, a. 1700, A.F. Ghiselli, *Memorie antiche manuscritte di Bologna*, c. 408v. Cfr. anche C. Ricci, *Il Teatro Formagliari in Bologna (1636-1082)*, in «Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Provincie di Romagna», 1887 (V, s. III), pp. 24-86: 38.

setting dell'intrattenimento, così come il tema mitologico della rappresentazione, non costituiva di certo una novità artistica nel panorama degli allestimenti della Festa di San Bartolomeo. Piuttosto, si presentava come una riproposizione dello spettacolo ideato nel 1692 dallo scenografo Alessandro Saratelli, dal direttore dei balli Francesco Benvenuti e dall'incisore Giuseppe Maria Mitelli. A differenza di quest'ultimo, però, l'allestimento dello *Scoglio di Circe* doveva riprodurre la scena di un antico anfiteatro romano scandito da due distinti ordini di colonne, che terminavano il loro corso verso un grande arco esagonale, in rovina⁵⁴. Le cronache locali narrano che il giorno di San Bartolomeo i bolognesi videro marciare al centro di questo anfiteatro una «gran machina» teatrale a forma di «orrido» scoglio, che esponeva alla vista del pubblico un guerriero nei panni di Ulisse e una fanciulla nelle vesti di una maga, riconosciuta da tutti per la «famosissima» Circe omerica; anzi, per «una Circe più potente dell'antica», come scrive l'editore Evangelista Manolessi nella dedica del libretto a stampa⁵⁵. Ad accompagnare i due protagonisti dello spettacolo – si legge nella relazione della festa – erano i compagni del principe d'Itaca, mutati in tanti «porchetti sparsi qua e là per lo scoglio»⁵⁶. Si trattava dunque di una *pièce à machine* caratterizzata da quelle metamorfosi sceniche ed effetti di scena, che a giudizio del Corneille rappresentavano «il nodo e lo scioglimento» visivo di uno spettacolo⁵⁷.

⁵⁴ Cfr. anche D. Lenzi, *Teatri ed anfiteatri a Bologna nei secoli XVI e XVII*, in *Barocco romano e Barocco italiano*, a cura di M. Fagiolo e M.L. Madonna, cit., pp. 174-191.

⁵⁵ Bologna, Biblioteca Universitaria, A. II, Caps. XIII [d'ora in poi = BUB, A. II, Caps. XIII], 25, *Lo Scoglio di Circe*, Bologna, E. Manolessi, 1700, cc. 1r-3v: 1r-2r. La principale raccolta dei libretti a stampa della Festa di San Bartolomeo fu realizzata tra il 1815 e il 1820 da Giuseppe Guidicini. Oggi la raccolta si conserva nella *Collezione delle relazioni della Festa della Porchetta dal 1627 al 1783* presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna (Gabinetto disegni e stampe): per una presentazione degli inventari cfr. U. Leotti, *Il lento formarsi, e affermarsi, di un'iconografia*, in *La Festa della Porchetta a Bologna*, cit., pp. 23-47: 28. Un'altra importante collezione dei libretti a stampa della Festa, da cui qui si cita, è la raccolta *Festa della Porchetta dal 1659 al 1767* che si custodisce presso la Biblioteca Universitaria di Bologna. La collezione è conservata in due capsule, con segnatura A. II, Caps. XIII (da I a 33) e B. II, Caps. XIII (da 34 a 66). Per le schede tecniche-bibliografiche relative agli spettacoli e per le *Insignia* degli allestimenti-scenici della Festa si rinvia al prezioso volume *La Festa della Porchetta a Bologna*, cit., con l'*Atlante delle immagini* curato da U. Leotti, e al catalogo dell'esposizione steso da F. Bacchelli (*Schede delle opere esposte*) nell'opuscolo della mostra *Il Palio di Bologna da Re Enzo a Napoleone: cinquecentocinquanta anni di Feste della Porchetta*, cit. Per l'inventario analitico delle *Insignia* cfr. G. Plessi, *Le Insignia degli Anziani del Comune dal 1530 al 1796. Catalogo-inventario*, Roma, s.e., 1954, I; Id., *Le Insignia degli Anziani del Comune dal 1530 al 1796. Appendice araldica*, Roma, s.e., 1960, II.

⁵⁶ BUB, A. II, Caps. XIII, 25, c. 2r-v. Incisore dello spettacolo fu Marco Antonio Mangini (cfr. G. Plessi, *Le Insignia degli Anziani del Comune dal 1530 al 1796. Catalogo-inventario*, cit., p. 192; U. Leotti, *Atlante delle immagini*, cit., pp. 200-201).

⁵⁷ Cfr. J. Rousset, *Fine e persistenza del teatro barocco in Francia*, in *Chiarezza e verosimiglianza. La fine del dramma barocco*, a cura di S. Carandini, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 23-35: 29-30. Cfr. anche

Lo scoglio di Circe voleva infatti presentarsi al largo pubblico come una «solazzevole e decorosa invenzione» poetica e scenografica, costruita sull'antica memoria dello sbarco di Ulisse sulle coste del promontorio Circeo. Quel che però appariva del tutto nuovo ai fini della rappresentazione era il senso dell'opera, che aspirava a far "correre" la memoria degli spettatori dalle rovine della città di Troia all'episodio omerico dell'incontro di Odisseo e Circe, sino al ricordo di quell'antica «rapina in significato d'un animale», il maiale, compiuta dai Lamber-tazzi a danno del bolognese Tebaldello de' Zambrasi. Le ragioni di questa scelta scenografica sono del resto tracciate nel libretto a stampa dello spettacolo. Per prima cosa, il nucleo ideale della scena voleva accendere ai bolognesi il ricordo di quella «libertà» che fu «restituita alla patria con la depression de' tiranni»⁵⁸. In secondo luogo, le rovine della città di Ilio dovevano fungere da sfondo ideale al *recitar cantando* dei due protagonisti, Ulisse e Circe. In linea con le convenzioni drammatiche del tempo, il dialogo musicale tra i due principali personaggi è infatti aperto da un classico recitativo di settenari ed endecasillabi, con strofa metrica *aBAbCdD*:

CIRCE Itaco cavaliero,
che da venti agitato a questo scoglio
pur ti ricovri, ove ha sol Circe impero;
tu del troiano orgoglio
trionfator, sappi che Troia oppressa
per voi già non cadea,
se questa verga in suo soccorso havea⁵⁹.

Al di là del primo recitativo, diretto a presentare il "senso" melodrammatico della rappresentazione, e i suoi due protagonisti, il tratto più caratteristico di questo testo poetico è offerto delle ariette. Queste canzonette, che seguono i recitativi, erano di norma cantate da uno o più personaggi, a volte col supporto di un corteggio, come nel caso dello *Scoglio di Circe*. Se si osserva la precettistica settecentesca relativa al melodramma, qualche indizio sulle regole metriche giunge da Francesco Saverio Quadrio, il quale nella *Storia e ragione d'ogni poesia* ricorda che il settenario e l'ottonario erano quei versi canonici impiegati dai poeti per

E. Zucchi, *Fuoco incrociato sulla Rodogune: Maffei e Calepio all'attacco del teatro di Corneille*, in Id., *Il «tiranno» e il «dilettante». La dissertazione epistolare di Pietro Calepio sopra la Merope di Scipione Maffei e la critica teatrale del primo Settecento*, Verona, QuiEdit, 2017, pp. 35-59.

⁵⁸ BUB, A. II, Caps. XIII, 25, c. 2r-v.

⁵⁹ Ivi, c. 2v. Si segnala che per le trascrizioni delle fonti e dei testi è stato adottato un criterio di conservazione. Sono state sciolte le abbreviazioni; distinto il carattere grafico *u* da *v*; normalizzato l'uso delle maiuscole, delle minuscole, degli a capo e degli accenti; modernizzata la punteggiatura; conservata l'*h* etimologica; unificata la grafia delle preposizioni articolate.

comporre le ariette melodrammatiche⁶⁰. Per bocca dello pseudo-Aristotile, Pier Jacopo Martello parla invece delle cosiddette «escite», ossia di quelle ariette che si adoperavano quando un personaggio entrava per la prima volta in scena⁶¹. Da ultimo, converrà recuperare alcune delle informazioni sull'esecuzione dei recitativi e delle arie melodrammatiche fornite dall'esperto musicista Benedetto Marcello nel noto volume del *Teatro alla moda* del 1720⁶². Denunciando la prassi comune nei teatri lirici, Marcello avverte che i recitativi, per la loro struttura strofica, vicina alla lingua parlata, non devono possedere alcuna "relazione" metrica con le ariette⁶³. Il tono del Marcello, si sa, è sarcastico. Nei recitativi, continua a riferire lo scrittore veneziano, «la *Modulazione*» è «a *capriccio*». Al contrario, le ariette, che hanno la funzione di trasmettere l'affezione dell'animo, procedono di solito senza la voce del Basso. Qualche nota più grave è pur consentita alle sole viole, anche se nelle canzonette la melodia è principalmente conferita dalle sinfonie dei «*Violini all'unissono*»⁶⁴. Un altro *cliché* musicale riguarda invece le tonalità dei recitativi e delle arie del melodramma settecentesco: «terminato il *Recitativo in Bmolle*» – spiega con ironia il Marcello – il compositore «attaccherà subito un'*Aria con tre o*

⁶⁰ F.S. Quadrio, *Storia e ragione d'ogni poesia*, Milano, Francesco Agnelli, 1744, V, pp. 443-446: 444: «Dell'ariette già dicemmo nel secondo volume, com'elle si sogliono comporre. Quelle tessute di ottonari, siccome sono le più sonore, così sopra l'altre trionfano, alle quali succedono quelle de' settenari composte». Vd. C. Viola, *Francesco Saverio Quadrio e la letteratura contemporanea*, in Id., *Canoni d'Arcadia*. Muratori, Maffei, Lemene, Ceva, Quadrio, Pisa, ETS, 2009, pp. 197-230: 223.

⁶¹ P.J. Martello, *Della tragedia antica e moderna*, cit., pp. 285-286. Le pagine del Martello sono riprese fedelmente da F.S. Quadrio, *Storia e ragione d'ogni poesia*, cit., pp. 441-443: 442: «Le arie semplici alcune diconsi *escite*, altre *ingressi*, ed altre *medie*, e diconsi tali dal loro uso. Perciocché le *escite* si adoperano quando un personaggio esce in scena; le *medie* a mezzo una scena; e gl'*ingressi* al chiudersi della scena».

⁶² Cfr. S. Miceli, *Introduzione*, in B. Marcello, *Il Teatro alla Moda*, a cura di S. Miceli, Roma, Castelvechi, 1993, pp. 5-21. Sul Marcello cfr. M. Bizzarini, *Marcello, Benedetto Giacomo*, in DBI, 69, 2007, pp. 517-523; L. Zorzi, *Venezia: la Repubblica a teatro*, in Id., *Il teatro e la città*, cit., pp. 235-291: 264-267; P. Del Negro, *Benedetto Marcello patrizio romano*, in *Benedetto Marcello. La sua opera e il suo tempo*, cit., pp. 17-48; N. Mangini, *Benedetto Marcello e la vita teatrale a Venezia tra Sei e Settecento*, ivi, pp. 49-59; F. Molina Castillo, *Critica y satira del teatro musical en el Settecento: Il teatro alla moda de Benedetto Marcello*, in *El teatro italiano*, Actas del VII Congreso Nacional de Italianistas, ed. por. J. Espinosa Carnonell, Valencia, Universitat de València (Departament de Filologia Francesa i Italiana), 1997, pp. 459-463.

⁶³ B. Marcello, *Il Teatro alla Moda*, cit., p. 34. Cfr. anche E. Fondi, *Benedetto Marcello e Il teatro alla moda*, in «Nuova Antologia», maggio-giugno 1908 (XXXXV, s. V), pp. 141-156: 146-150; E. Fondi, *La vita e l'opera letteraria del musicista Benedetto Marcello [sec. XVIII]*, Roma, Walter Modes, 1909, pp. 113-114; O. Tommasini, *Pietro Metastasio e lo svolgimento del melodramma italiano*, in «Nuova Antologia», 1882 (XXX, s. II), pp. 17-60: 44-50; E. Selfridge-Field, *Marcello, Sant'Angelo, and Il teatro alla moda*, in *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società*, a cura di L. Bianconi e G. Morelli, Firenze, Olschki, 1988, II, pp. 533-546.

⁶⁴ B. Marcello, *Il Teatro alla Moda*, cit., p. 41.

quattro *Diesis* obbligati in *Chiave*, ripigliando poi il seguente *Recitativo* per *Bmolle*, e ciò a titolo di novità»⁶⁵.

Limitiamoci per ora a riscontrare qualcuno di questi indizi sulla precettistica metrica nel testo poetico dello *Scoglio di Circe*. Cominciamo subito col dire che il secondo recitativo del testo melodrammatico presenta l'ingresso in scena di un nuovo personaggio: quello di Ulisse. La risposta che l'eroe greco dà alla maga Circe è affidata a una semplice strofa di soli tre versi, due settenari e un endecasillabo, accompagnati da una prima arietta musicale di *escita*, eseguita a "voce sola", in quattro versi ottonari, replicata dal cantante:

ULISSE Deh quella verga almeno
co' vantati portenti
Grecia e Ilio rendesse a me presenti.
Qui d'Achille, a noi d'intorno,
gli alti carri errar vedrei;
e faria Troia ritorno
abbatuta agli occhi miei⁶⁶.

Non siamo in grado, naturalmente, di dire con certezza quali fossero i registri vocalici coinvolti nello spettacolo: possiamo solo immaginare che il dialogo musicale fosse cantato da un tenore nei panni di Ulisse e da un soprano o mezzo-soprano nelle vesti di Circe, entrambi accompagnati da un corteggio di guerrieri e di ninfe. C'è poi da dire che nelle relazioni a stampa della Festa nulla è riferito sulla partitura operistica, e pochi sono di solito i cenni alle melodie e agli strumenti musicali. Nel libretto dello *Scoglio di Circe* si legge ad esempio che il dialogo tra Ulisse e la maga fu accompagnato da «leggiadrissime sinfonie»: un indizio che, in un certo qual modo, sembra rinviare alle annotazioni fornite da Benedetto Marcello sulle soavi melodie delle viole e dei violini, e al discorso sulla musica pratica di Johann Joseph Fux⁶⁷. Nel suo famoso volume

⁶⁵ Ivi, p. 43. Cfr. anche S. Maffei, *Recensione a B. Marcello, Il teatro alla moda (1738) [1738]*, in Id., *De' teatri antichi e moderni e altri scritti*, a cura di L. Sannia Nowé, Modena, Mucchi, 1988, pp. 69-75; E. Fubini, *Le prime polemiche sul melodramma in Italia*, in Id., *Musica e cultura nel Settecento europeo*, Torino, EDT, 1986, pp. 39-68: 63-68; C. Gallico, *Discorso di G.B. Doni sul recitare in scena [1968]*, in Id., *Sopra li fondamenti della verità. Musica italiana fra XV e XVII secolo*, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 163-178.

⁶⁶ BUB, A. II, Caps. XIII, 25, c. 2v. Sul «canto a voce sola» e sullo stile del recitativo e dell'aria cfr. P. Fabbri, *Origini del melodramma*, in *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, I, *Il teatro musicale dalle origini al primo Settecento*, a cura di A. Basso, Torino, UTET, 1995, pp. 59-84: 70-75; E. Surian, *Aria*, in *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Il lessico*, Torino, UTET, 1983, I, pp. 117-120; Id., *Recitativo*, ivi, 1984, IV, pp. 60-63; B. Lupo, *Voce*, ivi, pp. 744-754; S. Durante, *Il cantante*, in *Storia dell'opera italiana*, IV, *Il sistema produttivo e le sue competenze*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, Torino, EDT, 1987, pp. 347-415.

⁶⁷ *Ibidem*.

Gradus ad Parnassum del 1725, Fux ricorda che la composizione delle arie melodrammatiche fu quasi sempre soggetta alla moda dei tempi, e che quanto alla musica d'accompagnamento questa risultava piuttosto «arbitraria», ossia soggetta ai gusti artistici del compositore. Ciò che sembra più interessare al Fux è tuttavia l'esame dell'estetica musicale, e in particolare lo studio dello *stile recitativo*, che «altro non è, che un parlare espressivo con modulazione musicale, o sia elocuzione oratoria»⁶⁸. Il recitativo teatrale, spiega Fux, è «simile al parlar familiare», e la sua esecuzione avviene «con voce alquanto rimessa», disposta alla musica. Molto frequenti nei recitativi sono infatti i trasporti emotivi, gli echi e gli ansiti drammatici, che talvolta il cantante può rendere con «una voce gagliarda, simile a quella di uno che grida, con spessa mutazione del Basso»⁶⁹. Quel che però occorre notare, afferma sempre Fux, è che per il compositore è fondamentale che ogni moto dell'animo coincida con un determinato recitativo. Si possono avere così recitativi di *sdegno*, *compassione*, *timore*, *violenza*, *tedio*, *piacere*, oppure di *amore*. A ognuno di questi «affetti» corrisponde un preciso timbro vocalico del cantante. Ad esempio, lo *sdegno* si esprime in genere con una «voce commossa», fatta di note piuttosto acute, che può arrivare anche al «grido», alla «voce precipitosa», quando il risentimento tocca le corde emotive della veemenza. Un discorso diverso va fatto per quei personaggi che presentano dei tratti regali, come ad esempio l'Ulisse omerico: questi, scrive Fux, non entreranno in scena in uno «strillamento femminile», quanto piuttosto conserveranno la loro «dignità maestosa», palesando «la collera con reale gravità: il quale riguardo ancora si deve avere in tutti gli altri affetti»⁷⁰.

Conformemente a questo quadro è la reazione d'orgoglio di Ulisse presente nel secondo recitativo dello *Scoglio di Circe*. Ulisse, si sa, è «l'uomo dalla mente dai molti colori»⁷¹: se è vero che il suo intelletto conosce le passioni, è altrettanto vero che il dramma in musica si serve proprio di alcuni *topoi* per la resa dei sentimenti e degli stati d'animo. Ora, se si guarda alle prime due stanze dello *Scoglio di Circe*, queste ripropongono in modo originale alcuni tipi di unità narrative del racconto omerico che ruotano in particolare attorno ai *sintagmi di disgiunzione* (partenze e ritorni) e a quelli *contrattuali* (istituzione e rottura di un contratto). I motivi dell'approdo di Ulisse sull'isola della maga e il suo

⁶⁸ J.J. Fux, *Gradus ad Parnassum sive manuductio ad compositionem musicae regularem methodo nova...*, Viennae Austriae, Typis Joannis Petri Van Ghelen, 1725, trad. it. di A. Manfredi, *Salita al Parnaso ossia guida alla regolare composizione della musica* [1761], Bologna, Forni, 1972, pp. 232-237: 232.

⁶⁹ *Ibidem*. Cfr. anche A. Bonaventura, *Il Settecento*, in Id., *Saggio storico sul teatro musicale italiano*, Livorno, R. Giusti, 1913, pp. 160-217: 163-165.

⁷⁰ J.J. Fux, *Salita al Parnaso*, cit., p. 234.

⁷¹ Cfr. P. Citati, *La mente colorata. Ulisse e l'Odissea*, in Id., *La civiltà letteraria europea da Omero a Nabokov*, a cura di P. Lagazzi, Milano, Mondadori, 2006², pp. 3-308: 84-183.

«soccorso» dato agli achei sono infatti subito rinvenibili nel primo recitativo. Chi fosse tuttavia Circe e quello che capitò ai compagni dell'eroe greco una volta dentro al palazzo della maga erano però degli argomenti fin troppo noti al pubblico per dover essere ricordati. Bastava rammentare agli spettatori che il trionfo di Ulisse sulla boria dei troiani e sui «vantati portenti» della verga incantatrice della maga fosse frutto dell'ingegno dell'eroe, per poi riproporre al pubblico in chiave semiseria l'atmosfera dell'episodio omerico, includendo nella finzione scenica anche la versione della storia narrata da Virgilio all'inizio del VII libro dell'*Eneide*⁷². Enea – si legge nel libretto a stampa dello spettacolo – «portatosi a stabilire una nuova patria nel Lazio prese l'augurio del loco di tal fondazione da una bianca porchetta colà trovatasi»⁷³.

E veramente l'impianto e il paesaggio scenico dell'allestimento dovevano presentarsi come una specie di illustrazione mitologica, rispondente alla categoria estetica del Bello, dotata di forti ascendenze letterarie e adeguata principalmente al mito fondativo della patria: Troia-Roma-Bologna⁷⁴. A completare questo quadro scenico era però l'invenzione poetica dello spettacolo, costruita sulla fantasia di Ulisse di veder correre di nuovo sul campo di battaglia troiano i temuti e «alti cocchi d'Achille». Per realizzare questa azione scenica, venne presentata al pubblico una gara di bighe in un anfiteatro romano, non prima che il dialogo musicale tra Circe e Ulisse giungesse a termine con l'esecuzione di due ulteriori recitativi seguiti da altrettante arie liriche. Il terzo recitativo ha infatti come protagonista la maga. Simbolo dell'inganno dei sensi e della forza della dimenticanza, è lei a riproporre sulla scena del teatro l'immagine di nuova Troia «consunta al fuoco», attraverso un efficace gioco di associazioni che accorda ai registri del mito quelli della storia bolognese: dalla «fatal memoria» della morte di Tebaldello de' Zambrasi, che aprì le porte di Faenza all'esercito felsineo, alla «civil vittoria» di Bologna⁷⁵. Dopo il recitativo intonato da Circe, è la volta di una terza arietta costruita in sei versi, due dei quali decasillabi, seguita da decasillabi «accorciati» in quaternario e senario:

CIRCE Gli alti cocchi d'Achille
lievi rotar fra poco.
Qui d'intorno vedran le tue pupille,
e nova Troia in pria consunta al foco,

⁷² Cfr. § *Ripensare Circe*: C. Franco, *Il mito di Circe*, in M. Bettini, C. Franco, *Il mito di Circe. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 207-296: 216-246.

⁷³ BUB, A. II, Caps. XIII, 25, c. 2r.

⁷⁴ Cfr. A. Battistini, *Lo specchio e la lampada. Il paesaggio letterario settecentesco dal Bello al Sublime, passando per il Pittorresco*, in Id., *Svelare e rigenerare. Studi sulla cultura del Settecento*, a cura di A. Cristiani e F. Ferretti, Bologna, Bononia University Press, 2019, pp. 189-204.

⁷⁵ BUB, A. II, Caps. XIII, 25, cc. 3r-3v.

scherzo al riso plebeo
a piedi tuoi precipitar vedrassi,
quasi nobil trofeo, fatal memoria
di un empio ucciso e di civil vittoria.

Su venite, correte veloci
a mie voci,
destrieri volate,
quai cingeste con corsi di gioia.
Vinta Troia,
noi pur circondate⁷⁶.

L'ultima stanza, la quarta, è invece interamente costruita su un recitativo dialogato tra Ulisse e Circe, concluso da un'arietta a due voci che dà avvio alla gara dei carri sotto lo sguardo degli spettatori, dei giudici e dei due eroi del mito. Se seguiamo le indicazioni già suggerite dal patrizio romano Pietro della Valle a proposito del melodramma seicentesco, era questa la parte che corrispondeva al classico "contrappunto", un artificio che dava luogo alle fughe musicali e canore di due personaggi⁷⁷:

ULISSE Numi, e che veggio?
CIRCE Ulisse,
i chiesti carri io ti presento agli occhi.
ULISSE Ecco i rapidi cocchi.
CIRCE Alle Olimpiche risse
novo eccidio di Troia omai succeda.
ULISSE E sia questa del volgo, e gioco, e preda.
CIRCE Che non può.
ULISSE Che non fa.
CIRCE Mio poter.
ULISSE Maga beltà.
Dei destrieri,
nel corso primieri,
nobil premio la gloria farà⁷⁸.

⁷⁶ Ivi, c. 3r.

⁷⁷ Cfr. P. della Valle, *Della musica dell'età nostra* [in *Trattati di musica di Gio. Battista Doni*, a cura di A.F. Gori, Firenze, Stamperia imperiale, 1763], in *Le origini del melodramma*, a cura di A. Solerti, Torino, Bocca, 1903, pp. 148-179: 149-160. Vd. anche C. Micocci, *Della Valle, Pietro*, in DBI, 37, 1989, pp. 764-770; R. Almagià, *Per una conoscenza più completa della figura e dell'opera di Pietro della Valle*, in «Atti dell'Accademia nazionale dei Lincei. Rendiconti. Classe di Scienze morali, Storiche e Filologiche», 1951 (VI, s. VIII), pp. 375-381.

⁷⁸ BUB, A. II, Caps. XIII, 25, c. 2r.

IL TEMPIO DI GIANO SERRATO DA AUGUSTO

Il 26 agosto 1703 va invece in scena il divertimento popolare del *Tempio di Giano serrato da Augusto*. Si tratta questa volta di una rappresentazione che unisce due “forze componenti” dello spettacolo: quella del melodramma e quella dei giochi circensi. Lo scenario della festa era costituito da un anfiteatro in un «ordine di maestosi edifici», che aveva sullo sfondo il Tempio semiaperto di Giano⁷⁹. Il motivo principale dello spettacolo risiedeva infatti nella celebrazione della pace, attraverso l’immagine del dio *legato* da Augusto. Quello del *serrare* o *liberare* il potere di una divinità era del resto un’azione spesso connessa all’arte militare: a Roma le porte del tempio di Giano si chiudevano in tempo di pace e si aprivano quando scoppiava una guerra. Legare una divinità significava pertanto controllare la sua forza⁸⁰. Nello spettacolo del *Tempio di Giano*, questo motivo letterario è introdotto da un mirabile effetto scenico. Ciò che infatti i bolognesi videro apparire sulla piazza fu un finto-Augusto «coronato di lauro e d’ulivo», in groppa a un maestoso elefante. Quattro suonatori, affiancati da altre «persone a piedi in figure di nudi», accompagnavano con «leggiadri» strumenti musicali l’ingresso in scena dell’imperatore, dando avvio all’esecuzione del soliloquio da parte del protagonista⁸¹. Ad aprire la prima stanza del melodramma era un recitativo formato da due sestine, una con schema di rime *aBaBCC* e l’altra *aBBacC*, chiuso a sua volta da un’arietta melodica costituita da due terzetti:

Io cui Roma e la fama
dalle genti al mio piè protrato e dome
Augusto onora e chiama,
parte all’anno roman sei del mio nome;
onde d’Agosto il mese
sacraro i Fasti alle mie tante imprese.
Ma poi che al fin da nodi
che già temea, la libertà respira,

⁷⁹ BUB, A. II, Caps. XIII, 28, *Il Tempio di Giano serrato da Augusto*, Bologna, E. Manolesi, 1703, cc. A2r-A4v: A2r-A3r. Lo spettacolo si svolse alla presenza del cardinal legato Ferdinando d’Adda, del vicelegato Giacomo Caracciolo e dell’arcivescovo Giacomo Boncompagni. Lo scenografo della Festa fu invece Alessandro Saratelli: cfr. G. Plessi, *Le Insignie degli Anziani del Comune dal 1530 al 1796. Catalogo-inventario*, cit., pp. 197-198; U. Leotti, *Atlante delle immagini*, cit., pp. 206-209; F. Bacchelli, *Schede delle opere esposte*, cit., pp. 30-31; C. Weber, *Bologna. Legazione e vicelegazione*, in *Legati e governatori dello Stato Pontificio (1550-1809)*, a cura di C. Weber, Roma, MiBACT, pp. 148-162: 158.

⁸⁰ G. Guidorizzi, *Gli dèi legati*, in Id., *Il mito greco. Gli dèi*, Milano, Mondadori, 2013⁵, II, pp. 779-792: 779-781.

⁸¹ BUB, A. II, Caps. XIII, 28, c. A3r.

dal magnanimo cuor deposta l'ira,
e bella patria godi.
Cessin gli sdegni e l'onte,
né più voti riceva il dio Bifronte.

Pace al fin dono alla terra,
delle morti eccone il fine.
Se l'aprii con questa mano,
chiuda questa il Tempio a Giano,
e dal mondo esca la guerra,
or ch'io cingo ulivi al crine⁸².

Se si dà ascolto alle cronache del tempo, tre furono le ragioni principali che determinarono il successo di questo spettacolo. La prima va individuata nella «bizzaria dell'introduzione» ideata appositamente per la rappresentazione, che, fedelmente riportata nel libretto a stampa della festa, presenta un ampio resoconto dell'antica disputa che vide coinvolte le famiglie bolognesi dei Lambertazzi e dei Geremei⁸³. Il secondo motivo, come attesta Antonio Francesco Ghiselli nelle sue *Memorie antiche manuscritte di Bologna*, risiede invece nell'autore di questa premessa, che fu Pier Jacopo Martello. Scrive a proposito il Ghiselli: la Festa che «rappresentava il Tempio di Giano chiuso da Cesare Augusto» fu «con ordine in piazza, come viene delineata nelle presenti carte, e descritta dal dottore Pietro Giacomo Martelli, uno dei cancellieri della Segreteria del Reggimento»⁸⁴. La terza ragione del successo di questo spettacolo fu infine l'esclusivo e simbolico rinfresco che accompagnò la festa, fatto di colombe artefatte che alludevano alla pace, concluso poi la sera con conversazioni di gioco, musica e balli in casa del senatore e conte Alamanno Isolani-Lupari⁸⁵.

Ma al di là del ricordo del mito fondativo, l'idea stessa dello spettacolo del 1703 risiedeva in una multidisciplinarietà coreografica di confine tra la *danza*, il circo e il teatro gestuale. Danze plastiche e volteggiamenti acrobatici eseguiti da atleti «nudi» sul dorso di elefanti davano vita a un'*opera d'arte totale* (*Gesamtkunstwerk*), che univa l'iconicità della scena al linguaggio testuale dei recitativi e delle arie⁸⁶. Basti osservare ad esempio il nuovo canto intonato dal finto-Augusto, che rientra in quella particolare impressione dello spettacolo tesa a spostare l'attenzione del pubblico «dal testo alla realizzazione vocale, dal discorso alle azioni fisiche e,

⁸² Ivi, c. A3v.

⁸³ Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, 17.D, «Bologna» [d'ora in poi = BCAB, «Bologna»], 28 agosto 1703, c. alla data.

⁸⁴ BUB, 770, 65, a. 1703, A.F. Ghiselli, *Memorie antiche manuscritte di Bologna*, c. 651r.

⁸⁵ Ivi, cc. 665-667.

⁸⁶ BUB, A. II, Caps. XIII, 28, cc. A3v-A4r.

anzi, all'apparenza fisica del personaggio scenico»⁸⁷. L'attore, si sa, è una «figura parlante», e la sua voce è il punto d'unione tra il corpo e il linguaggio articolato, fra la fisicità e il discorso⁸⁸. Tali riflessioni ci conducono proprio agli ultimi due testi cantati dal protagonista: il primo costituito da un recitativo in sestine e da un'arietta in senari con rima al mezzo. Il secondo, che comprende il punto d'impatto drammatico della rappresentazione, è invece composto da un recitativo di settenari ed endecasillabi, da un'aria in senari e da un'ultima sestina. È quest'ultimo componimento che racchiude il senso dello spettacolo, reso simbolicamente con l'immagine del sigillo posto alle «ferree porte» del Tempio di Giano dal finto-Augusto, e con quelle del ramo d'ulivo e delle colombe: tutti segni d'auspicio per raggiungere quella tanto attesa pace tra l'esercito gallo-ispánico e le forze imperiali di Carlo VI d'Asburgo, magari ottenuta in grazia dell'intercessione del pontefice Clemente XI.

Restate o ferree porte
per sempre chiuse; e in voi rimanga il fero
desio dell'altrui morte.
A chiuder voi, so che non fui primiero,
nel far che Giano abbandonato e solo
restasse in vuoto Tempio.
La pietà del gran Numa a noi fa esempio,
o bel felsineo suolo,
o bella Italia, o mio soggiorno antico,
novi ulivi di pace voi predico.

Ha dal ciel l'età presente
un eroe non men CLEMENTE,
cui la terra adora già.
Ei de numi immago e vece
farà quel che Numa fece,
onde pace il mondo havrà.

Al bel suon di pacifici oricalchi,
pace a ogni cuor rimbombe
e rallegrin con voli e piazze e palchi
candidi cigni e semplici colombe;
tal si festeggi in così nobil giorno,
cara pace aspettata il tuo ritorno⁸⁹.

⁸⁷ J. Veltruský, *Drama as Literature*, Lisse, The Peter de Ridder Press, 1977, p. 115.

⁸⁸ P. Pavis, *Problèmes d'une sémiologie du theatre*, in «Semiotica», 3, 1975 (XV), pp. 241-263; Id., *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Montreal, Les presses de l'Université du Québec, 1976, pp. 13-16.

⁸⁹ BUB, A. II, Caps. XIII, 28, c. A4r.

IL NOBILE TRATTENIMENTO

Di tutt'altra tempra è invece il testo poetico che compare nel libretto della festa del 1718, dedicato questa volta alle «gentilissime dame» bolognesi. Si tratta di una canzone di undici strofe di nove versi endecasillabi e settenari scritta dal pittore Giampietro Cavazzoni Zanotti, poeta e drammaturgo arcade della Colonia Renia col nome di Trisalgo Larisseate, segretario e poi principe dell'Accademia Clementina di Bologna, nonché fratello del noto filosofo Francesco Maria e del teologo Ercole Maria⁹⁰. Il componimento presenta una versificazione alquanto insolita, d'ispirazione classicheggiante, con schema metrico *aBaBbCdDc*, che al settimo verso include una controparte a forma di rima baciata, consentendo alla strofa di risultare regolare e melodica. Vicina ai canoni della lirica arcadica dell'Orsi, del Manfredi, del Ghedini o del Martello, la canzone risente di quelle note manierate tipiche della poesia bernesca e di qualche lampeggiamento classicheggiante di gusto petrarchesco⁹¹. Certo, Zanotti apparteneva alla classe di quei *poetae novi* partecipi del clima culturale dell'Arcadia. Se si dà ascolto al giudizio del monsignor Floriano Malvezzi, il Diomede Egeriaco della Colonia Renia, la poesia dello Zanotti si caratterizzava per un'«antica dignità» letteraria, «amica della natura», leggera di stile e contraria agli «abusi dell'arte» commessi dalla lirica barocca⁹².

Allargando i termini del discorso, per Giampietro Zanotti la poesia si configura come un'arte del verseggiare che ha per fine il *diletto* e l'*utilità*⁹³. Solo la

⁹⁰ BUB, A. II, Caps. XIII, 42, *Nobile trattenimento*, Bologna, Francesco Maria Peri, 1718, cc. 1r-3v. Cfr. G. Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna*, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1739, p. 42. Vd. anche A. Foratti, *Zanotti, Giampietro*, in *Enciclopedia Italiana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1937, p. 887; R. Roli, *Giovan Pietro Zanotti e la Storia dell'Accademia Clementina*, in *Commentario alla Storia dell'Accademia Clementina di G.P. Zanotti*, a cura di A. Ottani Cavina e R. Roli, Bologna, Galavotti, 1977, pp. IX-XVI. Cfr. G. Guccini, *Ercole Maria Zanotti (1685-1763)*, in *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia e Romagna*, cit., pp. 253-255; Id., *Francesco Maria Zanotti (1692-1777)*, ivi, pp. 255-258; Id., *Giampietro Zanotti (1674-1755)*, ivi, pp. 258-262.

⁹¹ Cfr. M. Fubini, *Dal Muratori al Baretti. Studi sulla critica e sulla cultura del Settecento*, Bari, Laterza, 1968³, pp. 75-89. Sulle categorie estetiche e drammatiche dell'*utile* e del *diletto* si rinvia anche alle pagine del *Saggio del piacere che provasi alle rappresentazioni tragiche* di Aurelio Bertola de' Giorgi: cfr. C. Valenti, *Le ragioni del teatro*, in *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia e Romagna. Il teatro della cultura. Prospettive documentarie*, a cura di E. Casini-Ropa et al., Modena, Mucchi, 1986, pp. 38-53. Sul petrarchismo dello Zanotti cfr. A. Campana, *Petrarchismo e arti figurative in un arcade bolognese, Giampietro Zanotti*, in «Lettere italiane», 2, 2017 (LXIX), pp. 338-358; G. Distaso, *Fra Barocco e Arcadia: poesia ed esperienza critica di Pier Jacopo Martello*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», 2, 1976 (VI, s. III), pp. 505-527: 520-525.

⁹² F. Malvezzi, «Diomede Egeriaco vicecustode della Colonia Renia», in G. Zanotti, *Rime in morte*, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1766, pp. 3-8: 6-7.

⁹³ Vd. D. Provenzal, *I riformatori della bella letteratura italiana. Eustachio Manfredi, Giampietro Zanotti, Ferdinand'Antonio Ghedini, Francesco Maria Zanotti*, Rocca S. Casciano, Cappelli, 1900, pp. 86-89.

forma estetica può dare al verso un ritmo teso, che dona ineluttabilità temporale alle immagini, alle parole, ai colori, ai suoni, conservandone la forza. L'effetto che la disposizione poetica dà alle parole nel verso può dunque chiudersi in immagini fulminee, plastiche, fini, o in *pitture ideologiche*⁹⁴. A questo proposito, può tornare utile richiamare alla memoria alcune argomentazioni d'estetica esposte da Bonaventura Tecchi. Più che nel mondo dell'«esattezza» – afferma in un suo scritto Tecchi – l'arte «s'attacca al passato, s'appoggia alla tradizione, interpreta il presente, ma afferra il futuro». L'arte ha per oggetto l'*eccellenza* e la *bellezza*, come pur sostiene Crescimbeni, per cui questa non può avere che uno scopo: quello di «durare» nel tempo⁹⁵.

Si prenda ora la canzone dello Zanotti, scritta per la Festa di San Bartolomeo del 1718. È facile osservare che nelle prime cinque stanze di questo componimento compaiono una serie di *topoi* legati all'antica «scienza cavalleresca»⁹⁶. Quelle della *gloria*, del *valor primiero*, del *desire bellicoso e audace*, della *virtù*, della *provvidenza*, del *coraggio* sono tutte immagini che alludono ai costumi di una coscienza dell'onore militare e morale, sulla quale viene a cadere lo sguardo attento del poeta. Zanotti le chiama «immagini di Marte», pensando a un quadro scenografico fatto di «finti assalti», di «minacciose schiere», di «mura assalite» e di «innocenti fuochi», in cui a rivivere sullo sfondo di un dramma-torneo cavalleresco doveva essere il ricordo dell'antico «valor primiero» della milizia popolare bolognese⁹⁷. Pur nei limiti di un'impostazione classicheggiante, appare rivelatrice l'idea della finzione dram-

⁹⁴ Vd. F. Montefusco Bignozzi, *La Colonia Renia e le arti figurative*, in *La Colonia Renia. Profilo documentario e critico dell'Arcadia bolognese*, II, cit., pp. 398-405 (§ Giampietro Zanotti tra Colonia Renia e Accademia Clementina).

⁹⁵ Cfr. B. Tecchi, *Il fine dell'arte* [1956], in Id., *Officina segreta*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 1957, pp. 209-216: 213; E. Zucchi, *Dilettare giovando. Ornamento e utile nella Bellezza della volgar poesia di Crescimbeni tra preziosismo retorico e ricerca del buon gusto*, in G.M. Crescimbeni, *La bellezza della volgar poesia. Con le postille inedite dell'autore e di Anton Maria Salvini*, a cura di E. Zucchi, Città di Castello (PG), I libri di Emil, 2019, pp. 17-60: 9-77; E. Zucchi, *Storia di una canonizzazione precoce. Poeti arcadi nella Bellezza della volgar poesia di Crescimbeni*, in *Canoni d'Arcadia. Il custodiato di Crescimbeni*, cit., pp. 223-235.

⁹⁶ Cfr. M. Calore, *Il giuoco dei cavalieri*, in «Strenna storica bolognese», 1985 (XXXV), pp. 77-96: 79. Cfr. anche S. Prandi, *Onore cavalleresco, nobiltà e virtù nella trattatistica italiana del Cinquecento*, in «Critica letteraria», 1990 (LXIX), pp. 645-666; M. Cavina, *La scienza dell'onore, il duello e la vendetta. Il disagio della trattatistica*, in *Agon und Distinktion. Soziale Räume des Zweikampfs zwischen Mittelalter und Neuzeit*, a cura di U. Israel e C. Jaser, Berlin, LIT, 2016, pp. 101-111.

⁹⁷ BUB, A. II, Caps. XIII, 42, cc. 2r-2v (I, v. 8; II, v. 8; III, v. 8). Lo spettacolo si svolse alla presenza del cardinal legato Curzio Origo, del vicegonfaloniere Battista Angelo Cospi Ballattini e dell'arcivescovo Giacomo Boncompagni. Lo scenografo della Festa fu invece Serafino Brizzi, mentre l'incisore fu Giuseppe Maria Moretti: cfr. G. Plessi, *Le Insignia degli Anziani del Comune dal 1530 al 1796. Catalogo-inventario*, cit., p. 225; U. Leotti, *Atlante delle immagini*, cit., pp. 244-245; F. Bacchelli, *Schede delle opere esposte*, cit., pp. 39-40; C. Weber, *Bologna. Legazione e vicelegazione*, cit.,

matica disegnata dal poeta nella seconda stanza della canzone: in tempo di pace, si chiede Zanotti, come mostrare il «desiderio bellicoso» dei bolognesi se non con una finta «pugna amica» e con «innocenti fuochi»⁹⁸?

In accordo con i principi esposti nell'*Arte poetica* dal fratello Francesco Maria, Zanotti ricorda subito che il fine dello spettacolo, e quindi dell'arte, risiede proprio nell'*eccellenza* del soggetto poetico e nel *diletto*: «L'occhio, e il pensiero intento», scrive l'autore rivolgendosi agli spettatori, «tenete a queste immagini di Marte, / ch'anvi a recar piacere» (III, vv. 6-7)⁹⁹. Da qui, il poeta passa a descrivere i valori delle «illustri donne antiche». L'*onestà*, definita dallo Zanotti la «bellezza del femminile onore», è l'«alto ornamento» della *beltade muliebre*¹⁰⁰. Si può infatti immaginare che Zanotti fosse attento agli obblighi della scienza normativa e nobiliare cavalleresca e ai dettami del decoro morale grazie alla frequenza dell'Accademia Clementina, che, al pari di una scuola d'arte, era guidata e «governata militarmente» dal generale Luigi Ferdinando Marsili¹⁰¹. Come si può notare, però, il breve *excursus* dello Zanotti sulla «verace fortezza» muliebre sembra riportarci ad alcune annotazioni esposte dal Maffei sull'onore femminile. Sappiamo che il testo dello scrittore veronese provocò nei primi anni del Settecento le reazioni di diversi intellettuali, fra cui quelle del nobile Giovanni Bellincini e del canonico milanese Giuseppe Antonio Castiglione, attorno a cui si strinse l'*Unione dei cavalieri* di Bologna, solita radunarsi presso l'abitazione del conte Angelo Antonio Sacco¹⁰². Tuttavia, nel primo libro della *Scienza chiamata cavalleresca*, il Maffei ricorda che «secondo la generale opinione, e secondo il pratico e corrente costume, in due cose dagl'Italiani uomini si ripone l'onore: nel non sofferire offesa e nell'onestà, o sia nel concetto d'onestà delle donne»¹⁰³. Vero è che a gui-

p. 158. Sull'incisore Moretti cfr. L. Crespi, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Roma, Marco Pagliarini, 1769, III, pp. 249-250.

⁹⁸ BUB, A. II, Caps. XIII, 42, c. 2r (II, vv. 8-9).

⁹⁹ Ivi, c. 2v.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ Cfr. L. Marinelli, *Luigi Ferdinando Marsili uomo di guerra*, in *Memorie intorno a Luigi Ferdinando Marsili pubblicate nel secondo centenario dalla morte*, a cura di E. Lovarini, A. Sorbelli, Bologna, Zanichelli, 1930, pp. 1-55; A. Foratti, *Giampietro Zanotti e la sua critica d'arte*, in «Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per l'Emilia e la Romagna», 1, 1935-1936 (XIV), pp. 115-129: 121.

¹⁰² Cfr. M. Cavina, *Discorsi morali e cavallereschi dell'Unione di cavalieri solita tenersi nel palazzo dell'abitazione del Signor Conte Sacco [1717-1720]*, in Id., *Una scienza normativa per la nobiltà. Indagini e fonti inedite sul primo Settecento bolognese*, Bologna, Pàtron, 2011, pp. 55-184; Id., *L'educazione all'onore nella trattatistica nobiliare del Settecento*, in *Educare la nobiltà*, Atti del Convegno Nazionale di Studi (Perugia, Palazzo Sorbello, 18-19 giugno 2004), a cura di G. Tortorelli, Bologna, Pendragon, 2005, pp. 43-59: 45-50.

¹⁰³ S. Maffei, *Scienza chiamata cavalleresca*, Roma, Francesco Gonzaga, 1710, pp. 88-105: 100 (§ I, 7). Vd. C. Donati, *Scipione Maffei e la Scienza chiamata cavalleresca. Saggio sull'ideologia nobiliare*

dare il giudizio del letterato veronese è il bisogno di demolire una volta per tutte ogni precetto che la tradizione militare predicava intorno al *disonore*, al *duello* e alla *soddisfazione* di un'ingiuria commessa dalla donna nei confronti del marito¹⁰⁴. Diverso è invece l'intento dello Zanotti, che, in sole due strofe, la terza e quarta della canzone, riesce a esaltare con garbo lo spirito di quelle donne bolognesi che in passato furono pronte a sostenere il coraggio militare dei mariti con la delicatezza del sentimento muliebre:

Ancor quelle che furo
del sangue vostro illustri donne antiche,
con cor franco e sicuro,
mentre intorno fremean turbe nemiche,
a perigli, a fatiche,
vedean disporsi i fier mariti e i figli.
E chi i pennon leggeri
allacciava su gli elmi ai cavalieri,
altre davan d'ardir norme e consigli.

Non è, non è bellezza,
del femminile onore il più bel fregio,
ma verace fortezza,
che a fronte del timor mostra suo pregio.
Questa d'animo egregio,
come il foco de l'or dà certa prova;
quindi rivolgo in mente
che in finta guerra a voi d'alta e possente
rocca la dura impresa or si rinnova¹⁰⁵.

La poesia – riferisce Zanotti negli *Avvertimenti* – «parla e ragiona» e al pari della pittura tenta di esprimere gli affetti e le qualità umane per mezzo di un'immagine viva e verosimile. Si pensi all'*onestà*: questo costume morale non solo consiste in un *topos* della scienza cavalleresca, ma rappresenta anche un ingrediente dell'estetica letteraria da unire al *diletto* e all'*utilità*, secondo quanto riferisce Francesco Maria Zanotti nella sua *Arte poetica*: «Il diletto istesso, ove congiungasi all'onestà, è

al principio del Settecento, in «Rivista Storica Italiana», 1, 1978 (XC), pp. 30-71: 52-58. Cfr. anche G. Silvestri, *Tra sacro e profano*, in Id., *Scipione Maffei europeo del Settecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1968, pp. 163-190: 163-169; R. Alhaique Pettinelli, *La tradizione cavalleresca in Crescimbeni e Gravina*, in *Canoni d'Arcadia. Il custodiato di Crescimbeni*, cit., pp. 79-89; L. Sannia Nowé, *Il marchese Scipione Maffei: un mediatore tra letteratura e spettacolo*, in S. Maffei, *De' teatri antichi e moderni e altri scritti*, cit., pp. XI-XLVI: XXXIV-XLVI.

¹⁰⁴ Cfr. M. Cavina, *Lo scettro pacifico (Duelli giudiziari d'onore)*, in Id., *Il sangue dell'onore. Storia del duello*, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. 41-102.

¹⁰⁵ BUB, A. II, Caps. XIII, 42, c. 2v.

un bene et una parte non piccola di quella felicità che può l'uomo sperar di godere in questa vita»¹⁰⁶. Aggiungendo poi che tutto quello che dona all'animo un *onesto diletto* deve essere messo «tra le cose utili», dal momento che, ricercando l'utile, la poesia raggiunge il piacere, «essendo un bene il diletto»¹⁰⁷. È stato detto che lo stile poetico di Giampietro Zanotti tende verso la concentrazione di più maniere poetiche¹⁰⁸. Al mondo classico sono ad esempio dedicate la sesta, la settima e l'ottava stanza della canzone. Qui la fantasia dell'autore si perde fra le scene della battaglia, tra i rumori e le grida dei soldati, sino a disegnare il sopraggiungere nella mischia degli assalitori. Si tratta dei temerari guerrieri sciti, giunti dall'immensa steppa euroasiatica a cavallo dei loro forti e agili destrieri per espugnare la grande fortezza felsinea¹⁰⁹. Il cronista Antonio Barilli riferisce nel suo *Giornale* che per riprodurre questo assedio, vinto dai bolognesi, lo scenografo Serafino Brizzi ideò una fortezza che all'improvviso, per mezzo dei fuochi artificiali, «venne a trasformarsi in una ben vaga machina rappresentante Felsina, circondata da quattro alti abeti» della Cuccagna, «tutti carichi di volatili che si lasciarono in preda alla plebe, che affollatamente corse a depredarli»¹¹⁰. E questo è quanto ricorda lo stesso Zanotti nella terzultima e penultima stanza della canzone, quando, nel presentare alcune disposizioni sceniche di gusto quasi anacreontico, parla di uno spettacolo impreziosito dall'effetto di una «girevol scena» teatrale:

Ma perché gioco sempre,
se non è vario, ha d'annoiare usanza;
mutar questo sue tempore
dee, né più di feroce aver sembianza.
Con mirabil possanza
d'arte nuovo spettacolo s'appresta
quasi girevol scena
che ratto volve sì ch'uom vede appena,
ecco nuova apparir gioconda festa.

Ecco ripido monte,
su cui Felsina stassi altera e bella

¹⁰⁶ F.M. Zanotti, *Ragionamento primo*, in Id., *Dell'Arte poetica*, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1768, pp. 1-54: 26-27. Cfr. anche A. Campana, *L'Arte poetica di Francesco Maria Zanotti*, in *Il colloquio circolare: i libri, gli allievi, gli amici. In onore di Paola Vecchi Galli*, a cura di S. Cremonini e F. Florimbbi, Bologna, Pàtron, 2020, pp. 117-124.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ A. Foratti, *Giampietro Zanotti e la sua critica d'arte*, cit., p. 116.

¹⁰⁹ Cfr. § *Gli sciti*: P. Citati, *Il mondo classico*, in Id., *La civiltà letteraria europea*, cit., pp. 311-325.

¹¹⁰ Bologna, Biblioteca Universitaria, 225/II, Antonio Barilli, *Giornale di quanto è seguito a Bologna dal principio dell'anno 1717 a tutto l'anno 1722*, c. 24v. Cfr. anche BCAB, «Bologna», 30 agosto 1718, c. alla data.

cinta d'elmo la fronte,
 e a grasse prede la vil plebe appella.
 Questa veloce e snella
 su per l'aeree vie sale e s'affida,
 e in cima agli alti abeti
 giunta fa i suoi desir satolli e lieti;
 e il foro suona di festose grida¹¹¹.

LA GIOSTRA CAVALLERESCA DEL 1720

All'ideale del mondo cavalleresco appartiene anche lo spettacolo della Festa di San Bartolomeo del 1720. Aperto da una dedica agli «Illustrissimi Signori di Bologna» redatta dall'editore Francesco Maria Peri e da una *Protesta* per le licenze poetiche forse voluta dall'inquisitore Giovanni Domenico Liboni, il libretto a stampa della festa contiene un poemetto eroicomico in sestine scritto dall'arcade Alamanno Isolani-Lupari. Che il conte bolognese fosse un attento conoscitore delle arti cavalleresche è comprovato dal fatto che fu autore di un'*Opera di cavalleria, nella quale insegnasi di correr la lancia, e di far giostra*, dedicata al marchese Scipione Maffei¹¹². Membro del patriziato dei *Quaranta*, ossia dei senatori che reggevano la patria sotto la protezione dei pontefici, amante delle scienze e leggiadro di stile nel comporre poesia, il conte Alamanno Isolani era entrato da giovinetto a far parte dell'Accademia de' Gelati di Bologna e poi della Colonia Renia dell'Arcadia, col nome di Agaristo Teutidio, ricoprendo in seguito la carica di Provicecustode dopo la reggenza dell'Orsi¹¹³.

L'invenzione poetica dell'Isolani, da cui prende forma lo spettacolo popolare del 1720, è in parte tratta dalla *Secchia rapita* del Tassoni e in parte dall'*Orlando Furioso* dell'Ariosto¹¹⁴. Chiaro è del resto l'intento satirico e umoristico

¹¹¹ BUB, A. II, Caps. XIII, 42, c. 3v.

¹¹² Sul rapporto tra Alamanno Isolani e la scienza cavalleresca cfr. M. Cavina, *Una scienza normativa per la nobiltà*, cit., pp. 135-142. Dell'*Opera di cavalleria* scritta dal conte Isolani parla anche il marchese Desiderato Pindemonti nella sua *Risposta universale alle opposizioni fatte alle opere del signor marchese Scipione Maffei*, Verona, Antonio Andreoni, 1754, pp. 20-21: «e ne ho veduto un'altra a lui pure indirizzata, e composta a suo riguardo dal signor Alamano Isolani, Quaranta di Bologna, cavaliere di grandissimo valore, nel quale insegna anche con molte figure il modo di correr la lancia e di far giostre. Opera a dir vero che merita d'uscire alla stampa, come sempre ha avuto in animo di darla il signor Marchese». Sul conte Alamanno Isolani, e in particolare sull'inedita *Opera di cavalleria*, sono in corso studi da parte di chi scrive.

¹¹³ G. Fantuzzi, *Notizie degli scrittori bolognesi*, Bologna, Stamperia di San Tommaso d'Aquino, 1781-1790, III (1783), pp. 366-368.

¹¹⁴ Va qui ricordato il giudizio del Muratori, che nello stilare la *Vita* di Alessandro Tassoni – assieme alle biografie di due altri illustri scrittori modenesi, Lodovico Castelvetro e Carlo Sigonio

dell'Isolani, incline alla fatuità del paradosso e alla «feconda immaginativa» del Tassoni, che già a partire dall'*incipit* della protasi prende le distanze dalla poesia del Tasso e dell'Ariosto, annunciando di non voler cantare nel suo poemetto le «armi pietose» o gli amori, ma solo quegli armamenti che compariranno nella grande giostra popolare bolognese: «Canto l'armi, non già l'armi pietose, / o quelle che già in Francia nocquer tanto; / ma quelle che da parti al mondo ascose / tratte in piazza han qui a far cose d'incanto» (I, vv. 3-4)¹¹⁵. La sestina proemiale si chiude con l'esposizione dell'argomento, in cui il poeta con una certa arguzia di stile afferma di voler mostrare ai lettori un breve ritratto dei guerrieri, le motivazioni della loro erranza sulla terra, le «ragioni della pugna» e infine il loro duello. Significativa poi, rispetto alla tradizione epica, è l'ironia mordace che investe l'invocazione alla Musa presente nella seconda sestina. Qui l'Isolani, sulla scia del Tassoni, si rivolge con fare burlesco a Febo chiedendo al dio di mandargli in soccorso una Musa che non sia troppo severa e che non ami «far la braghiera» (II, v. 6)¹¹⁶.

Protagonista del poemetto è Mastr'Antonio Lambertazzi, il «sagace» Tognon capitano dell'esercito ghibellino bolognese, di cui il Tassoni fa chiara menzione nella sua opera¹¹⁷. Per una bizzarra fantasia, l'Isolani immagina che prima di salire ai Campi Elisi il terribile Antonio, che in vita aveva tagliato braccia e forato pance, venga ricevuto da Plutone nell'Ade con tutti gli onori e perfino col titolo di «Vossignoria». Ma Antonio è un uomo d'arme di tempra medievale. Dinanzi al re degli inferi, l'eroe non mostra alcun timore: anzi, esorta Ade a fargli la grazia di tornare sulla terra nel giorno della Festa di San Bartolomeo, per dar prova

– definì l'ingegno poetico dell'autore della *Secchia rapita* moderno, «non servile», «bizzarro», ricco di «feconda immaginativa», antiaristotelico e antispagnolo, cfr. L.A. Muratori, *Vita di Alessandro Tassoni*, in Id., *Opere*, cit., I, pp. 787-816: 812-816.

¹¹⁵ BUB, A. II, Caps. XIII, 44, *Agl'Illustrissimi, ed Eccelsi Signori Gonfaloniere di giustizia ed Anziani di Bologna*, Bologna, Francesco Maria Peri, 1720, cc. A2r-A8v: A3r. Lo spettacolo si svolse alla presenza del cardinal legato Curzio Origo, del vicelegato Francesco Saverio Cavaniglia, del gonfaloniere Filippo Maria Bentivoglio e dell'arcivescovo Giacomo Boncompagni. L'incisore della Festa fu invece Giuseppe Maria Moretti: cfr. G. Plessi, *Le Insignie degli Anziani del Comune dal 1530 al 1796. Catalogo-inventario*, cit., p. 228; U. Leotti, *Atlante delle immagini*, cit., pp. 248-249; F. Bacchelli, *Schede delle opere esposte*, cit., pp. 41-42; C. Weber, *Bologna. Legazione e vicelegazione*, cit., p. 158. Per l'architettura poetica della protasi tassiana cfr. M.T. Girardi, *Torquato Tasso. Gerusalemme Conquistata*, in *L'incipit e la tradizione letteraria italiana. Dal Trecento al Cinquecento*, a cura di P. Guaragnella e S. De Toma, Lecce, MultiMedia, 2011, pp. 341-349.

¹¹⁶ BUB, A. II, Caps. XIII, 44, c. A3r.

¹¹⁷ A. Tassoni, *La secchia rapita*, a cura di O. Besomi, Padova, Antenore, 1990, pp. 155-178, *passim* (V, 53; VI, 30; VI, 38). Cfr. anche V. Santi, *La storia nella Secchia rapita*, Modena, Società Tipografica, 1906, I, pp. 286-289; A. Battistini, *Avvisaglie del moderno in Alessandro Tassoni*, in *Alessandro Tassoni. Poeta, erudito, diplomatico nell'Europa dell'età moderna*, a cura di M.C. Cabani e D. Tongiorgi, Modena, Franco Cosimo Panini, 2017, pp. 3-18.

della sua bravura di schermitore contro qualche famoso “cavaliere errante”. «Sai», confessa l’intrepido guerriero a Plutone, «che fui bravo, ed una volta ancora / pugnare vorrei con qualche valoroso» (XXII, vv. 1-2)¹¹⁸. Ma fra i tanti guerrieri finiti nell’inferno, non c’è nessuno che possa fare onore ad Antonio: non può l’Orlando ariostesco, «che fu matto», né tanto meno qualche ardita eroina o cavaliere, verso i quali il protagonista serba un «vecchio livore» (XXIII, vv. 1-4). Il solo contro cui Antonio sembra disposto a combattere è Odorico, il «marrano» che la diabolica Gabrina «fe’ pender da un laccio» (XXIII, v. 6). Si tratta di quel celebre traditore a cui il paladino Zebrino aveva in passato affidato il destino dell’empia donna, affinché l’uno fosse punizione dell’altro¹¹⁹. Dal canto XXI del poema ariostesco, dunque, l’Isolani trae lo spunto poetico per ideare i due inganni orditi da Mastr’Antonio ai danni del suo rivale: il primo, di far credere a Odorico che la malvagia Gabrina sia miracolosamente tornata in vita; il secondo, di condurre l’avversario sulla piazza di Bologna, nel luogo che ospiterà il duello:

Sai che Gabrina a lui data in consegna
in pena delle frodi a Zerbin tese,
per data fe’ dovea qualunque impegno
prender’ e far con l’armi sue difese,
il traditor, per uscir fuor d’intrico,
l’impiccò per la gola a un olmo o a un fico.

Diraigli, e questa non sia gran bugia,
e poi ciò non si vieta a’ vostri pari;
diraigli che tornata al mondo sia
Gabrina, e però ch’egli si prepari
di ritornare a far per lei battaglia
e a mostrar che il mal fatto al fin gli caglia

[...]

Mandalo sulla piazza di Bologna:
poi lascia ch’io ne vada e pensi al resto,
grattata che gli avrò un po’ la rogna,
prometto di tornare e sarà presto;
però egli non ti fugga il mascalzone
fagli star trenta diavoli a galone¹²⁰.

¹¹⁸ BUB, A. II, Caps. XIII, 44, c. A4v.

¹¹⁹ Cfr. F. Masciandaro, *Folly in the Orlando Furioso: A Reading of the Gabrina Episode*, in «Forum Italicum», 1, 1980 (XIV), pp. 56-77; M. Residori, *Tra efficacia del male e inerzia della virtù: la Gabrina di Ariosto*, in *Il Piacere del Male. Le rappresentazioni letterarie di un’antinomia morale (1500-2000)*, a cura di P. Malfitano, I, *Dal Cinquecento al Settecento*, Pisa, Pacini, 2017, pp. 211-232: 230-231.

¹²⁰ BUB, A. II, Caps. XIII, 44, c. A3r.

Plutone è d'accordo sul da farsi. Ma, si sa, le beffe escogitate negli inferi hanno spesso la forma di magici, grotteschi e carnascialeschi travestimenti. La funzione ideologica e scenica del travestimento è del resto una convenzione ideale che accentua la teatralità di un'opera, indicando un mascheramento provvisorio e un'eventuale ambiguità sessuale. Mastr'Antonio possiede infatti uno strano fantoccio dalle sembianze di scrofa, conficcato con un paletto sopra il suo «bianco ronzino» (XLI, vv. 1-3)¹²¹. Il cavaliere lo agghinda alla buona, con cuffie, un mantello, un corsetto e una gonna, in modo che sembri una donna di circa sessant'anni, attendendo che il re degli inferi metta in opera la stregoneria. L'animale grugnisce, alza la testa, e come per incanto si mostra simile nell'aspetto alla malvagia Gabrina.

Ora, sappiamo che gli umoristi hanno di frequente un intuito penetrante, una sensibilità in grado di descrivere le più strane bizzarrie, che vanno dall'assurdo al verosimile, spesso ironizzando con sagacia sulla natura umana. In questo senso, si può dire che l'Isolani sia un umorista: la sua poesia è giocosa, ironica, amara e al contempo beffarda. Scruta e scompone l'immagine sino a rilevare il ridicolo degli uomini, della loro vita, attingendo spesso a piene mani dalla poesia dantesca, ariostesca e tassiana. È questo il caso della figura di Plutone, che come il Minosse dantesco attorce la coda e, secondo questo grottesco avvolgimento, trasporta Mastr'Antonio sulla piazza di Bologna. Oppure, si veda l'immagine di Farfarello, il celebre diavolo che fa *berlic berloc* sulle scene in compagnia di Arlecchino, che Dante colloca tra la truppa dei Malebranche nel canto XXI dell'*Inferno*, e che il dio degli inferi, nella canzone dell'Isolani, pone al fianco del protagonista nella sua discesa sulla terra¹²²; o la posizione del corpo di Gabrina, impiccata a un fico da Odorico, che ricorda l'immagine della selva disseminata di corpi appesi agli alberi del canto XIII dell'*Inferno* (XXIV, vv. 1-6); o ancora il grottesco episodio della finta rinascita di Gabrina, che rientra di fatto nel leggendario e metaforico repertorio dei *monstra* generati dalla fantasia dei bestiari:

Mastr'Antonio, ben ben netta e pelata
 come nel pelatoio, ha una gran porca
 sopra un bianco ronzino conficata
 con un paletto, sì che non si torca,
 e con cuffie, manto, corsetto e gonna
 l'ha ornata sì che par questa una donna.

[...]

¹²¹ Ivi, c. A6v.

¹²² Ivi, A5v: «[...] colla gran coda, che dal dorso avante / snoda in più giri, gli fa una carezza; / di più gli accorda un picciol spiritello, / che 'l serve, e questi nome ha Farfarello. / Come spesso vedeste in sulle scene, / che fa *berlic berloc* con Arlichino, / di Farfarel lo stesso appunto avviene, / che al suo voler gli è mai sempre vicino» (XIII, vv. 3-6; XXXIV, vv. 1-4).

Così quest'animal, poiché lo miri
da capo a piè, purché nol guardi in volto,
sì bello appare, che potria sospiri
trar fin da un cor, che non sia facil molto.
Ma se poi vedi quella faccia amena,
sarà forza che ridi a bocca piena.

Scoperto ha il grugno, ma voi ben sapete,
che tutti somigliamo a un animale,
onde pelato come gli è, vedete
una fisionomia che vi par tale,
però donna credete ben che sia,
ma com'altre abbia tal fisionomia.

A tutt'altri una donna, ad Oderico
sembra Gabrina per virtù d'incanto,
onde dice ei fra sé, forse quel fico
a cui l'appesi fu dal caso infranto:
or fingerò di averne pentimento,
e a miglior tronco appoggerò il mio intento¹²³.

Odorico è tratto in inganno. Vede Gabrina fatta prigioniera e condotta in catene da Mastr'Antonio, e si muove per liberarla. I due guerrieri vengono ferocemente alle mani, assaltandosi con gran colpi di lance. Il cronista bolognese Antonio Barilli parla infatti di «una ben regolata giostra di due campioni tutti armati», che, per la destrezza dei duellanti, ricordava «le singolari antiche battaglie»¹²⁴. L'arena della lotta era invece costituita da un anfiteatro semicircolare aperto da due grandi porte simili ad archi trionfali, scandito da settanta basi marmoree, con diciotto archi per ogni lato, dieci gradini e alabastri fini. Quello che si può dire, come scrive l'Isolani, è che lo scenario dello spettacolo non fu da meno alla meraviglia dei «castelli finti» dell'Armida tassiana e del mago Atlante di ariostesca memoria (XXXVII, vv. 3-6)¹²⁵. Il tono poetico è infatti ironico, come umoristico è anche l'esito del duello tra i due guerrieri, nonché l'agnizione rovesciata e anti-taumaturgica di Gabrina, che sul finale

¹²³ BUB, A. II, Caps. XIII, 44, c. A6v (XLI-XLIV).

¹²⁴ A. Barilli, *Giornale*, cit., cc. 52v-53r. Più particolareggiata risulta la cronaca dello spettacolo stesa dal Ghiselli, cfr. BUB, 770, 89-90, a. 1720, A.F. Ghiselli, *Avvisi segreti di Bologna*, 31 agosto 1720, cc. 176r-177v: 176r-v: «La Giostra all'incontro, con nobile comparsa, riportò plauso universale e maggiore sarebbe stato ove per accidente, nel corrersi la detta Lancia, non fosse caduto da cavallo uno de giostratori, che salvollo dal pericolo l'armatura di ferro [...]. Passò il tutto con ogni quiete, attesa la somma vigilanza del Governo, a riserba d'essere caduti due ponti alzatisi a terreno sotto il frontispizio dell'anfiteatro dalla parte di S. Petronio; ma lode a Dio, senza offesa di niuna creatura».

¹²⁵ BUB, A. II, Caps. XIII, 44, c. A6r.

mostra il suo vero volto di scrofa. A chiarirlo è lo stesso Isolani, che, rivolgendosi direttamente al pubblico, afferma: «ed osserviamo qual riso si faccia, / quando ogn'uno verrà tolto d'errore, / e che s'accorderà tutta la gente, / che Gabrina è una porca finalmente» (LVIII, vv. 3-6)¹²⁶.

Odorico infatti rimane beffato: è lui il vincitore materiale del duello, ma quando con baldanza si accosta a Gabrina, annunciando di essere il suo liberatore e il suo sovrano, nota che la donna è in realtà un maiale: «Ma toltele in quel punto e scuffia e gonna, / la porca lascerà di parer donna» (LXIII, vv. 5-6)¹²⁷. Si può dire che in questo poemetto l'umorismo dell'Isolani poggia su due motivi fondamentali, che sono il *pathos* e l'*humour*. Tutto l'estro artistico del poeta risiede infatti in lampi d'arguzia, in un variare e un avvicinarsi di toni patetici e grotteschi, inclinati a cogliere il lato ridicolo delle cose. Questo registro ironico si trova anche nelle due sestine che chiudono il poemetto e in particolare nella buffa immagine di Plutone che, dinanzi a un afflitto e confuso Odorico, è costretto a spiegare al feroce cavaliere il motivo della sua insolita discesa sulla terra:

E che di più non fa per fare oltraggio,
o scherno alcuno all'allegrezza nostra.
Solo ha preteso Mastr'Antonio un saggio,
darne del suo valore in questa giostra.
Infatti, nel partirsi dalla Festa
con tutti gli altri chinerà la testa.

Ei lieto vada e l'altro ai vecchi affanni
ritorni entro l'oscura orrida stanza;
né poco sia che de' passati danni
perduta abbia la trista rimembranza,
talché di nuovo a lui fare il racconto
dovrà Pluton, del perché là sia gionto¹²⁸.

ORFEO LAPIDATO DALLE BACCANTI

Al celebre cantore Orfeo è dedicata infine l'invenzione teatrale del 1722, dal titolo *Orfeo lapidato dalle Baccanti*¹²⁹. Per l'occasione, in Piazza Maggiore venne al-

¹²⁶ Ivi, c. A7v.

¹²⁷ Ivi, c. A8r.

¹²⁸ Ivi, c. A8v (LXV-LXVI).

¹²⁹ BUB, A. II, Caps. XIII, 46, *Descrizione della Festa Popolare della Porchetta*, Bologna, Francesco Maria Peri, 1722, cc. A2r-A4v. Per il titolo *Orfeo lapidato dalle Baccanti* dato a questo spettacolo, cfr. BUB, «Bologna», 25 agosto 1722, c. alla data. La rappresentazione si svolse alla presenza del cardinal legato Tommaso Ruffo, del vicelegato Troiano Acquaviva, del gonfaloniere Alberto Grassi. L'inci-

lestito un «vasto disegno» teatrale a tema mitologico-pastorale, diretto a raggiungere un «aggradimento universale» del pubblico¹³⁰. La scenografia e la coreografia dello spettacolo furono affidate al perito Domenico Tagliani, mentre la creazione dei giochi e delle macchine fu opera dell'«ingegnoso» architetto Giovanni Battista Martorelli. La tessitura della favola fu invece tratta dal X libro, stanza 56, del volgarizzamento in ottava rima delle *Metamorfosi d'Ovidio* realizzato da Giovanni Andrea dell'Anguillara, nelle cui *Annotazioni* scritte da Giuseppe Orologi si legge:

Vogliono alcuni che la morte di Orfeo fusse historia vera, perché, essendo Orfeo stato il primo inventore dei sacrifici di Bacho, impose ai Traci che facessero fare i medesimi sacrifici da le Menadi, che erano quelle donne che pativano allhora la purgatione del mestruo [...]. Havendo le donne doppo havuta miglior consideratione sopra gli ordini di Orfeo, intorno i sacrifici di Bacho, pensorono ch'egli non gli avesse fatti ad altro fine che per iscoprire le loro vergogne e abhominevoli sozzezze. La onde congiurorono insieme contra Orfeo, e l'amazzorono, spinte da quel furore loro bestiale con i rastri, con le zappe e con altri instrumenti da campagna¹³¹.

Tra le varianti del mito, la scelta degli artisti bolognesi ricadde sulla versione che prevedeva lo smembramento dell'infelice cantore di Tracia. Abbiamo così una sorta di «scherzo» o fantasia mitologica: Orfeo è sorpreso dalle Baccanti e da queste ucciso e gettato nel fiume Ebro. La fine del musico per mano delle Baccanti, narrata da Ovidio nell'XI libro delle *Metamorfosi*, collega di fatto il mito di Orfeo all'ambiente dionisiaco e alla sua selvaggia e vigorosa natura. Chi osserva l'episodio ha di primo acchito l'impressione che tutto celi violenza, quanto in realtà la pittura pseudo-allegorica dell'intrattenimento popolare presenta una disputa boschereccia tra le Baccanti e i sostenitori di Orfeo, rispettivamente personificazioni della falsa opinione e della verità, dell'aggressività e della pace, ossia di quelle idee astratte fra cui si pone a giudizio la ragione umana. Veramente, qualcosa di bucolico resta nelle scene e nei motivi poetici che compongono lo spettacolo. Le situazioni hanno infatti colori e sfondi campestri, come ad esempio la principale attrazione scenica dello spettacolo: «una macchina figurante un grandissimo monte circondato da un grosso fiume, il quale monte per la sua scoscesa altezza, per i precipitosi dirupi e rilevanti ciglioni, che il formavano,

sore della Festa fu invece il pittore Francesco Maria Francia: cfr. G. Plessi, *Le Insignia degli Anziani del Comune dal 1530 al 1796. Catalogo-inventario*, cit., pp. 231-232; U. Leotti, *Atlante delle immagini*, cit., pp. 254-255; F. Bacchelli, *Schede delle opere esposte*, cit., p. 43; C. Weber, *Bologna. Legazione e vicelegazione*, cit., pp. 158-159. Sul Francia, cfr. L. Crespi, *Felsina pittrice*, cit., pp. 100-102; sul Tagliani: ivi, p. 255.

¹³⁰ BUB, A. II, Caps. XIII, 46, A2r.

¹³¹ G. Orologi, *Annotazioni de l'undecimo libro*, in G.A. dell'Anguillara, *Delle Metamorfosi d'Ovidio*, Venezia, Francesco de Franceschi, 1563, c. 189r-v: 189r.

spirava orrore»¹³². Se invece si dà ascolto alle parole di Antonio Barilli, o di Antonio Francesco Ghiselli, l'allestimento scenico «rappresentava una ben ripida montagna, donde alla cima di detta montagna vi stava Orfeo sedendo con i suoi seguaci e diversi animali e mostri», intrattenuti dal suono di «diversi strumenti musicali»¹³³.

E veramente non si può fare a meno di pensare che a questo quadretto pastorale appartenga anche il motivo poetico del *diletto monte*, «nudo, orrido e inaccessibile» alle pendici, ma «ameno, bello e vistoso» alla sommità del crinale¹³⁴. Si tratta di un *topos* poetico di lunga tradizione, in primo luogo dantesca e boccacciana, che segna uno stretto vincolo ideale e pseudo-allegorico tra la finzione scenica e il testo poetico dello spettacolo, il quale, come si è detto, interpreta in chiave ermeneutica il passo ovidiano tradotto dal dell'Anguillara¹³⁵. Il testo poetico dello spettacolo funge così da specchio intermedio tra la fonte da cui lo scritto è ricavato e il dramma musicale realizzato. Sono dunque le *identità* poetiche a colorire l'invenzione scenica, quella del «trionfo di Bacco» e dell'«uccisione di Orfeo», e a conferire all'opera un certo livello di significatività. Si pensi ad esempio al monte popolato di «indomite fiere», o alla «cupa selva», oppure alla morte dell'infelice Orfeo gettato simbolicamente nel fiume Ebro: si può dire che questi sono tutti elementi che vogliono alludere visivamente a un percorso di purificazione e di rinnovamento. Qualche rilevanza maggiore col terzo e quarto verso dell'ottava 56 del volgarizzamento dell'Anguillara («Lascia ogn'arbor, che l'ode il proprio suolo, / e fa vicino a lui crescer la Selva») la possiede il secondo effetto scenico della rappresentazione, tutto costruito sulla meravigliosa apertura del monte e sull'apparizione dell'infelice Orfeo, accompagnato dal suono di un'«allegria e strepitosa sinfonia»¹³⁶. Il terzo artificio scenico prende invece forma a partire dal quinto e dal sesto verso dell'ottava ovidiana dell'Anguillara: «Vi corre coll'armento ogn'empia belva / ogni celeste augel vi ferma il volo»¹³⁷. Si tratta della visione di una «selva d'incanti o di delizie» ricoperta di alberi, piante e fiori, da cui il pubblico bolognese vide saltar fuori bestie d'ogni tipo, serpenti e fiere selvagge, subito bloccate dalle note di una «portentosa» melodia «pastoreccia e villaresca». La scena successiva, la quarta, ha invece come protagoniste

¹³² BUB, A. II, Caps. XIII, 46, c. A2v.

¹³³ BUB, 770, 89-90, a. 1722, A.F. Ghiselli, *Avvisi segreti di Bologna*, 26 agosto 1722, cc. 103r-104v: 104r-v; A. Barilli, *Giornale*, cit., cc. 52v-53r.

¹³⁴ BUB, A. II, Caps. XIII, 46, c. A3r.

¹³⁵ Cfr. G. Bucchi, *Le Metamorfosi d'Ovidio di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, in Id., 'Meraviglioso diletto'. *La traduzione poetica del Cinquecento e le Metamorfosi d'Ovidio di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, Pisa, ETS, 2011, pp. 125-294: 163-167; B. Premoli, *Giovanni Andrea dell'Anguillara. Accademico sdegnato ed etereo*, Roma, Fondazione Marco Besso, 2005, pp. 19-70.

¹³⁶ BUB, A. II, Caps. XIII, 46, c. A3r.

¹³⁷ Ivi, c. A3r-v.

le Baccanti: sostenute dal suono di pive, pifferi, cembali e nacchere, sono loro a comparire nell'«amenità» del sito boschereccio trascinando un carro trionfale su cui, a cavallo di una botte, siedono Dioniso e quattro sue seguaci¹³⁸.

A chiudere la finzione scenica sono infine gli episodi della lapidazione e dell'uccisione di Orfeo, costruiti questa volta sulle stanze 7 (vv. 3-4), 12 (vv. 5-6) e 16 (v. 1) dell'XI libro delle *Metamorfosi* ridotte da dell'Anguillara. Tirato giù dal monte e smembrato a colpi di sassi, Orfeo viene gettato con la sua lira dalle Baccanti nel fiume Ebro¹³⁹. A questo punto, subentra un cambio di registro stilistico dello spettacolo: al tono «virtuoso e serio» della pastorale subentra quello «popolare e faceto» di una curiosa zuffa nata tra le seguaci di Orfeo e il corteo delle Menadi¹⁴⁰. Sono queste ultime a vincere la lotta e a portare in trionfo Dioniso sulla cima del monte, intonando «a pieno coro» un'arietta dal tono di *chanson bachique* replicata al suono di trombe, «d'altri boscarecci strumenti» e di balli. Si sa, l'inno a Bacco è un *topos* assai in uso in area arcadica e possiede valenze demiurgiche e moraleggianti, come nel caso di quest'ultima canzonetta, che ai motivi del *travaglio* e dell'*affanno* oppone quelli del *riposo*, del *ristoro* e della *pace civile*:

È giunta all'Erebo
quella fier anima,
che il nostro vivere
ogn'or turbò.
La gloria diasi
a Bacco celebre,
che cor d'abbatterlo
a noi donò¹⁴¹.

¹³⁸ Ivi, c. A3v: «E conservando il rito allegro e santo / del lieto dio Teban, figliuol di Giove, / vengon le Tracie donne, ove la lira / le piante, i sassi e i bruti alletta e tira» (cfr. G.A. dell'Anguillara, *Metamorfosi d'Ovidio*, XI, 1, vv. 4-8).

¹³⁹ Ivi, c. A4r: «Gittar nell'Ebro il capo con la lira» (cfr. G.A. dell'Anguillara, *Metamorfosi d'Ovidio*, XI, 16, v. 1).

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ Ivi, c. A4v. Cfr. anche S. Franchi, *Monodia e coro. Tradizione classica, scritti critici e origini del melodramma. Sopravvivenze di una danza greca nell'Europa medievale e moderna*, in *La musica in Grecia*, a cura di B. Gentili e R. Pretagostini, Roma-Bari, Laterza, 1988, pp. 35-71.

ESPERIMENTI “ELETTRICI” E INNOVAZIONI AGRICOLE
NEI SAGGI SCIENTIFICI DI FRANCESCO ALGAROTTI
(CON UN’APPENDICE DOCUMENTARIA)

Denise Aricò

«L’EDUCAZIONE, UN AFFARE DI STATO»

Tra i numerosi corrispondenti di Francesco Algarotti spicca, per la novità dei temi legati alla diffusione del sapere moderno, François-Guillaume-Léon Du Tillot che, figlio di un valletto di corte, era divenuto primo ministro di Stato dell’infante Filippo di Borbone, duca di Parma, Piacenza e Guastalla nel 1764¹. Spigliando tra le pagine della loro corrispondenza a stampa, non è difficile rinvenire eloquenti testimonianze di una stima sincera, basata sulla comune vicinanza agli ideali della cultura dei Lumi, che la critica otto-novecentesca ha spesso negato allo scrittore veneziano².

Du Tillot aveva l’abitudine di procurarsi le novità letterarie d’oltralpe e di spedirne una copia all’amico. Sembra naturale, dunque, che tra i giudizi che accompagnavano il primo tomo dell’*Émile, ou de l’éducation* di Jean-Jacques Rousseau, se ne intrecciassero altri sui ritmi della propria esistenza:

Vous vous occupez, monsieur, toujours utilement pour l’humanité, et vous employez des momens de loisir qui ne semblent destinés qu’à vôtre amusement, avantageusement pour les arts. Vous les aimez, vous les cultivez, vous faites travailler sous vos yeux. Une vie pareille est remplie tranquillement, agréablement: elle est à desirer. La mienne est plus turbulente; et chargé d’affaires publiques, je n’ai peut-être que le bonheur de faire des choses aussi utiles. Cependant j’ai fait ce que j’ai pu pour l’avantage public: c’est une idole à la quelle je sacrifie tout³.

¹ Vd. A. Cont, *Il potere della tradizione. Guillaume Du Tillot e la questione della nobiltà*, in «Nuova Rivista Storica», 1, 2016 (C), pp. 73-106; Id., *Ministri, favoriti, confidenti. L’entourage dei sovrani secolari italiani nell’Antico Regime, 1659-1796*, in «Nuova Rivista Storica», 2, 2017 (CI), pp. 391-430.

² Il profilo critico più recente e completo del letterato veneziano si deve a A. Franceschetti, *La fortuna di Francesco Algarotti nel tardo Settecento e nell’Ottocento*, in *Nel terzo centenario della nascita di Francesco Algarotti (1712-1764)*, a cura di G. Pizzamiglio, M. Pastore Stocchi, Atti del Convegno promosso dall’Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti (Venezia, 11-12 dicembre 2012), Venezia, Fondazione Cini, 2014, pp. 159-201.

³ F. Algarotti, *Lettere del Signor Du Tillot. XII. Du Tillot à Parme ce 14 de Février 1762*, in *Opere. Edizione novissima* [d’ora in poi *Opere*], Venezia, Carlo Palese, tt. I-XVII, 1791-1794, t. XV, 1794, pp. 377-379: 378. Nella lettera inviata *A M.me Du Boccage, da Bologna 24 dicembre 1760*, Algarotti

La materia del discorso è troppo interna alle esperienze del Du Tillot perché di fronte ad essa la ragione critica non si senta sollecitata a intervenire. Essa fissava, infatti, le linee di questa affinità, disegnando nel suo interlocutore la figura di un intellettuale aderente al progresso delle idee, che esige una pluralità di verifiche e di esperienze, in vista del “bene comune”. Allo scrittore veneziano Du Tillot aveva infatti chiesto anche pareri sul progetto di un'erigenda biblioteca e un elenco dei testi che non vi sarebbero dovuti mancare, e Algarotti gli aveva parlato dell'iniziativa realizzata da George Jackson, un mercante inglese suo amico che, stabilitosi da qualche anno in Italia, aveva edificato a Livorno una “biblioteca pubblica”, dove aveva riunito una preziosa raccolta di testi e manoscritti simile, per consistenza, a quelle del console Joseph Smith a Venezia o di Scipione Maffei a Verona⁴.

Anche Algarotti, del resto, in più occasioni si era dichiarato convinto che siano le leggi a plasmare una nazione. Uno dei suoi *Pensieri diversi* suona, per esempio, così: «dalla maniera con cui il legislatore sa dirigere l'amor proprio degli uomini dipende la felicità degli Stati»; «le nazioni – soggiunge – son quello che vuole il legislatore che sieno e non per altra via le conduce che per quella di una educazione la quale egli viene in loro radicando tale o tale altra maniera di pensare che divien connaturale all'uomo e mai da lui si discompagna»⁵. Un altro, dello stesso tenore, s'incontra nella *Saggio sopra l'imperio degl'Incas*, composto nel 1753, dove lo scrittore aggiungeva che «niun legislatore meglio conobbe la forza che ha in noi l'abitudine di formare in grandissima parte il genio e di ammanierar la natura e fece della educazione un affare di Stato, quanto fecero gl'Incas»⁶. Oltre a un'indomabile curiosità per il diverso, che lo portava ad anticipare i contemporanei nello studio delle civiltà precolombiane, Algarotti, avvertito lettore di Machiavelli e Montesquieu, mobilitava con convinzione il proprio impegno nel promuovere il libero pensiero in Italia⁷.

afferma, per esempio, di non aver ancora ricevuto i fogli delle «Novelle Letterarie» promessigli dal primo ministro, *Opere*, t. XVII, 1794, pp. 54-56: 55.

⁴ F. Algarotti, *Lettere del Signor Du Tillot. XIII. Du Tillot à Parme* [s.d.], *Opere*, t. XV, pp. 380-381: 380. G. Pissarello, *Note sulla biblioteca jacksoniana*, Pisa, ETS, 1979, pp. 5-16. Sulla nozione di “felicità degli Stati”, vd. B. Alfonzetti, *La felicità delle lettere*, in *Felicità pubblica e felicità privata nel Settecento*, a cura di A. M. Rao, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012, pp. 3-30. Sul progetto di Du Tillot, vd. A. De Pasquale, *La nascita della Biblioteca Parmense*, in *Il Ducato in scena. Parma 1769: feste, libri, politica*, a cura di A. De Pasquale, G. Godi, Parma, Grafiche Step, 2009, pp. 41-52.

⁵ F. Algarotti, *Pensieri diversi*, *Opere*, t. VII, 1792, pp. 224 e 138; vd. G. Ruozzi (cui si deve la pregevole ed. moderna dell'opera, Milano, Angeli, 1987), *I pensieri diversi di Francesco Algarotti: caratteri tipologici*, in «Italianistica», 3, 1984 (XIII), pp. 329-343.

⁶ F. Algarotti, *Saggio sopra l'imperio degl'Incas*, *Opere*, t. IV, 1792, pp. 171-202: 198.

⁷ Cfr. A. Morino, *Certe sere a Cirey sur la Blaise...*, postfazione a F. Algarotti, *Saggio sopra l'imperio degl'Incas*, Palermo, Sellerio, 1987, pp. 59-60 e M. Balzano, *Un regno di 'consumata politica'*. Il 'Saggio

Du Tillot, che ne aveva apprezzato anche il *Saggio sopra il commercio*⁸, gli comunicava in un'altra missiva del 1761 di essere stato incaricato dall'infante di cercare «plusieurs gens de mérite, et de faire renaître par ses bienfaits l'émulation perdue dans un pays livré et abandonné à l'ignorance, et d'y former enfin l'éducation»⁹. Il territorio, infatti, dopo anni di guerre, aveva bisogno di bonifiche e di opere d'ingegneria idraulica da affidare a una persona capace di unire la preparazione teorica a quella pratica. E nella ricerca di questo «homme de génie» Algarotti aveva indirizzato la scelta verso il barnabita Paolo Frisi, vicino agli illuministi del «Caffè» e suo corrispondente¹⁰. Se infatti negli anni Sessanta Parma emerge da questi carteggi come un polo di attrazione delle aristocrazie italiane per il fasto della sua corte, i programmi didattici offerti dal Collegio dei Nobili e per la personalità innovatrice del primo ministro, la figura di Algarotti, per i suoi rapporti epistolari che raggiungono Carlo Innocenzo Frugoni, Saverio Bettinelli e il cardinale François-Joachim de Pierre de Bernis, ne esce illuminata a pieno e al centro di molteplici interessi culturali e riformatori, non diversamente da quella d'intellettuali come Giuseppe Baretti e Gian Rinaldo Carli¹¹.

Come tanti giovani della sua generazione Francesco Algarotti era approdato a Bologna da Venezia perché attirato dalla vocazione cosmopolita della città, dovuta alla presenza dello Studio e dell'Istituto delle Scienze e delle Arti fondato nel 1711 da Luigi Ferdinando Marsili a imitazione della *Royal Society* di Londra e dell'*Académie des Sciences* di Parigi. Il fervore di Algarotti era radicato nella sua visione del mondo, nutrita dei viaggi fatti in Europa e dell'amicizia d'intellettuali e politici quali Voltaire e Federico II di Prussia, ma la convinzione di poter giovare con i suoi scritti al “bene pubblico” gli era stata trasmessa soprattutto dal magistero di Giampietro Zanotti e di Eustachio Manfredi, e dalle conversazioni con i sodali dell'Istituto delle Scienze, vero laboratorio scientifico e museo didattico. Lì aveva maturato la certezza che nelle accademie d'Europa gli scienziati

sopra l'imperio degl'Incas' di Francesco Algarotti tra Montesquieu e Lafitau, in «Letterature d'America», 2010 (XXX), pp. 31-60.

⁸ F. Algarotti, *Lettere del Signor Du Tillot. VII. Du Tillot ad Algarotti, à Parme ce 12 de Avril 1761*, *Opere*, t. XV, pp. 367-369: 367-368.

⁹ F. Algarotti, *Lettere del Signor Du Tillot. IX. Du Tillot ad Algarotti, à Colorno ce 26 de Juin 1761*, *ivi*, pp. 371-372: 372.

¹⁰ F. Algarotti, *Lettere del Signor Du Tillot. VI. Du Tillot à Parme ce 31 de Mars 1761*, pp. 364-366: 365 e *ivi*, *VII. Du Tillot ad Algarotti, à Parme ce 12 de Avril 1761*, pp. 367-369: 368.

¹¹ Vd. D. Mangione, *Nazione e cosmopolitismo: episodi letterari da Baretti ai fratelli Verri*, in *L'idea di nazione nel Settecento*, a cura di B. Alfonzetti, M. Formica, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013, pp. 285-296. Sulla sua riforma del melodramma, maturata in quegli anni, vd. G. Polin, *Francesco Algarotti nei manoscritti 1257 A e 1257 B della Biblioteca Comunale di Treviso: frammenti, abbozzi e citazioni di argomento teatrale-musicale*, in «Studi Goldoniani», 8, 2019 (XVI, n.s.), pp. 89-119.

dovessero unire gli sforzi per realizzare il grande sogno di Bacone, ossia la creazione di una storia naturale completa, purgata dalle fantasie e dalle superstizioni degli antichi.

Il quadro epistemico della Bologna settecentesca, avverte un profondo conoscitore di queste dinamiche come Andrea Battistini, era in realtà assai complesso e obblighi di chiarezza ci suggeriscono alcune precisazioni preliminari, se non altro per smentire facili parallelismi tra nuova scienza e modernità da una parte e tra aristotelismo e posizioni retrive dall'altra. L'Università era ancora un presidio munitissimo del sapere scolastico e gli amministratori, opponendo alla libera concorrenza di respiro europeo una politica municipale e corporativa, non si preoccupavano di sostenere economicamente la ricerca scientifica dei docenti, e anzi pretendevano che fossero loro a procurarsi i mezzi necessari. Mentre nello Studio il sapere risultava per lo più frazionato dalla rivalità delle scuole, nel collegio di santa Lucia creato dai Gesuiti nel secolo precedente operava un'istituzione scolastica molto strutturata ed economicamente solida.

Nell'Università la disistima per la ricerca applicata e i mancati finanziamenti costrinsero i migliori scienziati, da Gian Domenico Cassini e Antonio Maria Valsalva a Domenico Guglielmini e Giovan Battista Morgagni, a emigrare a Parigi o a Padova, ma nel contempo costituirono l'incentivo alla cooperazione tra gli intellettuali «novatori» e il gruppo di gesuiti che, sulle orme di Giambattista Riccioli e di Francesco Maria Grimaldi, avevano dato alle loro ricerche un indirizzo sempre più pratico e sperimentale. Dati i conflitti epistemologici innescati dalla condanna di Galileo e la capillare sorveglianza esercitata dal Sant'Uffizio, non rimaneva infatti che ritagliare la propria autonomia di ricerca entro i neutri recinti delle applicazioni tecniche, tanto più, aggiunge ancora Battistini, che si aprivano i larghi campi della meccanica, dell'ottica, della fisica sperimentale, della biologia, in cui era possibile trovare, se non un'intesa, una mediazione, suscettibile di soluzioni eclettiche¹².

Il corpo docente che offriva le sue competenze e spesso la perizia artigianale nel costruire strumenti, collaborava, oltre che con i gesuiti di santa Lucia, anche con i «dilettanti» colti e abbienti del patriziato cittadino, che mettevano a disposizione le sedi dei loro palazzi e le risorse necessarie al progresso della conoscenza¹³. In quest'ambiente anche le posizioni in apparenza inconciliabili trovavano qualche luogo d'incontro, favorito da uno spirito cooperativo che, al

¹² A. Battistini, *Da Aldrovandi a Capellini: quattro secoli di cultura a Bologna*, in *Four Centuries of the Word Geology: Ulisse Aldrovandi 1603 in Bologna*, a cura di G.B. Vai, W. Cavazza, Bologna, Minerva edizioni, 2003, pp. 13-63; Id., *Galileo e i gesuiti a Bologna. Miti letterari e retorica della scienza*, Milano, Vita e Pensiero, 2000, pp. 239-281.

¹³ E. Mattioda, *Per una definizione storica di 'dilettante' (1660-1800)*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 643, 2016 (CXCIII), pp. 354-405.

di là delle divergenze sull’interpretazione dei fenomeni, propiziava uno scambio molto fitto di dati e opinioni. Esso tuttavia doveva fare i conti con la mancanza di un tessuto sociale borghese e produttivo che rendeva difficile riprodurre il contesto in cui viceversa avevano potuto attecchire la *Royal Society* o l’*Académie des Sciences* colbertiana.

A Bologna, come s’è detto, Algarotti aveva iniziato a seguire le lezioni di astronomia di Eustachio Manfredi col quale condivise l’entusiasmo per le scoperte di Newton. Persuaso che la divulgazione del sapere potesse favorire il risveglio della nazione italiana, nel *Newtonianismo per le dame*, del 1737, aveva pubblicato il frutto degli esperimenti che confermavano la teoria newtoniana sulla natura composita della luce, eseguiti dieci anni prima, nelle sale dell’Istituto delle Scienze, davanti a un pubblico d’intendenti, ma anche di non specialisti, fra cui molte donne. Anche il poco benevolo Giacomo Casanova aveva dovuto convenire che era riuscito a mettere le signore in condizione di parlare di luce¹⁴. E del resto, proprio a Bologna, in quegli stessi anni, Laura Bassi, unica donna cui il Senato accademico avesse riconosciuto il titolo di “dottore in filosofia”, teneva le sue lezioni nelle sale dell’Archiginnasio cittadino¹⁵.

Algarotti condivideva i proclami di Bacone che promuovevano nell’*Advancement of Learning* l’idea di un progresso indefinito del sapere, finalizzato alle esigenze della vita civile e in stretta collaborazione col territorio. Durante il suo viaggio in Russia, oltre a considerazioni di economia e di geopolitica, ci ha lasciato osservazioni sulla storia naturale del mar Caspio, studiandone le correnti, la loro velocità, la salinità delle acque e le caratteristiche delle specie marittime che lo popolano, alla luce delle teorie del Manfredi e dei ragguagli che il Marsili per primo aveva offerto nelle *Osservazioni intorno al Bosforo Tracio* e nell’*Histoire physique de la Mer*¹⁶. Nei *reportages* di giornalista economico-politico brilla una luce intellettuale fertile di prospettive quando, per esempio, si ferma a discutere sui sistemi di canalizzazione, con l’obiettivo di porre rimedio al problema delle inondazioni che affiggeva il territorio bolognese attraverso lo studio delle soluzioni realizzate dagli olandesi.

¹⁴ «Admirateur de Newton, il a su mettre les dames en état de parler de la lumière». Così J. Casanova de Seingalt, *Mémoires écrits par lui-même* [1833], Paris, Garnier, 1880, t. IV, cap. 15, p. 441.

¹⁵ Per le critiche mosse ad Algarotti nel confronto con l’opera scientifica di Voltaire, vd. P. Hamou, *Le ‘Newtonianisme pour les Dames’. Algarotti vulgarisateur*, in «Studies on Voltaire and the Eighteenth Century», 2001 (XI), pp. 73-89 e le repliche opportune di M. Cavazza, *Dalle biblioteche dei dotti alle tolette delle dame. La conversazione filosofica e scientifica nell’Italia dei Lumi*, in «I Castelli di Yale», 2012 (XII), pp. 87-102.

¹⁶ Rispettivamente apparse a Roma, Nicolò Angelo Tinassi, 1681, dedicate a Cristina di Svezia, e ad Amsterdam, Aux dépens de la Compagnie, 1725. Su questi interessi istruisce W. Spaggiari nell’*Introduzione* di Algarotti, *Viaggi di Russia*, Milano, Garzanti, 2006, pp. IX-XXX.

Con affabilità cordiale esamina la *querelle* sulla natura del corallo e della sua lavorazione¹⁷; s'intrattiene con Francesco Maria Zanotti sulla natura della «pietra lucifera di Bologna», una varietà di barite proveniente dalle argille di monte Paderno nel Bolognese, fornita della singolare proprietà di diventare fosforescente dopo calcinazione, ossia, come si diceva allora, di assorbire la luce del sole, e poi di restituirla a poco a poco. Una “curiosità” naturalistica cui si era dedicato il suo docente di fisica Iacopo Bartolomeo Beccari, ma che aveva già impegnato Fortunio Liceti e Galileo in una polemica non priva di asprezze, sulla natura di quella luminescenza¹⁸. Col friulano Antonio Zanon, setaiolo e scrittore, si confronta sui risultati delle nuove tecniche di concimazione «con l'arena del mare sino ad ora creduta infeconda» importate dall'Inghilterra¹⁹. Nei *Saggi sopra le belle arti* invita gli aspiranti pittori allo studio anatomico, secondo l'esempio additato da Ercole Lelli, che dopo la dissezione di cinquanta cadaveri aveva realizzato le due statue lignee degli “scorticati”, ammirate da viaggiatori e studiosi di tutt'Europa nel teatro anatomico dell'Archiginnasio bolognese. Sono discorsi che, oltre a testimoniare la molteplicità d'interessi di cui approfondivano gli echi, nel secolo in cui paradossalmente la specializzazione convive con le aspirazioni enciclopediche, manifestano il tentativo di mantenere ancora unite, forse per l'ultima volta, quelle che poi si sarebbero chiamate le due culture²⁰.

Algarotti quindi non poteva che sottoscrivere il giudizio col quale il marchese Poleni, nel ringraziarlo della copia del *Newtonianismo per le dame* ricevuta e prima di sollecitare l'invio di «qualche libro di matematica, o di filosofia sperimentale» appena uscito, osservava che «lo scrivere cose difficili, e lasciarle difficili è più facile, che lo scrivere cose difficili, e renderle facili e graziose,

¹⁷ F. Algarotti, *Lettera Al Sig. Abate Gaspero Patriarchi a Venezia, Pisa 23 novembre 1762, Opere*, t. VIII, 1792, pp. 326-338: 334-335.

¹⁸ F. Algarotti, *Lettera Al Signor Francesco M.^a Zanotti a Bologna, Cavallina 26 luglio 1757, Opere*, t. IX, 1794, pp. 335-339. Tra gli studi più utili sull'argomento e su questi nomi, basterà dare notizia di I. Dal Prete, *Scienza e società nel Settecento veneto. Il caso veronese 1680-1796*, Milano, Angeli, 2008.

¹⁹ F. Algarotti, *Lettera Al Signor Antonio Zanon a Venezia, Firenze 24 ottobre 1763, Opere*, t. X, 1794, pp. 165-168: 168. A sua volta, lo Zanon ricordava quelle conversazioni nel *Dell'agricoltura, dell'arti, e del commercio in quanto unite contribuiscono alla felicità degli stati*, In Venezia, Appresso Modesto Fenzo, 1763, t. I, 1791, p. 19. Sui due interlocutori di Algarotti, vd. nell'ordine, I. Gambaro, *Sulla natura dei corpi celesti: una disputa secentesca nell'ambiente scientifico italiano*, in *Atti del XXXV Convegno annuale SISFA, Arezzo 16-19 settembre 2015*, a cura di S. Esposito, Pavia, Pavia U. P., 2016, pp. 163-176 e F. Venturi, *Settecento riformatore*, V, *L'Italia dei lumi*, Torino, Einaudi, 1990, cap. 5, pp. 42-50.

²⁰ F. Algarotti, *Saggio sopra la pittura, Opere*, t. III, 1791, pp. 73-74. William Spaggiari ha curato l'ed. moderna dell'opera, Roma, Archivio G. Izzi, 2000. Non stupisce neppure la competenza di Algarotti nell'ambito della chimica, che a Bologna aveva un'udienza particolare, vd. S. Scioli, *Francesco Zambecari e l'Illuminismo in mongolfiera*, Bologna, Pàtron, 2016.

come ella ha fatto»²¹. Ne diventa una testimonianza preziosa la lettera-saggio indirizzata al marchese Prospero Manara nell'ottobre del 1759 dalle pagine delle «Nuove memorie per servire all'istoria letteraria»; poco nota agli studiosi per essere stata esiliata dall'edizione del Palese, la offriamo in *Appendice* con un corredo essenziale di note esplicative, rimandandone l'esame più approfondito ad altra occasione. Lo scrittore veneziano, straordinariamente attento alla dosatura degli effetti, vi illustra il suo parere sulle risorse, ma pure i limiti, del linguaggio figurato rispetto alle esigenze del rigore scientifico, evidenti soprattutto nel genere del poema astronomico.

«ANDARE SULLE TRACCE»

Dal primo soggiorno londinese del '35, durante il quale ricevette in dono da Catherine Conduit, erede di Newton, tre prismi di cui lo scienziato si era servito per i suoi studi, Algarotti riportò anche vivide impressioni del sensismo di Locke, delle categorie politiche di Hume e della conoscenza di scrittori come Alexander Pope e Joseph Addison²². Del padre del moderno giornalismo aveva letto le *Remarks on Several Parts of Italy, & c. in the Years 1701, 1702, 1703*, licenziate a Londra nel 1705, dove Addison descriveva l'Italia, raggiunta all'alba del nuovo secolo, per vedere *on the spot*, come diceva, i luoghi descritti da Orazio, Virgilio e dai poeti ammirati negli anni degli studi oxoniensi. Ma, mentre il porto di Livorno aveva suscitato in lui profonda meraviglia, ricco com'era di opportunità per il commercio inglese, nel bilancio del suo viaggio, pur avendo ammirato l'opulenza delle collezioni d'arte e di antichità, Addison aveva messo in risalto lo stridente contrasto tra lo splendore culturale del passato e il pesante immobilismo politico del presente.

²¹ F. Algarotti, *Lettera del Marchese Giovanni Poleni. XI. Padova 28 luglio 1746*, in *Opere*, t. XIV, 1794, pp. 288-289: 288. Sull'alleanza tra precisione terminologica e cordialità espressiva, evidente in questi testi, è utile ricorrere a A. Battistini, *Il compasso delle Muse. L'ardua osmosi nel secolo dei Lumi*, in G. Baffetti, A. Battistini, P. Rossi, *Alambicco e calamaio. Scienza e letteratura fra Seicento e Ottocento*, Milano, Unicopli, 2002, pp. 47-50 e a G.M. Anselmi, *L'immaginario e la ragione. Letteratura e modernità*, Roma, Carocci, 2017, pp. 57-103.

²² Per questi temi possono ancora soccorrere A. Graf, *L'anglomania e l'influsso inglese in Italia nel secolo XVIII*, Torino, Loescher, 1911 (ora ristampata per le cure di F. Rognoni e P. Goffi, Napoli, La scuola di Pitagora editrice, 2020) e F. Viglione, *L'Algarotti in Inghilterra, (dai manoscritti del British Museum)*, Napoli, N. Jovene, 1919. Il periodo trascorso in Inghilterra, dove Algarotti soggiornò ancora dal 1736 al '38, e la trasferta torinese del 1741-'42 sono ricostruiti con ricchezza di dati da I. Grundy, *Lady Mary Wortley Montagu. Comet of the Enlightenment*, Oxford, Oxford U. P., 1999, pp. 356-379; 436-441.

Lo scrittore veneziano già con i suoi *reportages* di viaggio avrebbe voluto avviare in Italia un progetto simile al programma educativo che Addison si era proposto per la nascente *middle class* inglese con gli articoli dello «Spectator». Dalle pagine del giornale questi infatti affrontava con uno stile conversevole vari argomenti utili a contrastare i pregiudizi e l'ignoranza, vantandosi di aver portato la filosofia dalle biblioteche e dai collegi nelle conversazioni e nei caffè. Algarotti, che di salotti e di ritrovi era gradito frequentatore, trovava naturale muoversi anche negli spazi accademici e nelle aule universitarie, da dove il fuoco rubato da Prometeo avrebbe potuto propagarsi e trovare applicazione in una dimensione pratica e tecnica, alla portata di tutti²³.

Osservatore inquieto, pronto a misurarsi con la concretezza del reale e a ricredersi sulle prime impressioni, anche Algarotti procede da una prospettiva che concepisce il vero come una "preda" che si nasconde e allo scienziato attribuisce un ruolo attivo, fatto di investigazioni infinite, alla ricerca di «indizi» e «tracce» di cui servirsi per stanare le cause nascoste. Egli modella il suo cammino intellettuale sulla revisione radicale del paradigma interpretativo, e in questa inedita tensione conoscitiva fa di Prometeo, che con la sua curiosità carpisce e consegna agli uomini il fuoco gelosamente custodito dagli dei, una figura attuale²⁴.

Se si pensa al paradigma indiziario di cui il titano rispecchia l'*ethos* moderno, non stupisce che Algarotti avesse letto e apprezzato anche i *Dialogues upon the Usefulness of Ancient Medals* dove Addison aveva difeso lo studio delle antichità, per accompagnare la crescita di una coscienza letteraria borghese. L'operetta metteva in scena tre giovani e colti amici intenti a confrontarsi su quanto avevano visto nel loro viaggio in Europa, e permetteva di mostrare, con l'erudizione dei riferimenti e la piacevolezza dell'eloquio, che l'esergo di una moneta o l'immagine d'una veste in un riverso poteva fornire elementi utili al chiarimento di qualche

²³ A. Battistini, *Il mito di Prometeo in età moderna: dal peccato di 'hybris' alla virtù della 'curiositas'*, in *Le 'borie' vichiane come paradigma euristico. 'Hybris' dei popoli e dei saperi fra moderno e contemporaneo*, a cura di R. Diana, Napoli, I quaderni del Lab, 2015, pp. 191-208. Sulla diffusione delle notizie è sufficiente segnalare L. Castori, *Le 'Novelle letterarie' nei giornali veneziani del Settecento*, in *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, a cura di I. Crotti, E. Del Tedesco, R. Ricorda, A. Zava, con la collaborazione di S. Tonon, Pisa, ETS, 2011, t. I, pp. 65-76 e S. Capecchi, *Lumi e letteratura nella seconda serie delle 'Novelle Letterarie'*, in *Giornali del Settecento fra Granducato e Legazioni*, Atti del Convegno di Studi Firenze, 17-19 maggio 2006, a cura di S. Capecchi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008, pp. 55-80.

²⁴ J. Addison, *Dialogues upon the Usefulness of Ancient Medals. Expecially in Relation to the Latin and Greek Poets*, [London], S.n.t., 1726, su cui cfr. É. Martichou, 'Dialogues on the Usefulness of Ancient Medals' de Joseph Addison et 'Polymetis' de Joseph Spence, ou le dialogue philosophique comme forme de séduction, in «Revue de la Société d'Études Anglo-Américaines des XVII^e et XVIII^e siècles», 2008 (LXV), pp. 155-170, R. Yeo, *John Locke on Conversation with Friends and Strangers*, in «Parergon», 2, 2009 (XXVI), pp. 11-37 e N. Bonazzi, *Una «scuola vera di buon costume»: teatro e società nelle prefazioni d'autore e nelle raccolte epistolari di Francesco Albergati Capacelli*, in questo volume.

oscuro passo poetico o, viceversa, riceverne luce. Il testo di Addison, che nasceva in un periodo in cui stavano prendendo consistenza le più note collezioni private di medaglie e monete antiche in Gran Bretagna, aveva avuto una lusinghiera accoglienza in Italia, tanto da indurre Francesco Albergati Capacelli, amico di Algarotti, di Alfieri e di Voltaire, ad allestirne una traduzione, apparsa a Bologna nel 1760, col corredo dell'ampio *dossier* d'immagini esibito nella *princeps*. Della presenza di questi problemi rende però conto, con largo anticipo sulla versione dell'Albergati, il frammento di una missiva spedita al marchese Malvezzi, dove Algarotti osserva con rammarico che di «libri istruttivi per ogni sorta di persone, ne scarseggia l'Italia anzi che no» e formula poco più avanti queste riflessioni:

L'Addisono, dopo esposto ne' suoi 'Dialoghi sopra le medaglie' quanto sia difficile con parole il dare a' ragazzi una giusta idea della pretesta, della tunica, del lato clavo, propone che in ciascun Collegio ci avesse ad essere una Guardaroba dove fossero posti in bell'ordine i varj vestimenti degli antichi, acciocché una semplice occhiata apprendesse quello che si studia su' libri, e male s'intende col Ferrari alla mano. Contiguo a cotesta Guardaroba dovrebbe esservi un Museo, dove si conservassero le principali produzioni del regno animale e la rappresentazione delle arti più necessarie alla vita. Si dovrebbe per esempio veder tonder la pecora, lavarne la lana, batterla, inoliarla, pettinarla, filarla, tessere il panno, fol-larlo, cimarlo, garzarlo, tingerlo. E il giardino del Collegio dovrebbe esser piantato a olmi, abeti, querce, aceri, frassini, pioppi, alberi di ogni generazione, sopra ognuno de' quali fosse scritto l'uso a cui serve, quale a far i raggi, quale il barile della ruota, quale a fare il corpo della nave, quale l'alberatura, e così discorrendo. Che utile provvisione d'idee non si recherebbe dal Collegio nel mondo, quante definizioni non risparmierebbono i sensi alla mente! Grandissimo profitto e bellissimi lumi si potrebbero dipoi trarre dalla conversazione degli artigiani, da che il meccanismo delle arti contiene, come diceva il Locke, più vera filosofia, che i sistemi dei filosofi²⁵.

Si tratta di una “parafrasi” eloquente, che vale come un manifesto generazionale giacché, rispetto al testo originale, Algarotti non aggiunge al “guardaroba” di questo Collegio le stanze riservate all'ostensione di armi o altri utensili, ma piuttosto si sofferma a promuovere attività utili a realizzarli, trasformando il “magazzino” in una sorta di “opificio” laborioso in cui ogni allievo possa verificare, passo dopo passo, la sua preparazione specialistica. Sembra naturale, a questo punto, il richiamo a Francesco Bacone, i cui principî solidaristici, fondati sullo

²⁵ F. Algarotti, *Lettera Al Signor Marchese Piriteo Malvezzi a Bologna, Cavallina 19 settembre 1757*, in *Opere varie*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1757, t. I, pp. 393-412: 396-397; il frammento è poi confluito nei *Pensieri diversi*, cit., pp. 34-35. Cfr. J. Addison, *Musaeo contingere cuncta lepore*, *Lucr. I*, 933, in «Spectator», n. 409, Thursday, June 19, 1712, t. VI, pp. 54-58. Nell'edizione moderna, curata da D. F. Bond, Oxford, Clarendon Press, 1965, 5 voll., l'articolo è reperibile nel vol. III, pp. 527-531. Algarotti probabilmente aveva sott'occhio l'edizione uscita a Londra, Jacob and Richard Tonson, and Samuel Draper, Peter Wilson, 1712, in 6 voll.

sviluppo armonico e unanime dell'intera umanità, promuovevano l'idea moderna di un progresso indefinito del sapere, in cui lo scienziato non è più un eroe solitario, ma un uomo come tutti gli altri, impegnato a portare avanti insieme con gli altri uomini una ricerca collaborativa. Il colloquio col mondo dei tecnici e degli imprenditori non era dunque per Algarotti una posa dettata dalla moda, né un credo effimero, suggerito dalla riabilitazione delle arti promosso dal moderno enciclopedismo francese²⁶.

Se dunque l'invenzione è il punto d'arrivo provvisorio di una lenta ma inesorabile sequenza di miglioramenti apportati dall'uomo, per delineare le qualità del moderno scienziato vengono ancora in taglio le pagine del *Newtonianismo per le dame*, dove capita di leggerne un ritratto:

oltre alle molte scienze, delle quali ha da esser fornito, converrebbe che tale pur fosse, che né autorità mai lo movesse oltre al debito segno, né il seducesse fantasia, né lo sgomentasse difficoltà niuna; ch'ei fosse destro, attivo, curioso, e insieme sagace, circospetto e profondo. Tutte le buone parti che qualificano le varie nazioni di Europa, trovarsi dovrebbero in colui, che ha da interrogar la natura, esaminarla, metterla alle prove, far giusta ragione degli andamenti suoi, e anche a un bisogno, indovinarla. La diligenza poi ha in lui da dominare sovra ogni altra cosa. Tali qualità si trovarono riunite tutte nel Neutono [...]²⁷.

BOLOGNA E LO «SPIRITO DEL DOTTORISMO»

Dopo questo preambolo, nella galleria di personaggi che sfilano esaminando il suo carteggio, il volto più simile a quello dello scienziato inglese appartiene a Marcantonio Leopoldo Caldani. Studioso di anatomia e di fisiologia, a Bologna aveva iniziato ad approfondire, con alcuni amici come Felice Fontana, la teoria dell'elettricità animale, nel solco delle scoperte di Albrecht von Haller. Il dibattito scientifico su queste ricerche trovò subito nella Bologna accademica di metà secolo un'*humus* particolarmente fertile, anche perché da alcuni anni il locale dell'Istituto delle Scienze aveva posto al centro dei suoi interessi i fenomeni

²⁶ Vd. L. Dacome, *Malleable Anatomies: Models, Makers, and Material Culture in Eighteenth-Century Italy*, Oxford, Oxford U. P., 2017 e L. Corrain, *La ceroplastica come scienza: Anna Morandi Manzolini*, in questo volume. Sull'utilità della conversazione tra scienziati è intervenuto anche E. Raimondi, *Un teatro delle idee. Ragione e immaginazione dal Rinascimento al Romanticismo*, a cura di D. Monda, Milano, Rizzoli, 2011, pp. 311-318.

²⁷ F. Algarotti, *Dialoghi sopra l'ottica newtoniana*, Opere, t. II, 1791, dialogo III, pp. 133-134. Così suonava il titolo dell'opera nella sua versione del 1752, dopo la messa all'Indice; su questi problemi ragguaglia M. Mazzotti, *Newton for Ladies: Gentility, Gender and Radical Culture*, in «The British Journal for the History of Science», 2, 2004 (XXXVII), pp. 119-146. F. Arato, *Minerva e Venere. Scienze e lettere nel Settecento italiano*, in «Belfagor», V, 1993 (XLVIII), pp. 569-584: 572, fa invece notare che il Maffei aveva trovato «quasi deificata» la presentazione di Newton.

elettrici e i loro effetti sugli organismi viventi, con particolare riguardo alla loro applicazione in campo terapeutico. Non meraviglia, dunque, che il confronto avesse prodotto una messe di pubblicazioni accademiche e resoconti dai toni spesso animosi e polemici²⁸.

Gli esperimenti di Caldani, volti a sostenere la presenza nei corpi animati di due forze distinte, la sensibilità, che ha sede nei nervi, e l'irritabilità, insita nelle fibre muscolari, avevano messo in crisi il rigido modello iatromeccanico propugnato da Marcello Malpighi, il cui alfiere, Tommaso Laghi, docente di anatomia e di medicina, era stato, peraltro, uno fra i primi a introdurre nella città la problematica halleriana, avviando esperimenti di stimolazione elettrica i cui risultati avevano rappresentato un deciso salto di qualità, rispetto a quelli tentati a Roma o a Firenze²⁹.

In una dissertazione presentata l'8 gennaio 1756, l'autorevole docente sosteneva una spiegazione del moto muscolare che non si accordava con le idee di Haller. Caldani, a sua volta, in una missiva indirizzata allo scienziato svizzero e letta il 25 novembre dello stesso anno in una seduta dell'Accademia delle Scienze, raccontava di aver replicato le esperienze di Haller in casa del dottor Pio Fantoni, professore di matematica, e alla presenza di nobilissimi cavalieri, del conte Alfonso Malvezzi, cultore di anatomia, e di Francesco Algarotti. Le osservazioni erano state condotte sui tendini di Achille di grossi capretti, sull'aponeurosi, sull'addome, sul peritoneo, sull'intestino e, infine, sul cuore³⁰.

Scritta nel momento in cui «bolliva» la questione halleriana a Bologna, la missiva di Algarotti ad Antonio Vallisneri contiene un resoconto poco noto degli esperimenti sull'insensibilità cui fu invitato da Caldani e dai suoi oppositori. Per

²⁸ Sia permesso rinviare a D. Aricò, «I miei 'Dialoghi' hanno assai propagato le dottrine inglesi anche in quella parte di mondo che non si cura gran fatto della filosofia». *Francesco Algarotti e la cultura scientifica bolognese nell'Europa del Settecento*, in *Scienza e arte a Bologna: forme di autorappresentazione tra Rinascimento e prima età moderna*, a cura di M. Beretta e A. Campana, in «Schede Umanistiche», 1, 2020 (XXXIV, n.s.), pp. 235-274: 248-249. Del consenso dei *novatores* nei confronti del medico svizzero fa fede anche F. Albergati Capacelli, *Ragionamento in morte del celeberrimo Signor Alberto Haller*, Padova, Penada, 1780, pp. 19-63, dove compare anche una lunga *Lettera* del Caldani, anch'essa colma di elogi, indirizzata a John Stuart, III conte di Bute, pp. III-XVI.

²⁹ Vd. M. Cavazza, *La recezione della teoria halleriana dell'irritabilità nell'Accademia delle Scienze di Bologna*, in «Nuncius. Annali di Storia della Scienza», 2, 1997 (XII), pp. 359-377.

³⁰ La relazione fu pubblicata da F.M. Zanotti, *De Bononiensi scientiarum et artium Instituto atque Academia Commentarii*, Bononiae, Ex typographia Laelii a Vulpe, 1731-1791, vol. IV, 1757, pp. 48-49, 55-57 e da G.B. Fabbri nella raccolta di *Opuscoli di vari autori sulla insensività ed irritabilità halleriana*, Bologna, Per Girolamo Corciolani, ed Eredi Colli a S. Tommaso d'Aquino, 1757, vol. I, pp. 269-336. Vd. pure R.F. Dondi, *Leopoldo Marcantonio Caldani visto da Francesco Algarotti*, in «Giornale di Batteriologia, Virologia ed Immunologia ed Annali dell'Ospedale Maria Vittoria di Torino», 1, 1967 (LX), pp. 75-87.

sfrondare il racconto, anche se il piacere del raro inviterebbe a una lettura diffusa, basti ascoltarne qualche brano:

Ora per restringermi alla insensibilità del tendine, di cui tanto si è ragionato, massimamente per le ferite di quella parte credute già pericolosissime, vidi farne dai due professori l'esperimento in due diverse guise. Dall'un canto procedevasi come sono per dirvi. La prima cosa si tratta, come ben vi è noto, di denudare il tendine, e liberarlo da ogni involucre, per poter esser sicuri che la prova cadrà sopra esso solo. Dalla teca soprattutto che lo inguaina conviene spogliarlo, e questa venivasi raschiando via via con un coltello. Dopo alquanto raschiare, a chi pareva denudato il tendine, a chi no; e taluno diceva a' garzoni, come Peronella al marito suo nel doglio: *'radi quivi e quivi ed anche colà, e vedine qui rimaso un micolino'*. Con tali preparativi, dopo lasciato, come si conveniva, tranquillo l'animale per qualche tempo, si pungeva con l'ago il tendine, o si stuzzicava co' caustici, e l'animale ora dava segno di sentire, ed ora no. Registravasi. Scorso da me il taccuino, ci osservai una mano di sperienze in favore dell'Hallero, e una mano in contrario. Vista tanta varietà di evento in cosa che ha pur da essere costante, non mi potei contenere di non lasciar trasparire un qualche sospetto. [...] A ogni modo la varietà ne' risultati delle sperienze richiedeva pure, che si continuasse a sperimentare prima di nulla conchiudere e di metter mano alla penna contro all'Hallero, il quale avea prodotto una dottrina da lui lungo tempo meditata, di cui assicurato erasi con mille osservazioni, e avea avuti per amanuensi i Zinnj, i Meckelj ed altri, che seggono ora principi nella notomia. E finalmente, non per appetito di fama, o per farsi aura anch'egli tra letterati, avea messo fuori la nuova sua dottrina³¹.

Lo sguardo del cronista, pur attento al controllo accurato dell'esperienza, della sua strumentazione e dei dati, introduce nella tecnica della relazione scientifica il gusto di una conversazione sciolta e aperta, cui conferiscono nuovo decoro le cadenze di una lingua parlata di tradizione toscana amabilmente arcaica³². L'attenzione si concentra sui gesti, sui particolari dell'evento, con un'aderenza quasi artigianale al processo del fenomeno:

Queste considerazioni facevano senza dubbio che il Caldani andasse più a rilento nell'osservare, né fosse tanto corrivo a decidere. Se qualche cosa non riusciva, faceva il processo a sé medesimo, riprovava in più modi, separava tutte quelle cose che fossero estranee all'esito della sperienza, o potessero in qualche guisa alterarlo, finché la cosa riusciva costantemente, ed egli fosse in istato di renderne ogni ragione e ogni perché. E poiché io mi sono

³¹ F. Algarotti, *Lettera Al Signor Cavaliere Antonio Vallisnieri a Padova, Bologna 5 febbrajo 1760*, *Opere*, t. X, pp. 49-63: 51-54. Lo scrittore ricorda Johann Gottfried Zinn (1727-1759), allievo di Haller e direttore del giardino botanico dell'Università di Göttingen, e Johann Friedrich Meckel il vecchio (1724-1774), che a Berlino dal 1751 insegnò anatomia, botanica e ostetricia. Algarotti aveva espresso la sua solidarietà al Caldani, vittima, ai suoi occhi, di chi non voleva riconoscere l'autorità di Haller, anche in una *Lettera da Riolo, 10 ottobre 1759*, *Opere*, t. X, pp. 26-32: 31-32.

³² L'allusione alla prassi accademica di far eseguire al chirurgo le dissezioni viene infatti rinforzata col rimando a G. Boccaccio, *Decameron*, VII, 2.

ristretto al tendine, vedete l’artificio di cui dopo molte prove e riprove venne a servirsi per esser certo di non toccar la teca, volendo solamente ferire esso tendine. Lo tagliava per traverso, e presolo di poi con una molla, e tiratolo dolcemente a sé, vi ficcava dentro l’ago, secondo la lunghezza sua, nella sostanza, nella midolla diremo di esso medesimo. E già non ci era pericolo, che la teca o altro né punto né poco fosser tocchi, non che offesi. Trenta volte almeno ho io veduto co’ miei proprj occhi la esperienza; né mai l’animale, fosse cane, fosse gatto, oppur capretto più tenero di ogni altro, non diede mai il minimo indizio di sentire. Ma se altri gli avesse punto benché leggiermente la pelle, avria messe in un subito le più grandi strida. Posta ben in chiaro ogni cosa, dopo avere per molti e molti mesi operato egli medesimo senza l’ajuto di altrui mano, dopo comunicate le sue sperienze all’Hallero medesimo, e ricevuti da lui lumi e ringraziamenti, comparve in lizza anch’egli³³.

Il resoconto tradisce ancora un’avveduta strategia retorica, perché gli oggetti e i fenomeni si profilano davanti agli occhi del lettore con un’evidenza limpida, increspata appena dalle sottigliezze dell’arguzia che, reinventando stilemi assunti dalla prosa del Galileo, ci riportano, a un secolo di distanza dalle pagine del *Saggiatore*, in un ambiente se non ostile, certo cauto di fronte al rinnovamento³⁴. Il confronto tra le osservazioni del Caldani e quelle degli anziani docenti, critici verso le modalità della loro esecuzione e i loro risultati, era stato infatti preceduto da una “campagna d’opinione”, che aumentava la carica polemica quanto più si andava trasformando in attacco personale. Dopo avere eseguito per mesi le dissezioni anatomiche e averne pubblicati i risultati, Caldani li comunicò alla burbanzosa comunità scientifica bolognese:

ed ecco in un momento calate le visiere e le lance in resta, si sentirono, vel so dire, di matti colpi, mille generalità senza mai venire al fatto; si sentirono ripetere tutte le vittoriose opposizioni che sogliono fare i vecchj a’ giovani, da’ quali non vollero mai in niun tempo nulla apprendere. Un giovane uscito appena dal guscio letterato, appena professore, che non ha lettura, ardir contraddire vecchj lettori, che hanno un venti anni di cattedra sulle spalle, e sedere a scranna contro di loro?³⁵

I malumori dalle aule universitarie si prolungavano nei circoli e nei caffè, ma pure nelle dimore private, dove studiosi come Laura Bassi e il marito Giuseppe

³³ F. Algarotti, *Lettera Al Signor Cavaliere Antonio Vallisnieri*, cit., pp. 54-55. Haller, il «Pope della Germania», viene elogiato per l’attività di versificatore in *Lettera del conte Algarotti a Madama du Boccage, Bologna 13 novembre 1759, Opere*, t. XVII, pp. 23-27: 24.

³⁴ La missiva inviata *Al Signor Abate Taruffi a Bologna, Padova 23 giugno 1755, Opere*, t. IX, pp. 286-299 è dedicata a esperimenti analoghi, promossi a sua istanza a Berlino. Sugli “aculei ironici” di Galileo, vd. A. Battistini, *Galileo e i gesuiti a Bologna*, cit., pp. 125-181. Osservazioni preziose, sul piano linguistico, vengono da F. Atzori, *Terminologia «elettrica» settecentesca: primi sondaggi lessicografici*, in *Prospettive nello studio del lessico italiano*, Atti del IX Congresso SILFI, Firenze, 14-17 giugno 2006, a cura di E. Cresti, Firenze, Firenze U. P., 2008, 1, pp. 115-121.

³⁵ F. Algarotti, *Lettera Al Signor Cavaliere Antonio Vallisnieri*, cit., pp. 55-56.

Veratti avevano messo a disposizione dei sostenitori della tesi halleriana il gabinetto di fisica sperimentale allestito nella loro dimora, divenuta anche un luogo di incontri e di conversazioni erudite frequentato da accademici e studenti, da viaggiatori italiani e stranieri, costruttori di strumenti, letterati e artisti³⁶. Algarotti ne riporta le “ragioni” con mondana vivacità:

E di ciò la ragione si è, che qui i letterati non sono solitarij come a Padova, ma si mischiano col bel mondo, vanno nelle villeggiature, a' pranzi, vegliano, giocano a gallinella a tarocchino a pentolino. Cosciché lo spirito del dottorismo agita la mole di Bologna, e si mescola per tutto il gran corpo della madre degli studj. Alcuni pochi difendevano il Caldani, ma sotto voce chiamandosi prudenti quando eran timidi. E se alcuno alzava la voce, dicevasi schiamazzo di partito, non linguaggio di verità. In mezzo a tali clamori si avvicinava il tempo, ch'egli far dovea la notomia nello studio. Il modo di farla qui è pur diverso da quello che si tiene a Padova. Ivi è tutta tranquilla, qui tumultuosa. Là ci si va per apprendere, qua per disputare. Là si descrive colle frasi di Celso la carta topografica del corpo umano; qui nel miglior latino che un può ci fa entrare ogni sorta di quistione sulla causa del moto muscolare, sulla digestione, sulla sede dell'anima, e che so io. In somma è un resto dell'antica maniera che si teneva sulle scuole, che dopo le lezioni ci si disputava sopra, dopo la cattedra succedeva il circolo; è una reliquia delle conclusioni scolastiche, con le quali argomentando o negando, e soprattutto distinguendo credevasi definire ogni cosa e venirne in chiaro. Ognuno aguzzava i suoi ferri per provarsi contro al Caldani, ognuno lo aspettava al teatro anatomico per farne strazio, per farne veramente notomia. Dicono, che altre volte i letterati di Bologna fossero più uniti che presentemente nol sono, che fossero tutti un'anima e un cuore per l'onore della Università, che non si vedessero gli scandali, che presentemente si veggono. [...] Come sia di questo, non si udirono mai più scandali, o per dir meglio più inezie, che si facessero in proposito del Caldani. Dicevano, voler mettersi in fondo per l'onore della scuola bolognese, di cui egli impugnava i dogmi: e videsi la città così piena d'invidia verso di lui, che Dante avria detto, che il sacco ne traboccava³⁷.

Al «clamore» e agli «schiamazzi» dei *seniores* si oppone il procedere tranquillo e silenzioso di Caldani. Il suo ritratto è quasi un “elogio” accademico:

³⁶ F. Algarotti, *Lettera Al Signor Cavaliere Antonio Vallisnieri*, cit., pp. 56-57, su cui vd. i puntuali riscontri di M. Cavazza, ‘*Vis irritabilis*’ e spiriti animali. Una disputa settecentesca sulle cause del moto muscolare, in *Neuroscienze controverse. Da Aristotele alla moderna scienza del linguaggio*, a cura di M. Piccolino, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, pp. 49-74 e Ead., *Laura Bassi and Giuseppe Veratti: an Electric Couple during the Enlightenment*, in «Contributions to Science», 1, 2009 (V), pp. 115-128.

³⁷ F. Algarotti, *Lettera Al Signor Cavaliere Antonio Vallisnieri*, cit., pp. 56-57. Cita Dante, *Inf.*, VI, 50. Gioca con l'emistichio «Mens agitat molem», Verg., *Aen.*, VI, 727, che era stato scelto come motto dell'Accademia delle Scienze dell'Istituto, cfr. W. Tega, ‘*Mens agitat molem*’. *L'accademia delle Scienze di Bologna (1711-1804)*, in *Scienza e letteratura nella cultura italiana del Settecento*, a cura di R. Cremante, W. Tega, Bologna, il Mulino, 1984, pp. 65-108. Su questa “vocazione” al confronto polemico, vd. il nostro ‘*Onestissime liti*’. *Dispute scientifiche a Bologna tra Cinque e Seicento*, in «Intersezioni», 1, 1997 (XVII), pp. 19-44.

Egli attendeva in questo mezzo a' suoi studj, insegnando privatamente notomia, tagliando cadaveri secondo suo costume, benché di quando in quando gli fossero negati e ci volesse perciò la autorità suprema, leggendo continuamente in fonte i libri classici della profession sua, tenendo corrispondenza cogli Albini cogli Halleri co' Morgagni [...]. Le sue lezioni non aveano niente del retore, piene di dottrina di erudizione, di belle applicazioni della notomia alla chirurgia e alla medicina. E ben si conosceva, che quella mano, che avea scritto, era quella stessa, che avea tagliato. Riassumeva gli argomenti in modo, che sapea dar loro più brevità e più forza; rispondeva come passeggiando in sua casa, e ciò in buon latino; e quello ch'è ancora più raro, con una pulitezza di maniera che rade volte ha per costume di salire in sulle cattedre³⁸.

La prossimità ideologica del cronista al Caldani e al gruppo di scienziati a lui vicini non deve tuttavia alimentare il sospetto che Algarotti ricostruisca il clima, certo “surriscaldato” della polemica, polarizzandone, con uno sforzo esemplificativo e retoricamente efficace, le caratteristiche³⁹. Gli spazi utili a immaginare una Bologna curiosa, se non aperta alle novità, ci appaiono come veri teatri di guerra, in una cittadella del sapere tesa a difendere l'«onore dell'Università»; anche l'animato e costruttivo confronto di teorie diverse si muta in un animoso e sterile battibecco. Qualcosa di un poco diverso, insomma, da quella «Bologna, città famosa per gl'ingegni che vi allignano, per l'Accademia che ivi fiorisce, e insieme neutrale nella disputa» che Algarotti aveva descritto nella sua opera più “scientifica” e che attirava tanti studiosi europei⁴⁰. Il dialogo tra una cultura locale colma di umori del passato e le curiosità di una generazione aperta al nuovo e al diverso aveva il carattere permanente di «uno spirito radicatamente accademico»⁴¹.

L'appuntamento per la sfida decisiva sarebbe stata la pubblica “notomia” che Caldani avrebbe dovuto eseguire il 7 gennaio 1760 nel teatro anatomico dell'Archiginnasio. La lezione era tradizionalmente fissata tra gennaio e febbraio, quando, per le feste del carnevale, l'Università era chiusa e studenti e professori erano liberi di parteciparvi; l'evento si trasformava in una rappresentazione teatrale, fonte di prestigio per la città e per il docente, diventando occasione di richiamo anche per le autorità cittadine e gli spettatori paganti⁴².

³⁸ F. Algarotti, *Lettera Al Signor Cavaliere Antonio Vallisnieri*, cit., pp. 58-59, 62.

³⁹ Per l'amicizia di Caldani con Algarotti e i Veratti, vd. A. Elena, 'In lode della filosofessa di Bologna': *An Introduction to Laura Bassi*, in «Isis», 3, 1991 (LXXXII), pp. 510-518.

⁴⁰ Così aveva scritto nei *Dialoghi sopra l'ottica newtoniana*, cit., p. 139.

⁴¹ L'autorevole conferma del suo giudizio spetta a E. Raimondi, *Settecento bolognese: antichi e moderni*, in Id., *I lumi dell'erudizione. Saggi sul Settecento italiano*, Milano, Vita e Pensiero, 1989, pp. 143-159: 149.

⁴² F. Algarotti, *Lettera Al Signor Cavaliere Antonio Vallisnieri*, cit., pp. 59-60.

Il *reportage* di Algarotti non lascia dubbi sull'esito⁴³. Caldani incarna l'ideale di un insegnante moderno, pronto a sottoporre le teorie alla verifica di esperienze replicate ed eseguite di persona, sempre disponibile a intrecciare un dialogo cordiale tanto con gli specialisti quanto coi propri studenti:

Meriterebbe il Caldani di ritrovare un Carlo I., che gli desse un parco con un gran branco di animali, come all'Arveo; e lascia fare a lui a far delle prove, a tagliare, ad esaminar questa e quella dottrina. Oltre al talento, che qui non è cosa rara, egli ha una qualità, che pare esser qui rarissima, ed è la voglia viva di fare, l'attività [...]⁴⁴.

Un franco giudizio che invano si cercherebbe nella cronaca minuziosa e diligente di questi fatti allestita dallo Zanotti nei *Commentarii* dell'Accademia delle Scienze, al quale basta concludere «rem ipsam in medio relinquimus»⁴⁵. Una neutralità che si scontrava con i fatti, e cioè che Caldani e Haller erano usciti vincitori da quella disputa⁴⁶.

IL «TRITTOLEMO D'ITALIA»

Se, sospinti da questa «voglia viva di fare», facciamo ritorno all'epistolario di Algarotti, troviamo un'altra lettera, inviata da Bologna nel marzo del 1761 a un ignoto corrispondente, dedicata alle innovazioni agricole promosse da Jethro Tull, grazie alle quali, osserva, «un podere rende più del doppio che non faceva coltivato all'antica»⁴⁷. Ispirandosi alla retorica delle biografie scientifiche, la seminatrice meccanica offerta dal «novello Trittolemo di Britannia» non viene presentata come una scoperta misteriosa o magica, perché è il risultato di uno sforzo

⁴³ Vd. F. Caldani, *Memorie intorno alla vita e alle opere di Leopoldo Marco Antonio Caldani*, Modena, Nella tipografia Camerale, 1822, che utilizza ampi stralci della relazione di Algarotti, pp. XIV-XIX.

⁴⁴ F. Algarotti, *Lettera Al Signor Cavaliere Antonio Vallisneri*, cit., p. 62. William Harvey (1578-1657), che si era addottorato in medicina a Padova nel 1602, aveva avuto il permesso dal re Carlo I Stuart di eseguire un «curioso macello» per le sue osservazioni di embriologia comparata su cerve e daini abbattuti durante le cacce reali, vd. P.-L. Moreau de Maupertuis, *La Venere fisica*, trad. it. Diodato Anniani, Venezia, Antonio Graziosi, 1767, cap. VII, pp. 37-38. L'ed. moderna è curata da F. Focher, Pavia, Ibis, 2003.

⁴⁵ F.M. Zanotti, *Commentarii*, cit., p. 57; V.P. Babini, 'Anatomica', 'Medica', 'Chirurgica', in *Anatomie accademiche*, II. *L'enciclopedia scientifica dell'Accademia delle Scienze di Bologna*, a cura di W. Tega, Bologna, il Mulino, 1987, pp. 59-85.

⁴⁶ Sui vantaggi di questa "neutralità metafisica", vd. A. Battistini, *Galileo e i gesuiti*, cit., pp. 259-271. Della personalità prudente dello Zanotti offre un vivido ritratto A. Campana, *Strategie di autorappresentazione presso gli scienziati arcadi della Colonia Renia di Bologna*, in *Scienza e arte a Bologna: forme di autorappresentazione tra Rinascimento e prima età moderna*, cit., pp. 213-234: 230-234.

⁴⁷ F. Algarotti, *Lettera al Sig. N. N., Bologna 18 marzo 1761, Opere*, t. X, pp. 91-100: 91.

di perfezionamento di modelli già in uso⁴⁸. Anche in questa occasione Algarotti trova naturale muoversi negli spazi accademici e nelle aule universitarie, dove il fuoco rubato da Prometeo avrebbe potuto propagarsi e trovare applicazione in una dimensione pratica e tecnica, alla portata di tutti. Egli dunque compone per il suo lettore un'ideale storia delle riforme tecniche in Europa che, all'insegna di un verso suggeritogli dal Berni, «mandateci prugnoli e non sonetti», hanno portato ai traguardi attuali⁴⁹.

La sua ricostruzione prende l'abbrivo dalle pagine del *Prodromo all'arte maestra* dove il gesuita Francesco Lana Terzi aveva ideato «due telari quadrilunghi, eguali e simili tra loro con quattro punte di ferro ne' canti, da conficcarli successivamente l'uno dopo l'altro nel sito medesimo del solco quando lavorato», descritti da Algarotti con una precisione tecnica degna degli enunciati dell'*Encyclopédie*⁵⁰. Poco convinto dalle soluzioni del gesuita bresciano, dotato, a suo dire, di un'inventiva incline più alla fantasia che a una giudiziosa concretezza, il veneziano aveva giudicato maggiormente sensata la scoperta dell'aretino Alessandro Del Borro, generale di artiglieria a Venezia e scrittore di meccanica agricola che durante un'epidemia bovina aveva ideato uno strumento con cui sostituire le bestie nell'aratura delle campagne. Così, con lo sguardo posato sulle pagine dell'operina intitolata *Il carro di Cerere*, spiega che

una gran parte del nuovo metodo consiste nel modo di seminare. Il contadino gittando la semente a mano è cagione, che moltissima ne vada a male, e non porti frutto. Parte ne va troppo sotto terra, e non può altrimenti sentire il dolce influsso delle rugiade e del sole; parte ne resta a fior di terra, ed è o divorata dagli uccelli, o portata via dalle acque, o sente troppo l'arsura, e il maggior male si è, che non essendo posti i granelli della semente in debita distanza l'uno dall'altro, questo si usurpa il nutrimento di quello; e la maggior parte o intisichisce, o non dà quella ricchissima spiga che risponda ai voti dell'agricoltore⁵¹.

⁴⁸ Sulla biografia scientifica, vd., almeno, «Intersezioni», 1, 1995 (XV), numero monografico curato da A. La Vergata.

⁴⁹ F. Algarotti, *Lettera al Sig. N. N.*, cit., p. 91; cita F. Berni, *Alla corte del Duca Alessandro a Pisa*, in *Rime*, LXII, 1, «Non mandate sonetti ma prugnoli», in *Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, a cura di S. Longhi, in *Poeti del Cinquecento*, a cura di G. Gorni, M. Danzi e S. Longhi, t. I, Milano-Napoli, Ricciardi, 2001, p. 868.

⁵⁰ F. Algarotti, *Lettera al Sig. N. N.*, cit., p. 93. Cita F. Lana Terzi, *Prodromo all'Arte Maestra*, In Brescia, Per li Rizzardi, 1670. Consultiamo l'ed. curata da A. Battistini, Milano, Longanesi, 1977 (rist. Brescia, Morcelliana edizioni, 2016), cap. XVI, pp. 169-176.

⁵¹ F. Algarotti, *Lettera al Sig. N. N.*, cit., pp. 92-93. Della «programmatica frivolezza» di Algarotti illustrata da M. Mari, *La critica letteraria nel Settecento*, Milano, Ledizioni, 2013, pp. 35-41, hanno fatto giustizia L. Ricci, *Il lessico della fisica settecentesca in due saggi sull'elettricità e sulla meccanica*, in «Studi Linguistici Italiani», 1, 2012 (XXXVIII), pp. 61-76 e D. Mangione, *Il demone ben temperato. Francesco Algarotti tra scienza e letteratura, Italia ed Europa*, Avellino, Ed. Sinestesie, 2018.

Come gl'insegnava il principio dell'esattezza scientifica, la novità scaturisce dall'attenta e paziente osservazione del vero, da quel "provando e riprovando" che era diventato il motto dell'Accademia del Cimento, ispirata al metodo galileiano. Il Del Borro appare figlio di una moderna temperie culturale, spinto dalla volontà di perfezionare l'eredità trasmessagli da predecessori come il Lana Terzi in Italia, Henri-Louis Duhamel du Monceau in Francia, Giuseppe Locatelli in Austria, e dal credo sperimentale della sua vocazione⁵². Egli, racconta Algarotti, aveva realizzato un apparecchio che potesse sostituire l'opera delle mani, e tenendo ancora sott'occhio le illustrazioni che corredevano con dovizia l'operetta, ne offre una descrizione dettagliata:

L'asse del carretto è un subbio, o cilindro girevole, in cui sono fatti in debita distanza dei cavi in altrettanti piani paralleli a quello delle ruote del carretto. Da quei cavi escono i granelli della semente, che sono contenuti in una tramoggia posta sopra il subbio, il quale fa le veci del fondo della tramoggia medesima. Rasente al subbio sono congegnati certi bastoncelli, che armati in punta da due lamette di ferro, si ficcano dentro a terra, e, secondo che il carro è tirato avanti, aprono nel solco altrettanti rigagnoli. Da quei bastoncelli, che dentro son cavi, sono convogliati in terra i granelli della semente, e vi sono seppelliti a quella profondità che conviene. Un rastrello di poi, o un altro subbio, che si tira dietro il carretto, ricopre i granelli, e vi spiana sopra la terra: di modo che tal macchinetta fatta con tutte quelle avvertenze che bisognano, e di una semplicità grandissima, risparmia al contadino fatica, e aggiugne diligenza al lavoro come quella che pianta i granelli a filo, e con bella simmetria li seppellisce in terra e li ricopre ad un tempo⁵³.

La chiarezza della scrittura non va a scapito della pertinenza lessicale: allorché usa il termine «subbio», Algarotti provvede subito a suggerire al suo lettore un sinonimo più vulgato, come «cilindro girevole». La pagina evita la freddezza tecnica con il consapevole uso di lemmi quali «granelli», «bastoncelli», «macchinetta» che, gli aveva insegnato Galileo, stemperano le esigenze della refe-

⁵² Su Alessandro Del (o Dal) Borro (1672-1760), amico di Muratori e promotore della milanese società palatina per la pubblicazione dei *Rerum Italicarum Scriptores*, vd. la voce curata da G. Benzoni, *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1988, vol. 36, pp. 360-367: 366.

⁵³ F. Algarotti, *Lettera al Sig. N. N.*, cit., pp. 95-96. Il titolo completo è *Carro di Cerere, o vero tre problemi di balistica proposti in Firenze ad Alessandro del Borro e da esso sciolti per la costruzione d'un nuovo strumento facilissimo, e di poca spesa, con cui si potranno seminare le campagne secondo qualsivoglia data proporzione, e ordine con poca fatica, con gran risparmio di seme, e con duplicato multiplo nelle raccolte, Opera consacrata all'impareggiabil merito dell'illustrissimo Signore il Sig. Cavaliere Lamberto Blackvell, gentiluomo di Camera di Sua Maestà Britannica e suo inviato straordinario all'Altezza Reale di Cosimo III Gran Duca di Toscana, e alla Serenissima Repubblica di Genova*, In Lucca, Per Domenico Ciuffetti, 1699. Il testo è in duplice redazione, italiana e latina, con ill. f. t. Alessandro fu autore di un altro trattato di meccanica agricola, *Il gran coltro*, Milano, Per Marco Antonio Pandolfo Malatesta, 1718; su di lui, cfr. F. Mariotti, *Del Carro di Cerere*, in «Rivista di Agricoltura, Industria e Commercio», I, 1873 (IV), pp. 36-40.

renzialità con le movenze quiete e domestiche di una civile conversazione⁵⁴. Algarotti, quasi a volersi presentare come garante con l'uso retorico della prova etica, tiene a precisare di aver conosciuto di persona il Del Borro a Milano, dove aveva presentato alla pubblica ragione la sua macchina, approvata anche dal maestro Vincenzo Viviani, e dove si era da poco spento nel 1760, ormai ottuagenario⁵⁵. Dopo averne trascritto il brano, con un'osservazione a metà strada fra il tecnico e il morale, il biografo conclude a modo di bilancio: «portò in Lombardia lo spirito sottile di Toscana; benché, a vero dire, ingarbugliato alquanto; e un animo di libertà, quale si conveniva ai tempi della repubblica fiorentina. Era nel suo parlare, come nel suo scrivere, ampolloso, facendo fede dell'età in cui era nato»⁵⁶.

Algarotti suppone che il *Carro di Cerere* fosse arrivato nelle mani del Tull per essere stato offerto al cavaliere Lambert Blackwell, ministro della corte di Londra, e che l'intraprendente agronomo lo avesse poi usato per perfezionare il suo seminatoio. Per il veneziano la rivoluzione così innescata rischiava di arenarsi, in Italia, di fronte alla «guerra che hanno a sostenere lunghissima tutte le novità, che in qualsivisa cosa introdurre si vogliono»⁵⁷. Ne erano esempi notandi la sospensione della vaiolizzazione intrapresa dal Caldani e da Vincenzo Menghini per iniziativa della comunità scientifica bolognese, proprio quando nella vicina Toscana l'epidemia era stata bloccata con successo dall'intervento del Gran Duca, imitato dal Senato veneto⁵⁸, e la mancata istallazione negli ospedali italiani del «ventilatore» ideato dal chimico inglese Stephen Hales, che aveva contribuito a ridurre la mortalità causata da infezioni polmonari⁵⁹. Avviatosi al congedo, Al-

⁵⁴ Vd. M.L. Altieri Biagi, *La lingua della scienza nell'Italia pre-unitaria*, in *L'Italiano dalla nazione allo Stato*, a cura di V. Coletti, S. Iannizzotto, Firenze, Le Lettere, 2011, pp. 91-101.

⁵⁵ Sui rapporti tra Viviani, Torricelli e il marchese Del Borro, vd. *Nuova raccolta d'autori italiani che trattano del moto dell'acque*, a cura di F. Cardinali, Bologna, Jacopo Marsigli, 1824, t. III, pp. 103-108.

⁵⁶ F. Algarotti, *Lettera al Sig. N. N.*, cit., pp. 96-97.

⁵⁷ F. Algarotti, *Lettera al Sig. N. N.*, cit., p. 99. Sullo stesso concetto *Pensieri diversi*, cit., pp. 10 e 124 e Id., *Lettera al Sig. Abate Gaspero Patriarchi a Venezia, Pisa 23 novembre 1762*, *Opere*, t. VIII, pp. 326-338: 330.

⁵⁸ Vd., S. Sabbatani, *I primi tentativi di innesto del vaiolo (vaiolizzazione) a Bologna nel XVIII secolo*, in «Le Infezioni in Medicina», 2004 (I), pp. 76-82. Per un confronto con la Toscana, M. Verga, *Dal 'paese' alla 'nazione': l'identità toscana nel XVIII secolo*, in *Nazioni d'Italia. Identità politiche e appartenenze regionali fra Settecento e Ottocento*, a cura di A. De Benedictis, I. Fosi, L. Mannori, Roma, Viella, 2012, pp. 91-109.

⁵⁹ Stephen Hales (1677-1761), botanico e chimico iscritto alla Royal Society di Londra, pubblicò gli *Statical Essays*, London, Printed for William Innys and Richard Manby, 1727 apparsi in traduzione italiana a Napoli, Gaetano Castellano, 1776 e la *Description of Ventilators [...]*, London, Printed for Innys-Manby-Woodward, 1743. Algarotti, che lo ricorda anche in *Pensieri diversi*, cit., p. 88, potrebbe averne letto l'ampia menzione in S. Manetti, *Due dissertazioni fisico-mediche del signor Bois-*

garotti, ripensando all'opera riformatrice di Pietro I di Russia che, «quasi nuovo Prometeo prese quel fuoco di cui animò dipoi la sua nazione»⁶⁰, conclude risolutamente:

Ma quando anche si riducesse ognuno a seminare tra noi col Carro di Cerere, che prò? 'Illius immensae ruperunt horrea messes' è vero, ma come poi smaltire queste messi, se le tratte non sono libere, se nei nostri statuti non si trova l'atto inglese di gratificazione; che vale a dire se, in luogo di proibire l'estrazione dei grani, non viene per contrario dal governo pagato un premio a chi ne estrae, e lo trasporta a' forestieri? Quell'atto è il padre dell'industria inglese, e l'autore della loro georgica⁶¹.

Il rapporto istituito tra l'incuria del legislatore e il ritardo nello sviluppo culturale del paese nella meditazione di Algarotti sul *Bounty Act* del 1689, rispetto a quella contemporanea di Pietro Verri, di Antonio Genovesi o di Gian Rinaldo Carli, spicca per i rilievi non meno fondati cui risulta ancorato e per la qualità moderna dell'informazione⁶². Se si riaprono i *Commentarii* dell'Accademia, tra le numerose memorie di argomento agricolo-alimentare che pure attestano curiosità e desiderio di aggiornamento, lo si potrà confrontare con la relazione di Giacomo Biancani Tazzi *Sopra una maniera di seminare*, letta nella seduta del 5 maggio del 1759, nota probabilmente ad Algarotti⁶³.

SIER DE SAUVAGES, [...] la prima 'Dei medicamenti che attaccano alcune determinate parti del corpo umano, e sopra la cagione di quest'effetto', la seconda 'Come l'aria con le sue diverse qualità operi sul nostro corpo'. Dal francese in toscano tradotte, e di diverse Annotazioni accresciute, In Firenze, Gaetano Albizzini, 1754, pp. 283-286. Per quest'ordine di problemi, vd. G. Cosmacini, *Storia della medicina e della sanità in Italia. Dalla peste europea alla guerra mondiale 1348-1918*, Roma-Bari, Laterza, 1995, cap. III, pp. 201-254.

⁶⁰ F. Algarotti, *Viaggi di Russia*, in *Opere*, t. VI, 1792, p. 74.

⁶¹ F. Algarotti, *Lettera al Sig. N. N.*, cit., pp. 99-100; cita Verg., *Georg.*, I, 49. Algarotti parla in più occasioni dell'*Act of Bounty*, grazie al quale dal 1689 in Inghilterra era stata incoraggiata la libera coltivazione del grano e offerto un premio di cinque scellini per ogni quartiere di grano esportato o prodotto; cfr. F. Algarotti, *Saggio sopra il Commercio*, in *Opere*, t. IV, pp. 315-333: 327 e, quasi con le stesse parole, *Pensieri diversi*, cit., pp. 102-103.

⁶² Questo giudizio era condiviso da P. Verri, *Della grandezza e decadenza del commercio di Milano dal principio del 1400 al 1750*, in *Scritti di economia, finanza e amministrazione*, a cura di G. Bognetti, A. Moioli, P. Porta, G. Tonelli [Edizione Nazionale delle *Opere* di Pietro Verri], Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2006, vol. II, t. I, pt. II, § 4, pp. 273-277 e da A. Genovesi, *Elementi del commercio* e Id., *Delle lezioni di commercio o sia d'economia civile, con elementi del commercio*, a cura di M.L. Perna, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 2005, rispettz. cap. XI, § III, pp. 87-88 e pt. I, § VIII, pp. 498-499. Ma cfr. pure F. Galiani, *Dialoghi sul commercio dei grani*, a cura di E. Ronchetti, Roma, Editori Riuniti, 1978, VII, pp. 181-230: 223. Un utile bilancio è proposto da N. Merola, R. Minore, *Il commercio nella letteratura italiana. Dalle origini alla fine dell'Ottocento*, Roma, Newton Compton, 1986.

⁶³ Vd. la voce *Biancani Tazzi, Giacomo*, curata da G. Susini per il *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., 1968, vol. 10, pp. 35-36; M. Simonetto, *Accademie agrarie italiane del XVIII secolo. Profili storici*,

Ripudiando il principio dell'*ipse dixit*, gli accademici bolognesi desideravano sottoporre ogni novità, in questo caso proprio la seminatrice di Tull, alla prova della verifica sperimentale. La “giuria” composta di «cavaglieri e gentiluomini» cui fu affidato questo compito, utilizzò una macchina che presentava diverse modifiche rispetto ai dispositivi di Tull. Il tentativo non diede però risultati conclusivi, perché la coltura scelta per l'esperimento fu colpita da una malattia e tutto si fermò. Intanto, già da due anni a Edimburgo si utilizzava un sistema meccanico che poteva vantare requisiti migliori⁶⁴.

Era ormai tempo, diremo con Algarotti, che «lo spirito del dottorismo» si acquietasse e l'«ingegnosa avarizia» di chi si era sempre mostrato restio al cambiamento uscisse dalle dispute verbali per tradursi in fatti concreti.

dimensione sociale, in «Società e Storia», 2009 (CXIV), fasc. 124, pp. 261-302; fasc. 125, pp. 445-463; R. Finzi, *Memorie scomparse: l'agricoltura all'Accademia delle Scienze di Bologna*, in *Testi agronomici d'area emiliana e Rinascimento europeo. La cultura agraria fra letteratura e scienza da Pier de' Crescenzi a Filippo Re*, Atti del Convegno Internazionale di Bologna (31 maggio - 1° giugno 2007), a cura di L. Avellini, R. Finzi, L. Quaquarelli, in «Schede Umanistiche», 1, 2007 (XXI), I, pp. 127-141 e M. Ambrosoli, *L'agronomia emiliana da Pier de' Crescenzi a Filippo Re: realizzazioni e contraddizioni nel contesto italiano ed europeo*, ivi, pp. 11-48.

⁶⁴ B. Farolfi, M. Fornasari, *Agricoltura e sviluppo economico: il caso italiano (secoli XVIII-XX)*, in *L'agricoltura e gli economisti agrari in Italia dall'Ottocento al Novecento*, a cura di M. Canali, G. Di Sandro, B. Farolfi, M. Fornasari, Milano, Angeli, 2011, pp. 11-68.

APPENDICE

*Lettera del Sig. Conte Francesco Algarotti Al Sig. Marchese ... a Parma*⁶⁵.

Bologna 17 Ottobre 1759

Moltissimo mi piace, che non le sia dispiaciuta la mia spiegazione sopra la conformità dello stile di Virgilio, e di Dante. E moltissimo ancora mi piacerebbe, se sopra l'altro dubbio, ch'ella mi propone, io ne la potessi soddisfare egualmente. Nel breve soggiorno, che io feci la scorsa primavera a cotesta Corte, ci vidi il Signor Marchese Agostino Lomellini, uno de' più gentili spiriti, come ella sa, che abbia la Italia (a)⁶⁶. Mi recitò due Sonetti; l'uno sulla precessione degli equinozi, l'altro sopra la nutazione dell'asse della Terra; che non le so dire quanto mi parvero netti, e felici. Una bella prova ha egli fatto in tale astrusità di materia del suo ingegno; e ne è riuscito. Ma ben son sicuro, che non gli consentirebbe la discrezione del suo giudizio d'intraprendere su quell'andare un poema. L'arco della mente può starsene teso nel lettore per quattordici, per sessanta versi, che non lo può essere per secento, o per mille. E quella fortuna che ha il poeta di spiegar felicemente e di ornare un picciol tratto di Filosofia, non la può già sperare per un intero trattato. Dico quando ha da combattere con la difficoltà, con la secchezza della materia, con la precisione ultima della espressione, quando ha tanti nemici in sulle braccia. Perché uno a cagion d'esempio ci abbia cavato i piedi a racchiudere in un solo verso Italiano un altro verso di Orazio, o di Pope, avrebbe egli perciò un gran

(a) Tale dottissimo e gentilissimo Cavaliere è presentemente Doge nella nobilissima Patria sua⁶⁷.

⁶⁵ F. Algarotti, *Lettera del Sig. Conte Francesco Algarotti al Sig. Marchese ... a Parma, Bologna 17 ottobre 1759*, in «Nuove memorie per servire all'istoria letteraria», In Venezia, Appresso Giorgio Fossati, 1761, t. V, pp. 241-250. Sul probabile destinatario, Prospero Valeriano Manara, traduttore delle *Bucoliche* virgiliane, eletto come gentiluomo della Casa reale parmense, e in seguito maggiordomo di settimana per interessamento del Du Tillot, vd. M. Roda, *ad vocem, Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, vol. 68, 2007, pp. 759-762. Nel *Briefdatenbank* allestito dall'Univ. di Trier viene registrata solo una missiva, inviatagli da Algarotti *Da Bologna 6 ottobre 1759*, in *Opere*, t. X, pp. 15-26, comparsa anch'essa nelle «Nuove memorie per servire all'istoria letteraria», In Venezia, Appresso Silvestro Marsini, 1760, t. III, pp. 113-118, senza indicazione del nome del destinatario (*Al Signor Marchese *** a Parma*), con la medesima data, consacrata ad un paragone tra lo stile di Omero e di Virgilio e ad una riflessione critica sui debiti di Dante nei confronti del poeta mantovano. Questa presentata ne costituisce l'ideale prosecuzione. In assenza di autografo, per la trascrizione si è scelto un criterio conservativo, rispettando le particolarità del testo («endecasillabo», «belissimo») e intervenendo con integrazioni solo in forme compromesse dalla scarsa qualità dell'impressione tipografica.

⁶⁶ Agostino Lomellini (1709-1791) fu ministro plenipotenziario a Parigi e con incarichi diplomatici presso le corti del Regno di Napoli e poi del Ducato di Parma e Piacenza. Si era segnalato anche nelle fasi cruciali della guerra di successione austriaca. Cultore di materie filosofiche, teologiche e matematiche, fu in contatto con i più noti esponenti dell'Illuminismo del suo tempo.

⁶⁷ Il Lomellini era stato il 166° doge della Repubblica di Genova dal 22 settembre 1760 al 10 settembre 1762. Stando alla datazione della missiva, si deve dedurre che questa nota fu apposta da Algarotti in un secondo momento rispetto alla prima stesura della lettera.

fondamento di credere, ch'è potrebbe tradurre a quel modo tutta l'Arte poetica, o tutto il saggio sopra la critica? Nò certamente. E già ella non si è impegnato in quella elegante sua versione delle <E>gloghe di Virgilio di stringere in un solo endecasillabo l'

Invenies alium, si te hic fastidit Alexin,
Ipsi te fontes ipsa haec arbusta vocabant,
Si canimus silvas, silvae sint Consule dignae⁶⁸,

e tant'altri; benché di tale esametro le sia venuto fatto talvolta⁶⁹.

Sarebbe un bel problema cercare la estensione, che convien dare al poema secondo la differente materia che uno prende a trattarvi. E da che oggigiorno corre la moda di rivestire ogni fantasia geometricamente, di esprimere ogni cosa per via di curve; pare, che una iperbole all'assintoto sarebbe quì il caso. Le abscisse esprimerebbono la difficoltà della materia, e le ordinate la lunghezza del poema che vi corrisponde. Ed ecco che dove la difficoltà della materia è piccola, ovvero Zero, come l'amorosa e simili, che sono tutte della ragione della fantasia e del cuore, si può largheggiare quanto un vuole; vada pure in lungo il poema, sia anche infinito per dir così, che la curva il consente. Dove poi la materia; è per sé infinitamente difficile, come la Metafisica e la Geometrica, che appartengono unicamente all'intelletto, è Zero in tal caso esso il poema. Cadono tramezzo i poemi didattici di vario genere. E secondo che sono di argomento più o meno pastoso, più o meno capaci di fornire di belle immagini, di ricevere di belli episodj, cadranno più o meno verso il principio delle abscisse. Si troveranno così le sue ordinate e la conveniente lunghezza all'Epicureismo, al Cartesianismo, alla Georgica, alla Sifi<l>ide⁷⁰. Il Neutonismo cadrà pur verso l'infinito, dove la ordinata è nulla. E però del Neutonismo secondo una tal teoria niun poema. È una materia cotesta come quell'*oppidulo* di Orazio, *quod versu dicere non est*⁷¹.

Ci è però stato chi ha fatto sulla Filosofia Inglese un ben lungo poema, inanimato per avventura dall'applauso, ch'ebbe un altro poema da lui già composto sulla Filosofia Francese⁷². Ma tra l'una e l'altra troppo grande è il divario, che ci corre. Quì basta dipingere,

⁶⁸ Verg., *Ed.*, rispett. II, 73; I, 39; IV, 3.

⁶⁹ P. Manara, *La Buccolica di P. Virgilio Marone in rime italiane*, Parma, Nella R. D. Stamperia Monti, 1760, *ed.* IV, rispett. pp. 34 e 57.

⁷⁰ Per questi riferimenti, vd., nell'ordine, A. Marchetti, *Della natura delle cose di Lucrezio* [1717], a cura di D. Aricò, Roma, Salerno Ed., 2003; Bernard le Bovier de Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, Paris, Vve Claude Blageart, 1686; Virgilio, *Georgiche*; G. Fracastoro, *Siphylis sive de morbo gallico libri tres*, Verona, Nicolini da Sabbio, 1530.

⁷¹ Hor., *Sat.*, I, 5, 87. Questo paesello che non può nominarsi in un esametro era Equotutico, che alcuni studiosi identificano nel moderno Scutuccio, presso Ascoli, altri in Sant'Eleuterio o San Liberatore, presso Ariano (Avellino).

⁷² Si tratta di Benedetto Stay (1714-1801). Algarotti nel *Saggio sopra Orazio*, in *Opere*, cit., t. IV, p. 456, lo ricorda per i due eleganti poemi didascalici in latino, in uno dei quali espone la concezione cartesiana, *Philosophiae versibus traditae libri VI*, Venetiis, Apud Sebastianum Coleti, 1744 e nell'altro le dottrine di Newton, *Philosophiae recentioris versibus traditae libri X, cum adnotationibus, et supplementis P. Rogerii Josephi Boschovich S. J.*, Romae, Typis et Sumptibus Nicolai & Marci Pallearini, 1755-1792, 3 voll.

tutto ride e si fa incontro al poeta, là convien calcolare, ogni cosa ti guarda burbero, e ti fugge dinanzi.

Se fosse lecito citare se medesimo, io direi aver detto in simile proposito, che sembra così poco capace di locuzione poetica, una proposizione di Geometria, come sarebbe di mossa pittoresca l'attitudine di uno equilibrista⁷³. Ella sa ciò che avvenne da principio ai Mondi del Fontenelle; che i Cortigiani mandavano quel libro all'Osservatorio, l'Osservatorio lo rimandava a Versaglia⁷⁴. Ma in fine lo lessero gli uni, non lo isdegnarono gli altri; e presentemente tutti lo ammirano. Non so se finiranno così bene cotesti nostri poemi Fisico-Matematici, a intendere i quali è bisogno di un lungo commento che vi appicciano; e questo istesso commento è inteso da pochissimi, ed ha bisogno anch'esso di lunga chiosa⁷⁵. Non altro che la picca di vincere le maggiori difficoltà, è stimolo e sprone a simili poeti, come al più degli amanti. Ma che prò? se sparuta, e spolpata è la bella, di cui tentano il conquisto; se fattolo, non ci è quasi chi se ne avvegga, e possa far loro applauso nella vittoria.

Anticamente la poesia, e la filosofia, erano una cosa; nei poemi stavasi da principio rinchiusa ogni scienza. Il campo della Poesia furono in appresso le azioni e le passioni degli eroi, e pare ch'ella si riducesse dipoi soltanto sulle follie dell'uomo. Venne essa col progresso del tempo ritirata verso i principj suoi: e si direbbe che oggigiorno è tornata la usanza che la Poesia sia tutta filosofica. Per esprimere anche questo, se fa mestieri geometricamente, il simbolo ne sarà una curva, la quale parta dall'asse, da esso si allontani via via, giunga ad un massimo; passatolo, si accosti all'asse, e torni di nuovo a tagliarlo. La espressione si ridurrà all'ellis<i>,</i> o al circolo; e temo al vizioso. In fatti non è già che per essersi altre volte tutta la scienza umana rinchiusa in versi, ci guadagnasse la poesia, ma ben la Filosofia ci perdeva di molto; come avvertì chi era non meno Filosofo che Poeta⁷⁶.

E dovremmo noi dire che per virtù degli dattili e degli spondei, ond'è composto il verso esametro si vengano come a rinforzare, e acquistino un nuovo grado di evidenza quelle dimostrazioni: che essendo un progetto attirato da un punto nella ragione reciproca duplicata delle distanze descriverà intorno da esso una sezione conica? Che diremo delle bellezze che può fornire alla poesia la proporzionalità delle aree e dei tempi, dei quadrati dei tempi, e dei cubi delle distanze nei moti dei pianeti: la ragion costante tra i seni dell'angolo d'incidenza e dell'angolo refratto, nel tragittar che fa la luce mezzi di densità differente? Il solo

⁷³ Cfr. l'analogia similitudine nel *Newtonianismo per le dame*, in *Opere varie*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1757, t. I, dialogo VI, p. 197.

⁷⁴ B. Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, cit.

⁷⁵ Certo Algarotti non vi annoverava il poema di R. Boscovich, *De solis ac lunae defectibus*, Londini, Apud Andream Millar, 1760.

⁷⁶ Si può pensare a Virgilio, come nessun altro poeta «versato in tutti i sistemi di filosofia, in ogni sorta di scienza», «la qual sua dottrina egli venne artifiziosamente impastando, a dir così, ne' suoi versi, che ne rendono ancora così grato odore», come poi fece Dante, *Lettera al Signor Marchese ****, a Parma, Bologna 6 ottobre 1759, comparsa anch'essa nelle «Nuove memorie per servire all'istoria letteraria», In Venezia, Appresso Silvestro Marsini, 1760, t. III, pp. 113-118: 117, poi in *Opere*, t. X, pp. 15-26. Se ci si sposta ai moderni, potrebbe essere Alexander Pope, chiamato «poeta filosofo» in *Pensieri diversi*, cit., p. 53, dove Algarotti riporta alcuni versi dall'*Essay on Man*: «And, spite of pride, in erring reason's spite, / One truth is clear, Whatever is, is right», *Ep. I*, 293-294. Lo ricorda, su questo argomento, anche in *Lettera al Signor N. N.*, *Valsanzibio 13 luglio 1754*, *Opere*, t. IX, pp. 278-282: 279-280.

poter esprimere in versi sì fatte cose dee attribuirsi a vero miracolo. E quante espressioni non si contano, che balbutiscono per così dire, la cosa per una che la pronunzi nettamente? Felice è quella senza dubbio del Padre Noceti intorno alla forza attrattiva che va scemando via via che si dilunga dal corpo donde muove:

Languet fessa via, viresque amittit eundo,
 Tam magis a primo nimirum debilis ortu,
 Quam magis estensum late se effundit in orbem⁷⁷.

felice espressione veramente per chi sa che le superficie delle sfere stanno appunto tra loro come i quadrati de' loro diametri. Ma quante espressioni non zoppicano, come dicevamo, per una sola che si regge in piedi! Venne già un capriccio al Marchese Maffei di volere atteggiare in poesia le quattro operazioni fondamentali dell'Aritmetica, il sommare, il sottrarre, il moltiplicare, e il partire⁷⁸.

Or vegga materia con cui per diletto delle genti si accordi il dolce suono della Lira. Lo stesso avea fatto il buon Fumano⁷⁹ delle sottigliezze Loiche e il celebre la Mothe Houdart disse in non so che sua Oda Metafisica:

La nature est mon seul guide
 Representes moi ce vuide,
 A l'infini répandu;
 Dans se qui s' offre à ma vùe
 L' imagine l' étendue,
 Et ne vois que l' étendu⁸⁰.

questo è parlare, direm noi, alla barba di Apollo, al dispetto delle Muse; queste son cose da studiarsi in prosa, non da cantarsi in versi,

Et quae desperes tractata nitescere posse relinquis⁸¹

⁷⁷ C. Noceti, *De Iride et Aurora boreali carmina, cum notis Josephi Rogerii Boscovich*, Romae, Ex Typographia Palladis, 1747, vv. 691-693, p. 70. Fu offerta in una traduzione dal titolo *L'iride e l'aurora boreale tradotte in versi volgari da padre Antonio Ambrogio*, In Firenze, Nella stamperia imperiale, 1755. Algarotti la menziona anche in *Pensieri diversi*, cit., pp. 78-79.

⁷⁸ S. Maffei, *Arithmeticae liber primus*, in Id., *Rime e Prose, Poesie latine*, In Venezia, A spese di Sebastiano Coleti, 1719, pp. 113-118.

⁷⁹ Si tratta del canonico veronese Adamo Fumani, morto più che ottuagenario nel 1587, autore dei *Logices libri quinque*, in *Hieronymi Fracastorii veronensis, Adami Fumani canonici veronensis, et Nicolai Archii comitis carminum editio II: mirum in modum locupletior, ornatior & in II. tomos distributa*, Patavii, Excudebat Josephus Cominus, 1739, in versi eroici latini, sulle regole della logica.

⁸⁰ La citazione di Antoine Houdard de la Motte compare, con alcune varianti, in *L'idée du vide. Ode Methaphysique, Octobre 1738*, in *Le recueil du Parnasse*, A Paris, Chez Briasson, 1743, t. I, pt. 1, pp. 283-288: 286. Probabilmente Algarotti la leggeva in B. Fontenelle, *Sur la poésie en général*, in *Œuvres*, A Paris, Chez Brunet, 1752, t. VIII, pp. 279-325: 309.

⁸¹ Hor., *Ars poet.*, 149-150, dove però si legge «et quae / desperat tractata posse, relinquit».

Ben si potranno dalla Filosofia Neutoniana prendere dei risultati, convertirgli in belle immagini; e si verrà in tal modo a lumeggiar mirabilmente la poesia. La forza dell'attrazione, che tutto move, penetra per tutto l'universo, lo collega insieme, dà vita, e anima a ogni cosa⁸²; la miniera dei colori che è nel Sole, la Luna che gravitando sull'Oceano inonda le terre senza posa, e discuope le arene a' naviganti sospette, le Comete che più non ricusano oggimai il freno dei numeri possono aprire un bel campo al poeta. E in effetto il Padre Noceti è assai più felicemente riuscito nel suo poemetto dell'Aurora boreale, che non ha fatto in quell'altro dell'Iride. In questo ha voluto entrare nelle particolarità matematiche del fenomeno, mostrare come la Iride primaria si formi da due refrazioni, e una riflessione intermedia; la secondaria da due refrazioni, e due riflessioni, e altre simili cose, che è impossibile vincere col verso e spargere del lepor delle Muse⁸³. Dove nell'altro poemetto da lui composto nella maggior maturità del suo ingegno non parla tanto all'intelletto quanto alla fantasia, s'è contentato delle teorie più generali, delle cose più grosse, e si è rivolto a' risultati che ricevono volentieri i colori poetici. Così pure ha adoperato l'Hallejo in quel suo bellissimo poemetto che va innanzi a' Principj del Neutono⁸⁴. Così Voltaire nella sua Filosofica Epistola ad Emilia⁸⁵. Così mirabilmente il Zanotti, a cui spirano egualmente tutte le Muse. Dipinse già egli il sistema Cartesiano in una sua giovanile Elegia.

Illic res omnes, rerum & primordia cernis
 Tam multa unde exstant, tam nova, tam varia,
 Quae nos ignari miramur; at omnia paucas
 Per leges Natura expedit, & faciles;
 Ut solem obducant maculae, radiantiaque astra
 Fixa suis maneant singula vorticibus:
 Utque iis circumfusa volumina materiai
 immensis se se circumagant spatiis;
 Atque alios orbes secum, ingentesque plantas
 Praecipites cursu praecipite abripiant,
 Aspicias, utque suo de vortice quisque cometa,
 Exeat, inque alios transvolet, inque alios⁸⁶.

E si direbbe poi, che Urania stessa dettato gli avesse quei versi Neutoniani,

⁸² Dante, *Par.*, I, 1-3.

⁸³ C. Noceti, *L'Iride e l'aurora boreale*, cit., vv. 727-754, pp. 59-60.

⁸⁴ E. Halley, *In Viri Praestantissimi D. Isaaci Newtoni Opus hocce Mathematico-Physicum Saeculi Gentisque nostrae Decus Egregium*, in *Philosophiae Naturalis Principia Matematica*, autore Is. Newton, Londini, Iussu Societatis regiae ac typis Josephi Streater, 1687, pp. n.n.

⁸⁵ F.-M. Arouet detto Voltaire, *Épître à Mme du Châtelet sur la philosophie de Newton*, in *Éléments de la philosophie de Newton, mis à la portée de tout le monde, par Mr. de Voltaire*, Amsterdam, Chez Etienne Ledet & compagnie, 1738, pp. 3-8.

⁸⁶ F.M. Zanotti, *Ad divum Philippum Nerium, Elegia*, in *Poesie volgari e latine*, In Firenze, Nella Stamperia di Bernardo Paperini, 1734, pp. 87-89: 88, dove però troviamo, nell'ordine, «singula», «planetas», «praecipites».

Nam vobis, credo, vobis monstrantibus ipsis
 Spissum Neutoni & difficile ivit iter,
 Stellarumque vias didicit cunctarum, & uti Sol
 Consistens Mundo flammeus in medio
 Noctivagos ad se trahat, alliciatque planetas,
 Qui contententes rectum iter indugredi
 Transversa ignivomi dum solis vi abripiuntur,
 Obliquant longas per spatia ampla vias;
 Vos illum edoculistis, uti magnum per inane
 Omnigenum Titan fundat ab ore jubar,
 Utque interposito manans lux candida vitro
 Ipsum se species explicet in varias,
 Postea quas retinens nulla mutarier ab re.
 Ipsa potest, nullis aut variare modis⁸⁷.

Lo stesso modo di lumeggiare la poesia, dando in altrettante immagini i risultati dei pensieri filosofici, lo hanno tentato altri ancora in Italiano: e se ci abbiano riuscito o nò, siano in lei il giudizio, Signor Marchese. Ma il voler fare un poema colle proposizioni del libro che rivela i principj matematici della natural filosofia; per me crederei che fosse tutt'uno che il voler fare un quadro colle figure del medesimo libro.

Vostro ...

⁸⁷ F.M. Zanotti, *De Francisco Algarotto cum is ægrotasset, Elegia*, in *Poesie volgari e latine*, cit., pp. 98-101: 99.

LA CEROPLASTICA COME SCIENZA: ANNA MORANDI MANZOLINI

Lucia Corrain

IN APERTURA

È stato scritto che Anna Morandi – sicuramente una delle prime donne anatomiche e ceroplaste – è stata in grado di dare una nuova forma all'*Humani Corporis Fabrica*, restituendo l'immagine di ogni organo nei termini della sua funzione vitale nel contesto di un insieme fisiologico dinamico, dove tutto è interdipendente. L'anatomista bolognese è in grado di raggiungere questi innovativi risultati anche grazie al particolare clima che offre la città felsinea: un ambiente culturale che ha visto prima nel generale Luigi Ferdinando Marsili (1680-1730) e poi nell'arcivescovo Prospero Lambertini (1675-1758) – dal 1742 papa Benedetto XIV – i principali protagonisti delle riforme caratterizzanti la vita intellettuale del Settecento. Uniti dalla “fede” per la scienza sperimentale moderna e dall'ambizione di restituire Bologna al suo antico *status* di *Alma Mater Studiorum*, Marsili¹ e Lambertini danno vita a un nuovo corso di studi scientifici di cui il lavoro portato avanti da Anna Morandi è certamente una delle testimonianze più luminose². Se al primo compete la fondazione dell'Istituto delle Scienze, al secondo spetta il ruolo di prodigo mecenate con una serie di interventi volti a

¹ Nel 1711, Luigi Ferdinando Marsili fonda il bolognese Istituto delle Scienze, un'accademia di ricerca e insegnamento per la promozione di una “*historia vera naturale*”, costruita sulla rigorosa analisi scientifica e sulla classificazione dei fenomeni naturali. Ambizione scientifica di tutta la sua vita, l'Istituto prende forma dapprima nel suo palazzo bolognese, in via San Mamolo, sia come studio scientifico sia come “contenitore” della sua vasta collezione di strumenti, di testi e delle sue tassonomie esemplari riguardanti il mare e le piante raccolte durante la sua carriera militare al servizio dell'imperatore Leopoldo I. Con l'approvazione ufficiale e il finanziamento del Senato bolognese, l'Istituto si trasferisce nel 1714 a Palazzo Poggi, dove finalmente il sogno di Marsili può avverarsi: l'antico palazzo nobiliare diventa il luogo per la pratica e per l'insegnamento della scienza moderna, indipendente dall'università, ma non con essa in competizione, e sarà luogo di scoperta e di innovativo insegnamento. Cfr. W. Tega, *Introduzione*, in *Anatomie Accademiche*, I, *I Commentari dell'Accademia delle Scienze di Bologna*, a cura di W. Tega, Bologna, il Mulino, 1986, pp. 9-43; M. Cavazza, *Settecento inquieto. All'origine dell'Istituto delle Scienze di Bologna*, Bologna, il Mulino, 1990, con bibliografia precedente.

² Marsili muore nel 1730, ossia ben prima che Anna Morandi dia avvio al suo lavoro di anatomista e ceroplasta, tuttavia il nucleo intellettuale e ideale di sperimentazione cui egli aveva dato vita con la fondazione della «casa delle scienze» è all'origine di un canone dello studio scientifico che trova pieno compimento nell'operato di Anna Morandi.

fornire risorse e specifici provvedimenti normativi. Tra le riforme di Prospero Lambertini, quella di rafforzare lo studio e la pratica delle scienze mediche, in particolare l'anatomia, va certamente annoverata tra le più innovative. Anche perché la cultura anatomica bolognese ha radici antiche: viene fatta risalire al XIII secolo, in particolare a Mondino de' Liuzzi che, nel 1315, è il primo europeo a insegnare utilizzando un cadavere e a praticare egli stesso la dissezione anatomica³. Senza soluzione di continuità va poi ricordato Marcello Malpighi (1628-1694), considerato il padre dell'osservazione microscopica in anatomia, istologia, fisiologia⁴, e Anton Maria Valsalva (1666-1723)⁵, anatomista e autore di un trattato sull'orecchio. Inoltre, già nel 1737 Lambertini prende posizione riguardo alle dissezioni anatomiche e, nel 1742, promuove il primo *Corso di ostensione delle operazioni chirurgiche nei cadaveri* nel quale «si insegni e mostri ne' cadaveri un corso delle operazioni chirurgiche e dove la gioventù [...] abbia occasione di istruirsi e [...] addestrarsi nell'eseguire [...] quelle operazioni che non si potrebbero prudentemente azzardare a dirittura nei vivi»⁶.

³ Nato nel 1275 e morto nel 1326, Mondino de' Liuzzi nel 1316 scrive *Anothomia*, un volume impiegato da numerose generazioni di studenti, ai quali egli si rivolge spiegando i tempi e i modi della dissezione autoptica: cfr. F. Bacchelli, *Liuzzi, Mondino de'*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 65, 2005, [http://www.treccani.it/enciclopedia/mondino-de-liuzzi_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/mondino-de-liuzzi_(Dizionario-Biografico)) (consultato il 20 luglio 2020).

⁴ M. Bresadola, *L'occhio e la mano: l'osservazione scientifica della natura in Marcello Malpighi*, in *La tradizione galileiana e lo sperimentalismo naturalistico d'età moderna*, a cura di M.T. Monti, Firenze, Olshchki, 2011, pp. 27-46; Ead., *Marcello Malpighi: l'osservatore "curioso" della natura*, in *Icone di scienza. Autobiografie e ritratti di naturalisti bolognesi della prima età moderna*, a cura di M. Beretta, Bologna, Bononia University Press, 2020, pp. 73-76.

⁵ Laureatosi in medicina nella città felsinea, dove ha studiato con Marcello Malpighi, che gli trasmette la passione per l'anatomia. Dal 1705 è professore di anatomia a Bologna; a sua volta, con lui studia Morgagni. I suoi importanti contributi riguardo all'orecchio sono stati pubblicati in *De aure humana tractatus* (1704). Cfr. F. Gabici, *Antonio Maria Valsalva*, in F. Gabici, F. Toscano, *Scienziati in Romagna*, Milano, Sironi, 2006, pp. 71-75.

⁶ P. Lambertini, *Lettere, Brevi, Chirografi, Bolle, ed apostoliche determinazioni della Santità di N. S. Papa Benedetto XIV per la Città di Bologna*, vol. I, in Bologna, presso il Longhi, 1749, p. 248; P. Lambertini, «Sopra la notomia da farsi nelle pubbliche scuole...», in *Raccolta di alcune notificazioni, editti, ed istruzioni pubblicate dall'Eminentissimo, e Reverendissimo Signor Cardinale Prospero Lambertini per il buon governo della sua diocesi*, vol. 3, Bologna, Longhi, 1737, pp. 263-268. Cfr. anche W. Tega, *Papa Lambertini: una lucida visione dei rapporti fede-scienza*, in *Prospero Lambertini: pastore della sua città, pontefice della cristianità*, a cura di A. Zanotti, Minerva, Bologna, 2004, pp. 161-170; G. Ferrari, *Public Anatomy Lessons and the Carnival: the Anatomy Theatre of Bologna*, in «Past and Present», 117, 1987, pp. 50-106; M. Focaccia, *Anna Morandi Manzolini: una donna fra arte e scienza: immagini, documenti, repertorio anatomico*, Firenze, Olshchki, 2008, pp. 32-35; R. Messbarger, *The Art and Science of Human Anatomy in Benedict's Vision of the Enlightenment Church*, in *Benedict XIV and the Enlightenment: Art, Science, and Spirituality*, a cura di R. Messbarger, C.M.S. Johns, P. Gavitt, Toronto, University of Toronto Press, 2016, p. 157.

È questo il solco in cui si iscrive l'interesse per la trasposizione dell'anatomia umana in cera, un materiale particolarmente malleabile e, di conseguenza, adattabile alla resa di immagini realistiche⁷.

ANNA MORANDI: «*LADY ANATOMIST*»⁸

Nel 1755 Francesco Maria Zanotti, nei *Commentari dell'Istituto delle Scienze e Arti*, così descrive Anna Morandi Manzolini:

Donna bella e piena d'ingegno tratta [...] con vigore i cadaveri e anche le membra in decomposizione, per poterli riprodurre e consegnare ai posteri. Allestì [...] la propria casa con parti del corpo umano, eseguite con arte mirabile e disposte nel modo più elegante; e le spiega [...] utilizzando un linguaggio semplice, nativo e puro, in cui nulla resta oscuro, ma con tanta chiarezza come se ne trova in uno studioso di anatomia⁹.

Anna Morandi è nata a Bologna il 21 gennaio 1714, studia disegno e scultura presso i pittori Giuseppe Carlo Pedretti¹⁰ e Francesco Monti¹¹. Sicuramente è in questo ambiente artistico che conosce il futuro marito, Giovanni Manzolini, con cui si sposa il 24 novembre 1740. Un'unione di fondamentale importanza per la futura carriera della Morandi: molto probabilmente proprio su sollecitazione del coniuge, Anna prosegue lo studio dell'anatomia e della preparazione di manufatti in cera, acquisendo rapidamente una grande competenza. Sebastiano Canterzani, a questo proposito, afferma:

⁷ Cfr. fra altri L. Bonuzzi, F. Ruggeri, *Appunti preliminari ad un'indagine sulle cere anatomiche*, in «Quaderni di anatomia pratica», 1-4, 1980 (XXXVI), pp. 3-36.

⁸ Si prende qui in prestito il titolo del volume di Rebecca Messbarger, *The Lady Anatomist: The Life and Work of Anna Morandi Manzolini*, Chicago, University of Chicago Press, 2010; trad. it., *La signora anatomista*, Bologna, il Mulino, 2020.

⁹ F.M. Zanotti, *De re Ostetricia*, «De Bononiensi Scientiarum et Artium Instituto atque Academia. Commentarii», Bononiae, Ex Typographia Laelii a Vulpe, 1755, III, pp. 88-89.

¹⁰ Aggregato all'Accademia Clementina nel 1739, è nato nel 1697 e morto nel 1778. Di lui è conservata l'*Autobiografia*, nella Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, ms B95, cc. 175r-183r; sul pittore cfr. anche M. Oretti, *Notizie de' Professori del Disegno, cioè Pittori Scultori ed Architetti bolognesi e de' Forestieri di sua scuola*, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, ms B129, cc. 618-624; concise informazioni pure in G. Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna aggregata all'Istituto delle Scienze e dell'Arti*, Bologna, Dalla Volpe, 1739, I, p. 83, e II, pp. 290 e 387; cfr. infine R. Roli, *Pittura bolognese (1650-1800). Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna, Alfa, 1977, pp. 104 e 285-286.

¹¹ Anch'egli accademico clementino, nato nel 1685 e morto nel 1768. Cfr. A. Serafini, *Monti, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 76, 2012, [http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-monti_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-monti_(Dizionario-Biografico)) (consultato il 15 aprile 2019).

Imparò in così breve tempo [...] da essere in grado di rappresentare con la cera le strutture più complesse del corpo umano [...]. Preparò alcune tavole che rappresentavano gli organi di senso nell'uomo, e le fece tanto conformi al naturale da poter istruire coloro che ne erano interessati, senza che nulla sembrasse mancare allo stile per la verità e all'artefice per la cognizione della scienza anatomica. [...] Tutti ammiravano la sua cultura e la sua abilità, soprattutto coloro che consideravano tanto estraneo all'indole femminile non solo lo stare in mezzo ai cadaveri, bensì maneggiarli e sezionarli come faceva la Manzolini¹².

Il marito era infatti un abile anatomista e un raffinato ceroplasta: ne è prova la fattiva collaborazione con Ercole Lelli (1702-1776) nella realizzazione delle sculture commissionate dal pontefice bolognese Clemente VII (1675-1758) per la sala di Notomia dell'Istituto delle Scienze¹³. Una collaborazione troncata – come riportano le cronache del periodo – dallo stesso Manzolini perché Lelli «volle iniquamente per sé tutta la gloria col farla nominare per opera sua»¹⁴. Increscioso scontro che però è all'origine dell'apertura, o del consolidamento, di un *atelier* in casa propria, dove il melanconico Manzolini coinvolge sempre più attivamente la moglie. Le parole di un contemporaneo, Luigi Crespi, narrano come Anna Morandi divenne esperta e abile in questo insolito lavoro soprattutto per una signora:

Sempre più affliggendosi il marito [...] altro conforto non riceveva che dalla consorte. [...] Tra questi giornalieri conforti, [alla moglie] venne in pensiero un giorno, di addentrarsi pur essa nella medesima professione anatomica, per essere al marito [...] e di conforto, e di aiuto: e quantunque sulle prime risentisse nausea, ripugnanza, aversione, non per questo si ristette, ma nell'aiuto divino confidando, e facendo forza se medesima cominciò su parte di cadaveri a far tagli, divisioni, scoprimenti, incisioni, osservazioni; e senza avvedersene, addomesticandovi a poco a poco con quelle fetide, ed orride parti del corpo umano, giunse con tutta la franchezza ad impossessarsi di un'arte sì malagevole, così stimabile, e cotanto rara, massime in un sesso così delicato, schivo, e contrario a quest'arte¹⁵.

¹² S. Canterzani, *De iis, quae Instituto ad facultates varias amplificandas accesserunt*, «De Bononiensi Scientiarum et Artium Instituto atque Academia. Commentarii», Bononiae, Ex Typographia Laelii a Vulpe, 1783, VI, pp. 13-15. Canterzani, nato nel 1734 e morto nel 1818, è stato segretario dell'Accademia delle Scienze e in questo ruolo scrive il tomo VI e VII dei *De Bononiensi scientiarum et artium Instituto atque Academia. Commentarii*, Bononiae, Ex Typographia Laelii a Vulpe, 1783 e 1791; cfr. M. Gliozzi, *Canterzani, Sebastiano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 18, 1975, [http://www.treccani.it/enciclopedia/sebastiano-canterzani_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/sebastiano-canterzani_(Dizionario-Biografico)) (consultato il 15 aprile 2019).

¹³ A Bologna, con una disposizione del 28 novembre 1747, papa Benedetto XIV istituisce la Sala di Notomia nell'Istituto delle Scienze; cfr. tra gli altri *Anatomie accademiche*, II, *L'Enciclopedia scientifica dell'Accademia delle scienze di Bologna*, a cura di W. Tega, Bologna, il Mulino, 1987; A. Angelini, *Anatomie Accademiche III. L'Istituto delle Scienze di Bologna*, Bologna, il Mulino, 1989.

¹⁴ BCA, Ms B 134 di Oretti c. 134. L'erudito Marcello Oretti nello stesso manoscritto (cc. 17-18) scrive che Ercole Lelli per la realizzazione della camera di Notomia «si servì del famoso Giovanni Manzolini e della Sig.^a Anna Morandi sua moglie».

¹⁵ L. Crespi, *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Roma, Marco Pagliarani, 1769, p. 310.

Dopo la morte del marito Giovanni Manzolini, nel 1755, Anna Morandi continuerà l'attività di anatomista e ceroplasta raggiungendo un successo artistico e accademico addirittura di gran lunga superiore a quello del consorte¹⁶. Rimane celebre, nel 1769, la visita dell'imperatore Giuseppe II d'Austria presso il suo studio in palazzo Ranuzzi. Numerosi sono inoltre i riconoscimenti che le sono tributati nel corso della sua carriera: nel 1756 viene aggregata all'Istituto delle Scienze di Bologna; nel 1760 è affiliata alla Società letteraria di Foligno e nel 1761 all'Accademia del disegno di Firenze. La carica più importante la ottiene comunque nel 1756, quando il Senato bolognese la nomina modellatrice in cera presso la cattedra di Anatomia dell'Università con un onorario annuo di 300 lire bolognesi, lasciandola libera di tenere lezioni nello Studio o nella sua abitazione. Per il tramite di Jacopo Beccari (1682-1766)¹⁷ – a detta di Luigi Crespi – riceve inviti da prestigiose università e «dalla Gran Czara» per ben due volte, con proposte di lauti compensi e «condizioni così vantaggiose, onde ammolire qualunque ritrosia» che non avrebbe potuto in alcun modo rifiutare¹⁸. Ma Anna Morandi, che è sempre stata fedele alla sua città natale, non accetta l'invito e la zarina Caterina II dovrà accontentarsi di un suo busto in gesso bronzato tratto da uno in «creta cotta» che il conte Girolamo Ranuzzi (1724-1784) le invia nel 1776. La scultura originale era stata realizzata, nel 1770, dallo scultore Joseph Nollekens (1737-1823) su commissione dello stesso Ranuzzi durante un suo breve soggiorno a Bologna, mentre stava ritornando a Londra dopo una lunga permanenza romana¹⁹.

¹⁶ V. Ottani, G. Giuliani-Piccari, *L'opera di Anna Morandi Manzolini nella ceroplastica anatomica bolognese*, in *Alma Mater Studiorum: la presenza femminile dal XVIII al XX secolo: ricerche sul rapporto donna/cultura universitaria nell'Ateneo bolognese*, Bologna, CLUEB, 1988, pp. 81-103; M. Cavazza, *Dottrici e Lettrici dell'università di Bologna nel Settecento*, in «Annali di storia delle università italiane», 1, 1997, pp. 109-126; I. Bianchi, *Femminea natura degli studi sopra i cadaveri: l'arte della scienza di Anna Morandi Manzolini*, in «Annuario della Scuola di specializzazione in Storia dell'arte dell'Università di Bologna», 3, 2002, pp. 21-41; G. Berti-Logan, *Women and the Practice and Teaching of Medicine in Bologna in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, in «Bulletin of the History of Medicine», 77, 2003, pp. 507-535.

¹⁷ Jacopo Beccari, bolognese di nascita, studioso nell'ambito della scuola medica felsinea e attivo membro del marsiliano Istituto dello Scienze, nella storia della scienza è ricordato come lo scopritore del glutine; cfr. M. Crespi, A. Gaudiano, *Beccari, Jacopo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 7, 1970, http://www.treccani.it/enciclopedia/iacopo-bartolomeo-beccari_%28Dizionario-Biografico%29 (consultato il 30 luglio 2020).

¹⁸ L. Crespi, *Felsina Pittrice*, cit., p. 311.

¹⁹ I. Graziani, *William Keable, Joseph Nollekens e James Barry. Tre artisti inglesi nella Bologna del Settecento*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2020, p. 52, ricostruisce la vicenda: del busto in “creta cotta” si possiedono notizie fino al suo ingresso all'Istituto delle Scienze nel 1776. È evidente che invece con il dono per Caterina II il conte Ranuzzi aveva altre finalità: egli – che in cambio dell'ospitalità offerta alla scienziata in un appartamento nel suo palazzo si era “aggiudicato” via via tutte le sue suppellettili in cera con il “nobile” intento di mantenere a Bologna la collezione – in realtà, visto l'interesse della zarina per la scienziata, invia il busto della Morandi perché avverte la

Nollekens inventa per la scienziata bolognese un'iconografia a capo velato, di grande sobrietà formale, allusiva alle sue doti di rigore intellettuale e morale, che non mancherà di suscitare l'apprezzamento dell'imperatrice Caterina II di Russia²⁰. Purtroppo entrambi i busti sono andati dispersi: di quello russo rimane solo una fotografia (fig. 1), mentre dell'altro Gian Lodovico Bianconi pubblica nel 1802 un'incisione (fig. 2)²¹.

Anna Morandi muore a Bologna il 9 luglio 1774, e viene tumulata con funerali solenni nella chiesa di San Procolo in via D'Azeglio. Nell'epigrafe incisa sulla lapide è definita dapprima «moglie amorevole e madre» e solo nella parte di chiusura «artista colta ricercatrice insegnante brillante»²².

Il medico Luigi Galvani, nell'orazione *De Manzoliniana supellectili* pronunciata nel 1777, pochi anni dopo la morte di Anna Morandi, in un passaggio di grande apertura mentale soprattutto per quel periodo storico, mette in rilievo con una certa enfasi il fatto che a realizzare suppellettili in cera di grande qualità sia una donna:

che direste voi se altro io dichiarassi, e cioè che molto altro si aggiunge a questa suppellettile per il fatto che è opera di donna? Non direi forse una verità? Non è certo rarità che si coltivino Arti e Scienze da uomini che sembrano dalla natura stessa a ciò predisposti. Ma che se ne interessi [e] con massima sapienza trattarle, una donna, e anche ingrandirle e quasi condurle, oserei dire, agli estremi, la donna, che sembra nata per la lana e la tela, questo fatto non è davvero talmente raro da attirare a sé l'animo e gli occhi di tutti?

Galvani non manca poi di completare la sua spiegazione con i meriti che la Morandi ha raggiunto con il suo operato:

La Manzolini inoltre [...] per prima congiunse due arti tanto dissimili, tanto difficili [...], ma del tutto adatte (per non dire indispensabili) a compiere lavori di tal genere, Scultura

possibilità di fare un affare, ma la vendita non andrà in porto. Avrà invece buon fine la negoziazione con il Senato bolognese nel 1776.

²⁰ Per maggiori informazioni riguardo a questo episodio cfr. I. Graziani, *William Keable, Joseph Nollekens*, cit., pp. 52-55, con bibliografia precedente. Il busto inviato in Russia è andato distrutto durante gli ultimi eventi bellici, ma si sa che Caterina II lo teneva sul suo tavolo nel palazzo Peterhof di San Pietroburgo e – fatto decisamente curioso – a chi le domandava l'identità della persona rappresentata lei rispondeva che si trattava di sua nonna.

²¹ G.L. Bianconi, *Lettere [...] scritte in nome del segretario dell'Accademia di S. Luca di Roma al segretario dell'Accademia Clementina di Bologna sopra il libro del canonico Luigi Crespi bolognese, intitolato Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi, tomo III, impresso in Roma nel 1769*, Milano, Tipografia de' classici italiani contrada del Boschetto, 1802: l'incisione è pubblicata dopo la pagina 12.

²² L. Crespi, *Felsina Pittrice*, cit., p. 303, annota che Anna Morandi aveva fatto con «meraviglia de più esperti anatomici nuove scoperte, mediante le quali mandò nove preparazioni in cassette ben disposte, e collocate, alla Maestà del Re di Sardegna, e cinque cassette con le preparazioni dell'occhio, del naso, della lingua e del tatto all'accademia di Londra, con quella dell'organo della voce».



Fig. 1. Fotografia della copia russa del busto di Anna Morandi Manzolini, realizzata da Joseph Nollekens e originariamente conservata a palazzo Peterhof, San Pietroburgo, ora perduta.



Fig. 2. Ritratto di Anna Morandi Manzolini, XVIII secolo, su modello del busto realizzato da Joseph Nollekens. Incisione pubblicata in Bianconi, *Lettere [...] scritte in nome del segretario dell'Accademia di S. Luca di Roma*, cit., dopo p. 12.

ed Anatomia, e le congiunse in modo da eccellere in ambedue e tutto questo quando specialissimamente la femminile natura è tanto più tenera e timida [...] adatta al massimo ad attività piuttosto eleganti, così da sembrare inetta a studi simili colei che di solito e troppo spesso sviene o prova nausea o per lo meno si sbianca alla sola parola “cadavere”²³.

LA CONOSCENZA TEORICA DEGLI ANATOMISTI

Va tenuta in particolare considerazione l'importanza che l'iconografia anatomica riveste per l'attività della ceroplastica, la quale traeva dal confronto con i manuali

²³ L. Galvani, *De Manzoliniana suppellectili, oratio, habita in Scientiarum et Artium Instituto cum anatomen in tabulis ab Anna Manzolina perfectis publice tradendam aggredierentur anno MDCCLXXVII*, in *Opere edite ed inedite del professore Luigi Galvani, raccolte e pubblicate per cura dell'Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna*, Bologna, Tipografia di Emidio dall'Olmo, 1841, pp. 41-58 (trad. it. in *Alma Mater Studiorum: la presenza femminile tra XVIII e XX secolo*, Bologna, CLUEB, 1988, pp. 94-103).

– ad esempio quello di Andrea Vesalio – i fondamenti scientifici per la ricerca dell’intima struttura del corpo umano. La Morandi, maturata in un’epoca in cui l’anatomia macroscopica è a uno stadio di elevata definizione, considera il corpo umano non dal punto di vista tecnico-artistico, o dell’armonia delle sue forme, ma con il preciso intento di affinare l’analisi descrittiva dei suoi singoli particolari morfologici e funzionali. Si può dire che nel suo lavoro sposi l’approccio del “naturalista metodico” di Marsili, tripartito in esposizione, classificazione ed esperimento, per scoprire l’ordine intrinseco e le operazioni sottostanti della natura.

I manufatti in cera che realizzava erano rivolti sia ai professori di anatomia, ostetricia e chirurgia, sia ai medici, agli studiosi e agli studenti per l’insegnamento dell’anatomia e della medicina. Un’attività che richiedeva non solo particolari abilità manuali, capacità osservativa e analisi di laboratorio, ma anche, e soprattutto, conoscenze teoriche approfondite e aggiornamenti costanti²⁴.

Testi classici di anatomia e medicina erano numerosi nella biblioteca di Anna e Giovanni Manzolini, e ciò consentiva loro di padroneggiare alcuni fondamentali volumi di Andrea Vesalio²⁵, di Juan Valverde de Humasco²⁶, di Marcello Malpighi²⁷, di William Cowper²⁸, di Anton Maria Valsalva²⁹, di Giovanni Battista Morgagni³⁰, di François Mauriceau³¹, di Giulio Casseri³², di Alessandro Pascoli³³, per ricordare solo i testi più conosciuti. La biblioteca dei coniugi Manzo-

²⁴ M. Focaccia, *Anna Morandi*, cit., p. 58 ss.

²⁵ A. Vesalio, *De humani corporis fabrica*, del 1543.

²⁶ J. Valverde De Humasco, *La anatomia del corpo umano [...] Nuovamente ristampata et con l’aggiunta di alcune tavole ampliata*, Venezia, Stamperia de Giunti, 1682.

²⁷ M. Malpighi, *De viscerum structura exercitatio anatomica*, Bononia, Ex Typographia Iacopo Montii, 1666.

²⁸ W. Cowper, *Anatomia corporum humanorum*, Leyden, Johann Arnold Langerak, 1739.

²⁹ A.M. Valsalva porta la scienza medica malpighiana a considerare, tramite l’osservazione diretta e il metodo sperimentale, le cause delle patologie. È stato il fondatore dell’anatomia e della fisiologia dell’orecchio: il suo *De aure humana* (Bologna, Costantino Pisarri, 1704) è stato considerato un classico per più di un secolo. Celebre anche il suo *Tractatus de aure humana*, Venetiis, apud Franciscum Pitteri, 1740. Egli ha descritto attentamente anche il sistema vascolare, motivo per cui molte strutture venose portano il suo nome.

³⁰ Giovanni Battista Morgagni è il fondatore dell’anatomia patologica nella forma moderna e autore di acute osservazioni riguardanti l’anatomia. *De sedibus et causis morborum per anatomen indagatis* (Venetiis, Tipographia Remondiniana, 1761) è il suo ultimo lavoro e porta a sintesi cinquant’anni di osservazioni sull’anatomia del corpo umano: cfr. G. Ongaro, *Morgagni, Giovanni Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 76, 2012, [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-morgagni_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-morgagni_(Dizionario-Biografico)) (consultato il 25 luglio 2020).

³¹ F. Mauriceau, *Traité des maladies des femmes grosses*, Paris, Henault, d’Houry, de Ninville, Coignard, 1668.

³² G.C. Casseri, *De vocis auditusque organis*, Ferrara, Victorius Valdinus, 1600.

³³ A. Pascoli, *Il corpo umano*, Perugia, Costantini, 1700.

lini conteneva inoltre molti altri importanti volumi a testimonianza del fatto che la pratica era dai due anatomisti sempre congiunta con la teoria e la loro raccolta di libri è registrata nel ms. 2193 della Biblioteca Universitaria di Bologna³⁴.

IL CATALOGO DELLE PREPARAZIONI ANATOMICHE IN CERA

Fino a non molto tempo fa gli studiosi hanno prestato poca attenzione alla duplice modalità messa in atto dalla Morandi nel delineare la forma umana sia attraverso la parola, nel testo scritto, sia attraverso la cera, nell'immagine tridimensionale. L'artista/scienziata ha compilato un quaderno di duecentocinquanta pagine, nel quale analizza la forma e la funzione vitale di varie componenti del corpo che ritrae poi in specifiche tavole di cera. Nel *Catalogo delle preparazioni anatomiche in cera*³⁵, diviso in dieci sezioni, l'anatomista descrive e spiega le sue realizzazioni soprattutto per quanto riguarda gli organi di senso. Analizzati in ogni particolare con un lessico preciso e rigoroso, essi divengono così il corredo iconografico del testo scritto. Ma non solo. Il *Catalogo* è anche una ricca fonte di informazioni riguardanti le dissezioni dei corpi e la tecnica di realizzazione delle tavole anatomiche: redatto attraverso periodi brevi e lineari, desunti dalla viva sperimentazione, esso è il risultato non di un semplice guardare, ma di una scrupolossissima osservazione "guidata" da mani esperte. Osservazione che si riflette nella stessa scrittura della Morandi, dove l'attenta indagine visiva trapela da ogni frase del suo catalogo. È sufficiente scorrere poche righe dello scritto dell'anatomista/ceroplasta perché emergano la ricorrente, quasi cantilenante, presenza di alcuni verbi: notare, scoprire, osservare, manifestare, vedere, dimostrare³⁶. In

³⁴ Cfr. M. Focaccia, *Anna Morandi*, cit., p. 237.

³⁵ Biblioteca Universitaria di Bologna, ms 2193. Alcuni studiosi hanno sollevato dubbi sulla paternità di questo documento, ma la sua autenticità è evidente nella meticolosa corrispondenza tra testi scritti e visivi, dai riferimenti fatti al quaderno nell'inventario della Morandi e dall'interpretazione di Oretti che, nella biografia della ceroplasta, definisce il Taccuino «magnifico libro». Ecco la sua articolazione: «CATALOGO DELLE PREPARAZIONI ANATOMICHE IN CERA FORMANTI IL GABINETTO ANATOMICO PRIMA DELLA REGGIA UNIVERSITÀ: 1. Preparazione Anatomica dell'Occhio; 2. Preparazione Anatomica dell'Orecchio; 3. Preparazione Anatomica del Naso; 4. Preparazione Anatomica della Lingua; 5. Preparazione Anatomica della Mano; 6. Preparazione Anatomica dei Muscoli della faccia, di alcuni spettanti al Collo, e Porzione dei Muscoli Pettorale e Deltoide appartenenti al Torace; 7. Preparazione Anatomica della Laringe, Faringe; 8. Preparazione del Braccio, della Gamba, del piede; 9. Preparazione Anatomica delle Parti dell'Uomo alla Generazione destinate; 10. Preparazione Anatomica dello Scheletro». Ogni voce elencata era seguita dalla dicitura: «costrutta da Anna Morandi Manzolini, Anatomica, e Accademica d'Onore, dell'Istituto delle Scienze di Bologna».

³⁶ Nella Preparazione anatomica della mano la parola «dimostrare» ricorre nove volte, «vedere» sei volte, «scoprire» quattro e «osservare» due; in quella dell'orecchio compare per ben dieci volte la parola «vedere», otto «scoprire», sei «dimostrare», due «notare».

ciascun paragrafo, in ogni periodo, essi accompagnano fedelmente la mano e l'occhio di Anna Morandi, immersa nella dissezione, intenta a indagare i segreti più intimi del corpo umano.

Dall'osservazione si passa alla verbalizzazione e poi alla trasposizione in cera: in breve, un circolo virtuoso che va dalla dissezione alla parola fino all'immagine. Dissezionare, annotare, modellare. E ancora dissezionare, annotare, modellare. Sempre avanti, fino al punto in cui i nervi, le membrane, i piccoli vasi non si siano palesati del tutto. Il corpo umano, privato della sua integrità, frammentato nelle sue piccole componenti, assume grazie alla parola una nuova forma "su carta", sul "diario di bordo" di Anna Morandi. Una forma ora non più fatta di organi, ma di paragrafi. E ancora, successivamente, questi paragrafi tornano a trasformarsi. L'aspetto è simile a quello degli organi di partenza, ma sono cambiati i materiali. Cera al posto della pelle, fili di seta al posto dei nervi. Nessuna di queste tre "fasi" può esistere senza le altre due. Lo scritto, senza dissezione, non potrebbe andare così nel dettaglio. Le tavole anatomiche, senza il taccuino, diventerebbero certo delle sculture di buona fattura, realizzate da mano esperta, prive tuttavia di finalità didattica e di autorità scientifica. Per un occhio profano non sarebbero quella macchina di conoscenza tanto straordinaria e affascinante che la Morandi ha il merito di aver realizzato. La connessione fra le tavole in cera e le parole è così intensa, così in simbiosi, che se le prime fossero private dello scritto diventerebbero "illeggibili",

in breve, perderebbero il significato scientifico del lavoro per trasformarsi in mere opere d'arte. Lo scritto può considerarsi dunque un elemento imprescindibile del lavoro della Morandi.

Le prime cinque sezioni del *Catalogo* prendono in esame il soggetto che la Morandi ha privilegiato nei suoi studi, gli organi di senso: l'occhio, l'orecchio, il naso, la lingua e la mano. Le altre sezioni descrivono e analizzano i muscoli del viso, la laringe e la faringe, il braccio, la gamba e il piede; e infine lo scheletro. Il sistema riproduttivo maschile è analizzato in cinquantasette pagine e ventidue figure in cera.

Anna Morandi, peraltro, utilizzava il manoscritto come riferimento per le sue lezioni di anatomia condotte in presenza delle cere: il *Catalogo* indicizza le figure anatomiche e le loro componenti, offrendo spiegazioni concise e didattiche dei termini e della meccanica dell'anatomia. A differenza dell'atlante anatomico non funziona semplicemente come una trascrizione



Fig. 3. Anna Morandi, *Orecchio*, cera, Museo di Palazzo Poggi, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna.

scritta dell'immagine. La sua narrazione comprende il titolo dell'argomento trattato (ad esempio «*Preparazione Anatomica dell'Occhio*»), seguito dal nome e dai titoli dell'esecutrice («*costrutta da Anna Morandi Manzolini, Cittadina bolognese, Anatomica, e Accademica d'Onore, dell'Istituto delle Scienze di Bologna*»), per poi articolarsi in un numero variabile di Tavole e Figure; una sottocategoria, quest'ultima, che entra in gioco quando le figure sono più di una, e in cui si registrano i nomi propri di una parte dell'organo anatomizzato: «*Sopraciglio*», «*Palpebra superiore*», «*Palpebra inferiore*», «*Punti lacrimali*», etc., preceduti da lettere capitali che permettono la facile individuazione nelle suppellettili in cera³⁷.

Il *Catalogo*, inoltre, è anche il luogo in cui l'anatomista mette in luce le sue personali scoperte anatomiche: il suo metodo di dissezione e la conseguente realizzazione della tavola in cera («*Base della Coclea. Li tre Semicircolari, cioè maggiore, minore e minimo: Per il maggiore si scorre il Filo di Seta di colore Verde: Per il minore il Filo color giallo: Per il minimo il Filo color Rosso*»)³⁸; l'analisi visiva con l'uso del microscopio («*Nella base della Coclea di questo Laberinto segnata ivi si scuoprono coll'aiuto del Microscopio le cibrosità per le quali s'insinua la porzion molle del Nervo Auditorio portandosi nella cavità del Laberinto*»)³⁹, le correzioni a precedenti teorie anatomiche («*E qui mi piace di avvertire di non potermi accomodare al sentimento del Rivino il quale vuole, che nella Membrana del Timpano vi si trovi nel mezzo un foro che per verità non vi è; forse persuaso nella sua opinione come alcuni altri, che lo seguono, dal tramandare, che si fa tal'ora da alcuni, che fumano tabacco, dal tramandare dissi per l'Orecchio il Fumo, che si attrae col respiro per la Bocca*»)⁴⁰.

³⁷ Ecco come è articolata una parte del *Catalogo*: «1. Preparazione Anatomica dell'Occhio costrutta da Anna Morandi Manzolini, Anatomica, e Accademica d'Onore, dell'Istituto delle Scienze di Bologna. *Tavola prima*. Nella quale si mostrano le parti dell'Occhio con le loro denominazioni. *Tavola seconda*. Che dimostra varie parti sottoposte agl'Integumenti. Figura Prima. Figura seconda. Figura terza. Figura quarta. *Tavola terza*. Nella quale si dimostrano le Palpebre, o Tarsi fuori di sito, e loro aderenze. Figura Prima. Figura Seconda. Figura Terza. Figura Quarta. Figura Quinta. Figura Sesta. *Tavola quarta*. Che esprime gl'attacchi anteriori dei Muscoli li quali muovono il Globo dell'Occhio, e le principali loro esteriori azioni. Il globo dell'occhio umano è fornito di sei muscoli li quali prendono i loro nomi dalla direzione che tengono e ancora dai loro diversi usi. Di questi sei muscoli, quattro sono li retti e due li obliqui. Dei quattro il primo si chiama Elevatore o Superbo il Secondo depressore o umile il terzo adduttore Bibistorio, il quarto abductore o indignatorio. Gli due obliqui cioè l'uno superiore, l'altro inferiore, si chiamano tutti e due Amatorj; ma il superiore dicesi ancora Trocleatore. Figura Prima. OO. Tarsi. P. Globo dell'occhio. Q. Nervo ottico. IIII. Attacco dei muscoli, coperto in parte dai Tarsi. B. C. D. E. F. *Tavola Quinta*. Figura Prima. Figura Seconda. Figura Terza. Figura Quarta. Figura Quinta. Figura Sesta. Figura Settima».

³⁸ M. Focaccia, *Anna Morandi*, cit., pp. 121-122.

³⁹ Ivi, p. 120.

⁴⁰ Ivi, p. 130. Il museo di Palazzo Poggi, sotto la mia direzione e con la collaborazione del professor Fabrizio Ivan Apollonio, sta predisponendo un iconotesto: l'accostamento di suppellettili e

In sintesi se si può dire – come afferma Mario Vegetti – che all’origine della scienza occidentale si trovano il “coltello” e lo “stilo”, è altrettanto vero che questi due strumenti rivestono entrambi per Anna Morandi una fondamentale importanza: con il primo si incide sul tavolo settorio il corpo e con il secondo si trasmette lo scibile, si trascrive e si approfondisce l’esperienza pratica⁴¹. Con coltello e stilo il sapere umano si organizza, si accumula, si offre al commento⁴².

Come si è già detto, gran parte del lavoro di Anna Morandi si è concentrato sugli organi di senso. Sensi che la stessa artista/scienziata impiega direttamente nel suo operare. Si è parlato della sua capacità osservativa e della sua abilità manuale, sia nel dissezionare che nel manipolare: vista e tatto sono, dunque, i due sensi maggiormente coinvolti, sono contemporaneamente oggetto e strumento di studio.

La suddivisione ordinata dell’occhio, in figure sempre più piccole, evoca la sinergia tra il bisturi che interroga i diversi strati, le parti più minuscole del corpo, e l’occhio dell’anatomista che deve immediatamente distinguere e isolare ogni componente discreta del corpo, tenendo presente l’insieme biologico di cui queste componenti fanno parte: una convergenza di percezione sensoriale e di visione intellettuale, come si evince dalla lettura di alcuni brani del quaderno:

Il globo dell’occhio umano è fornito di sei muscoli li quali prendono i loro nomi dalla direzione che tengono e ancora dai loro diversi usi. Di questi sei muscoli, quattro sono li retti e due li obliqui. Dei quattro il primo si chiama Elevatore o Superbo il Secondo depressore o umile il terzo adduttore Bibistorio, il quarto abductore o indignatorio. Gli due obliqui cioè l’uno superiore, l’altro inferiore, si chiamano tutti e due Amatorj; ma il superiore dicesi ancora Trocleatore⁴³.

E nella «Preparazione Anatomica della Mano», riguardo al senso del tatto, scrive:

Benché il senso del tatto generalmente preso, covenga a tutto il corpo umano, essendo ogni parte di esso corredata, e fornita di molte fibre nervee, che la rendono sensibile a qualunque tocco di corpo straniero, e secondo la delicatezza, o asprezza di ciò che la sorprende, si risenta, e muova; tutta via più propriamente si ripone nella Mano, e a lei si attribuisce, siccome quella, che è più copiosamente fornita, e corredata di Papille e filamenti Nervei

parole possiede in potenza, nel caso di Anna Morandi, la capacità di rendere ancora più “parlanti” le cere. Le moderne tecnologie possono essere un buon ausilio nella creazione di un “iconotesto”, in cui le sue note scritte possono essere integrate con le immagini delle suppellettili realizzate dall’anatomista che sono giunte fino a noi.

⁴¹ M. Vegetti, *Il coltello e lo stilo. Le origini della scienza occidentale*, Milano, il Saggiatore, 1987.

⁴² «La dissezione con il suo mettere a nudo e render visibili gli organi essenziali, le strutture ultime occultate dall’involucro esterno dei corpi, risulterebbe allora una funzione [...] della verità intesa come disvelamento» (M. Vegetti, *Il coltello e lo stilo*, cit., p. 78).

⁴³ Ivi, p. 102.



Figg. 4, 5, 6. Anna Morandi, *Tavola con il bulbo oculare e la resa dei muscoli estrinseci; Muscoli di superficie dell'occhio; Muscoli dell'occhio*, cera, Museo di Palazzo Poggi, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna.



Fig. 7. Anna Morandi, *Mani*, cera, Museo di Palazzo Poggi, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna.

densamente intessuti: Perloche vediamo, che a qualunque oggetto, che ci si presenta ad esaminarne le qualità tangibili subito la natura vi premette la Mano, come più d'ogn'altro Membro Giudice atto, e sincero a formarne il giudizio. Dunque nell' esporre il Senso del Tatto mi si farà ragione se lo espongo, e dimostro nella preparazione della Mano⁴⁴.

Anna Morandi visualizza la fisiologia dinamica e complessa del senso del tatto attraverso la resa della mano sinistra e della mano destra nel momento culminante di contatto con un corpo estraneo. Come precisa nel manoscritto, l'insieme mo-

⁴⁴ Ivi, p. 140. Le mani, che versavano in uno stato di conservazione precario, sono state restaurate nel 2019 dall'Opificio delle pietre dure di Firenze.

stra la mano sinistra che «si posa sopra d'un piano, che ritrovato da lei molle, e tenero soavemente vi si adatta, e con diletto lo comprime»; mentre

la mano destra essendosi accostata incautamente a un mucchio di spine [ora scomparse], che l'hanno ferita, con somma celerità, ed agitazione se ne ritira. Con questa si intende significare la Sensazione alla prima opposta, cioè l'acerba, ed aspra, essendochè l'oggetto toccato di natura contrario alla mano ha svegliato in essa il ribrezzo e l'orrore per l'opposizione, e contrarietà che tiene con lei, disturbando perciò l'acutezza, ed asprezza delle punte resistenti quella naturale, e amichevole connessione, che anno fra di loro le arrendevoli Fibre della Cute, e irritando con furore li nervi, li quali in maggior quantità ritrovandosi, maggiore fanno a sentiere e più doloroso l'irritamento sofferto dalla mano, la quale ben istruita dalla Natura cerca di sottrarsi tosto all'incontro di quell'oggetto, che provato l'abbia a sé contrario, e duramente opposto⁴⁵.

L'AUTORITRATTO DI ANNA MORANDI

In conclusione è d'obbligo uno sguardo all'autoritratto di cera di Anna Morandi (fig. 8), un manufatto che esprime con evidenza il potere della mano nella perfetta alleanza con l'occhio.

L'autoritratto realizzato da Anna Morandi⁴⁶ può essere considerato alla stregua di una densa autobiografia, capace di narrarne sia la dimensione passionale sia l'abilità scientifica, finanche quella artistica. Nella sua autorappresentazione la scienziata si effigia restituendo in generale un'idea di sicurezza e di autoconsapevolezza di sé. Per quanto, di primo acchito, possa apparire come un mero espediente finalizzato a consegnare la propria immagine alla storia, in verità l'autoritratto funziona come una sintesi sulla sua persona e sulla sua particolare attività. Se i ricercati abiti di taffetà, i pizzi, i gioielli che indossa *Lady Anatomist* possono catturare l'attenzione soprattutto nella loro antitesi con la dissezione anatomica che sta compiendo, ben presto altri e più determinanti particolari chiedono di essere attentamente vagliati, a cominciare dallo sguardo dell'effigiata, per proseguire con l'oggetto della dissezione. In effetti, è curioso che lo sguardo non sia rivolto verso ciò che ha da poco iniziato a dissezionare: Anna, con il suo volto fiero, guarda davanti a sé, senza incontrare però lo sguardo dell'osservatore. Si potrebbe dire che ha appena alzato gli occhi da quanto era intenta a osservare per lasciare il tempo a una riflessione, a un pensiero... È un'attività, quella set-

⁴⁵ M. Focaccia, *Anna Morandi*, cit., pp. 140-141.

⁴⁶ Anche l'autoritratto di Anna Morandi è stato di recente portato agli antichi splendori. Un sapiente restauro eseguito dall'Opificio delle pietre dure di Firenze ha ridonato "vita" allo splendido manufatto, che è stato riesposto a partire dal 24 luglio 2020, in occasione dell'inaugurazione della mostra *Ikone di scienza*, curata da Marco Beretta.



Fig. 8. Anna Morandi, *Autoritratto*, Museo di Palazzo Poggi, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna.

toria, che richiede infatti non solo particolari abilità manuali ma, *in primis*, grandissima capacità di osservazione. Come scrive Marcello Malpighi:

l'osservare non è mestiere così facile, come altri pensa. Vi vogliono: grandissime cognizioni, per dirigere il metodo; copiosissima serie d'osservazioni, per vedere la catena e il filo che unisce il tutto; una mente disappassionata con una finezza di giudizio. E però non è mestiere per tutti⁴⁷.

E la nostra anatomista pare proprio guardare senza vedere, profondamente assorta nelle sue meditazioni. Uno sguardo di “meditazione” che risulta ancor di più evidente se confrontato con il ritratto del marito – realizzato da Anna Morandi dopo il 1755 – dove, ancora una volta, lo sguardo non si relaziona con l'osservatore, ma poi, invece di suggerire una riflessione in atto, pare piuttosto perdersi nel vuoto. Ciò è dovuto molto probabilmente al fatto che il ritratto di Giovanni Manzolini (fig. 9) è stato realizzato dopo la sua morte, forse addirittura sulla base di un calco del volto: la barba non rasata di fresco, la carnagione itterica e l'abito scuro gli conferiscono un'aria melanconica, mentre la sua mano sinistra è colta nell'atto di sezionare un cuore di colore rossastro.

Cosa sta anatomizzando invece la scienziata? Ha già iniziato la dissezione di un cervello umano: con il bisturi sospeso (che in origine teneva nella mano sinistra) sta per intervenire sullo strato laminare più superficiale del telencefalo: la

⁴⁷ M. Malpighi, *Opera Medica, et Anatomica Varia (Opera posthuma)*, Venetiis, excudebat Andreas Poletti, 1743, p. 263.



Fig. 9. Anna Morandi, *Ritratto di Giovanni Manzolini*, Museo di Palazzo Poggi, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna.

corteccia cerebrale che riveste i due emisferi e della quale si vedono le scissure e le circonvoluzioni⁴⁸. L'autoritratto coglie il momento in cui le mani della Morandi stanno per “impossessarsi” del fulcro essenziale dell'intero essere umano⁴⁹.

Quello della nostra anatomista è un caso molto particolare: dissezionando un corpo umano è come se “vedesse” dentro di sé. In buona sostanza, portando luce nel buio che sta sotto l'involucro pelle – secondo una «teoria della verità intesa come disvelamento»⁵⁰ – è come se stesse a sua volta disvelando le forme che le

⁴⁸ R. Messbarger, *Anna Morandi's Self-Portrayal in wax with Brain*, in S. Finger, D. Zaidel et al., *The fine Arts, Neurology and Neuroscience*, Oxford, Elsevier's Series, 2014, pp. 88-89, precisa che, nonostante le circonvoluzioni arrotondate della superficie degli emisferi siano accuratamente formate, il loro posizionamento e la loro estensione non sono il riflesso del “vero”; solo sul finire fine del XVIII secolo gli emisferi sarebbero con precisione rilevati e, conseguentemente, correttamente riprodotti.

⁴⁹ La bolognese Lavinia Fontana (1622-1614), pittrice molto ricercata in città, ha eseguito il ritratto, datato tra il 1587 e il 1588, del medico e studioso Girolamo Mercuriale (1530-1606) mentre sta consultando l'edizione dell'opera *De humani corporis fabrica*, pubblicata per la prima volta in latino nel 1543 dal fiammingo Vesalio. Il medico Mercuriale con la mano destra tiene aperto il libro e con l'indice sinistro – guardando negli occhi l'osservatore – addita l'illustrazione di Vesalio: uno scheletro in meditazione su un cranio: cfr. I. Graziani, *A Physician (Girolamo Mercuriale)*, in *Lavinia Fontana of Bologna (1552-1614)*, Catalogo della mostra di Washington, a cura di V. Fortunati, Milano, Electa, 1998 p. 37. Il dipinto di anonimo, conservato nel bolognese Museo di Palazzo Poggi, raffigurante Paolo Piella («PAUL PIELLA PHILOS. ET MEDIC. P.L. OB. ANN. 1713»), presenta anch'esso un libro con la pagina di Vesalio raffigurante il *memento mori* dello scheletro che medita sul cranio: cfr. *Icone di scienza*, cit., p. 102.

⁵⁰ M. Vegetti, *Il coltello e lo stilo*, cit., p. 78.

sono proprie. Anna Morandi ha davanti a sé lo stesso organo che le sta permettendo di pensare e di procedere nella pratica settoria. A rimarcare questa corrispondenza tra dissezionatrice e dissezionato è proprio la scelta, apparentemente ovvia, di realizzare sia l'organo che l'autoritratto nello stesso materiale: la cera.

La medesima dinamica è valida almeno nel caso di altri due organi: gli occhi e le mani. Al pari del cervello, infatti essi sono assolutamente indispensabili nella pratica anatomica. Solo grazie alla sinergia di questi organi si può dissezionare e poi realizzare le suppellettili che – come afferma Rebecca Messbarger – «manifestano la profonda unione tra l'occhio che classifica e la mano che esplora, unione che caratterizza il nuovo ordine del mondo, tipica dell'Illuminismo»⁵¹. Il senso profondo del manufatto raffigurante l'anatomista felsinea viene così esplicitato: è un autoritratto teorico, in quanto è in grado di condensare in un'istantanea tutte le caratteristiche del fare anatomico che spetta all'osservatore riportare in superficie.

Consegnando la propria immagine ai posteri, Anna Morandi esibisce il suo metodo scientifico, i suoi strumenti e la sua tecnica. Il suo autoritratto, in definitiva, mira a rendere immortale il contributo fondamentale che *Lady Anatomist* ha dato alla scienza e allo studio dell'anatomia umana⁵².

⁵¹ R. Messbarger, *Cognizione corporale e poetica anatomica di Anna Morandi Manzolini*, in *Scienza a due voci*, a cura di R. Simili, Firenze, Olshki, 2006, p. 39. Il ruolo straordinario di Anna Morandi è significativo anche perché illustra le contraddizioni del Settecento, articolato in forme di oscurantismo e manifestazioni illuministe; il volume di Algarotti del 1746 (*Il Neutonianismo ovvero Dialoghi sopra la luce, i colori, e l'attrazione*, Edizione sesta, in Napoli, a spese degli Eredi Hertz, Libraj e Stampatori di Venezia) è una testimonianza: rivolto già dal titolo alle «dame» è in realtà un *escamotage* per parlare di problemi molto complessi.

⁵² Cfr. A. Emiliani, *Ritratti in cera del '700 bolognese*, in «Arte figurativa antica e moderna», 44, 1960 (VIII), pp. 8-34; R. Messbarger, *The Lady Anatomist*, cit.

UNA «SCUOLA VERA DI BUON COSTUME»: TEATRO E
SOCIETÀ NELLE PREFAZIONI D'AUTORE E NELLE RACCOLTE
EPISTOLARI DI FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI

Nicola Bonazzi

Nel 1785 Francesco Albergati Capacelli chiude il dodicesimo volume dell'edizione Palese delle proprie opere (la prima che ne raccolga la quasi totalità)¹, ricordando la sfida che aveva lanciato ai colleghi letterati due anni prima, nel volume d'esordio di quella medesima intrapresa. Era una sfida a potersi dire in pace con la propria coscienza, a non doversi vergognare dinanzi a qualsivoglia «tribunale celeste o terreno» di ciò che si è scritto nella propria attività letteraria, ma solo, eventualmente, di fronte a quello «d'Apollo e delle Muse»². Si tratta dunque di una sfida lanciata sul campo dell'etica e dei costumi, o meglio ancora, come si precisa nella *Licenza* dell'ultimo tomo, di un'etica da perseguire nella stesura dei testi drammatici, che siano «in prosa, o in verso, o in componimenti da cantarsi»³, un'etica che preveda la possibilità di riuscire divertenti e piacevoli, ma sempre dentro «le regole della costumatezza, della decenza, del buon esempio»⁴. La medesima *Licenza* conclude implicitamente la sfida avanzando il dubbio che non esistano in Italia autori pronti a raccogliercela: una dichiarazione che, atteggiata a toni di spietato disinganno, argomenta nello stesso tempo un'orgogliosa rivendicazione di superiorità da parte di Albergati; cioè di essere tra i pochi o pochissimi ad aver colto l'occasione di fare del teatro una «scuola vera di buon costume»⁵. Costumatezza, decenza, buon esempio, buon costume: concetti che si inscrivono tutti in quell'illuministica dimensione di equilibrio e decoro di cui il palcoscenico deve farsi «scuola», secondo un termine caro già a Goldoni, in grado di riassumere le istanze del nuovo teatro regolare e riformato. Questo orgoglio, questa fiera assunzione di responsabilità del mandato educativo e sociale del teatro sono tratti distintivi di Albergati, che non manca ostinata-

¹ Attraverso tale edizione, uscita tra il 1783 e il 1785, l'Albergati delinea di sé una fisionomia non solo di commediografo ma anche di mediatore culturale, dal momento che i dodici volumi comprendono, oltre ad alcune prose e ai testi teatrali originali, molte traduzioni dal francese. Quella di traduttore è una delle attività principali di Albergati, ed è in buona parte anche per merito di essa che ad Albergati spetta un posto non marginale nella storia della nostra letteratura settecentesca.

² Cfr. *Opere di Francesco Albergati Capacelli*, Venezia, nella Stamperia di Carlo Palese, 1783, t. I, c. 2 v.

³ Cfr. *ivi*, 1785, t. XII, p. 309.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

mente di ribadirli nelle programmatiche premesse alle commedie e forse ancor più nelle raccolte fittizie di lettere, che, per la loro natura dialogica e desultoria bene si prestano a interventi autoesegetici sollecitati dalle osservazioni dell'interlocutore, del resto spesso concorde con gli assunti del marchese letterato, come si evince per esempio da un passo come il seguente, appunto non di mano dell'Albergati ma di colui che, nella circostanza, è il suo corrispondente:

Io sono in collera con i nostri autori di teatro. Io non so cosa farmi delle loro tragedie e delle loro commedie flebili. Io voglio ammaestramenti intorno alle buone creanze, al pulito costume, ai modi ingenui della società. Per la morale ho de' catechismi, ho delle leggi, ho de' giudici. Il teatro deve essere la scuola di morale: lo sia. Ma la morale, di cui il teatro è scuola, è ben diversa dal genere che ordinariamente s'intende. Il teatro deve prender di vista que' vizi, che la legislazione per non restringere troppo la libertà de' cittadini non punisce, e che lascia interamente in arbitrio della opinione. Ed ecco il fondamento, ecco il bisogno della nuova commedia, di quella della quale voi siete stato il maestro. E questi vizj appunto si correggono a mano a mano che se ne sviluppano i tratti diversi, le circostanze, le conseguenze, e se ne fa sentire la stravaganza e il ridicolo. Ed ecco infine come la commedia è la pittura della vita, e del costume corrente⁶.

Si tratta di un brano estratto dalla prima missiva dell'abate Giuseppe Compagnoni all'Albergati contenuta nelle *Lettere piacevoli se piaceranno*, raccolta dello scambio epistolare fittizio tra i due edita in prima battuta a Modena nel 1791, e poi a Venezia l'anno successivo, per riparare ai guasti di quella precedente («allo sconcerto», dicono anzi gli autori in un *Avviso* premesso all'edizione veneziana). Il pezzo appare importante perché fornisce una sintesi efficace di quelli che uno spirito educato alla scuola illuminista e di sentimenti non ingenuamente democratici (più democratici di quelli dello stesso Albergati, stante l'abiura dell'abito talare e il successivo impegno per la Repubblica Cispadana⁷) considerava i tratti distintivi delle commedie da recitarsi sulle scene italiane all'altezza dell'ultimo scorcio del XVIII secolo.

Poco importa che la descrizione provenga dall'interlocutore del commediografo bolognese e non direttamente da quest'ultimo: l'allestimento di questo epistolario fittizio testimonia un'evidente affinità intellettuale tra i due corrispondenti, che, sull'onda di un precedente esperimento di Albergati con Francesco

⁶ Cfr. *Lettere piacevoli se piaceranno dell'Abate Compagnoni e di Francesco Albergati Capacelli*, Venezia, presso Giacomo Storti, 1792, p. 13. Ricco l'elenco degli autori che nel Settecento si sono dedicati all'epistolarità fittizia: tra i maggiori basti citare Algarotti, Baretti, Bettinelli. In particolare, sulle raccolte fittizie di Albergati cfr. E. Mattioda, *Francesco Albergati Capacelli e le raccolte di lettere fittizie con Zacchirolì, Compagnoni e Bertazzoli*, in *Le carte false. Epistolarità fittizia nel Settecento italiano*, a cura di F. Forner, V. Gallo, S. Schwarze, C. Viola, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017, pp. 187-197.

⁷ Cfr. G. Gullino, *Compagnoni Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXVII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1982.

Zacchioli, e, toltane qualche convenevole schermaglia, si trovano a discettare amabilmente su argomenti di carattere civile, morale, politico⁸.

Il teatro dunque deve fornire insegnamenti su come comportarsi decentemente (per usare un termine settecentesco e albergatiano) in società, ovvero con la convenienza e il decoro opportuni. Deve risultare morale, in quanto in grado di prendere a bersaglio quei vizi, che, senza essere passibili di sanzione legale, appaiono però capricci e abitudini non conformi a una morale condivisa, prudente o dignitosa. Li deve rendere ridicoli, cioè materia di riso: fornendo in tal modo una rappresentazione limpida e franca del costume contemporaneo degradato, deve mirare a correggerlo, mostrandone le pessime conseguenze.

La risposta di Albergati, meno articolata della missiva di Compagnoni, ci svela tuttavia i principali bersagli polemici dell'autore bolognese, convinto che la decadenza della commedia italiana (e pur escludendone i più giovani Giovanni Gherardo De Rossi e Giovanni De Gamerra, «valorosi» e «vivaci»⁹ continuatori del genere) sia da imputare ad un perversimento nel gusto del pubblico provocato dalle inverosimili trame fiabesche del Gozzi¹⁰ e all'invasivo teatro d'opera, per assecondare il cui sviluppo si approfondono – dice Albergati – «migliaia di zecchini a chi balla, e a chi canta, nel mentre che i teatri destinati a commedie rimangono o chiusi, o falliti, o polverosi, o prostituiti al chiasso e alla plebe»¹¹.

Ma quel che importa notare, nella lettera di Albergati, è la decisa e circostanziata presa di posizione a favore della commedia, la quale, per dar credito alle parole del Compagnoni sulla capacità del genere comico di emendare i cattivi costumi, «ha una meta utilissima ed ottenibile» e richiede perciò una «perfetta cognizione dell'uomo», un «pennello franco e sicuro, che ne dipinga i varij caratteri e nel carattere stesso le varie degradate combinazioni»¹².

Ad onta della professione di umiltà dichiarata, quasi esibita in apertura di missiva, si evince qui la sicura consapevolezza dell'Albergati nel discutere i temi

⁸ Cfr. *Lettere piacevoli*, cit., p. 17: «E se ci venisse anche il grillo di stampare le nostre lettere, poiché le abbiamo scritte, non sarà mai vero, che ora ce le scriviamo per istamparle. Esse nascono sui nostri tavolini. Ebbene, vivano, e muojano sovr'essi, che ciò non preme a nessuno».

⁹ Ivi, rispettivamente pp. 18 e 19.

¹⁰ Com'è noto, lo stesso Albergati si era dedicato alla composizione di un testo fiabesco, *Il sofà*, che, se pure non doveva ripudiare del tutto (entra a far parte della *Collezione completa delle commedie*), egli voleva tuttavia relegare al rango di bizzarria mal riuscita, come si evince dalla prefazione al medesimo testo, laddove, segnalando il successo contemporaneo di Goldoni e Chiari, ricorda che un terzo autore (Carlo Gozzi, appunto, definito «traditor della drammatica») si era «impegnato ad abatterli amindue» con l'introduzione del genere fiabesco, provocando così «la rovina del genere ragionevole e bello» (cfr. *Prefazione a Il sofà*, in *Collezione completa delle commedie di Francesco Albergati Capacelli*, edizione seconda, in Bologna, nella tipografia Marsigli ai Celestini, 1801, VI, p. 103).

¹¹ Cfr. *Lettere piacevoli*, cit., p. 19.

¹² Ivi, rispettivamente pp. 20 e 22.

che agitavano il teatro contemporaneo e nel richiamare l'attenzione sull'argomento che più gli premeva, quello dell'utilità morale della commedia. Né, d'altro canto, poteva essere altrimenti per chi svolgeva e aveva svolto un ruolo di primo piano nella cultura teatrale italiana, soprattutto tra gli anni Sessanta e Ottanta del Settecento, riscuotendo l'approvazione di amici e corrispondenti quali Goldoni, Alfieri e Voltaire, e per chi aveva avuto il merito di far dialogare, grazie a una solerte attività traduttoria, la scena italiana con quella francese, ammirata e divulgata come esempio avanzatissimo di laboratorio drammaturgico in continuo fermento (poiché non solo i nobili, cioè gli sfaccendati, possono dedicarsi ad esso: ma su questo torneremo...) e in virtù appunto della sua decenza, di contro a una scena italiana in difficoltà, secondo quanto si evince dalla seconda lettera di Albergati a Compagnoni, ancora di argomento schiettamente teatrale:

[...] quella nazione culta e vivace ha ben essa trovato le forze bastevoli a sostenersi, e a far fronte al restante di tutta l'Europa: e ciò che rende nella Francia mirabile il mantenersi, e difendersi il buon gusto su' loro teatri, è stato il vedere a quali esempj, a quali urti, a quali scosse ha dovuto resistere. Posti i francesi tra due teatri diversi l'uno dall'altro, Spagnuolo ed Inglese, hanno essi nel loro teatro conservata l'eleganza, la verità e la decenza, mentre nel teatro Spagnuolo si rappresentava G[ulio] C[esare] e nell'Inglese si mettevano sulle scene le forche, le osterie, i bordelli¹³.

Di fronte dunque a una così chiara coscienza dei nodi irrisolti della drammaturgia contemporanea, appaiono nient'altro che strategiche le manifestazioni di modestia non solo qui ostentate, e spesso, non a caso, ad alto gradiente ironico, dall'«io pur troppo non posso meritare d'esser citato che dai miei creditori»¹⁴, in apertura di quest'ultima lettera, al «se avrò qualche fautore dipenderà dalla ragione o dal capriccio»¹⁵ della *Dedicatoria a tutti* che precede le commedie nelle raccolte generali delle edizioni bolognesi e di quella veneziana; senza dimenticare la spavalda affermazione, citata in apertura, di poter trovare eventuali motivi di vergogna dinanzi al tribunale delle Muse ma non certo dinanzi a quello degli uomini.

E allora vale la pena riandare alla *Prefazione* dell'atto unico *Oh, che bel caso*, dove, dopo la solita professione di modestia, si apre uno squarcio di limpida autoesegesi¹⁶ come il seguente:

¹³ Ivi, pp. 43-44.

¹⁴ Ivi, p. 37.

¹⁵ Si cita da *Opere drammatiche complete e scelte prose di Francesco Albergati Capacelli*, Bologna, Dall'Olmo, 1827, I, p. XX. La medesima *Dedicatoria* è nell'altra edizione bolognese (*Collezione completa delle commedie di Francesco Albergati Capacelli*, I, cit., [p. 8]) e nell'edizione del veneziano Palese, cit., I, pp. 4-5.

¹⁶ Su questo lucida volontà di «autorappresentazione» cfr. E. Mattioda, *Il dilettante per mestiere: Francesco Albergati Capacelli commediografo*, Bologna, il Mulino, 1994, p. 112.

Arbitro assoluto di scegliere nelle belle lettere quel genere che più m'era a grado o per leggere o per iscrivere, m'incapricciai del drammatico. Ciò bastò a rendermi, benché senza frutto, acerrimamente invidioso degli autori più celebri nella commedia, e per conseguenza invidiai tosto ed invidio tuttora quella forza comica, vis comica, (per difetto di cui venne anche Terenzio medesimo rimproverato), la invidiai e la invidio ad un Plauto, ad un Molière, ad un Goldoni; e invidio del pari l'elegante stile (che quest'è il massimo pregio loro) alla maggior parte dei francesi comici autori.

A calmare questa agitatrice mia smania, questo rammarico di vedermi spossato di comica forza, ed a mitigare il cruccio di non sapere come acquistarne, rifletto su me medesimo e sulle commedie mie; e dopo freddissimo maturo esame m'accorgo che alla mancanza di forza comica potrebbe in me servire di qualche non disutile compenso un certo tal quale coraggio comico, che forse in pochi altri autori apparisce¹⁷.

Coraggio contro *vis comica*, dunque, quasi a individuare come termini di confronto un certo qual risoluto ardimento nell'affrontare in maniera diretta quei "vizi" sociali di cui discuteranno qualche tempo dopo gli autori delle *Lettere piacevoli*, e, di contro, l'efficacia di un dialogo brioso, divertente, condito di «sali» ed «equivoci» (per utilizzare di nuovo un lessico albergatiano)¹⁸ del quale l'autore bolognese erge a modelli Plauto, Molière e Goldoni.

Ma la riflessione autoesegetica va più a fondo, laddove Albergati cita subito dopo, a riprova di quanto appena detto, alcuni dei propri lavori di maggior successo ed altrettanto scandalo: il *Saggio amico*, con la sua critica alla moda delle dame di affidarsi a parrucchieri che ne diventano amanti e dunque alla pratica diffusissima del cicisbeismo; il *Prigioniero*, avente a bersaglio la violenza con cui si impediscono, da parte della nobiltà, i matrimoni fra «diseguali», cioè fra persone di diversa estrazione sociale; i *Pregiudizi del falso onore*, anch'esso critico verso l'idea che la nobiltà consista tutta nel sangue e, di conseguenza, verso i duelli e gli spargimenti di sangue che da un tale convincimento derivano; le *Convulsioni*, centrata sulle smanie di protagonismo di una dama (donna Laura), il cui preteso stato di cronica infermità nasconde solo un desiderio continuo di attenzione.

Non si deve pensare, come del resto hanno osservato tutti gli studiosi di Albergati, ad un esuberante, temerario paladino dei principi democratici in lotta contro le convenzioni sociali: c'è in questo una parte di vero, ma, in generale, i finali dei testi albergatiani contemplan quasi esclusivamente soluzioni di compromesso, di buon senso, di innocuo ritorno all'ordine, per non contravvenire alla regola aurea del teatro settecentesco, quella appunto del "decoro" (la medesima per cui una commedia di premesse e svolgimento ben più scandalosi come

¹⁷ Cfr. Prefazione a *Oh, bel caso*, in *Opere drammatiche complete*, cit., I, p. 162. L'interesse di questa prefazione è stato segnalato da Roberta Turchi nella nota introduttiva a F. Albergati Capacelli, *Le convulsioni*, in *Il teatro italiano. IV. La commedia del Settecento. Tomo secondo*, Torino, Einaudi, 1988, p. 108.

¹⁸ Cfr. *Lettere piacevoli*, cit., p. 22.

la *Locandiera* goldoniana preannuncia nel finale il matrimonio della protagonista con il proprio domestico Fabrizio, a decretare la fine di qualunque tentativo di fuoriuscita di Mirandolina dalla propria condizione sociale).

È altrettanto certo, tuttavia, che le argomentazioni addotte nella *Prefazione* di *Oh, che bel caso!* denotano in Albergati una chiara coscienza dei propri limiti e soprattutto delle proprie qualità, da giocare appunto in una acuminata satira sociale, se è vero, per tornare allo scambio epistolare con Compagnoni, che «la commedia corregge i difetti sociali» e, «come l'opinione pubblica, è un supplemento alla legge»¹⁹.

Coscienza che giunge qui ad abbracciare addirittura il mestiere attoriale in una sorta di epicizzazione brechtiana ante-litteram che, se non può ovviamente affidarsi a quel processo di straniamento teorizzato quasi due secoli dopo dal drammaturgo tedesco, può tuttavia assimilare negli spartiti recitativi un compiaciuto sarcasmo alla vista, tra platea e palchi, di quelle dame e di quei cavalieri i cui «casetti» e «casi grandi» gli attori hanno imparato a conoscere in seguito alla permanenza in questa o quella città. Il brano, ancora una volta, è troppo gustoso per non darlo per intero:

Credeci forse che, mentre le platee e i palchetti mirano, osservano, schiamazzano di risa su gli atti, su gli avvenimenti, sulle caricature che i commedianti offrono agli altrui sguardi, i commedianti più che mediocrementemente conosciuti del mondo, informati dopo pochi giorni dei casetti ed anche dei casi grandi nelle città dove recitano, non osservino, non giudichino, e dal palco scenario non ridano anch'essi, di quelli e di quelle, i cui costumi o viziosi o ridicoli, o l'un e l'altro, sonosi resi a loro notissimi? Altra differenza non corre se non che gli attori ci fanno ridere, essendo pagati, e gli spettatori fanno nobilmente e senza paga ridere quelli²⁰.

«Credeci... che i commedianti... non giudichino?»: è appunto il «giudizio» a garantire lo scarto da un ingenuo intrattenimento comico alla valutazione critica realizzata con le armi di una «derisione» in grado di colpire «la deformità del ridicolo, del difetto, del vizio»: il lessico di questa *Prefazione* certifica una volta di più la grana fervidamente moralistica del teatro albergatiano, di cui a fare le spese sono «dame» e «cavalieri», ovvero quel «numero di persone che da per tutto è il più rive-

¹⁹ Ivi, p. 35.

²⁰ Cfr. *Opere drammatiche complete*, cit., I, pp. 164-165. Ma si veda quanto Albergati viene argomentando in maniera analoga nell'opuscolo *Della drammatica*: «Farsi spettacolo; in verità colpa grave! Burliamo? E come si vive nella società senz'essere alternativamente spettacolo e spettatore? Uomini e donne, che aggirarsi per le strade, che sono essi? Che accade nei passeggi, nelle adunanze, nei balli pubblici? L'essere spettacolo e spettatore. [...] Lo stesso può dirsi del commediante: egli si fa spettacolo alla platea, alli palchetti; e coloro, che vi si assidono, si fanno spettacolo al commediante, il quale già, benché forestiero, dopo pochi giorni sa le più belle, le più scandalose, le più ridicole storiette de' suoi spettatori» (cfr. F. Albergati Capacelli, *Della drammatica*, Milano, presso Raffaele Netti, anno VI della Libertà [1798], pp. 23-24).

rito e distinto». Nella satira senza infingimenti di una categoria sociale solitamente inattaccabile, la nobiltà, si esprime finalmente quel «coraggio» che è prima di tutto vigile coscienza di sé e dei propri valori morali: con il rimpianto, certo, per la perdita di una certa qual facile, fluente *vis* comica, ma allo stesso tempo senza timore di un eccesso di didascalismo che rende però più chiaro e decifrabile il bersaglio:²¹

Che razza di pretensione è mai questa [*scil.*: la pretesa di mettere in scena vizi e difetti della società]? Eppure ella è tale che mise l'impareggiabil Goldoni in qualche timore, e lo fe' guardingo e cauto in tal modo che non giunse talvolta a quella verità, a quella natura, a cui aveva egli tutto il vigore per giugnere. Avessi avuta io la sua forza comica, o, ciò saria stato meglio, avess'egli avuto il mio coraggio²².

Come si vede, ogni conato di modestia cede qui il passo ad una stima circostanziata delle proprie prerogative d'autore, tanto che quella stessa modestia così frequentemente esibita, pur nella pesa di meriti e demeriti, appare solo strategica ad una disposizione di benevolenza dei lettori.

Ma come si può dimostrare coraggio senza risultare offensivi, cioè, in ultima istanza, realizzando un discorso morale di portata ampia, dunque socialmente utile (sempre secondo le istanze già viste nel carteggio che informa le prime quattro *Lettere piacevoli*)?

Albergati lo dice nella medesima *Prefazione*, affermando che «sceglier si debbe pur anco un luminoso soggetto (non individuando giammai) sul quale raggirare la favola»²³: affidarsi cioè ad un soggetto universale, comune a tutti o che tutti possano comprendere, evitando di ergere a perno della trama un individuo preciso, magari facilmente riconoscibile dietro la maschera del personaggio a chiave: il moralista ha per bersaglio il vizio, non la persona²⁴.

²¹ Ricorda Enrico Mattioda: «Tutti gli accenni che sono stati fatti alla comicità di Albergati hanno voluto mettere in evidenza l'eccessività dei suoi personaggi e delle situazioni; ma, a ben vedere, in questi caratteri si esprime la protesta dell'autore comico nei confronti della società a lui contemporanea. Se don Teodosio è un bersaglio ben definito (*scil.*: il riferimento è al protagonista de *L'amor finto e l'amor vero*), in seguito il bersaglio di Albergati acquista una valenza universale e le sue figure mettono in ridicolo comportamenti aberranti ormai comuni alla società settecentesca. In questo modo egli giunge ad abbracciare temi comuni a tutto il teatro illuministico: la polemica contro il duello e contro i pregiudizi, il rifiuto del cicisbeismo (e quindi la proposta di una famiglia coniugale intima), la lotta a favore dell'istruzione delle donne ecc. Ma la *vis comica* albergatiana è più feroce rispetto a quella di Goldoni: questo fatto ha dato fastidio ai critici benpensanti e conservatori dell'Ottocento, perché impediva di ridurlo a quella già accennata galanteria tutta rococò»: cfr. E. Mattioda, *Il dilettante per mestiere*, cit., pp. 50-51.

²² Tutto il passo in *Opere drammatiche complete*, cit., I, pp. 165-166.

²³ Ivi, pp. 165.

²⁴ Albergati ritorna su questo concetto, e in maniera ancor più circostanziata, nella *Prefazione* all'atto unico *La tarantola*: «L'azione indegna di portar sulle scene tali indizi, tali circostanze, tali

E infatti tutte le commedie dell'autore bolognese, a parte rari casi prontamente ripudiati (si pensi al *Sofà* imitato da Gozzi, poi sconfessato per la repulsione verso l'autore delle *Fiabe* teatrali) e di là da quelle che lo stesso Albergati cita nella *Prefazione* di *Oh, che bel caso*, si incentrano su vicende in grado di dare rilievo a comportamenti socialmente riprovevoli.

La stessa commedia in questione, per esempio, prende di mira il vizio del gioco; la *Tarantola* la boria dei medici; il *Gazzettiere* la tendenza dei redattori di giornali a manipolare le notizie; il *Pomo* la lingua astrusa dei pedanti; l'*Uomo di garbo* la finta cerimoniosità dei sedicenti amici di famiglia; il *Capriccioso* i rischi del libertinaggio amoroso e l'incauta scelta di rinunciare al matrimonio; il *Ciarlator maldicente* la vuota pratica sociale della villeggiatura, similmente alla trilogia di Goldoni, e la mostruosa moda dei castrati; l'*Ospite infedele* ancora le ribalderie dei parassiti; l'*Amor finto e l'amor vero* l'impossibilità per le donne, a causa di inveterate convenzioni sociali, di avere diritto di scelta in amore.

Ha suggerito invero Enrico Mattioda che la «moralità a tutti i costi» non appare subito nei testi albergatiani, ma interviene a partire dall'edizione Palese delle opere (1783-'85), laddove in precedenza compaiono anche personaggi dall'indole libertina di cui lo stesso Albergati dovrà rammaricarsi²⁵.

E in effetti l'attitudine ad un sarcasmo di forte impronta morale pare irrobustirsi, per il bolognese, negli ultimi anni del secolo, in corrispondenza di una sorta di riflusso senile cagionato da dolorose vicende esistenziali²⁶ e dal trauma rivoluzionario con cui dovettero fare i conti tutti gli intellettuali a cavallo tra Sette e Ottocento: il frutto più evidente di tale attitudine sono sicuramente i tre successivi libri di lettere, quello della corrispondenza scambiata con Zacchioli (le *Lettere capricciose*, 1780-'81), con Compagnoni (le *Lettere piacevoli*, 1791), con Bertazzoli (le *Lettere varie*, 1793).

caratterizzanti vestiari, che richiamano al pensiero di chi vede ed ascolta alcun particolare soggetto, non può esser perdonata o impunita che nei sommi autori o nei bassissimi. La sublimità de' primi merita qualche compatimento pei loro falli. Gli altri restano piuttosto ravvolti che difesi dalla loro medesima oscurità. Quanto a me, aborrisco sì gli uni autori che gli altri ogni volta che cadono in quest'errore, né so compatirli che tentino di denigrare particolarmente alcun uomo sopra le scene, quando su queste non si dee mai denigrare che il vizio, e non deridere che i viziosi. Molière poteva prendersi giuoco di varie mediche caricature, ma non iscegliere originali conosciuti, ed esporli così alle pubbliche risa. Autor sublime era quegli. Qualche vilissimo autore può forse aver fatto lo stesso; non lo nomino, ma lo detesto» (cfr. *Opere drammatiche complete*, cit., I, p. 119).

²⁵ Cfr. E. Mattioda, *Il dilettante per mestiere*, cit., pp. 132-133.

²⁶ Ci si riferisce ovviamente alla morte cruenta della moglie (Albergati fu accusato di omicidio, ma l'accusa cadde perché fu provato trattarsi di suicidio) e a rovesci economici che costrinsero il commediografo a rientrare a Bologna per seguire di persona i propri beni dopo circa venticinque anni trascorsi a Venezia.

Impronta morale ma non moralistica, occorrerebbe specificare, a dimostrare una volta di più l'impossibilità di leggere la parabola esistenziale di Albergati in maniera troppo semplicistica e di comprimere la fiera coscienza delle sue qualità di autore, e in generale delle risorse critiche e pedagogiche del teatro, per ricavarne solo un semplice cartiglio illustrativo di tardi quanto improbabili pentimenti religiosi. L'ultima raccolta per esempio, quella col Bertazzoli, ci consegna l'immagine di un autore impegnato a ribattere, certo senza animosità ma con fermezza, le posizioni del canonico faentino, piuttosto severo verso il genere teatrale, e scettico verso la capacità della commedia di correggere i vizi sociali. Forse per questo risulta la raccolta più breve, tutta racchiusa dentro la discussione di tale problema, che Albergati tenta pervicacemente di risolvere segnalando, al solito, la vocazione del genere comico alla censura dei comportamenti riprovevoli, e addirittura la maggiore incisività del teatro rispetto alle leggi, che non possono infliggere «castigo sulle colpe morali e molto meno poi sugli diversi difetti della Società», e persino rispetto alla Chiesa, dal momento che sui vizi di «puntigliose», «pettegoles», «civettuoles», «vanaglorioses», «altieres» e «ignorantes» i sacerdoti sono costretti a tacere perché non appaiono argomenti degni delle loro prediche. Ci può pensare allora il teatro a sanzionare tali vizi: «La Commedia non tace, e supplisce al silenzio di quelle [scil.: le leggi] e di questi [scil.: i 'Pergami']»²⁷.

Seppure tutti e tre i libri di lettere, nelle rispettive differenze e nell'interesse di proposizioni utili a illuminare l'atteggiamento di Albergati rispetto al teatro, evidenzino la loro natura estemporanea, come tentativi di allestire prodotti editoriali con poco sforzo ma di qualche rendita, è il primo, quello realizzato con Zacchirolis, ad apparire per ampiezza e contenuti il più rimarchevole e perciò anche a dare conto di una dimensione morale risentita e spesso corruciata, che si costruisce a partire dall'indignazione per un mondo descritto sempre come malato e guasto, e che si realizza non solo in discussioni intellettuali su questo o quell'argomento, ma anche in figurazioni allegoriche e favole satiriche che sembrano addirittura preannunciare il Leopardi delle *Operette morali*²⁸.

²⁷ Si cita da *Lettere varie del canonico Francesco Bertazzoli e di Francesco Albergati Capacelli*, Venezia, Pasquali, 1793 (è il terzo di tre tomi, di cui i primi due contengono le *Lettere capricciose* di Albergati e Zacchirolis). La raccolta delle missive scambiate col Bertazzoli conosce nel medesimo 1793 ben tre edizioni: oltre la citata, quella parmense (presso i fratelli Borsi) e un'altra veneziana (nella Stamperia di Giovan Battista Recurti). Francesco Bertazzoli (1754-1830) è interessante figura di ecclesiastico: consigliere di papa Pio VII, ebbe una parte non secondaria nelle trattative tra la curia e Napoleone per l'approvazione del concordato che sanciva il riavvicinamento tra Impero e Chiesa cattolica. Eletto cardinale nel 1823, fu vescovo di Palestrina e Prefetto della Congregazione degli Studi. Fu uomo di vasta cultura e poeta a sua volta (cfr. R. Colapietra, *Bertazzoli Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, IX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1967).

²⁸ Si pensi alla lettera di Albergati sulla disputa tutta settecentesca su antichi e moderni risolta da alcuni topi che, all'interno della bottega di un libraio, mangiano i volumi più scadenti dell'u-

Anche il ripiegamento solipsistico a cui Albergati sembra talora abbandonarsi trova come punto di partenza il rifiuto dei vincoli sociali che poggiano su vizi inveterati, su un malcostume diffuso e indissolubile:

Questa preziosa calma dell'animo non è assolutamente combinabile col gran tumulto della società, né con que' troppi amari ingredienti, ch'entrano in una vita esposta, eminente e vincolata; cioè l'invidia e la frode, la simulazione, le dicerie d'ogni genere, la dipendenza, l'appetito disordinato d'autorità, d'avanzamento²⁹.

Tale ripiegamento si configura tuttavia non come desiderio di solitudine, ma come transito indolore dal consorzio civile ad una «picciola e genial società»³⁰ di uomini e donne, ciò che alla fin fine Albergati aveva sempre tentato di fare attraverso la sua idealizzata vita in villa, o il suo teatro di non professionisti promossi al rango di selezionati membri di una comunità gentile ed educata³¹.

Nella tarda speculazione di Albergati la villa (e insieme il teatro) diventa un microcosmo ben più ordinato, nobile e incivilito del mondo reale, e solo da lì, anzi, può partire la redenzione di questo. Il ripiegamento dunque è solo apparente, perché, nella solita ambiguità tra modestia (qui elevata addirittura a stoicismo) e piena coscienza delle proprie qualità, Albergati rivendica il diritto di correggere le storture del mondo dall'isolamento della vita in villa, posto che ormai il progresso

na e dell'altra categoria (cfr. *Lettere capricciose di Francesco Albergati Capacelli e Francesco Zacchioli dai medesimi capricciosamente stampate*, in *Opere drammatiche complete*, cit., V, p. 165 ss.), o a quella, sempre di Albergati che racconta di un sogno che lo proietta nell'antica Grecia, a colloquio con Crate sul problema della ricchezza (ivi, p. 130 ss.) o la lettera nella quale Zacchioli immagina di incontrare la Verità personificata nel fondo di un pozzo ubicato sulla cima di una montagna (cfr. ivi, p. 299 ss.); o l'altra in cui narra la favoletta di un principe che, ottenendo da una fata tutto ciò che vuole, ne ricava ogni volta solo una potentissima noia e il desiderio costante di qualcosa di nuovo (sorta di incunabolo delle riflessioni leopardiane sul principio del piacere, ivi, p. 405). Non sarà disutile segnalare, anche come possibile indicazione per future ricerche, che nella biblioteca di casa Leopardi erano conservate, nell'edizione veneziana del 1802, le *Novelle 25*, composte da Albergati insieme all'abate Altanesi (cfr. *Catalogo della biblioteca Leopardi in Recanati [1847-1899]*, nuova ed. a cura di A. Campana, prefazione di E. Pasquini, Firenze, Olschki, 2011, p. 49, alla voce Albergati Francesco: la medesima opera è indicizzata anche sotto la voce Altanesi Gianfrancesco [ivi, p. 51]). Nell'epistolario leopardiano, inoltre, è presente una lettera di risposta all'editore bolognese Pietro Brighenti (1775-1846), nella quale il poeta si mostra disponibile a una sottoscrizione in denaro per l'edizione delle opere di Albergati, che però non vide mai la luce (la lettera, da Recanati, è datata 17 marzo 1820: cfr. G. Leopardi, *Epistolario*, a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori, 2006, pp. 247-248).

²⁹ Cfr. *Lettere capricciose*, cit., pp. 21-22.

³⁰ Ivi, p. 22.

³¹ Cfr. *ibid.*: «E possono benissimo in una società di tal genere entrar persone dell'uno, e dell'altro sesso, sì veramente, che le donne congiungano colla lor naturale delicatezza il buon senso, e lo spirito regolato; e che gli uomini siano ugualmente compiacenti, che forniti d'ingegno, e di cognizioni».

del «secolo illuminato»³² consente, anche senza condurre vita sociale, di conoscere le vie palesi o segrete della politica e del commercio, i modi dello stare insieme, i valori morali che gli uomini esprimono in rapporto al proprio tempo³³.

Ecco dunque quanto afferma Albergati:

Ivi [*scil.*: in campagna] chi è stato dalla fortuna e dalla provvidenza costituito in buone circostanze per vivere agiatamente; chi ha sortito ingegno speculativo e originale, chi ha saputo opportunamente ornarsi colla cultura, e coll'amore dell'arti e delle scienze, può rendersi utilissimo a se medesimo e alla società nella quiete d'una villa, e far uso idoneo de' suoi talenti, e delle sue sostanze, lungi dalle inquietudini civiche, e dalle macchine, e trame degli uomini torbidi, e di cattiva intenzione³⁴.

È questa una sorta di atteggiamento estremo, atarassico, in cui l'ozio della campagna recupera all'uomo quella tranquillità dell'anima utile a fargli detestare le fatiche del vivere sociale e a dargli la necessaria visione prospettica per criticarle.

Che questa poi non sia solo un'affermazione di comodo valgono a dimostrarlo, anche solo in questa raccolta di lettere, diverse dichiarazioni che se non si vogliono dire «democratiche» per non fornire al nostro patenti rivoluzionarie che non gli spettano, si possono almeno definire «democratizzanti» nel loro ossessivo, quasi idiosincratico stigmatizzare i malcostumi di una società d'*ancien régime* in lento, ma inesorabile declino, emblematizzati nei ricorrenti vizi dell'alcolismo e del libertinaggio:

Qual valore avranno le leggi senza la purità de' costumi? E questi, come istillarli nel basso volgo, se prima i nobili non correggansi e non si emendano? Canginsi il modo di viver de' nobili, sien eglino sobri e moderati, e penso, che della città tutta (così dicea Cicerone) si vedran cangiati i costumi. [...] Come si potrà sopportare, che i nobili vivano nella crapula più sfrenata, né si vorrà poi sopportare, che i plebei perdano nell'osterie tanta parte dei loro giorni? Il cicisbeismo, ch'altro mai non sarà che un mascherato adulterio, diverrà fra i nobili una profession dalle leggi sofferte, e dal frequente esempio sostenuta; né sarà concesso anche al plebeo l'amoreggiare scorretto? Perché sì detestabili privilegj?³⁵

Orsù, Zacchiroli mio, scioglimi questo dubbio. È più funesto l'ozio delle persone ben nate e culte, o quello di gente vile e ignorante?³⁶

³² Ivi, p. 23.

³³ Albergati vede nel proprio secolo un'epoca in cui è possibile penetrare i «segreti de' governi, e le fonti del commercio», e «tutti i tratti della storia morale, e naturale», ciò che rende superfluo viaggiare, al punto che «il miglior teatro della nostra società esser dovrebbe per la maggior parte dell'anno un'amena e deliziosa campagna» (*ibid.*).

³⁴ Ivi, pp. 23-24.

³⁵ Ivi, p. 91.

³⁶ Ivi, p. 141.

Anche le scostumatezze del popolino sono ricondotte al cattivo esempio, alle alzate di capo, alla boria e ai privilegi della nobiltà, come quando Albergati deplora l'arroganza usata da un nobile in difesa del proprio servitore che era entrato in un teatro senza che gliene fosse consentito l'accesso (dunque è sanzionabile il comportamento del servo, ma è vieppiù sanzionabile il comportamento del padrone in quanto difensore a torto di quello che si configura come un puro e semplice privilegio di casta)³⁷.

Dove Albergati sembra spingersi più avanti ancora in questo biasimo della corruzione nobiliare con ricadute negative sul popolo minuto, è nella prefazione ai *Ciarlatani per mestiere*, la più tarda della sua produzione e l'unica che porti, direttamente in scena, una riflessione sul ruolo del teatro sia come pratica sia come luogo di spettacolo.

Nel testo prefatorio alla commedia, dopo avere nuovamente declinato la cifra tipica della commedia sulla satira di cui essa dev'essere intessuta, moralizzatrice con divertimento, e sulle caratteristiche generalizzanti e non personalistiche dei suoi possibili strali derisori³⁸, Albergati si sofferma a chiarire, contestualizzandolo ai propri tempi, il detto latino *panem et circenses*.

Che significa in fondo, secondo le sue convinzioni, non lasciare le platee all'arbitrio dei nobili viziosi, abituati a fare sfoggio di sé nei teatri come se la sola presenza in quei luoghi fosse nient'altro che una convenzione sociale da soddisfare, ma garantirne libertà d'accesso anche al popolo minuto, a tutti coloro che non possono permetterselo o credono di non poterselo permettere, sia per mancanza di denaro sia per mancanza di tempo, impegnato per lo più in lavori faticosi che annullano ogni voglia di rinfrancare l'animo attraverso la visione di qualche spettacolo:

A quanti del popolo non manca il denaro? A quanti non mancano quelle ore, o perché troppo tardi s'apre il teatro, o perché troppo tardi finisce? A quanti in quelle ore manca la voglia, perché stanchi delle fatiche del giorno, o perché aspettati dalla numerosa e casalinga famiglia? Ma poche ore della giornata, né già di tutte destinate che fossero a pubblici

³⁷ Cfr. *ivi*, p. 286: «Ma quanto è mai indegna la ricevuta opinione che molti e molti atti sieno o biasimevoli o egregi, perché così nel mondo fu stabilito! Eppure molte e molte sono le massime fra i nobili stabilite, le quali perché stabilite denno essere ottime reputate, ma che non furono già stabilite perché fossero né ottime né ragionevoli».

³⁸ La moralità della commedia, sostiene Albergati, è messa tuttavia a repentaglio dall'enormità dei casi presentati da tragedie dozzinali: «In tal guisa il mal costume non teme più né correzioni né sferza dall'arte comica, il ridicolo non è più bersagliato e schernito dal comico autore, né più si offre al pubblico la vivace e fedele pittura o di quegli errori domestici, o di que' maliziosi raggiri, o di quelle astuzie traditrici, o insomma di que' giornalieri avvenimenti che circondano l'uomo sociale, il quale poi si truova aver uopo di senno, d'onestà, di prudenza e di pronti ripieghi per uscirne velocemente» (cfr. *Prefazione a I ciarlatani per mestiere*, in *Opere drammatiche complete*, cit. IV, p. 397).

popolari divertimenti, non comperati da chi ne gode, gioverebbero a ravvivar l'animo dei satolli, e molto solleverebbero quello dei mal pasciuti. Dovrò io forse individuare e nominare quali esser possano i pubblici popolari divertimenti? Né lo saprei, né lo debbo. Si sanno, si sono usati, e abbandonati si sono quando forse più si dovevano coltivare³⁹.

Le righe finali della *Prefazione*, col dar conto del titolo, instaurano infine una netta divaricazione tra la scena e il mondo, nel momento stesso in cui giocano sulla possibile intercambiabilità delle rispettive sfere sociali: perché se è vero che, come dice Albergati, anche il mondo non è privo di ciarlatani, tanto più meriterà patente di onestà chi il «ciarlatano» lo fa di professione⁴⁰.

Non è dunque un caso che nella commedia ritorni più volte la rivendicazione, da parte di Onorio, capocomico di questa brigata di attori, del loro essere «virtuosi», nonostante la compagnia abbia deciso di intraprendere la strada in apparenza meno onorevole per dei teatranti di professione, cioè quella di esibirsi in piazza⁴¹: anzi, «virtuosi» proprio per questo, perché, sostiene Onorio (ma sembra di sentire Albergati), la struttura di un teatro siffatto «esclude ogni sorta di galanti e cicisbei»⁴² ed il rumore è cosa naturale in una piazza, ben diversamente dal «bisbigliar perpetuo»⁴³ di una platea, costituita interamente – mortificazione ulteriore – dal pubblico di nobili che la occupa quasi solo per convenzione sociale.

Il teatro insomma diventa un laboratorio di emancipazione sociale, in questa tarda riflessione drammatica di Albergati, tanto più che l'agnizione conclusiva, protagonista una delle attrici e un vecchio mercante che l'aveva perduta come figlia, viene di fatto contraddetta da una scena recitata in piazza dai ciarlatani, piena di sarcasmo sui privilegi garantiti dalle parentele di sangue⁴⁴; e tanto più che la «ciarlatana» Albina può, in virtù di questa agnizione, giungere a sposare il ben piazzato Enrico, figlio del borghese arricchito Alfonso: perché è vero che ora è figlia legittima di un uomo onorato, ma resta pur sempre una «ciarlatana», come non mancarono di far notare risentitamente all'autore, secondo quanto

³⁹ Ivi, p. 400.

⁴⁰ «Se non sei un contadino, o un solitario, o un cieco ostinato, vedrai, conoscerai da te stesso, che anche il mondo socievole e bello non è certamente né scarso, né povero d'impostori e di ciarlatani» (cfr. ivi, p. 401).

⁴¹ Si veda questa battuta emblematica di Onorio: «Che virtuosi! Che ciarlatani! Noi recitiamo, noi cantiamo sul nostro palco non chiuso, come recitano e cantano gli altri su i palchi serrati. L'apertura o la chiusura nulla fanno di differenza. O virtuosi tutti, o tutti ciarlatani» (cfr. ivi, p. 418).

⁴² Ivi, p. 422.

⁴³ Ivi, p. 423.

⁴⁴ È lo stesso autore della pantomima che si recita nel terzo atto, il poeta Pandolfo, a chiosare (ma l'ironia è tutta di Albergati) che se la vicenda «fosse stata una commedia, direi che il povero poeta imbrogliato non sapeva come sciogliersene se non ricorrendo alla solita frottole della forza del sangue» (ivi, p. 489).

messo in luce da Mattioda, i redattori del *Teatro moderno applaudito*, una raccolta di opere teatrali (dunque anche dell'Albergati) pubblicata dall'editore Stella a partire dal 1796⁴⁵.

Di là da quella che sembra essere una difesa d'ufficio dell'arte teatrale da parte di chi, in possesso di prerogative nobiliari e dunque a rischio di discredito, vi aveva dedicato un'intera esistenza, c'è forse in queste rivendicazioni dell'autore bolognese qualcosa di più, ovvero la consapevolezza che la mancanza di mobilità sociale inchioda i diversi ordini, e in particolare l'aristocrazia, ai loro inveterati vizi, decretandone la progressiva decadenza.

È una sorta di palingenesi sociale in nuce, che dal teatro potrebbe prendere avvio e di cui il teatro potrebbe giovare. Se volessimo in tal senso affidarci di nuovo alle parole di Albergati converrebbe tornare allo scambio di missive col Compagnoni nell'esordio delle *Lettere piacevoli*: perché una delle cause, se non la maggiore, che lì Albergati ravvisa nel decadimento della scena italiana, è il non esservi autori all'altezza, a differenza per esempio di quanto avviene in Francia, dove nel frontespizio delle opere teatrali ivi stampate si possono vedere «i nomi dell'avvocato, del consigliere, dell'invitato, del medico, del militare; dell'Istoriografo del Re, del Bibliotecario del Re, del Secretario del Parlamento, e di cospicui personaggi locati in non meno cospicui impieghi», insomma borghesi che si smarcano dalla propria professione per farsi autori di teatro, senza nessuna reprimenda sociale, differentemente da quanto avviene in Italia (e in special modo a Bologna, sottolinea Albergati), dove chi volesse avvicinarsi al teatro perderebbe clienti o commesse: «ciò produce», nella sconsolata visione di Albergati, «che pel teatro non può risolversi a scrivere se non il disoccupato, il disimpegnato, il ricco, l'ozioso, vale a dire» – ed ecco lo strale tipico di Albergati – «il Nobile. Ma in qual paese del mondo trovasi, che il corpo de' Letterati sia formato dai Nobili? In nessun luogo. Trovansi dappertutto dei nobili Letterati, ma il numero dei Nobili non sarà mai il maggiore in letteratura»⁴⁶. Argomentazioni che, di lì a pochi anni, Albergati svolgerà anche in chiusura dell'opuscolo *Della drammatica*, che oltre a essere una preoccupata risposta alle istanze di riforma rivoluzionaria

⁴⁵ «Ne dispiace solo che il padre vorria condiscendergli, se la ciarlatana fosse onesta e civile. Noi diciamo al sig. Alfonso, potesse esser anche una principessa emigrata, avrà sempre il mestiero di ciarlatana» (il parere è riportato da E. Mattioda, *Il dilettante per mestiere*, cit., p. 137). Le lettere, premesse ad ognuna delle commedie di autori diversi raccolte nei tomi del *Teatro moderno applaudito*, erano quasi tutte opera dello stesso editore Stella. Albergati rispose alle critiche con lettere private all'editore.

⁴⁶ Cfr. *Lettere piacevoli*, cit., pp. 41-42. Del primato del teatro francese Albergati discusse molto, come noto, con una corrispondente d'eccezione quella Elisabetta Caminer, giornalista e traduttrice, di cui pare che il marchese si fosse invaghito. La corrispondenza con la Caminer, di cui non sono giunte le missive, è pubblicata da R. Trovato, *Lettere di Francesco Albergati Capacelli alla Bettina (Nov. 1768 – Nov. 1771)*, in «Studi e problemi di critica testuale», aprile 1984 (XXVIII), pp. 97-173.

della Repubblica Cisalpina in ambito teatrale, è soprattutto un atto d'amore nei confronti del teatro⁴⁷.

Sembra di scorgere potente in Albergati il desiderio di contraddire costantemente la propria origine privilegiata, ma sempre per il tramite del teatro, quasi che una certa spregiudicatezza di pensiero potesse darsi solo tra le maglie del dialogo comico e, di più, in quella vera e propria società alternativa composta da guitti e impresari, autori e pubblico che trova la sua piena realizzazione in un luogo minuscolo e immenso, circoscritto e sconfinato quale può essere il palcoscenico.

Anche laddove Albergati ha provato a giocare questa spregiudicatezza nella vita reale, essa si è bene o male compiuta sempre in nome del teatro: il carteggio privato, scandagliato a fondo tra gli altri da Marina Calore, ci racconta di cortesi reprimende da parte di papa Benedetto XIV (il famoso cardinale Lambertini di un altro eminente commediografo bolognese...) che lo esorta a prendersi una pausa dalla sua attività teatrale per richiamarlo ai doveri del Gonfalonierato; di una accademia di recitazione, quella dei Ravvivati guidata dall'autore bolognese, che aveva nel proprio statuto l'obbligo di accettare chiunque mostrasse un qualche talento recitativo indipendentemente dal ceto di provenienza e che addirittura, a partire dal 1764, escluse la nobiltà sia tra i partecipanti sia tra il pubblico (lo stesso Albergati vi recitava solo come Francesco Capacelli)⁴⁸; di una lettera del 1763 di un certo avvocato Guerrini, che ricusa di spingere oltre la propria attività recitativa con l'Albergati, perché impaurito dalla piega sempre più professionistica che l'autore voleva dare alla propria compagnia di dilettanti⁴⁹.

Si tratta di una lettera, quest'ultima, assai significativa circa le intenzioni di Albergati: lo smarcarsi dall'ambito del dilettantismo portando alla professionaliz-

⁴⁷ «Chi ancora vorrà di quest'arte farsene una dilettevole occupazione non respinga genio sì bello; lo coltivi anzi, e non trovandosi bisognoso, apra splendidamente la mano, e col denaro, coll'opera, coll'ingegno vi si dedichi nell'ore almeno destinate ad un onesto piacere. [...] Una società di dilettanti nell'arte drammatica, ben istituita e ben regolata che fosse, saria meritevole di altissima lode. Ma non si facilmente potrà ottenersi, perché gli schizzinosi genitori, i falsamente delicati mariti, i galanti cicisbei, più autorevoli assai de' mariti e de' genitori, impediranno quasi sempre alle lor donne il prestarvisi coll'obbezione finta e sciocchissima, che ad una onesta donna il farsi spettacolo non conviene» (cfr. F. Albergati Capacelli, *Della drammatica*, cit., pp. 25-26).

⁴⁸ Tale decisione «fu violentemente contrastata in ambito bolognese» secondo quanto riporta Marina Calore (cfr. M. Calore, *Francesco Albergati Capacelli*, in E. Casini-Ropa, M. Calore, G. Guccini, C. Valenti, *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia e Romagna*. I. *Il teatro della cultura: prospettive biografiche*, Modena, Mucchi, 1986, p. 28). Della Calore, nello stesso volume, si veda pure «O virtuosi tutti o tutti ciarlatani». *Il teatro al tempo di Francesco Albergati*, pp. 378-417.

⁴⁹ Cfr. l'estratto della lettera riportato da M. Calore, *Francesco Albergati Capacelli*, cit., p. 28.: «Io mi credeva data [*scil.*: la parola di prender parte alle recite] a un uomo ragionevole, ad un cavaliere dilettante che si fosse contentato divertirsi in due o tre recite e non più, e non mai che mi voleste far diventare commediante di professione».

zazione i diversi rappresentanti della società civile che egli aveva imbarcato nei suoi tentativi teatrali (tentativi in alcuni casi riusciti)⁵⁰, testimonia, in maniera evidente, il desiderio del commediografo bolognese di scavalcare qualunque pregiudizio di casta, qualunque ostinata irreggimentazione di ceto, mostrando tuttavia l'ingenua pretesa di assumere del professionismo la funzione dimenticandone la reale sostanza di pratica assidua.

La spregiudicatezza di Albergati, di là da qualunque tensione di ordine morale, si realizza perciò soprattutto nell'andare oltre quelle che Gerardo Guccini, in un intervento sul teatro emiliano-romagnolo nel Settecento, ha pertinentemente definito le «nicchie sociali»⁵¹ su cui si reggeva una città gerarchizzata e settorializzata come Bologna (di qui il «poveri noi Italiani, e massimamente Bolognesi»⁵² di fronte alla difficoltà, per le categorie professionali della borghesia petroniana, di potersi dedicare alla scrittura teatrale).

Se a questa totalizzante passione teatrale, sempre in lite con gli obblighi nobiliari, aggiungiamo altri gesti clamorosi come il divorzio dalla prima moglie, la contessina Teresa Orsi (rampolla di una delle famiglie più in vista della città) e l'allontanamento da Bologna per approdare a Venezia, città sognata e inseguita proprio per la sua peculiare vocazione al teatro, avremo piena la figura di un uomo in costante, ostinata lotta con gli obblighi sociali: una lotta, si badi, perseguita in nome del teatro e che nel teatro realizza, attraverso una spietata, forse spesso troppo esibita critica alle incrostazioni di un vivere civile reso mostruoso

⁵⁰ Mattioda ricorda il caso di Petronio Zanerini (che poi Albergati ricuserà per i suoi modi recitativi troppo affettati) e di Carlo Coralli, segretario dello stesso Albergati, che entrò nella compagnia di Antonio Sacchi per recitarvi la parte dello zanni (cfr. E. Mattioda, *Il dilettante per mestiere*, cit., p. 35).

⁵¹ Cfr. G. Guccini, *Emilia: strutture e nicchie sociali*, in *Storia europea del teatro italiano*, a cura di F. Perrelli, Roma, Carocci, 2016, pp. 81-104, in particolare pp. 100-103. Ma di Guccini si vedano pure *Per una storia del teatro dei dilettanti: la rinascita tragica italiana nel XVIII secolo*, in E. Casini-Ropa, M. Calore, G. Guccini, C. Valenti, *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia e Romagna*, cit., pp. 269-317 e G. Guccini, *Introduzione*, in *Il teatro italiano nel Settecento*, a cura di Id., Bologna, il Mulino, 1988, pp. 9-68. Sui rapporti tra Albergati e Bologna non si può non rimandare al classico, ma tuttora assai suggestivo, E. Masi, *La vita, i tempi, gli amici di Francesco Albergati, commediografo del secolo XVIII*, Bologna, Zanichelli, 1878. La scuola storica di fine Ottocento ha prodotto altri volumi sulla storia bolognese del Settecento, anche con particolare attenzione al teatro: cfr. C. Ricci, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII. Storia aneddotica*, Bologna, Successori Monti, 1888 e L. Frati, *Il Settecento a Bologna*, Palermo, Sandron, 1922. Recentissimo invece il contributo di E. Zilotti, *Un laboratorio di teatro nobiliare: il caso degli Albergati Capacelli*, in *Unici. Le famiglie d'arte nel teatro italiano del '900*, a cura di S. Brunetti, Bari, Edizioni di Pagina, 2019, pp. 13-28. Della stessa, nella prospettiva che qui interessa, si veda pure *La professionalità rappresentativa nel "théâtre de société" di Francesco Albergati Capacelli*, in *Il gesto tra messinscena e critica. Studi sulla danza e sul teatro di società nel secondo Settecento*, a cura di S. Onesti, Padova, Esedra, 2019, pp. 75-94.

⁵² Cfr. *Lettere piacevoli*, cit., p. 42.

da inveterate abitudini e assurdi privilegi, la sua personale battaglia contro il proprio tempo.

Non è poco: o forse resta poco per chi è riuscito ad accreditare solo parzialmente la propria opera presso i posteri, impegnati a inserire la figura di Albergati dentro un immaginario che per troppo tempo ha sovrapposto la tipica cordialità bolognese alla svagatezza fatua dell'*Ancien régime* in decadenza; e a far la tara alla comicità dei testi albergatiani confrontandoli con quelli di Goldoni; ma è pur vero che quella dell'autore veneziano è una stella talmente fulgida nel panorama settecentesco da oscurare qualunque altro percorso comico gli si voglia accostare.

E dunque proprio nel caparbio inseguimento della vocazione teatrale, che in una consapevolezza via via più solida si trasforma da personale rovello in uno strumento di spietata critica alla società, va ricercato il valore, per nulla esiguo, di una delle esperienze di teatro più interessanti di tutta la nostra tradizione scenica.

LUIGI GALVANI «CURIOSUS NATURAE», TRA LA RETORICA SCIENTIFICA DI GALILEO E L'ESTETICA DI JOYCE

Andrea Severi

GALVANI TRA NATURA E RETORICA

Notava acutamente anni fa Maria Luisa Altieri Biagi, in una ormai storica *Introduzione* al volume ricciardiano sugli *Scienziati del Settecento* curato assieme a Bruno Basile, che nel XVIII secolo si produce in Italia «una vera conversione diocleziana dell'asse culturale»: se nel secolo precedente l'asse culturale correva «longitudinalmente», con le città di Venezia e Napoli come poli estremi, e la Toscana a fare da «perno», nel secolo in esame l'asse «si orienta nel senso dei paralleli», con la Torino di Beccaria che sostituisce Napoli, e Bologna a fare da perno in «questo nuovo asse trasversale»¹. Perché Bologna, e non più la Toscana, quale perno di questo riconfigurato «asse culturale»? Non solo a causa degli scienziati bolognesi o che a Bologna arrivano per ragioni di studio e ricerca (giusta quel paradigma che vuole Bologna «crocevia» elaborato, per l'ambito artistico-letterario, da Gian Mario Anselmi e Sabine Frommel²), ma anche perché «in quella città esiste un Istituto delle scienze che continua, nel Settecento, la tradizione delle grandi accademie secentesche. Più affiorano le testimonianze, più si precisano i contorni dell'attività di questo istituto, più esso appare importante, pur nella situazione estremamente policentrica e fittamente canalizzata della ricerca scientifica in tutta l'Italia del Nord»³. Uno dei protagonisti di questo Istituto, negli ultimi decenni del XVIII secolo, fu senza dubbio Luigi Galvani.

Nipote intellettuale di Marcello Malpighi, che definiva deferentemente «immortalis noster Malpighius»⁴ – e, anche attraverso di lui, erede del metodo sperimentale galileiano –, anatomista, professore di ostetricia, fisiologo, Luigi Galvani fu uno dei soci di punta di quell'Istituto delle Scienze che rappresenta la maggior

¹ M.L. Altieri Biagi, *Introduzione a Scienziati del Settecento*, a cura di M.L. Altieri Biagi e B. Basile, Milano-Napoli, Ricciardi, 1983, p. XXI.

² Cfr. *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secolo XVIII)*, a cura di S. Frommel, Bologna, Bononia University Press, 2013; *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secolo XVII)*, a cura di S. Frommel, Bologna, Bononia University Press, 2012; *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XV-XVI)*, a cura di S. Frommel, Bologna, Bononia University Press, 2010.

³ M.L. Altieri Biagi, *Introduzione*, cit., p. XXI.

⁴ M. Bresadola, M. Piccolino, *Rane, torpedini e scintille. Galvani, Volta e l'elettricità animale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 79.

gloria culturale bolognese del XVIII secolo: voluto da Luigi Ferdinando Marsili (pubblicamente esaltato da Newton in una seduta della Royal Society), esso rappresenta il grande laboratorio scientifico della città, che affondava le proprie radici nella tradizione sperimentale galileiana, gassendiana e baconiana⁵. Galvani che, come tanti altri colleghi, divise la sua alacre attività professionale tra l'Archiginnasio e palazzo Poggi, può assurgere facilmente ad emblema dello stretto vincolo che tiene avvinte letteratura, società e natura nel Settecento bolognese. Egli si autodefinì infatti «curiosus naturae» – in un periodo in cui la Natura rappresentava il nuovo mito della ragione settecentesca⁶ – e, per statura intellettuale e innovatività delle scoperte, è giusto collocarlo, a detta di Bruno Basile, accanto al grande Friedrich Alexander von Humboldt⁷. Altrettanto certo è il fatto che Galvani «segnò» indubbiamente «una svolta nelle scienze della vita del Settecento, proiettando in modo impetuoso un mondo in cui circolavano ancora antiche dottrine mediche verso una modernità che incombeva»⁸.

Probabilmente non ci sarebbe bisogno di ricordare le tappe della sua carriera, che qui ripercorro comunque per sommi capi per il lettore che ha meno confidenza con il Settecento bolognese. Conseguì la laurea in filosofia e medicina nel 1759, nel 1761 Galvani venne accolto nell'Accademia dell'Istituto delle Scienze e l'anno successivo pubblicò la sua tesi di laurea, il *De ossibus, theses physico-medico-chirurgicae*. Nel 1766 assurse a custode e ostensore delle statue anatomiche dell'Istituto delle Scienze e delle Arti, oltre a divenire «benedettino», cioè stipendiato, dell'Accademia. Nel 1767 videro la luce, nella serie di quei *Commentarii* dell'Istituto che, anni prima, tanto avevano messo in ambasce lo Zanotti, desideroso di ottenerne l'imprimatur⁹, il *De renibus atque ureteribus volatilium* e le *Disquisitiones anatomicae circa membranam pituitariam*. Tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta Galvani pubblicò il *De manzoliniana suppellectili*, un'apologia dell'arte ceroplastica e anatomica della stimatissima Anna Morandi Manzolini, e il *De volatilium aure*. All'età di quarantacinque anni (1782) si ritrovò a succedere al maestro Giovanni Antonio Galli sulla cattedra di ostetricia dell'Alma Mater. Nel 1791, mentre l'Europa era sconvolta dalle conseguenze della Rivoluzione francese, a Bologna veniva stampato il suo capolavoro, il *De viribus electricitatis in motu musculari commentarius* (d'ora in avanti: *Commentarius*), da cui derivò, come ben noto, una lunga “tenzone” scientifica con l'avversario Alessandro Volta. Il 20 aprile 1798, in seguito al “gran rifiuto” di prestare giuramento alla Costituzione della Repubblica Cisal-

⁵ M. Cavazza, *Settecento inquieto. Alle origini dell'Istituto delle Scienze di Bologna*, Bologna, il Mulino, 1990, p. 12.

⁶ E. Raimondi, *Scienza e letteratura*, Torino, Einaudi, 1978, p. 17.

⁷ B. Basile, nota introduttiva a *Luigi Galvani*, in *Scienziati del Settecento*, cit., p. 918.

⁸ M. Bresadola, M. Piccolino, *Rane, torpedini e scintille*, cit., p. 641.

⁹ Ancora M.L. Altieri Biagi, *Introduzione*, cit., p. XXIII.

pina, Galvani perse la sua cattedra universitaria, patendo per questa scelta mesi di indigenza. Sarebbe stato reintegrato “per chiari meriti” nel suo posto nel gennaio 1799, se non fosse morto il 4 dicembre 1798, non senza prima aver lasciato al nipote Giovanni Aldini il compito di proseguire le sue ricerche.

Il suo capolavoro, il *Commentarius*, che costituisce forse il maggior contributo bolognese al clima rivoluzionario – *lato sensu* – della fine del XVIII secolo, è l’opera con la quale Galvani, a quasi un secolo dai primi studi sull’elettricità inaugurati dal *De magnet*e di William Gilbert (medico della regina Elisabetta I), e a circa dieci anni dall’inizio dei suoi celebri esperimenti sulle rane, dava ufficialmente notizia di una grande scoperta: secondo la sua teoria dell’elettricità animale, un fluido secreto dal cervello, il fluido elettrico o fuoco elettrico («*electricus ignis*»), si propagherebbe ai muscoli, i quali, «negativi» esternamente e «positivi» internamente, si comporterebbero nelle loro «azioni» come una «bottiglia di Leida»: da qui l’idea di una contrazione muscolare causata dallo stimolo elettrico prodotto dallo scaricarsi del fluido tramite i nervi.

Qui non intendo affatto, ovviamente, entrare nel merito scientifico della questione, né tantomeno riassumere la ben nota controversia con Alessandro Volta. In questa sede converrà, semmai, insistere ancora una volta sul fatto che questa disputa offre una splendida dimostrazione di come metodo e immaginazione, lungi dall’essere appannaggio il primo della scienza e la seconda delle *humanae litterae*, estendano e intreccino i loro domini su entrambe le aree dell’indagine umana. «Il desiderio di realizzare l’*experimentum crucis* in grado di confutare le asserzioni dell’avversario – ha scritto Paolo Mazzarello a proposito della disputa Volta *vs* Galvani – sollecitò potentemente la loro creatività, facendo progredire la scienza»¹⁰.

In questa sede si punterà piuttosto a rileggere il proemio del capolavoro galvaniano, puntando l’attenzione su alcuni *topoi* della retorica della scienza moderna sperimentale. «È (infatti) importante sottolineare la dimensione retorica e comunicativa dell’impresa scientifica (galvaniana), anche per mostrare come non siamo in presenza di uno studioso chiuso nel suo mondo bolognese e restio ad aprirsi e confrontarsi con l’esterno»¹¹. Tutto al contrario: gli epistolari e i giornali scientifici facevano da cassa di risonanza agli esiti degli esperimenti, che riecheggiavano dunque per l’Europa intera, soprattutto attraverso i due grandi “polmoni scientifici” del tempo, la Royal Society e l’Académie des Sciences, «in un dialogo fruttuoso che superava le barriere nazionali e confessionali»¹².

¹⁰ P. Mazzarello, *La repubblica delle rane*, in *Atlante della letteratura italiana*, diretto da S. Luzzato e G. Pedullà, II, a cura di E. Irace, Torino, Einaudi, 2011, pp. 848-853: 851.

¹¹ M. Bresadola, M. Piccolino, *Rane, torpedini e scintille*, cit., p. 658.

¹² M. Cavazza, *Settecento inquieto*, cit., p. 39. Ma si veda anche quanto scrive M.L. Altieri Biagi, *Introduzione*, cit., p. xx: «I moderni, ormai saldamenti montati sulle spalle del gigante, parlano fra

Al pari del manifesto della nuova scienza, pubblicato nel secolo precedente da Galileo Galilei – mi riferisco ovviamente al *Saggiatore* (1623) – il *Commentarius* di Luigi Galvani fa storia nonostante la teoria che sostiene con sapiente perizia retorica si sia poi rivelata non esatta: Galvani non riuscì a spingersi oltre la metafora del fluido “affine” all’elettricità, senza giungere alla definizione di «corrente di demarcazione» per cui si sarebbe dovuto attendere Carlo Matteucci (1811-1868), il primo a provare, con uno strumento fisico (il galvanometro astatico), l’esistenza di una elettricità intrinseca nei tessuti animali¹³. In entrambi i casi, tanto quello di Galileo quanto quello di Galvani, possiamo dire però che l’errore, o perlomeno l’azzardo interpretativo, si rivela parte ineliminabile dell’atto cognitivo, di cui rappresenta il polo dialettico negativo, fondamentale per l’incremento e l’avanzamento della conoscenza.

Ma leggiamo finalmente l’incipit del *Commentarius*, che gioverà riportare nella sua interezza (fornendo in nota la traduzione italiana):

Optanti mihi, quae laboribus non levibus post multa experimenta detegere in nervis ac muscolis contigit, ad eam utilitatem perducere ut et occultae eorum facultates in apertum, si fieri posset, ponerentur, et eorundem morbis tutius mederi possemus, nihil ad huiusmodi desiderium explendum idoneum magis visum est quam si haec ipsa qualiacumque inventa publici tandem iuris facerem. Docti enim praestantesque viri poterunt nostra legendo suis meditationibus suisque experimentis non solum haec ipsa maiora efficere, sed etiam illa assequi quae nos conati quidem sumus, sed fortasse minime consecuti. || Equidem in votis erat, sin minus perfectum et absolutum, quod numquam forte potuissem, non rude saltem atque vix inchoatum opus in publicam lucem proferre; at cum neque tempus, neque otium, neque ingenii vires ita mihi suppetere intelligerem ut illud absolverem, malui sane aequissimo huic desiderio meo deesse quam rei utilitati. || Operae itaque pretium facturum me esse existimavi, si brevem et accuratam inventorum historiam afferrem eo ordine et ratione qua mihi illa partim *casus et fortuna* obtulit, partim industria et diligentia detexit; non tantum ne plus mihi quam *fortuna*, aut plus *fortuna* quam mihi tribuatur, sed ut vel iis, qui hanc ipsam experiendi viam inire voluissent, facem praeferremus aliquam, vel saltem honesto doctorum hominum desiderio satisfaceremus, qui solent rerum, quae novitatem in se recondunt aliquam, vel origine ipsa principioque delectari. || Experimentorum vero narrationi corollaria nonnulla, nonnullasque coniecturas et hypotheses adiungam eo maxime consilio, ut novis capiendis experimentis viam sternamus aliquam, qua sin minus ad veritatem pervenire possimus, novus saltem ad eandem aditus aperiat. Res autem ab huiusmodi profecta initio est¹⁴.

loro, da un paese all’altro d’Europa. Non è certamente un rilievo nuovo, questo; ma il dato numerico, per quanto siamo ben consapevoli della modestia del nostro “pallottoliere” [ci si riferisce all’indice dei nomi in calce al volume], collabora a individuare la ricca polifonia del “concerto europeo” e la presenza consistente dei nostri scienziati in quell’orchestra».

¹³ M. Bresadola, M. Piccolino, *Rane, torpedini e scintille*, cit., p. 51.

¹⁴ L. Galvani, *De viribus electricitatis in motu musculari commentarius*, in *Scienziati del Settecento*, cit., pp. 923-925 («È mio desiderio trarre vantaggio dalle scoperte alle quali sono pervenuto, con fatiche

Prima di tutto Galvani ammette che, nonostante i «multa experimenta» – i quali, già a detta del nipote Giovanni Aldini, erano ciò che distingueva «nettamente il trattato galvaniano da tutte le opere pubblicate in precedenza sull'argomento»¹⁵ – egli deve i risultati delle sue ricerche «partim casus et fortuna, partim industria et diligentia». Metodicità, paziente sistematicità, «senza mai urtare a quello scoglio, a cui miseramente rompon talora gl'ingegni eziandio de' non volgari filosofi, volli dire la prevenzion di giudizio, e lo spirito di sistema», per usare le parole di un medico pressoché coetaneo di Galvani quale Lazzaro Spallanzani¹⁶: erano queste le virtù di cui il medico bolognese aveva dato prova e che erano state ben documentate dai suoi scritti. Eppure tale pazienza e sistematicità non potevano obliterare il ruolo del caso nella sperimentazione scientifica (in questo frangente, nella scoperta dell'elettricità animale). Si notino a questo proposito (in corsivo nel testo) il verbo «contigit», la dittologia «casus et fortuna», il chiasmo «ne plus mihi quam *fortunae*, aut plus *fortunae* quam mihi tribuatur».

non lievi e dopo molti esperimenti, nello studio dei nervi e dei muscoli, al fine che non solo siano possibilmente messe in luce le loro nascoste proprietà, ma si possa anche con maggior sicurezza curarne le malattie; ed a soddisfare un tale desiderio, nulla mi è sembrato più opportuno che rendere alfine di dominio pubblico tutti questi miei ritrovati. Così gli scienziati, venendone a conoscenza, potranno con le loro considerazioni ed esperienze non solo accrescerli, ma ottenere anche quei risultati che noi, malgrado i nostri sforzi, non abbiamo forse raggiunti. || Era bensì nei miei voti di pubblicare un'opera se non perfetta e definitiva – il che forse non avrei mai potuto – almeno non greggia ed incompiuta. Ma, comprendendo di non avere né tempo, né studi, né vigor d'ingegno sufficienti ad assolvere un tal compito, ho preferito rinunciare a questo mio desiderio, per quanto giustissimo, piuttosto che all'utilità della pubblicazione. || Pertanto ho stimato prezzo dell'opera riferire una breve ed accurata storia delle mie scoperte, seguendo quell'ordine e quel legame con cui esse in parte mi furono offerte da *casu fortunati*, in parte vennero rivelate da diligente attività; e ciò non tanto per darne merito più a me che alla *fortuna*, o più alla fortuna che a me, quanto per offrire un qualche lume a coloro che volessero intraprendere la stessa via di ricerca; o almeno per soddisfare il legittimo desiderio dei dotti, i quali sogliono interessarsi dell'origine e dei fondamenti dei fenomeni che racchiudono in sé qualcosa di nuovo. || Alla descrizione degli esperimenti aggiungerò alcuni corollari e congetture e ipotesi, soprattutto per spianare la via ad intraprendere nuovi esperimenti, onde, se non possiamo raggiungere la verità, ci si apra almeno uno spiraglio ad essa»).

¹⁵ Giovanni Aldini, riportato da M. Bresadola, M. Piccolino, *Rane, torpedini e scintille*, cit., p. 304; ma si veda, nello stesso volume, anche quanto è scritto alla p. 210: «Al contrario di una visione del rapporto fra teoria ed esperimento ingenua, ma tuttora radicata in certa storia e soprattutto in certa filosofia della scienza, secondo la quale la funzione principale dell'esperimento consisterebbe nel controllo di ipotesi e teorie, l'esempio di Galvani mostra che a volte è l'esperimento a suggerire nuove ipotesi e spiegazioni [...] Non solo, dunque, l'esperimento è “imbevuto” di teoria, ma spesso quest'ultima è “imbevuta” di esperimenti».

¹⁶ Lazzaro Spallanzani lodava l'eroica pazienza con cui i suoi membri, per giungere al «discoprimento del vero», usavano replicare ed esaminare in ogni dettaglio e circostanza osservazioni ed esperimenti, cfr. L. Spallanzani, *Carteggi*, a cura di P. Di Pietro, I, Modena, Mucchi, 1984, pp. 8-9, cit. da M. Cavazza, *Settecento inquieto*, cit., pp. 16-17.

Dunque, se si fa bene, con Eugenio Garin, a ricordare, a proposito del rapporto tra le due culture, che l'«abito» filologico umanistico è alla base dell'epistemologia su cui verrà fondata la scienza moderna, nel fare ciò bisogna anche rileggere una pagina tante volte dimenticata dei *Miscellanea* di Angelo Poliziano, il cap. 31° della *Centuria prima* («Aequae Vitruvianae»), dove l'Ambrogini, che pure è l'antesignano del metodo scientifico di Karl Lachmann (ovvero il primo campione indiscusso della ricerca sistematica dei testimoni e di una loro classificazione finalizzata ad una emendazione del testo la più possibile razionale), doveva confessare il ruolo giocato dalla Dea bendata («fors fortunae») nell'individuazione di un importante manoscritto che gli aveva consentito di sanare una *crux* testuale. Il caso entra dunque nel processo di accertamento razionale della verità dei moderni scienziati (scienziati dei testi, i filologi, o della natura, come Galvani) i quali, lungi dal dissimularlo, ne ammettono la rilevanza, qualora proprio non la esibiscano. Galvani, che, per sua stessa ammissione, dichiarava di essere giunto «per caso» alla ricerca scientifica¹⁷, insisterà sempre sulla cifra casuale della sua principale scoperta: il 30 ottobre 1786, in una *Memoria dell'elettricità animale* letta all'Accademia delle Scienze, il medico bolognese aveva già sostenuto che «la fortuna ci portò ad istituire nuovi esperimenti e ad osservare nuovi fenomeni che dimostravano una elettricità producente le contrazioni»¹⁸.

È vero che, come mettono giustamente in guardia Marco Bresadola e Marco Piccolino, il «caso» è anche un espediente comunicativo della letteratura scientifica del tempo funzionale ad aumentare la veridicità della narrazione degli esperimenti: «Presentare un'osservazione come frutto di circostanze almeno in parte accidentali e fortuite poteva allora essere un altro modo [oltre all'uso delle illustrazioni e alla presenza di testimoni autorevoli] per rimarcare che quel dato evento [...] corrispondeva a verità». Galvani, dunque, sopravvaluta forse retoricamente l'importanza del «caso»¹⁹. «È ormai assodato – come dice Farinella nella voce del *Dizionario Biografico*²⁰ – almeno tra gli studiosi, che la scoperta dell'elettricità animale e della sua azione nel determinare i moti muscolari non fu dovuta a un incidente casuale e fortuito ma costituì il risultato di lunghe indagini alle quali il G. aveva già dedicato non pochi anni di studi». Il che darebbe ragione a Louis Pasteur, secondo il quale «il caso favorisce solo le menti preparate».

Tuttavia, non è del tutto vero che l'elemento della casualità è accettato dal medico bolognese «solo nella prima opera, il *De viris*, con la quale Galvani si faceva

¹⁷ Cfr. *Scienziati del Settecento*, cit., p. 915.

¹⁸ L. Galvani, *De animalium electricitate*, in Id., *Opere scelte*, a cura di G. Barbensi, Torino, UTET, 1967, p. 165.

¹⁹ M. Piccolino, M. Bresadola, *Rane, torpedini e scintille*, cit., pp. 26 e 657.

²⁰ C. Farinella, *Galvani, Luigi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1998, p. 788.

conoscere per la prima volta al grande pubblico»²¹. Esso compare almeno anche nel *De consensu et differentiis inter respirationem et flammam penicillumque electricum prodiens ex acuminato conductore Leidensis phialae de industria oneratae*, («Dell'accordo e delle differenze tra la respirazione, la fiamma ed il fuoco elettrico uscente dal conduttore acuminato di una bottiglia di Leida caricata»), un opuscolo risalente al 1783 rimasto inedito e per questo non agghindato retoricamente per stabilire un patto di credibilità col lettore: qui il medico bolognese scrive che «Ricercando diligentemente alcuni fatti relativi all'elettricità, per caso, o per fortuna, ci avvenne di imbatterci in un fenomeno che ci è sembrato aprire la via alla scoperta di quel principio e che non fosse indegno della nostra attenzione»²².

Altro elemento importante all'interno di questa perseguita strategia della verosimiglianza – anche se non è presente all'interno della prefazione che stiamo esaminando, ma compare subito nelle prime righe della prima parte del trattato – è quello dello stupore di fronte alle cose che si osservano durante gli esperimenti, discendente diretto dalla meraviglia galileiana, ad esempio, di fronte alla cavità rotonda al centro della luna descritta nel *Sidereus Nuncius*, o a quella del prototipo del curioso del celebre apologo che si legge nel XXI capitolo del *Saggiatore*: la descrizione degli esperimenti galvaniani è infatti puntellata di espressioni quali «rei novitatem ille admiratus», «rei novitate permoti», oppure da litoti quali «non sine nostra admiratione», «non sine voluptate atque admiratione», «non sine aliqua observatoris admiratione et voluptate videatur»²³. Nel *Commentarius* Galvani scrive che, avvertito del verificarsi del fenomeno della contrazione dei muscoli crurali della rana mentre tra sé e sé rifletteva su tutt'altre cose, fu acceso («incensus») da un incredibile desiderio e curiosità («incredibili studio et cupiditate») di sperimentare la cosa egli stesso e di metterne in luce la natura misteriosa («quod occultum in re esset in lucem proferendi»). Scrivendo a Lazzaro Spallanzani, Galvani puntualizzava: «Ma in quanto alle armature metalliche eterogenee, permettetemi ch'io qui faccia una piccola digressione, e vi racconti un fenomeno che mi ha non poco *sorpreso* [...] ma con mia *meraviglia* non mai in alcuno di questi casi trovai»²⁴. E le citazioni potrebbero moltiplicarsi.

Altro *topos* è quello che potremmo chiamare della “continua e infinita perfettibilità dei risultati acquisiti”, il cui incremento è affidato, in un ideale pas-

²¹ M. Piccolino, M. Bresadola, *Rane, torpedini e scintille*, cit., p. 658.

²² L. Galvani, *Opere scelte*, cit., p. 155. Il testo originale recita: «Perquirentibus autem nobis nonnulla de electricitate, *casu et fortuna* phoenomenon occurri, quod ad idem principium aliquando detegendum, et viam aperire aliquam, et vestra animadversione haud indignum visum est».

²³ L. Galvani, *Commentarius*, in *Scienziati del Settecento*, cit., pp. 926, 928, 937, 956, 958.

²⁴ L. Galvani, *Memorie V allo Spallanzani*, in Id., *Opere edite ed inedite del professore Luigi Galvani raccolte e pubblicate per cura dell'Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna*, Bologna, Tipografia di Emidio dall'Olmo, 1841, p. 404.

saggio del testimone, e nutrendo fiducia in una ideale catena del sapere, alle generazioni future: Galvani asserisce di essersi infine deciso a pubblicare la sua opera in modo tale che «gli scienziati, venendone a conoscenza, potranno colle loro considerazioni ed esperienze non solo accrescerli, ma ottenere anche quei risultati che noi, malgrado i nostri sforzi, non abbiamo forse raggiunti»²⁵. Il sapere conseguito non è quindi un punto di arrivo, quanto piuttosto, per dirla col Gadamer di *Verità e metodo*, «un principio di apertura a nuove esperienze, in un processo che non si compie mai definitivamente»²⁶. Il poeta e scienziato bolognese Eustachio Manfredi, un «classico» del XVIII secolo oggi dimenticato (come ci ha ricordato recentemente Andrea Campana²⁷), all'interno delle sue *Istituzioni astronomiche*, aveva lodato Cartesio, tra gli altri motivi, per esser servito di difesa contro le sue stesse opinioni, «insegnando agli astronomi di non preferire le sue immaginazioni, quantunque felici, a quelle verità di fatto che possono derivare dall'esperienza»²⁸. Ma se volessimo risalire ancora più indietro, a quella fine del XV secolo che, come detto, vede l'inizio del connubio tra filologia e scienza, sancito sull'altare di una comune presa di coscienza metodologica, con il *trait-d'union* dell'errore quale elemento euristico decisivo, potremmo rileggere il congedo di un altro monumento dell'umanesimo quattrocentesco, le *Castigationes pliniana*e, in cui il filologo veneziano Ermolao Barbaro, dopo aver emendato quasi seimila errori del testo della *Naturalis historia* di Plinio, avvertiva il lettore a non prendere come un «oracolo» quanto aveva letto, e a riverificare sempre ogni verità a partire dalle fonti²⁹. Metteva insomma in guardia dal pericolo di sostituire un'autorità antica con un'autorità moderna (la sua).

Nel proemio al *Commentarius* troviamo poi, 'molecolarizzato', un altro *topos*, questa volta peculiarmente settecentesco. Sto parlando della «utilità» o «felicità pubblica», che, come ben noto, è il faro che guida le ricerche empiriche, d'impronta baconiana³⁰, della maggior parte degli scienziati del tempo, come ha da

²⁵ L. Galvani, *Memorie ed esperimenti inediti*, tr. it. di E. Benassi, Bologna, Cappelli, 1937, p. 37.

²⁶ Questa citazione di Gadamer è da ultimo ricordata da G. Baffetti, *Il metodo e l'errore. Galileo e la filologia del libro della natura*, in «Lettere Italiane», 2017 (69), pp. 499-512: 511.

²⁷ A. Campana, *Eustachio Manfredi e le dinamiche della poesia d'occasione*, Bologna, Pàtron, 2018.

²⁸ E. Raimondi, *I lumi dell'erudizione. Saggi sul Settecento italiano*, Milano, Vita e Pensiero, 1989, p. 151.

²⁹ «Hermolaus lectori», in E. Barbaro, *Castigationes Plinianae et in Pomponium Melam*, editit G. Pozzi, III, Patavii, In aedibus Antenoreis, 1979, p. 1480: «In ipso laboris nostri calce commonendus mihi lector est ut castigationes has non modo non oraculi aut decreti, sed ne praeiudicii quidem aut testimonii maioris locum habere patiatur apud se. Tantum abest ut illos probem qui nostra haec quasi certa et legitima in suos statim codices referre cogitant, priore inducta vel erasa lectione».

³⁰ Nella «casa delle Muse» auspicata da Bacone «ciascuno porta un contributo, piccolo o grande, purché sperimentalmente verificabile, al grandioso edificio comune della vera scienza della natura», cfr. M. Cavazza, *Settecento inquieto*, cit., p. 130.

ultimo ricordato Stefano Scioli con Tullio Gregory³¹. Il sintagma “pubblica felicità”, pur assente, aleggia comunque tra le venti righe della prefazione, ove compare per due volte il termine «utilitas» («ad eam utilitatem perducere...», «huic desiderio meo deesse quam rei utilitate») e per due volte l’aggettivo «publicus» (nelle locuzioni «publicis ... iuris»; «in publicam lucem proferre»). Scrivendo al grande naturalista Lazzaro Spallanzani, che si era schierato dalla sua parte nella controversia con Alessandro Volta, il 2 agosto 1794 Galvani affermava: «Or che sento il giudizio suo, giudizio di tutta certezza, ed autorità, favorevole alla suddetta animale elettricità, ed alle leggi esposte, punto non dubito della verità della cosa e della desiderata *utilità*»³².

LUIGI GALVANI NELL’ESTETICA DI JOYCE

Dal momento della sua morte, il nome di Galvani – anche grazie al nipote Giovanni Aldini, che proseguì sui cadaveri umani gli esperimenti dello zio (è del 1804 il suo *Saggio sul galvanismo*) – cominciò a trasfigurarsi nel mito letterario del galvanismo, dal quale prenderà forma una sterminata produzione letteraria che conoscerà nel *Frankenstein* di Mary Shelley (1816), con tutte le successive derivazioni teatrali e cinematografiche, il suo filone più fortunato. Si tratta in realtà di un caso eclatante di un fenomeno piuttosto diffuso nel Settecento, come ha ricordato Andrea Battistini, ovvero la penetrazione nell’opinione pubblica di mode derivate da scoperte scientifiche capaci di colpire l’immaginario³³.

Ma la fama di Luigi Galvani non si arrestò al XIX secolo e alla forza di suggestione esercitata dall’oggetto dei suoi studi, incentrati sulla ricerca di un principio vitale in bilico tra la vita e la morte. Già Raimondi ebbe a ricordare quella pagina del *Discorso preliminare* dell’*Encyclopédie* in cui si afferma che «l’immaginazione è una facoltà creatrice, che agisce non diversamente in un poeta che inventa quanto in un geometra che crea, diversa essendo solo la maniera d’operare sui loro oggetti»³⁴.

A metà circa del quinto e ultimo capitolo del *Dedalus. A portrait of the artist as a young man*, in corrispondenza di una lunga e celebre disquisizione di poetica

³¹ S. Scioli, *Francesco Zambecari e l’Illuminismo in mongolfiera*, Bologna, Pàtron, 2016, p. 17.

³² L. Spallanzani, *Carteggi*, a cura di P. Di Pietro, V, Modena, Mucchi, 1985, p. 44, cit. da M. Bresadola, M. Piccolino, *Rane, torpedini e scintille*, cit., p. 56.

³³ A. Battistini, *Il compasso delle Muse. L’ardua osmosi nel secolo dei Lumi*, in G. Baffetti, A. Battistini, P. Rossi, *Alambicco e calamaio. Scienza e letteratura fra Seicento e Ottocento*, Milano, Unicopli, 2002, p. 42.

³⁴ E. Raimondi, *Settecento bolognese: antichi e moderni*, in Id., *I lumi dell’erudizione. Saggi sul Settecento italiano*, Milano, Vita e Pensiero, 1989, p. 153.

condotta dal protagonista Stephen Dedalus (alter ego dell'autore), troviamo i nomi di Luigi Galvani e Percy Bysshe Shelley; il medico e fisiologo bolognese e il lirico romantico inglese fungono da moderni chiosatori del concetto di *claritas*, centrale nell'estetica di san Tommaso (e dunque – forse anche attraverso Dante, come ha insegnato Pasquini³⁵ – anche del “tomista” Joyce):

The mind in that mysterious instant [l'istante dell'appercezione della *quidditas*, dell'*essenza* di una cosa, da parte dell'artista] Shelley likened beautifully to a fading coal. The instant wherein that supreme quality of beauty, the dear radiance of the esthetic image, is apprehended luminously by the mind which has been arrested by its wholeness and fascinated by its harmony in the luminous silent stasis of esthetic pleasure, a spiritual state very like to that cardiac condition which the Italian physiologist Luigi Galvani, using a phrase almost as beautiful as Shelley's, called the enchantment of the heart³⁶.

Le pagine in cui è inserita la citazione – poco nota, credo, agli storici della scienza che si sono occupati di Galvani – sono da collocarsi in un'epoca in cui Joyce, rivisitando la teoria estetica di Dedalus e imprimendole un decisivo salto di qualità, stava gettando le basi programmatiche di *Ulysses* e si apprestava alla sua stesura materiale: come ha scritto Ennio Ravasio³⁷, Joyce compone gli ultimi tre capitoli del *Portrait* «con lo sguardo rivolto non tanto verso i primi tre, quanto verso i diciotto di là da venire». E probabilmente Joyce pensava ancora a Galvani quando, nell'*Ulisse* (cap. IX), mette in bocca al suo alter ego Stephen Dedalus la frase destinata a grande fortuna nell'aforistica del XX e XXI secolo: «Un uomo di genio non fa errori. I suoi errori sono voluti e sono i portali della scoperta»³⁸.

La citazione del *Ritratto* dà dunque conto della notorietà che, ancora all'inizio del XX secolo, arrideva al medico bolognese³⁹. Lì, tuttavia, lo scrittore irlandese non cita Galvani in qualità di elettrofisiologo, che fu l'aspetto certamente più noto della sua brillante carriera, bensì di anatomista, cioè in virtù di quegli studi che

³⁵ E. Pasquini, *Dante e le figure del vero. La fabbrica della 'Commedia'*, Milano, Bruno Mondadori, 2001, p. 180. Per il tomismo di Joyce cfr. U. Eco, *Le poetiche di Joyce*, Milano, Bompiani 1982.

³⁶ J. Joyce, *Dedalus. The portrait of the artist as a young man*, London, Penguin Books, 2003, p. 231; Id., *Dedalus. Ritratto dell'artista da giovane*, trad. it. di C. Pavese, Milano, Mondadori, 1970, (cap. V), p. 294: «Shelley paragonò stupendamente lo stato d'animo di questo istante misterioso a un carbone che si spegne. L'istante in cui quella suprema qualità della bellezza, il limpido splendore dell'immagine estetica, viene luminosamente percepita dalla mente che l'interesse e l'armonia dell'immagine hanno arrestato e affascinato, quell'istante è la stasi luminosa e muta del piacere estetico, uno stato spirituale molto simile a quella condizione che il fisiologo italiano Luigi Galvani, con una frase quasi altrettanto bella che quella di Shelley, ha chiamato l'incanto del cuore».

³⁷ E. Ravasio, *Il Padre di Bloom e il Figlio di Dedalus. La funzione del pensiero tomista, aristotelico e presocratico nell'“Ulisse” di Joyce*, Tricase (Lecce), Youcanprint, 2014, pp. 10-11.

³⁸ J. Joyce, *Ulisse*, tr. it. di G. Celati, Torino, Einaudi, 2013, p. 262.

³⁹ P. Mazzarello, *La repubblica delle rane*, cit., p. 853.

lo avevano occupato nella prima parte della sua vita. A fare da comune denominatore tra l'una e l'altra fase della carriera del medico felsineo, sta l'immancabile cadavere di un batrace, che sempre si accompagna al lavoro di Galvani (tanto da divenire quasi il suo emblema): pochissime edizioni del *Daedalus* lo riportano, infatti, ma la parola "incanto" riferito al battito del cuore della rana – a indicarne il momentaneo arrestarsi qualora vi si infili dentro un ago – è un'espressione che si trova in uno dei taccuini galvaniani (conservati dal nipote Giovanni Aldini e da lui donati all'Accademia delle Scienze) che vennero pubblicati postumi nel 1841, per le cure di Silvestro Gherardi, nel volume di *Opere edite e inedite* di Luigi Galvani⁴⁰. Proprio da questa edizione, letta forse in un esemplare della Bibliothéque Nationale di Parigi, Joyce conobbe con tutta probabilità le opere di Galvani. Tra la fine del 1902 e i primi mesi del 1903 James Joyce era infatti iscritto – senza troppa convinzione – come studente di medicina alla Sorbonne di Parigi; leggeva moltissimo, in maniera vorace, e il 13 febbraio 1903 iniziò la sua prima serie di appunti di estetica (in seguito racchiusi nel *Taccuino di Parigi*) che avrebbero costituito le fondamenta della sua poetica⁴¹. Il futuro autore dell'*Ulisse* poté leggere quell'espressione così suggestiva e – per così dire – *tropopoietica*, cioè stimolante il processo di metaforizzazione; tanto che, prima di citarla nel *Daedalus*, il giovane Joyce trascrisse la locuzione «An enchantment of the heart» sotto la voce *Esthetic* nel suo taccuino triestino, che rielabora molti pensieri e concetti di quello parigino⁴².

Non deve stupire che uno scrittore così sensibile al versante scientifico della cultura come Joyce (per cui l'*Ulisse* era leggibile, in fondo, anche come un grande romanzo naturalista) abbia tirato in campo Galvani per meglio definire un concetto estetico; non si dimentichi che, in un saggio giovanile, lo scrittore irlandese aveva già collegato la letteratura alla matematica, dichiarando che, se da un lato la scienza è in grado di alimentare la nostra immaginazione, dall'altro il linguaggio deve presentare la stessa «chiarezza e precisione della matematica»⁴³.

⁴⁰ L. Galvani, *Opere edite e inedite*, cit., p. 15.

⁴¹ J. McCourt, *James Joyce. Gli anni di Bloom*, trad. it. di V. Olivastri, Milano, Mondadori, 2004, p. 51. Si veda anche G. Melchiori, *Joyce: il mestiere dello scrittore*, Torino, Einaudi, 1994, p. 50.

⁴² Cfr. *The Trieste Notebook*, in *The Workshop of Daedalus: James Joyce and the Raw Materials for "A Portrait of the Artist as a Young Man"*, collected and edited by R. Scholes and R.M. Kain, Evanston (Illinois), Northwestern University Press, 1965, pp. 92-105: 96.

⁴³ F. Sabatini, Introduzione a J. Joyce, *Scrivere pericolosamente. Riflessioni su vita, arte, letteratura*, tr. di F. Sabatini, Roma, Minimum Fax, 2011, p. 8. Ma si legga anche quanto l'autore scrive alle pp. 46-47: «Agli occhi del saggio ciò che rende nobile lo studio della matematica è il suo procedere in maniera regolare, il suo essere una scienza, una conoscenza dei fatti, a differenza della letteratura che è più elegante, immaginaria e ipotetica. Questo segna una linea netta di demarcazione tra le due; eppure la matematica e le scienze dei numeri presentano la stessa natura della letteratura, la natura di quella bellezza onnipresente che è espressa, quasi impercettibilmente, nel loro ordine e nella loro simmetria; e la letteratura a sua volta presenta la chiarezza e la precisione della matematica».

Non è in fondo un destino troppo strambo, dunque, quello che vede uno dei più grandi scienziati bolognesi del Settecento contribuire ad una definizione di estetica contenuta nel romanzo di formazione del padre del modernismo europeo. Nell'ampio e paludato latino di Galvani getta le fondamenta quella «conciliazione tra tecnica raffinata e fascino letterario di *terrae incognitae* dischiuse dalla scienza alla letteratura»⁴⁴. E in questa veste di mediatore tra quelle che si sarebbero poi nominate “le due culture”, si può forse meglio comprendere come mai Galvani dia il nome non a un liceo scientifico, ma ad un liceo classico della sua città natale.

⁴⁴ B. Basile, *La prosa scientifica nel Settecento. Rassegna di studi e testi*, in «Lettere italiane», 4, 1980 (XXII), pp. 526-561: 558-559.

ARTI FIGURATIVE E LETTERATURA A BOLOGNA
NEL SECONDO SETTECENTO: PER UN CATALOGO
DELLA COLLEZIONE HERCOLANI

Anna Maria Salvadè

La bolognese Accademia Clementina, la cui fondazione fu sostenuta da Luigi Ferdinando Marsili e da Giampietro Zanotti (il quale, dopo averne redatto lo Statuto, ne divenne il segretario e lo storico)¹, rappresentò per scultori e pittori l'occasione per affrancarsi dalla categoria degli artisti "meccanici" e così condividere con gli esponenti del mondo delle lettere la condizione di chi appunto esercitava le arti tradizionalmente liberali. Tuttavia, e nonostante in ambiente felsineo la connessione fra arte pittorica e arte poetica fosse di antica origine (si pensi, tra gli altri, al maggiore dei fratelli Carracci, Agostino, che proprio a Bologna aveva inaugurato la consuetudine del pittore-letterato), i professori della Clementina che coltivarono anche la poesia non furono molto numerosi².

Membro della colonia Renia (con il nome di Trisalgo Larisseate), il solo Giampietro Zanotti fu attivo come pittore, scrittore e poeta nella prima metà del Settecento³; più tardi, quello stesso ruolo di *trait d'union* tra arti diverse venne assunto da Jacopo Alessandro Calvi, dedicatario, quando era appena sedicenne, degli zannottiani *Avvertimenti per lo incamminamento di un giovane alla pittura* (1756), intesi a ribadire l'affinità di pittura e poesia, nell'auspicio che l'apprendista pittore fosse dotato di una solida preparazione umanistica, sull'esempio di Raffaello, ovvero di colui che era «intendente», oltre che di arti figurative, «anche delle buone lettere», utili a «illustrar la mente» e a «operar con ragione»⁴. A quell'omaggio Calvi aveva per altro risposto con un sonetto dalle movenze petrarchesche (*inc.* «No,

¹ *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna aggregata all'Istituto delle Scienze e dell'Arti*, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1739, 2 voll.; rist. anast. a cura di A. Ottani Cavina e R. Roli, Bologna, Forni, 1977.

² F. Montefusco Bignozzi, *La Colonia Renia e le arti figurative*, in *La Colonia Renia. Profilo documentario e critico dell'Arcadia bolognese*, a cura di M. Saccenti, Modena, Mucchi, 1988, II, *Momenti e problemi*, pp. 361-424: 375, 398-399.

³ Sull'attività di Giampietro Zanotti si veda A. Campana, *Petrarchismo e arti figurative in un arcade bolognese, Giampietro Zanotti*, in «Lettere Italiane», 2, 2017 (LXIX), pp. 338-358.

⁴ G. Zanotti, *Avvertimenti [...] per lo incamminamento di un giovane alla pittura*, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1756, p. 98. Il mito di Raffaello, che bene incarnava il connubio arte-poesia (come esempio di stile che «conviene ad un Pittore, come ad un Poeta»; *ivi*, p. 92), aveva già ispirato Giovanni Pietro Bellori, alla cui teoria platonica del Bello Ideale, espressa nel discorso del 1664 sull'*Idea del pittore, dello scultore e dell'architetto. Scelta delle bellezze naturali superiore alla natura* (poi prefazione alle belloriane *Vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Roma, 1672), Zanotti si rifaceva con tutta evidenza.

mio Giampier, l'obbliviosa e nera») che, nell'esprimere sentita gratitudine per il dono di quel «picciol» ed «eletto» (v. 13) volume, capace di «schermir la forza, e l'ale» (v. 14) di Saturno, signore del tempo, ne metteva in luce una pur precoce sensibilità poetica⁵.

Noto come il Sordino per una malattia che da bambino lo aveva privato dell'udito, Jacopo Alessandro Calvi (1740-1815) fu allievo di Giuseppe Varotti presso l'Accademia Clementina, dove ottenne numerosi riconoscimenti a partire dal 1756, quando si distinse, ricordano i biografi, per il disegno a sanguigna di un *Fetonte fulminato* (ora presso l'Accademia di Belle Arti), che conquistò il premio Marsili⁶. Si dedicò a soggetti sacri e profani, affiancando alla produzione di tema mitologico opere di carattere devozionale, con spiccata inclinazione per la maniera classicista o, piuttosto, per quella «vitale reinterpretazione del classicismo che si era venuta affermando nella bottega felsinea»⁷, grazie altresì alle teorizzazioni di Francesco Algarotti e Giampietro Zanotti, fondate su principi estetici di eleganza e sobrietà⁸.

Nel 1763 fu aggregato all'Accademia degli Indomiti; poi a quella del Porto, dove conobbe il padre somasco luganese Giampietro Riva (di cui fu ritrattista e biografo), qui chiamato per sostituire alla cattedra di retorica Carlo Innocenzo Frugoni, che, a sua volta, aveva ascritto alla parmense Accademia di Belle Arti alcuni arcadi della Renia (tra i primi accademici d'onore, i tre fratelli Zanotti: Ercole, Francesco Maria e Giampietro)⁹. Nel 1766, con il nome di Felsineo Ma-

⁵ Il sonetto (*Al Signor Giampietro Zanotti che per mio vantaggio e profitto à dato alla luce la presente operetta*) e la relativa risposta (di fatto un nuovo, insistito invito del maestro affinché l'allievo, qual «vago augelletto» che ha appena spiccato il volo, segua le proprie inclinazioni sulle orme dei «prischi dipintori»; *inc.* «Tal è dell'età tua la primavera», vv. 10, 13) si leggono nelle carte manoscritte di M. Oretti, *Notizie de' Professori del disegno cioè Pittori, Scultori ed Architetti Bolognesi e de' Forestieri di sua Scuola raccolte ed in più tomi divise [...]*, BCAB (Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna), B 134, pp. 111-116: 115-116.

⁶ Su di lui, oltre alla biografia di G. Grilli Rossi, *Vita di Jacopo Alessandro Calvi*, Bologna, Nobili, 1829, si vedano S. Zamboni, *ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1974, XVII, pp. 18-20; I. Conti, *Vita e opere giovanili di Jacopo Alessandro Calvi*, «Strenna storica bolognese», 2006 (LVI), pp. 193-209; C. Pierallini, E. Busmanti, *Iacopo Alessandro Calvi. Disegni e dipinti*, Bologna, M.A. Ant., 1989.

⁷ A. Beniscelli, *Le passioni evidenti. Parola, pittura e scena nella letteratura settecentesca*, Modena, Mucchi, 2000, pp. 112-113.

⁸ Nella «vera elegante semplicità» risiede, secondo Zanotti, lo «scopo principale dell'arte» (*Storia dell'Accademia Clementina di Bologna*, cit., I, pp. 85-86); dello stesso parere Algarotti, per cui «il bello sta dentro a' confini del naturale e del semplice» (lettera a Giampietro Zanotti, 10 maggio 1756, in *Opere del Conte Algarotti. Edizione novissima*, Venezia, Palese, 1792, VIII, pp. 41-47: 44; rist. anast. Verona, Scripta, 2014).

⁹ Il ritratto del Riva, appartenente a una collezione privata, è del 1765 (cfr. I. Conti, *Vita e opere giovanili di Jacopo Alessandro Calvi*, cit., p. 198). Manoscritte sono le *Memorie della vita del P.D.*

cedonico, fu assunto in Arcadia, entrando a far parte della colonia Renia. In veste di poeta si misurò in una produzione essenzialmente d'occasione: nel 1761, ad esempio, festeggiava i nobili sponsali del senatore Gian Francesco Aldrovandi Mariscotti con Lucrezia Fontanelli, accademica clementina (occasione che vide, tra l'altro, il Calvi impegnato nella decorazione pittorica delle stanze di Villa Aldrovandi, fuori da Porta Santo Stefano, la cui ristrutturazione prese avvio proprio in quell'anno)¹⁰; nel 1762 componeva un sonetto per il restauro, ad opera di Rinaldo Gandolfi, della fontana del Nettuno¹¹; nel 1775 acclamava l'esaltazione al cardinalato di Ignazio Boncompagni Lodovisi, dal 1767 delegato apostolico alla Commissione per le Acque delle tre Legazioni per la sistemazione del corso del Po¹². In linea con gli usi arcadici, dettava numerosi versi per monacazioni, lauree, nascite illustri (come quella di Carlo Clemente, primogenito di Maria Luisa di Borbone, principessa di Parma, e di Carlo IV di Spagna)¹³; elogiava l'eloquenza di predicatori in San Petronio, e piangeva la morte di esponenti della Renia (tra gli altri, Giampietro e Francesco Maria Zanotti, mancati rispettivamente nel 1765 e nel 1778)¹⁴. Gli ultimi due volumi delle *Rime degli Arcadi*, usciti a Roma

Giampietro Riva C.R.S., fra gli Arcadi Rosmano Lapiteio (BCAB, B 240). Sul genere del ritratto, cui Calvi si dedicò in occasioni rare, ma comunque significative per documentarne gli interessi letterari e le frequentazioni accademiche, cfr. I. Graziani, «Non volle perdersi a formar ritratti». *Jacopo Alessandro Calvi e i ritratti di Eustachio Zanotti e degli Arcadi della Colonia Renia*, in «Intrecci d'arte», 2020 (9), pp. 80-90.

¹⁰ *Per le acclamatissime seguite nozze del nobil, ed eccelso Sig. Senatore Gian Francesco Aldrovandi Mariscotti Conte di Viano, e Piagna, Gentiluomo di Camera di Sua Maestà il Re di Sardegna con la nobil Dama Signora Marchesa donna Lucrezia Fontanelli Dama d'onore della Serenissima Principessa Maria d'Este*, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1761; a pp. 13-15 canzone di 5 stanze e congedo, di endecasillabi e settenari (*inc.* «Or che Febo dischiude»); a p. 16 sonetto (*inc.* «Eccelsa Pianta in su la verde sponda»). Tra le numerose virtù dei festeggiati, la dedicatoria attribuiva agli sposi una particolare «propensione [...] alle belle Arti», destinata a rendere illustre Bologna (pp. 3-5: 4).

¹¹ Lo scoprimento del Nettuno di bronzo appena restaurato sotto la supervisione di Ercole Lelli, allora direttore della scuola delle statue della Clementina, aveva suscitato il consenso anche di Giampietro Zanotti, il cui sonetto celebrativo per quel «Maestro egregio / riparator della cadente immagine», in lotta contro l'edacità del tempo (*inc.* «Pur ti riveggo, o illustre mole altera», vv. 12-13), faceva il paio con i versi di Calvi per il bolognese «Fabbro industriale» che aveva riportato una vittoria sul «crudo Re degli anni» (*inc.* «Quando in prima si alzò questa superba», vv. 12, 14).

¹² *Per la esaltazione acclamatissima alla sacra porpora dell'ementissimo, e reverendissimo Sig. Cardinale Ignazio Boncompagni Lodovisi de' principi di Piombino, patrizio bolognese, e romano [...]*, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1775; a p. IX il sonetto «Non per merto, e fulgor di sangue egregio».

¹³ *Per lo faustissimo nascimento del primogenito della Real Principessa d'Asturia Luisa Maria Teresa di Parma Infanta di Spagna*, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1771 (*inc.* «Veggio l'aurata cuna, e 'l regio altero»).

¹⁴ Come estremo omaggio al maestro, Calvi curò la miscellanea poetica per la scomparsa dello Zanotti (suoi il sonetto «Da che morte crudel la fredda mano» e la canzone «Come solea garzone», in *Rime in morte di Giampietro Zanotti, fra gli Arcadi Trisalgo Larisseate*, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1766, pp. 33-36), recensita negativamente dal veneziano «Giornale della generale letteratura d'Eu-

tra il 1780 e il 1781, accoglievano nel complesso nove componimenti (otto sonetti e una canzone) del poeta-pittore, che acquisiva così una posizione utile a garantirgli una varia e più qualificata committenza. In particolare, alla raccolta del 1780, che per altro registrava la netta preminenza di autori affiliati alle colonie di area emiliano-romagnola, erano annessi i versi per le imprese di Carlo Emanuele III di Savoia (la liberazione, tra il 1750 e il 1755, degli schiavi cristiani fatti prigionieri dai pirati barbareschi), e le lodi in onore di Filippo Neri, santo protettore dell’Arcadia romana e della colonia bolognese, celebrato annualmente prima dagli Indivisi e poi dalla Renia¹⁵.

Introdotta nella vita culturale locale grazie all’iniziale appoggio del maestro, Calvi aveva poi avviato un’intensa attività artistica ben oltre i confini emiliano-romagnoli, accettando commissioni a Bergamo, Siena, Ascoli Piceno, Cracovia; da quando, entrato in stretti rapporti col Riva, allora procuratore generale dell’ordine somasco presso la Santa Sede, era da questi stato coinvolto nell’ambizioso progetto degli *Atti di San Girolamo Miani*, una raccolta di componimenti che, uscita nel 1767, al termine del processo di canonizzazione, e finalizzata a tracciare la biografia ufficiale del fondatore della congregazione, vide la collaborazione di quasi novanta poeti italiani (tra cui Parini, Cesarotti, Frugoni, Bettinelli, Roberti)¹⁶. Calvi, che sarebbe diventato l’artista «più autorevole e sensibile alla tradizione agiografica relativa al santo»¹⁷, per quell’evento non solo aveva sot-

ropa e principalmente dell’Italia» come esempio di logora ritualità d’occasione: «Delle poesie che sono comprese in questa raccolta, diremo francamente, che una non n’ha che vaglia un frullo. Prive d’immagini, e di qualunque di quelle beltà che nascono dall’imitazione della semplicità della natura, altro più non presentano che complessi di parole malamente accozzate, di pensieri bislachi, comunali, e mal digeriti. Tutto si riduce a dire che per la morte di Giampietro Zanotti è vedova Arcadia, ed orfano Ippocrene [...] ed altre infinite scioccherie di simile calibro» (I [agosto-ottobre 1766], n. IV [23 agosto], pp. 81-82: 81). Nella compagine delle *Poesie toscane e latine di diversi in morte di Francesco Maria Zanotti*, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1778, è invece la canzone «Non io cantor di morte» (pp. 50-53).

¹⁵ *Rime degli Arcadi*, XIII, Roma, Giunchi, 1780, pp. 245-247 («Tunisi ancora, e l’empia Algier pe i vasti»; «Dacché Morte crudel la fredda mano»; «Veggio l’aurata cuna e ’l regio altero»; «Neri, s’è ver, che in questi aprici seggi»); vol. XIV, Roma, Giunchi, 1781, pp. 195-199 («Di tua stirpe, Signor, la Gente altera»; «Non più l’Arcade piaggia, e non la riva»; «Già sul Mincio e sul Po secondo arrise»; «Tu vedi or come in su le Renie sponde»; «Non io cantor di morte»).

¹⁶ Al Riva, che ebbe dunque un ruolo importante nella sua carriera, Calvi avrebbe dedicato nel 1785, anno della morte dell’amico, una commossa prefazione alle traduzioni giovanili in versi del teatro di Molière a opera del somasco, rimasta manoscritta tra le carte conservate presso la Biblioteca Cantonale di Lugano (D2 E13). Si vedano le note dei curatori in G. Riva, G. Zanotti, *Carteggio (1724-1764)*, a cura di F. Catenazzi, A. Sargenti, Locarno, Dadò-Edizioni dello Stato del Canton Ticino, 2012, pp. 371, 412.

¹⁷ Cfr. G. Iseppi, *Jacopo Alessandro Calvi «dipintore e poeta». Nuove congiunzioni fra Bologna e Bergamo nel segno di San Girolamo Miani*, in «Arte lombarda», apr.-mag. 2015 (III), pp. 136-145: 140.

toposto all'approvazione di Clemente XIII la tela del *San Girolamo Miani in gloria*, ma aveva ribadito in versi quale fosse il vantaggio arrecato al «comun bene» dalla poesia e della pittura, entrambe portatrici di un messaggio di intensa spiritualità: «E chi fia non s'accenda al divin foco, / l'alte gesta in mirar pennelleggiate / di Lui, vanto a Somasca inclito e primo?»¹⁸.

Del resto, lo stretto legame tra poesia e pittura si era manifestato in Calvi sin dagli anni di formazione nella Bologna arcadica: si pensi al primo importante dipinto realizzato per la chiesa della Maddalena nel 1764 (la pala d'altare con San Francesco di Sales che converte al cattolicesimo il maresciallo calvinista François de Bonne de Lesdiguières), celebrato da un sonetto di Giampietro Zanotti; ad altre opere giovanili (come *L'Assunzione della Vergine*, del 1766, per una delle cappelle del portico di San Luca, o *San Francesco che adora Maria Vergine*, per il portico dell'Ospitale di San Francesco), festeggiate, al momento della pubblica esposizione, da componimenti in versi, sovente impressi dai torchi di Lelio dalla Volpe¹⁹; e, sul versante editoriale, alle numerose incisioni a corredo di stampe. È il caso, tra gli altri, del ritratto del medico e poeta giocoso Giuseppe d'Ippolito Pozzi inciso da Giuseppe Foschi, su disegno di Calvi, per la raccolta delle poesie dell'autore introdotte dal sonetto-autoritratto «Son lungo, e magro; son franco, et ardito»; poco più tardi, per fare solo un altro esempio, Calvi avrebbe ideato, in un comune intento celebrativo, la rappresentazione allegorica di accompagnamento al sonetto di Mariano Fontana in occasione delle nozze del senatore Giuseppe Malvasia Gabrielli con la marchesa Eleonora Zambecari²⁰.

Un'importante opera di mediazione veniva compiuta da Calvi anche nel 1780, quando, presso la Stamperia di San Tommaso d'Aquino, pubblicava una raccolta di *Versi e prose sopra una serie di eccellenti pitture*, che si configurava come catalogo della quadreria del marchese Filippo Hercolani (1736-1810), senatore e ciambellano imperiale, collezionista e mecenate, già dedicatario delle *Lettere [...] sopra alcune particolarità della Baviera* (1763) di Gian Ludovico Bianconi, e, in seguito,

¹⁸ Cfr. il sonetto «O fra pochi a' di nostri eletti ingegni», vv. 10, 12-14, in *Atti di San Girolamo Miani fondatore della congregazione somasca descritti da varj autori in verso italiano e pubblicati nella sua canonizzazione*, Bergamo, Locatelli, 1767, p. 261. A p. 178 un altro sonetto di Calvi (*inc.* «Che santa immensa avidità, che viva») si inseriva nel *corpus* descrittivo della vita del santo, ricordando la costanza di San Girolamo nel prendere parte alla celebrazione eucaristica.

¹⁹ M. Oretti, *Notizie de' Professori del disegno*, cit., B 134, pp. 111-112.

²⁰ *Poesie di Giuseppe d'Ippolito Pozzi, con un ristretto della sua vita*, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1764 [1771²], p. XXX; *Per gli nobilissimi Sposi C.S. Giuseppe Malvasia & M. Eleonora Zambecari*, 1771, calcografia (205 x 250 mm), BCAB, segn. 17. Nozze (Malvasia-Zambecari), 3 e 3bis. Su disegno di Calvi è anche il ritratto commemorativo, inciso da Giuseppe Zambelli, in antiporta alle edizioni della *Vita* (*Notizie della vita e degli scritti di Francesco Maria Zanotti raccolte e pubblicate da Giovanni Fantuzzi*, Bologna, Stamperia di San Tommaso D'Aquino, 1778) e delle *Opere* (ivi, 1779-1802, 9 voll.) di Francesco Maria Zanotti.

collaboratore, con Luigi Lanzi, della *Storia pittorica della Italia* (1792). Proprio a Ludovico Bianconi, allora ministro di Sassonia presso la Santa Sede, anch'egli arcade della Renia (Filetore Palladiense), scienziato e medico (in questa veste fu prima alla corte di Augusta, poi a quella di Dresda presso Augusto III), era indirizzata l'epistola proemiale di ottantadue endecasillabi sciolti, che appunto ne sottolineava il ruolo di tramite fra Bologna e l'area di influenza tedesca dove Bianconi operò. L'elaborata tessitura della dedica rinvia alle movenze dell'Algarotti epistografo in versi (che del poligrafo amico di Winckelmann era intrinseco), la cui lezione e la cui familiarità con la cerchia di Eustachio Manfredi e degli Zanotti erano evidentemente ancora avvertite in maniera sensibile in ambiente felsineo, nella comune convinzione del nesso fra le «dive arti sorelle / emulatrici di natura», cardine dell'estetica classicista, del quale venivano considerati artefici e propagatori i «chiari / alunni» di Apelle e, insieme, i cultori dei «numeri soavi» della cetra²¹.

Accantonando il tradizionale impianto encomiastico e l'occasionalità dell'esercizio lirico, Calvi adunava una galleria di cinquanta dipinti, ciascuno corredato da una scheda descrittiva in prosa e da un sonetto alla maniera dell'*Arcadia* petrarchesca, secondo una consuetudine che dal Marino della *Galeria* era poi trascorsa nella comune prassi poetica. Come avvertono i versi di dedica, che sfruttano il tradizionale paragone con l'ape, solita raccogliere «per l'odorate apriche / d'Ibla campagne i più gentili eletti / fiori» (vv. 65-67), si tratta di una personale antologia che seleziona le opere eccellenti di un museo ben più vasto (e disperso a partire dal 1828, anno della morte di Astorre Hercolani, primogenito di Filippo), che la famiglia Hercolani andava incrementando fin dal XVI secolo²², e che, con le acquisizioni di Filippo negli anni Settanta del Settecento, poteva a buon diritto essere considerato tra le più importanti e ricche collezioni di pittura italiana ed europea²³. Tra i dipinti della quadreria, accanto ad alcuni maestri (come

²¹ *Al nobile ed erudito Sig. Gian Lodovico Bianconi*, vv. 70-71 e 79-80, in J.A. Calvi, *Versi e prose sopra una serie di eccellenti pitture posseduta dal Signor Marchese Filippo Hercolani Principe del S.R.I.*, Bologna, Stamperia di San Tommaso d'Aquino, 1780, pp. 3-7: 6-7.

²² Nella prima metà del Cinquecento Vincenzo Hercolani aveva già notevolmente accresciuto il valore della quadreria con l'acquisto della *Visione di Ezechiele* di Raffaello (ora alla Galleria Palatina di Firenze) e con il *Noli me tangere* di Correggio (Madrid, Museo del Prado); cfr. L. Ciancabilla, *Filippo di Marcantonio Hercolani*, in *La fortuna dei Primitivi. Tesori d'arte dalle collezioni italiane fra Sette e Ottocento*, a cura di A. Tartuferi, G. Tormen, Milano-Firenze, Giunti-Firenze Musei, 2014, pp. 197-198.

²³ Secondo la testimonianza di Luigi Crespi, che nel 1774, in occasione delle seconde nozze del nobile bolognese con la mantovana Corona Cavriani, fornì della collezione una *Descrizione* mai data alle stampe, il marchese Hercolani aveva saputo adunare negli anni, «senza riguardo alcuno di viaggi e di spese», una raccolta «veramente sceltissima», e «unica, [...] perché numerosa di cose antiche, e per la maggior parte grandiose» (BCAB, B 384, op. 2, *Descrizione di molti quadri del Principe del Sac. Rom. Imp. Filippo Hercolani Marchese di Florimonte* [...], cc. 4v-5r).

Bronzino, Tiziano, Sebastiano del Piombo, Guercino, Paolo Veronese, Annibale Carracci, Guido Reni, Tintoretto, Salvator Rosa), Calvi allinea di preferenza artisti bolognesi, dal manierismo al barocco (Bartolomeo Cesi, Prospero Fontana, Cesare Aretusi, Domenico Maria Viani, Lorenzo Pasinelli), senza tuttavia trascurare i romagnoli (Marco Palmezzano, Girolamo Marchesi), memore delle origini faentine della famiglia²⁴. Anche le poche figure di artisti di diversa provenienza sono ricondotte ai parametri della scuola bolognese; del tardo manierista fiammingo Denis Calvart (Dionisio fiammingo), attivo a Bologna, si sottolinea ad esempio che Guido Reni lo «riverì qual suo maestro»²⁵. Non a caso, bolognesi sono gli unici due artisti presenti nel catalogo con più di un'opera, a tema sacro e profano: Guido Reni (con *Amore e Psiche* e un *Cristo flagellato alla Colonna*), e Elisabetta Sirani, figlia di Giovanni Andrea, primo assistente di Reni (con un autoritratto e con l'allegoria dell'*Amore divino*)²⁶. Un'apertura interessante, se si pensa al ristretto novero di poetesse nell'ambito parallelo della colonia Renia, è poi offerta dalla nutrita rappresentanza delle pittrici; oltre alla Sirani, arricchiscono il catalogo la cremonese Sofonisba Anguissola, la veronese Chiara Varotari, e ancora le bolognesi Antonia Pinelli, discepola di Ludovico Carracci (la cui mano «non [...] di una donna, ma di un esperto professore rassembra»), e Lavinia Fontana, figlia di Prospero, pittore presto eclissato dai Carracci e attivo a Roma presso Giulio III²⁷.

È evidente che Calvi, a differenza di Marino, privilegia non tanto il registro archeologico-eroico (la ritrattistica degli uomini illustri, peraltro non del tutto tralasciata, o la celebrazione pittorica delle imprese memorabili), quanto quello di una religiosità domestica e devozionale (tipico, in questo senso, un «presepio figurato in tempo di notte» di Lelio Orsi, o Lelio da Novellara, seguace di Correggio, e artista ritenuto meritevole «d'esser meglio conosciuto, e celebrato»²⁸; ma anche, naturalmente, Cristo, la Vergine, i santi, gli apostoli, i martiri). Dalla stessa prospettiva muove l'inclusione di opere ispirate a una riconoscibile, e fruibile anche a livello popolare, materia biblica (come la *Giuditta con la testa di Oloferne* di Prospero Fontana) o storico-mitologica (un ratto delle Sabine del bassanese Le-

²⁴ Diede origine al casato Andrea Hercolani di Faenza, trasferitosi a Bologna nel XV secolo. Il forlivese Marco Palmezzano è presente nel catalogo con una *Madonna in trono con i Santi Pietro, Paolo, Francesco e Antonio abate*, oggi presso la Alte Pinakothek delle Staatsgemäldesammlungen di Monaco di Baviera («La B.V., San Paolo, ed altre figure», in J.A. Calvi, *Versi e prose sopra una serie di eccellenti pitture*, cit., p. 14); mentre Girolamo Marchesi di Cotignola compare con una *Madonna con Bambino in gloria, San Pietro e San Gregorio*, ora alla Walpole Gallery di Londra («La B.V., San Pietro, ed altre figure», ivi, p. 24).

²⁵ Ivi, p. 44.

²⁶ Ivi, pp. 54, 56, 62, 106.

²⁷ Ivi, pp. 38, 94, 98, 104.

²⁸ Ivi, p. 30.

andro Da Ponte, un *Prometeo* di Annibale Carracci, un *Apollo con le nove Muse* di Giovanni Francesco Romanelli, un *Trionfo di Bacco* attribuito a Tiziano)²⁹.

Nel tracciare la storia dei dipinti, nell'indicare le dimensioni e le antecedenti collocazioni la scheda di catalogo che precede i versi fa riferimento, di volta in volta, a un vasto repertorio di fonti cinquecentesche (Vasari, Borghini), di trattatistica locale (Giampietro Zanotti, Carlo Cesare Malvasia), nonché di strumenti legati alla biografia di ogni singolo artista (ad esempio per Bernardo Strozzi e per Giovanni Benedetto Castiglione il rinvio è ai due tomi delle *Vite dei pittori, scultori ed architetti genovesi* di Raffaele Soprani, annotate da Carlo Giuseppe Ratti nel 1768-69)³⁰. Sebbene obbediscano per lo più a un criterio di illustrazione del dipinto, con indugio sui dettagli, soprattutto quando si tratta di figurazioni di ambito mitologico, biblico, leggendario, le prose introduttive non sono tuttavia prive di qualche tratto di finezza critica, facendo sovente appello ai principi di quel classicismo venato di «grazia» e «studiata semplicità» tramandato dallo Zanotti, di cui Calvi si considerava erede spirituale, e all'ideale di naturalezza, «decoro» e «buon gusto universale» adottato da Carlo Cesare Malvasia nella valutazione delle opere della scuola bolognese³¹. L'esecuzione dei panneggi, la vivezza del colore e il gioco dei chiaroscuri, la resa dei volti e degli incarnati, la verosimiglianza degli sfondi paesistici e l'armonica architettura che inquadra la scena sono gli elementi che in particolare destano l'attenzione dell'autore, perché «senza affettazione», e lontani «da quello stile troppo vago, e fiorito, che, per ventura, da molti si cerca, e si loda»³². Così, nell'accennare alle «poche, ma franche pannel-

²⁹ Ivi, pp. 26, 28, 46, 48, 60. Sulla base della letteratura artistica locale (Marcello Oretti, Luigi Crespi), che teneva conto della perizia effettuata intorno al 1750 dal pittore Marco Benefial, Calvi registrava il *Trionfo di Bacco* come opera di Tiziano («si vuole di mano dell'eccellente Veccellio», p. 28); ma la paternità della tela, di recente riscoperta, e ora presso il Prince of Wales Museum of Western India di Bombay, è da ricondurre con ogni probabilità a Dosso Dossi, che la dipinse per lo studiolo privato di Alfonso I d'Este, entro la cosiddetta via coperta che congiunge il castello al palazzo ducale (cfr. L. Finocchi Ghersi, G. Pavanello, *La "Baccanaria d'uomini" di Dosso Dossi ritrovata in India*, in «Arte veneta», 1999 (LIV), pp. 22-31; B. Ghelfi, *Il Trionfo di Bacco*, in *Scrigni di memorie. Gli archivi familiari nelle dimore storiche bolognesi. Giornate europee del Patrimonio "Le grandi strade della cultura: un valore per l'Europa. Luoghi d'arte italiana"*, Bologna 30 settembre 2007, Bologna, s.e., 2007, pp. 22-23). Anche l'attribuzione del *Concerto* al ferrarese Ercole Grandi («Alcuni giovani che suonano e cantano in compagnia d'una femmina»; J.A. Calvi, *Versi e prose sopra una serie di eccellenti pitture*, cit., p. 32) è stata rivista: l'opera, conservata alla National Gallery di Londra, è ora assegnata a Lorenzo Costa, passato a Bologna dopo essersi formato alla scuola di Cosmè Tura a Ferrara.

³⁰ J.A. Calvi, *Versi e prose sopra una serie di eccellenti pitture*, cit., pp. 58, 64.

³¹ C.C. Malvasia, *Le pitture di Bologna*, Bologna, Monti, 1686 (rist. anast. a cura di A. Emiliani, Bologna, Alfa, 1969), p. 34.

³² J.A. Calvi, *Versi e prose sopra una serie di eccellenti pitture*, cit., p. 102. «Tutta l'arte è dell'arte il non far pompa» era, del resto, già concetto fondante della poetica martelliana (P.J. Martello, *Sermoni della poetica*, IV, v. 94, in Id., *Scritti critici e satirici*, a cura di H.S. Noce, Bari, Laterza, 1963, p. 32).

late» di un autoritratto della Sirani, Calvi ne delinea al meglio le caratteristiche dello stile («di prima macchia»), fatto di tratti ampi dall'impasto fluido, secondo le modalità suggerite dalla «sprezzatura»³³; allo stesso modo, nel fare riferimento allo «stupore» prodotto in chi osserva dagli «abiti adorni di gioje, di ricami, e d'altri ricchi fregj» disegnati dall'Anguissola, individua nella sapiente definizione dei dettagli il carattere peculiare delle tele della ritrattista dei duchi di Mantova³⁴.

Talvolta Calvi mostra di apprezzare un classicismo eclettico, in cui si mescolano antico e moderno, dove rappresentazione «idealizzata» del vero e imitazione della natura non sono prive di stravaganza e originalità, e paiono talmente intense da conferire quasi vita alla scena dipinta, come in parte prova la descrizione di una tela di Salvator Rosa che ritrae un uomo supino, armato, con le mani legate a un tronco:

[...] né può dirsi con quanta verità siano espresse quelle armature le quali, come se in effetto fossero d'acciajo, tramandan lume, e feriscan la vista de' riguardanti; il paese poi non può essere né più simile al vero, né con più bel colore bizzarramente toccato, vi sono alcuni sassi con graziose rotture, ed i tronchi appariscono intrecciati di frondi naturali, e sì ben condotte, che sembra che il vento vi spiri per entro, e le scuota³⁵.

Non sono poi assenti notazioni curiose: del ritratto di un botanico di Giovanni Antonio Badile, maestro di Paolo Veronese, del 1552, si citano le parole «in lingua veneziana» scritte nel foglio in mano all'effigiato, che ricordano come l'artista avesse ricevuto un vitello come compenso per l'opera. Né sono rari i riferimenti all'attualità; per esempio la piazza di Lisbona dipinta da un non altrimenti

³³ Oltre al virtuosismo tecnico dell'artista, a colpire la fantasia di Calvi è la vicenda biografica della donna, morta a soli ventisette anni «per esecrando tradimento di veleno» (nei versi dedicati all'illustrazione della tela la responsabilità del delitto è attribuita all'invidia che, «di tosco accesa», armò «mani infeste» contro la «vergine Elisa»); J.A. Calvi, *Versi e prose sopra una serie di eccellenti pitture*, cit., pp. 106-107.

³⁴ Ivi, p. 94.

³⁵ Ivi, p. 70. Diverse sono inoltre le considerazioni sul pregio di un'esecuzione pittorica fuori dal comune, capace di sortire esiti singolari e inattesi, purché siano sapientemente rispettate le regole auree della misura e del decoro; si vedano, al proposito, i commenti al *Presepio* di Lelio Orsi («nel cielo sono dipinti tre leggiadri angioli in bizzarre, e belle movenze, ne' quali si vede che l'autore ha avuto in mente il Correggio di cui fu scolaro», ivi, p. 30); al *Rapimento delle Sabine* di Leandro Da Ponte («Al militar suono delle trombe, veggonsi le smarrite Sabine esser condotte via da' soldati, alcuni dei quali sono a cavallo, e v'ha diversi bei gruppi, con bizzarre attitudini; le figure sono adorne di nuovi capricciosi vestimenti, e appariscono decorose, e di grazia, e leggiadria fornite; il colorito di quest'opera non è molto fiero, ma serba una convenevol vaghezza, e scorgesi variato con assai giudizioso accorgimento», ivi, p. 48); a *Giobbe rimproverato dalla moglie* di Bernardo Strozzi («La donna poi ha, con bella bizzarria, avvolto al capo un pannicello bianco rigato d'azzurro, né altro di lei si scopre, che la testa, e le mani», ivi, p. 58).

noto «Monsieur Chiglier» ispira a Calvi una considerazione amara: «le fabbriche quivi dipinte ora più non sussistono dacché l'orribile terremoto accaduto l'anno 1755 distrusse per la maggior parte la città di Lisbona»³⁶.

Il *corpus* di cinquanta sonetti fa largo impiego di espedienti retorici e di formule esclamative e interrogative per rendere la meraviglia suscitata dalla resa drammatica dei soggetti; frutto probabilmente dello studio degli effetti patetici, frequente nella tradizione pittorica bolognese del Seicento. Sostanzialmente fedele ai parametri della prima Arcadia, Calvi non sembra tener conto di talune tendenze della poesia di secondo Settecento, che si andava affermando, in quegli stessi anni, anche negli ultimi volumi delle *Rime* dell'Accademia romana. Di qui l'infittirsi di un abusato armamentario lessicale (i «leggiadri inganni», i «tristi affanni», le «aure serene», i «soggiorni ombrosi»), che soprattutto affiora nelle dittologie aggettivali («muto e secreto», «almo e divino», «addolorato e stanco», «caliginoso e nero», «oscuro e buio», «crudo e funesto»), nelle frequenti riprese dai modelli (sono petrarcheschi il binomio *avvampare/ardere* e la doppia occorrenza degli «strazi acerbi e rei»; da Dante derivano il sintagma la «perduta gente» e l'espediente della ineffabilità nelle formule come «Chi poria dir»; dall'Ariosto elegiaco la «avventurosa notte» del sonetto ispirato dal presepio notturno di Lelio Orsi)³⁷.

Quando l'illustrazione poetica riguarda temi religiosi Calvi è comunque in grado di esibire una personale cifra stilistica, per esempio nelle immagini del martirio di Cristo; la croce, «sanguigna» (p. 17) per adeguamento al vocabolario della colonia Renia (l'aggettivo è caro a Fernando Antonio Ghedini e a Manfredi)³⁸, è detta anche «aspra» (p. 53), con una scelta che rinvia a Vittoria Colonna e al repertorio spirituale fra Cinque e Seicento (da Tansillo a Menzini), certamente familiare allo scrittore; così come, sempre in relazione al vocabolario della croce, sembra accertata la lettura di Marino, se si dà credito alla derivazione (nel sonetto sulla crocifissione dipinta da Bartolomeo Cesi) del «sanguinoso legno» dalle quartine del ritratto di Costantino della *Galeria*³⁹.

Di rilievo, anche, l'affiorare di un gusto sentenzioso-moralistico: «Non sempre avvien, che chiaro il ver risplenda», nel sonetto su San Tommaso effigiato dal Perugino; «in amore / [...] sol chi è pronto a fuggire alfin risana»; e, ancora da Petrarca, «al peggior corri, e t'appigli», nel componimento che attribuisce a un «cieco femminil vano desire» l'atto di *Psiche* rappresentato da Guido Reni. Non mancano nemmeno scelte inconsuete, come l'«atro bitume» (che già era nel Bet-

³⁶ Ivi, pp. 86, 88.

³⁷ Ivi, pp. 25, 31, 39, 45, 51, 53, 61, 69, 71, 83, 85, 99, 103, 107.

³⁸ Fernando Antonio Ghedini, son. «Quante fiate il Sol dall'Oriente», v. 11; Eustachio Manfredi, son. «Ahimè, ch'io sento il suon de le catene», v. 3.

³⁹ G.B. Marino, *La Galeria, Ritratti, I. Prencipi, Capitani, ed Heroi*, 39 (inc. «Costantino son io. Da me si noma»), v. 6.

tinelli degli sciolti sul Vesuvio, più tardi antologizzati da Leopardi) del sonetto su Lot ebbro e le sue figlie in un dipinto di Giacinto Brandi, ora alla Galleria Corsini a Roma. Ed è forse in queste, peraltro sporadiche, forme di adesione alla poesia ruinistica, allora di moda, che il Calvi poeta raggiunge esiti ragguardevoli, come nel sonetto sull'«infausto giorno» della distruzione di Lisbona⁴⁰.

Quello di Calvi è un interessante esempio, dopo Zanotti, di come la poesia prodotta nell'ambito della Renia continui a farsi interprete delle istanze dell'Arcadia figurativa bolognese⁴¹. Ciò appare in tutta evidenza nei versi che celebrano la *Vergine in gloria* di Lavinia Fontana come opera di sublime idealizzazione; di particolare efficacia i versi finali del sonetto, che non solo ripropongono il concetto del superamento della natura da parte dell'arte, caro ai teorici del classicismo, ma colgono il senso di mistica elevazione che la pittura è in grado di conferire nella rappresentazione di un evento sovrasensibile: «Ma qual forza d'ingegno, o valor d'arte / esser può, che sì chiaro a noi dimostri / sovrumano immortal celeste obbietto?» (vv. 12-14)⁴². Di qui, pur nell'epoca in cui per l'ecfrasi poetica si era ormai affermato il verso sciolto, la preferenza accordata al sonetto, inserito nella compattezza di una struttura piegata a fornire l'idea della perfezione del catalogo, e inteso come elemento di raccordo fra il classicismo pittorico e il classicismo letterario rappresentato da Petrarca⁴³. Necessariamente

⁴⁰ J.A. Calvi, *Versi e prose sopra una serie di eccellenti pitture*, cit., pp. 21, 55, 77, 87, 89.

⁴¹ Per un quadro puntuale dei rapporti fra poeti e pittori nella Bologna di primo Settecento cfr. A. Campana, *Il legame pittura-poesia nella Bologna arcadica: un panorama (fino al 1750 circa)*, in *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016), a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G.A. Liberti, P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile, Roma, Adi editore, 2018 ([http://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti/3_Campana%20\(intero\).pdf](http://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti/3_Campana%20(intero).pdf) [data consultazione: 30/12/2020]).

⁴² Si confrontino questi versi (J.A. Calvi, *Versi e prose sopra una serie di eccellenti pitture*, cit., p. 39) con la terzina conclusiva di un sonetto di Manfredi, composto nel 1705, in occasione dello scoprimento dell'affresco di Carlo Cignani (*Assunzione della Vergine*) per la cupola della cappella dedicata alla Madonna del Fuoco nel duomo di Forlì: «Ma qual'arte esser puote, o quale incanto, / che a me mostri sì chiaro, e sì palese / cose sopra natura eccelse, o nove?» (son. «Io veggio, io veggio il cielo: ecco il bel chiostro», vv. 12-14).

⁴³ Il filtro di Petrarca è sempre presente nel Calvi poeta; presentando a Filippo Hercolani una redazione non ancora definitiva delle terzine del *Trionfo di Cloto*, per la morte della prima moglie del marchese (inc. «Lascia i serici veli, e il negro ammanto», poi a stampa tra le *Poesie in morte della marchesa Metilde Bovio Hercolani Dama del R.I. Ordine della Crociera*, Bergamo, Locatelli, 1769, pp. LXVII-LXX), così l'autore difendeva le proprie scelte: «Mi è poi giunta improvvisa l'obbiezione alla parola *prescritta* [v. 85], perché io l'avevo usata come bella, e buona senza alcun sospetto; veramente nel Boccaccio non m'è riuscito rinvenirla, ma nel Petrarca l'ho trovata nel sonetto 96, che comincia: *Quelle pietose rime, in ch'io m'accorsi*, ove l'ultimo verso della prima terzina dice così: [...] *Non era giunto al mio viver prescritto*. E nel sonetto 220 che comincia *Vive faville uscian de duo bei lumi* il secondo

distante dall'andamento discorsivo adottato nel procedimento di catalogazione degli oggetti dai «moderni autori» cultori dell'epistola in sciolto come Algarotti, che aveva descritto in endecasillabi i dipinti eccellenti della galleria di Dresda, o come Bettinelli, che lo stesso aveva fatto per le meraviglie adunate nella villa del cardinale Silvio Valenti Gonzaga o per gli affreschi di Giambattista Tiepolo sui temi della cattura di Cassandra e della fuga di Andromaca da Troia, la combinazione di versi e prose sembra quindi obbedire a un intento didascalico che sottrae l'opera d'arte a una fruizione aristocratico-privata e la rende per così dire visibile ai lettori, ancora una volta nella persistenza della lezione della *Galeria mariniana*, con un repertorio iconografico-letterario soggetto alle numerose possibilità che la *variatio* dei moduli poetici poteva garantire; ma anche in linea con le tendenze dei poeti bolognesi, da tempo votati alla celebrazione in versi di imprese pittoriche⁴⁴.

In corrispondenza epistolare, tra gli altri, con il classicista piacentino Pietro Giordani, prosegretario, dal 1808, dell'Accademia felsinea di Belle Arti⁴⁵, Calvi venne riconosciuto dai contemporanei come degno successore dello Zanotti⁴⁶.

verso del primo terzetto dice: *Quant'è 'l poter d'una prescritta usanza*. L'autorità di Messer Francesco mi è paruta bastevole per difendere la innocente parola, né mi sono curato di cercar più, da che mi ricordo aver inteso altre volte tacciar d'affettazione una sì scrupolosa osservanza de gli Antichi [...]» (BCAB, A 1894, 13).

⁴⁴ Basti citare, a titolo di esempio, gli elogi collettivi del ciclo decorativo della cappella della Madonna del Fuoco (cfr. O. Piraccini, *Nota bibliografica*, in *La cupola della Madonna del Fuoco nella Cattedrale di Forlì. L'opera forlivese di Carlo Cignani*, a cura di A. Emiliani, Bologna, Alfa, 1979, p. 63), e le illustrazioni poetiche di due celebri gallerie bolognesi: G.B. Neri, *I simboli della vera gloria espressi in alcuni quadri di pittura nella sala del Palazzo Mariscotti in Bologna sotto l'effigie, e azioni illustri de' fondatori, e di varij soggetti famosi di quella nobilissima, e antichissima famiglia, e presentati al merito del Signor Senatore Co. Francesco Mariscotti in occasione del suo felicissimo ingresso al confalonierato di giustizia per la prima volta il terzo bimestre dell'anno 1713*, Bologna, Peri, 1713; *Dialoghi pubblicati nell'aprirsi una nuova Galeria in casa Ranuzzi*, Bologna, Pisarri, 1727 (uscita anonima, l'opera era in realtà di Giampietro Zanotti, che celebrava in endecasillabi sdruciolli l'impresa pittorica di Vittorio Maria Bigari per la galleria del rinnovato palazzo di Marcantonio Ranuzzi).

⁴⁵ In una lettera dell'ottobre 1814, Giordani, che considerava Calvi un consigliere prezioso in materia di arte bolognese, faceva riferimento allo scritto dell'amico sulle pitture appartenenti alla collezione Hercolani: «io le debbo e le rendo infinite grazie di sì pregiato dono. Certo mi sarebbe tanto caro e utile assai che VS avesse avuto libertà di estendersi un poco più nelle prose: perché sebbene la nobile facilità e leggiadria di quei versi basta a soddisfare il gusto dei letterati; non è appagata la curiosità degli artisti che sono senza fine bramosi di notizie» (M.L. Pagliani, *Pietro Giordani al pittore Jacopo Alessandro Calvi: due lettere inedite*, in *Con operosa modestia. Studi offerti a Vittorio Anelli*, a cura di E. Garavelli, A. Riva, Piacenza, Tip.Le.Co., 2020, pp. 29-37: 36).

⁴⁶ Nel carteggio con l'incisore e pittore veneziano Pietro Antonio Novelli (1729-1804) Calvi veniva definito «spirito [...] dotato delle due facoltà che, quali sorelle, non dovrebbero essere disgiunte giammai, pittura e poesia», e di quella straordinaria «letteraria coltura» direttamente infusa «dall'immortale Giampietro Zanotti» (*Lettere pittoriche pubblicate in occasione delle faustissime nozze*

Non stupisce, quindi, che l'epigrafe del monumento funebre a lui dedicato nella Certosa di Bologna associ alla sua abilità poetica la perizia del pittore e l'erudizione del letterato, cui arrise una discreta fortuna anche sul versante della critica e della storiografia artistica: «pictori [...] qui tabularum suarum nobilitate alienarumq. auctorum cognoscendorum peritia cum eruditione eximia et singulari litterar. et poeseos cultura coniunctis maiorum laudes aemulatus excelluit»⁴⁷.

Maldura-Rusconi, Padova, Minerva, 1838, pp. 33, 38). Nella missiva del 5 gennaio 1790, accennando al «libro sopra la Galleria Hercolani», Calvi ricordava di averne intrapreso la stesura «per espresso comando del Cavalier possessore de' quadri ivi descritti» («onde non ebbi campo di estendermi, come avrei potuto e voluto se fossi stato in libertà»; ivi, pp. 22-23).

⁴⁷ Si vedano, in particolare, le biografie di Mauro Tesi (1787), del Guercino (1808, con l'importante aggiunta del *Libro dei conti* dell'artista), di Francesco Raibolini detto il Francia (1812). Conservate manoscritte presso l'Università di Vienna sono le notizie sui conterranei Ubaldo e Gaetano Gandolfi, dettate nel 1802 in occasione della morte di quest'ultimo, spesso rivale di Calvi nelle commissioni pubbliche. Sempre a Calvi si devono inoltre il completamento dell'opera di Giampietro Zanotti sul *Claustro di S. Michele in Bosco di Bologna* (1776), con l'esecuzione dei disegni (incisi da Giovanni Fabbri) di dieci scene con i dipinti murali di Ludovico Carracci e della sua scuola, e l'edizione accresciuta della *Certosa di Bologna* di Luigi Crespi (1793).

AUTORI

Gian Mario Anselmi è stato professore ordinario di Letteratura italiana all'Università di Bologna. Si è occupato di storia della storiografia e di periodizzazione letteraria, di letteratura umanistica e rinascimentale, in particolare di Machiavelli e Guicciardini. Ha coordinato per l'Edizione Nazionale delle Opere di Machiavelli i volumi dedicati alle *Istorie Fiorentine* e agli scritti storici di Machiavelli. Collabora con alcune delle principali case editrici e con molte riviste nazionali e internazionali. Suoi lavori sono tradotti in varie lingue.

Denise Aricò, formatasi alla scuola di Ezio Raimondi, si è prevalentemente occupata di moralisti e scienziati del Sei-Settecento. È autrice di ricerche sul trattatista Emanuele Tesauro e sul gesuita bolognese Mario Bettini. Per la Salerno Editrice ha curato l'edizione degli aforismi politici del Tesauro, del *Davide perseguitato* di Virgilio Malvezzi e della traduzione in versi toscani del poema lucreziano *Della natura delle cose* di Alessandro Marchetti. Collabora con le riviste «Intersezioni», «Studi Secenteschi» e «Filologia e Critica», dove sono comparsi i suoi contributi sul pensiero scientifico di Giovan Battista Riccioli e di Daniello Bartoli. Ha indagato le strutture e le finalità dei programmi educativi della Compagnia di Gesù, nonché la produzione dell'astrologo galileiano Giovanni Antonio Roffeni. Ha orientato i suoi studi verso i generi dell'aforisma e dell'apologo, esaminati nella loro evoluzione dall'antichità al mondo moderno. Si è occupata della fortuna del *De casibus* di Boccaccio e delle opere militari di Raimondo Montecuccoli e di Francesco Algarotti.

Nicola Bonazzi è ricercatore presso il Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica dell'Università di Bologna, dove si occupa di autori rinascimentali e barocchi e di letteratura teatrale. Tra le sue pubblicazioni *Dalla parte dei sileni* (Bologna, 2011), *Asino chi legge. Elogi dell'asino e altre "asinerie" del Rinascimento italiano* (Bologna, 2015) e *Dire il vero scherzando. Moralismo, satira, utopia nei "Ragguagli di Parnaso" di Traiano Boccalini* (Milano, 2017). Insieme a Federica Rossi ha curato la ristampa anastatica di uno dei più importanti testi barocchi della letteratura italiana, *Il cane di Diogene* di Francesco Fulvio Frugoni (Bologna, 2009). È responsabile di redazione del sito di letteratura «Griseldaonline».

Milena Contini è professoressa a contratto di Letteratura Italiana presso l'Università degli Studi di Torino, è direttrice della collana "Immortali" presso la casa editrice DelosDigital e dal 2011 collabora con l'Universidade de Santiago de Compostela al progetto internazionale Arprego (Archivio del Teatro Pregolodiano).

Lucia Corrain insegna Semiotica dell'arte al corso di laurea Dams e al corso di laurea magistrale in Arti Visive dell'Alma Mater Studiorum - Università di Bologna. I suoi interessi di ricerca si concentrano sul linguaggio delle arti figurative in generale e della pittura in particolare. È referente scientifico del museo di Palazzo Poggi dell'Università di Bologna. Fa parte del board delle riviste «Visible», «Carte semiotiche», «Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage». Ha pubblicato in numerose riviste italiane e internazionali («Versus», «Visio», «Visible», «Degrée», ecc.); tra i suoi libri: *Semiotica dell'invisibile. Quadri a lume di notte* (Bologna, 1996), *Il velo dell'arte. Una rete di immagini tra passato e contemporaneità* (Firenze, 2016) e *La pittura di mercato: il "parlar coperto" nel ciclo Fugger di Vincenzo Campi* (Milano, 2019).

Marcello Dani, dopo la laurea magistrale in Italianistica, culture letterarie europee e scienze linguistiche (Università di Bologna), ha conseguito il dottorato di ricerca in Studi Italianistici presso l'Università di Pisa, con una tesi sul pensiero politico e la ricezione di alcune opere di Leon Battista Alberti; ha pubblicato articoli in riviste scientifiche che affrontano diversi aspetti delle opere morali albertiane; fa parte della redazione della rivista «Ecdotica»; oggi insegna nelle scuole superiori.

Anna Maria Salvadè è ricercatrice di Letteratura italiana presso l'Università di Verona. I suoi studi si rivolgono in prevalenza a questioni, correnti, autori dei secoli XVIII e XIX, con particolare attenzione ai rapporti fra scienza, letteratura, arti figurative e geografia. Tra le sue pubblicazioni, il volume *Imitar gli antichi. Appunti sul Castiglione* (Milano, 2006), e tre edizioni criticamente commentate di testi (Francesco Algarotti, *Poesie*, Torino, 2009; Id., *Giornale del viaggio da Londra a Petersbourg (1739)*, Roma, 2015; Carlo Botta, *Le vestigia del terrore. Storia d'Italia, continuata da quella del Guicciardini, sino al 1789 (libro XLIX)*, Milano, 2011).

Andrea Severi è ricercatore presso l'Università di Bologna, dove insegna Letteratura italiana del Rinascimento. Si è occupato di poesia umanistica ed enciclopedismo rinascimentale, e di autori come Leon Battista Alberti, Filippo Beroaldo, Antonio Urceo Codro, Battista Mantovano, Ludovico Ariosto. È caporedattore delle riviste di letteratura «Ecdotica» e «Griseldaonline». È stato commentatore tv per RaiStoria.

AUTORI

Luca Vaccaro è assegnista di ricerca e professore a contratto presso il Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica dell'Università di Bologna. È segretario di redazione della rivista «Schede Umanistiche», componente dello staff di *Archilet* e socio fondatore del Centro Internazionale di Studi «Giovanni Battista della Porta». Ha pubblicato diversi saggi su F.M. Vialardi, curando la voce biografica del letterato per il *Dizionario Biografico degli Italiani*. Ha pubblicato articoli su M. Manfredi, G. Bruno, G.B. Della Porta, O. Guerrini, L. Pirandello ed E. De Filippo, collaborando alla redazione del secondo volume di *Antologia teatrale* (Napoli, 2021). Ha in corso di stampa una serie di contributi sull'umanista F.M. Vialardi, fra cui la pubblicazione di una monografia sulla *Lesina* e la raccolta dei discorsi politici dello scrittore vercellese; mentre, per gli studi di letteratura teatrale, è in corso l'edizione critica dell'*Amleto 1918* di R. Bacchelli.

Enrico Zucchi è ricercatore di Letteratura italiana presso l'Università di Padova, dove si è addottorato nel 2017. Ha svolto soggiorni di ricerca presso l'Université Sorbonne Paris IV, la Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura di Torino e la Universiteit Leiden. Si occupa di critica letteraria e di letteratura teatrale dal Cinque al Settecento, con particolare attenzione alla stagione arcadica.

INDICE DEI NOMI

- Abbati, Niccolò: 54n.
Acciaiuoli, Filippo: 23 e n.
Achillini, Giovanni Filoteo: 14.
Acquaviva, Troiano: 98n.
Addison, Joseph: 33n, 109, 110 e n, 111 e n.
Ademollo, Alessandro: 23n.
Agnesi, Maria Gaetana: 12.
Albani, Gianfrancesco, ovvero Clemente XI
Albergati Capacelli, Francesco: 110n, 111, 113n, 149-165.
Albini, vedi Albino, Bernardo Sigifredo
Albino, Bernardo Sigifredo: 117.
Albinoni, Tommaso: 44.
Aldini, Giovanni: 171 e n, 175, 177.
Aldrovandi, Ulisse: 106n.
Aldrovandi Mariscotti, Gian Francesco: 181n, 190n.
Alfieri, Vittorio: 13, 18 e n, 111, 152.
Alfonzetti, Beatrice: 9, 18 e n, 19n, 104n, 105n.
Algarotti, Francesco: 15, 55, 103-129, 147n, 150n, 180 e n, 184, 190.
Alighieri, Dante: 13, 32, 55, 66 e n, 96, 100, 116 e n, 124 e n, 126n, 128n, 176 e n, 188.
Almagià, Roberto: 84n.
Altieri Biagi, Maria Luisa: 121n, 167 e n, 168n, 169n.
Amalia Wilhelmina di Brunswick e Lüneburg: 48.
Ambrosoli, Mauro: 123n.
Anelli, Vittorio: 190n.
Anguissola, Sofonisba: 185, 187.
Anniani, Diodato: 118n.
Anselmi, Gian Mario: 109n, 167.
Antonio abate, santo: 185n.
Apollonio, Fabrizio Ivan: 141n.
Apollonio, Mario: 73n.
Aretusi, Cesare: 185.
Aricò, Denise: 113n, 125n.
Ariosti, Attilio Malachia: 44, 46n.
Ariosto, Ludovico: 22, 26-27, 37, 93-94, 95 e n, 96-97, 188.
Arisi, Francesco: 39n, 41 e n.
Aristotele: 13, 17, 26, 28n, 33, 73, 94n, 106, 116n, 176n.
Artusi, Pellegrino: 23 e n.
Arveo, vedi Harvey (Arveo), William
Asburgo, Carlo VI d' (imperatore): 49, 87.
Asburgo, Giuseppe I d': 45, 48 e n, 49n.
Asburgo, Leopoldo I d': 43, 45, 48, 131n.
Asburgo, Leopoldo Giuseppe d': 48 e n.
Atzori, Fabio: 115n.
Augusto III di Polonia: 184.
Avellini, Luisa: 123n.
Babini, Valeria: 118n.
Bacchelli, Riccardo: 65 e n, 71n.
Bacchelli, Franco: 77n, 78n, 85n, 89n, 94n, 99n, 132n.
Bacon, Francis: 106-107, 111, 168, 174 e n.
Bacone, vedi Bacon, Francis
Badia, Carlo Agostino: 44.
Badile, Giovanni Antonio: 187.
Baffetti, Giovanni: 109n, 174n, 175n.
Balbis di Vernon, Carlo Emanuele: 42.
Balletti, Elena: 26.
Balzano, Marco: 104n.

- Banchieri Adriano: 11.
 Barbaro, Ermolao: 174 e n.
 Barbensi, Gustavo: 172n.
 Bardazzi, Giovanni: 18n.
 Baretti, Giuseppe: 88n, 105 e n, 150n.
 Barilli, Antonio: 92n, 97 e n, 100 e n.
 Baruffaldi, Girolamo (senior): 54n.
 Basile, Bruno: 54, 68n, 167 e n, 168 e n, 178n.
 Bassi, Laura: 12, 107, 115, 116n, 117n.
 Basso, Alberto: 81n.
 Battini, Michele: 9.
 Battistini, Andrea: 14, 20n, 68n, 71n, 72n, 83n, 94n, 106 e n, 109n, 110n, 115n, 118n, 119n, 175 e n,
 Battistini, Lorenzo: 189n.
 Beccari, Iacopo Bartolomeo: 108, 135 e n.
 Beccaria, Cesare: 10, 167.
 Bellincini, Maffei: 90.
 Bellomo, Bino: 67 e n.
 Bellori, Giovanni Pietro: 179n.
 Benassi, Enrico: 174n.
 Benedetto XIV, ovvero Prospero Lambertini (papa): 12, 14-15, 131, 132 e n, 134n, 163.
 Benefial, Marco: 186n.
 Beniscelli, Alberto: 180n.
 Bentini, Jadranka: 77n.
 Bentivoglio, Eleonora: 33, 35.
 Bentivoglio, Filippo Maria: 94n.
 Benvenuti, Francesco: 78.
 Benzoni, Gino: 120n.
 Beretta, Marco: 113n, 132n, 144n.
 Bergamini, Maria Grazia: 71n, 73n.
 Bernardoni, Francesco: 39.
 Bernardoni, Giovanni Francesco: 39n.
 Bernardoni, Giuseppe: 39n.
 Bernardoni, Niccolò: 39n.
 Bernardoni, Pietro Antonio: 39-51.
 Berni, Francesco: 119 e n.
 Bertazzoli, Francesco: 156, 157 e n.
 Berti-Logan, Gabriella: 135n.
 Besomi, Ottavio: 94n.
 Bettinelli, Saverio: 18n, 105, 150n, 182, 190.
 Bettini, Maurizio: 83n.
 Biancani Tazzi, Giacomo: 122 e n.
 Bianchi, Ilaria: 135n.
 Biancini, Bruno: 67n.
 Bianconi, Gian Ludovico (Filetore Palladiense): 136 e n, 137, 183, 184 e n.
 Bianconi, Lorena: 67n, 69n.
 Bianconi, Lorenzo: 80n, 81n.
 Bigari, Vittorio Maria: 190n.
 Binni, Walter: 30n.
 Bisaccioni Maiolino: 13.
 Bissari, Enrico: 24 e n.
 Bizzarini, Marco: 80n.
 Blackwell, Lambert: 120n, 121.
 Boccaccio, Giovanni: 100, 114n, 189n.
 Bocchi, Achille: 14.
 Bognetti, Giuseppe: 122n.
 Boileau, Nicolas: 42.
 Boissier de Sauvages de Lacroix, François: 121-122n.
 Boivin, Jean: 42.
 Bonaparte, Napoleone: 12, 67 e n, 77n, 78n, 157n.
 Bonaventura, Arnaldo: 82n.
 Boncompagni, Giacomo: 85n, 89n, 94n.
 Boncompagni Lodovisi, Ignazio: 181 e n.
 Bond, Donald F.: 111n.
 Bonelli, Camilla: 77.
 Bono, Paola: 56n.
 Bononcini, Antonio Maria: 44.
 Bononcini, Giovanni Battista: 44.
 Bonuzzi, L.: 133n.
 Borbone, Carlo Clemente di: 181.
 Borbone, Filippo di (duca di Parma, Piacenza e Guastalla): 103.
 Borbone-Parma, Maria Luisa di: 181.
 Borghini, Vincenzo: 186.
 Bottazzoni, Pier Francesco: 21.
 Bouhours, Dominique: 20 e n, 37, 44 e n.

- Bovio Hercolani, Metilde (Matilde): 189n.
 Brandi, Giacinto: 189.
 Bravi, Buonaventura Antonio: 24n.
 Bresadola, Marco: 167n, 168n, 169n, 170n, 171n, 172 e n, 173n, 175n.
 Brizzi, Serafino: 89n, 92.
 Bronzini, Giovanni Battista: 65n.
 Bronzino, Agnolo (Agnolo di Cosimo): 185.
 Brunetti, Simona: 164n.
 Bruto, Lucio Giunio: 58.
 Bruto, Marco Giunio: 25n.
 Bucchi, Gabriele: 100n.
 Buosi, Francesco: 40.
 Busmanti, Eugenio: 180n.
 Bussotti, Alviera: 73n.
- Cabani, Maria Cristina: 94n.
 Calcaterra, Carlo: 53n.
 Caldani, Floriano: 118n.
 Caldani, Marcantonio Leopoldo: 112, 113 e n, 114 e n, 115-116, 117 e n, 118, 121.
 Calore, Marina: 47n, 70n, 89n, 163 e n, 164n.
 Calvart, Denis, detto Dionisio fiammingo: 185.
 Calvi, Jacopo Alessandro, detto il Sordino (Felsineo Macedonico): 179-191.
 Caminer, Elisabetta: 162n.
 Campana, Andrea: 9, 11, 22n, 53n, 55n, 88n, 92n, 113n, 118n, 158n, 174 e n, 179n, 189n.
 Campanelli, Maurizio: 18n, 71n, 73n.
 Campanini, Paola: 23n.
 Canali, Massimo: 123n.
 Canterzani, Sebastiano: 133, 134n.
 Capatti, Alberto: 23n.
 Capecchi, Silvia: 110n.
 Capri, Antonio: 76n.
 Caputo, Vincenzo: 189n.
 Caracciolo, Giacomo: 85n.
 Carandini, Silvia: 78n.
- Cardinali, Francesco: 121n.
 Carli, Gian Rinaldo: 105, 122.
 Carlo II di Spagna: 42, 49.
 Carlo IV di Spagna: 181.
 Carminati, Clizia: 71n.
 Carracci (famiglia): 179, 185.
 Carracci, Agostino: 179.
 Carracci, Annibale: 185-186.
 Carracci, Ludovico: 185, 191n.
 Cartesio, vedi Descartes, René
 Casanova, Giacomo: 107 e n.
 Casini, Tommaso: 66n.
 Casini-Ropa, Eugenia: 47n, 53n, 73n, 88n, 163n, 164n.
 Casseri, Giulio Cesare: 138 e n.
 Cassini, Gian Domenico: 106.
 Castiglione, Giovanni Benedetto: 186.
 Castiglione, Giuseppe Antonio: 90.
 Castori, Loredana: 110n.
 Catania, Marcantonio: 56 e n.
 Catenazzi, Flavio: 53n, 182n.
 Caterina da Siena (santa): 30 e n.
 Caterina II di Russia: 135 e n, 136 e n.
 Catucci, Marco: 20n, 73n.
 Caula, Francesco: 40.
 Cavaniglia, Francesco Saverio: 94n.
 Cavazza, Marta: 107n, 113n, 116n, 131n, 135n, 168n, 169n, 171n, 174n,
 Cavazza, William: 106n.
 Cavina, Marco: 89n, 90n, 91n, 93n.
 Cavriani, Corona: 184n.
 Celati, Gianni: 176n.
 Cesarotti, Melchiorre: 182.
 Cesi, Bartolomeo: 185, 188.
 Chiari, Pietro: 151n.
 Chiglier (Monsieur): 188.
 Chirico, Teresa: 23n.
 Ciancabilla, Luca: 184n.
 Cignani, Carlo: 133n, 189n, 190n.
 Cineri, Silverio: 67n.
 Ciocchi Del Monte, Giovanni Maria, vedi Giulio III

- Citati, Pietro: 82n, 92n.
 Citroni, Maria Cristina: 67n.
 Clemente XI, ovvero Gianfrancesco Albani (papa): 22, 87.
 Colapietra, Raffaele: 150n
 Coletti, Vittorio: 121n.
 Colonna, Vittoria: 188.
 Compagnoni, Giuseppe: 150 e n, 151, 152, 154, 156, 162.
 Conduit, Catherine: 109.
 Cont, Alessandro: 103n.
 Conti, Antonio: 32n, 33n, 72, 73n,
 Conti, Igino: 180n.
 Contini, Milena: 53n, 60n.
 Coriolano, Gneo Marcio: 55 e n, 58 e n, 59.
 Corneille, Pierre: 19, 26, 28 e n, 37, 41, 78, 79n.
 Corradi d'Austria, Domenico: 22 e n.
 Correggio (Antonio Allegri): 184n, 185, 187n.
 Cosmacini, Giorgio: 122n.
 Cospì Ballattini, Battista Angelo: 89n.
 Costa, Lorenzo: 186n.
 Costantino, detto il Grande (imperatore): 24n, 28n, 41, 188 e n.
 Cottignoli, Alfredo: 75n.
 Cowper, William: 138 e n.
 Cremante, Renzo: 116n.
 Cremonini, Stefano: 92n.
 Crescimbeni, Giovan Mario: 18 e n, 19, 71n, 72n, 73n, 89 e n, 91n.
 Crespi, Luigi: 55n, 90n, 99n, 134 e n, 135 e n, 136n, 184n, 186n, 191n.
 Crespi, Mario: 135n.
 Cresti, Emanuela: 115n.
 Cristiani, Andrea: 20n, 83n.
 Cristina di Svezia: 23n, 107n.
 Cristoferi, Maria Valeria: 66n.
 Croce, Benedetto: 70n, 73n.
 Croce, Franco: 73n.
 Croce, Giulio Cesare: 11, 67n.
 Crotti, Ilaria: 110n.
 Cruciani, Fabrizio: 65n, 66n.
 Cuniberto, Flavio: 72n.
 Cupeda, Donato: 42, 45, 51.
 D'Adda, Ferdinando: 77, 85n.
 Da Ponte, Leandro: 186.
 Dacome, Lucia: 112n.
 Dalla Tauta, Fileno: 66, 67 e n.
 Dalla Volpe, Lelio: 23n, 53n, 54n, 55n, 88n, 92n, 133n, 179n, 181n, 182n, 183n.
 Dallari, Umberto: 67 e n.
 Dalle Donne, Maria: 12.
 Damerini, Gino: 70n.
 Danzi, Massimo: 119n.
 De Benedictis, Angela: 121n.
 De Blasi, Margherita: 189n.
 De Gamera, Giovanni: 151.
 de' Liuzzi, Mondino: 132 e n.
 De Lucca, Valeria: 23n.
 De Pasquale, Andrea: 104n.
 De Rossi, Giovanni Gherardo: 151.
 De Toma, Stefania: 94n.
 de' Zambrasi, Tebaldello: 66 e n, 79, 83.
 Degli Antoni, Sebastiano: 25 e n.
 Del Borro, Alessandro: 119, 120 e n, 121 e n.
 Del Negro, Piero: 80n.
 del Palatinato Neuburg, Eleonora Maddalena: 48.
 del Piombo, Sebastiano (Sebastiano Luciani): 185.
 Del Tedesco, Enza: 110n.
 Dell'Anguillara, Giovanni Andrea: 99 e n, 100 e n, 101 e n.
 Della Valle, Pietro: 84 e n,
 Descartes, René: 125 e n, 128, 174.
 Detienne, Marcel: 72n.
 Di Pietro, Pericle: 171n, 175n.
 Di Sandro, Giancarlo: 123n.
 Diana, Rosario: 110n.

- Danio Cromiro, vedi Bernardoni, Pietro Antonio
- Distaso, Grazia: 88n.
- Dolfi, Anna: 73n.
- Donati, Claudio: 90n.
- Dondi, Raffaele Flaminio: 113n.
- Dosi Grati, Maria Isabella: 11.
- Dossi, Dosso (Giovanni Francesco Luteri): 186n.
- Du Boccage, Anne-Marie le Page: 103n, 115n.
- Du Tillot, François-Guillaume-Léon: 103 e n, 104 e n, 105 e n, 124n.
- Duhamel du Monceau, Henri-Louis: 120.
- Dupont, Paul: 74n.
- Durante, Sergio: 81n.
- Eco, Umberto: 176n.
- Elena, Alberto: 117n.
- Elisabetta I d'Inghilterra: 169.
- Emiliani, Andrea: 147n, 186n, 190n.
- Emiliani, Girolamo, vedi Miani (Emiliani), Girolamo
- Enguerant di Abville, Marie Marguerite: 54.
- Enzo (re): 66.
- Esposito, Salvatore: 108n.
- Este, Alfonso I d': 186n.
- Este, Rinaldo I d': 43.
- Este, Rinaldo II d' (duca di Modena e Reggio): 22.
- Fabbri, Giacinto Bartolomeo: 113n.
- Fabbri, Giovanni: 191n.
- Fabbri, Paolo: 81n.
- Fagiolo, Marcello: 69n, 78n.
- Falco, Giorgio: 74n.
- Fanti, Mario: 66n.
- Fantoni, Pio: 113.
- Fantuzzi, Giovanni: 29n, 53n, 93n, 183n.
- Farinella, Calogero: 172.
- Farolfi, Bernardino: 123n.
- Federico II di Prussia: 105.
- Felsineo Macedonico, vedi Calvi, Jacopo Alessandro
- Ferrari, Giovanna: 132n.
- Ferrero, Federico: 42.
- Ferretti, Francesco: 20n, 83n.
- Ferri, Antonio: 66n.
- Ferri-Benedetti, Flavio: 28n.
- Ferrone, Vincenzo: 9.
- Ferroni, Giulio: 68n.
- Fiaschini, Fabrizio: 73n.
- Filetore Palladiense, vedi Bianconi, Gian Ludovico
- Filippo Neri (santo): 182.
- Findlen, Paula: 34n.
- Finocchi Ghersi, Lorenzo: 186n.
- Finzi, Roberto: 123n.
- Florimbii, Francesca: 92n.
- Focaccia, Miriam: 132n.
- Focher, Federico: 118n.
- Fondi, Enrico: 80n.
- Fontana, Felice: 112.
- Fontana, Galeazzo: 28 e n.
- Fontana, Lavinia: 146, 185, 189.
- Fontana, Mariano: 183.
- Fontana, Prospero: 185.
- Fontanelli, Lucrezia: 181 e n.
- Fontenelle, Bernard Le Bovier de: 72.
- Foratti, Aldo: 53n, 88n, 90n, 92n.
- Fornasari, Massimo: 123n.
- Fornier, Fabio: 18n, 150n.
- Forti, Fiorenzo: 74n.
- Foschi, Giuseppe: 183.
- Fosi, Irene: 121n.
- Fracastoro, Girolamo: 125n.
- Franceschetti, Antonio: 103n.
- Franceschi, Antonio: 57.
- Francesco d'Assisi (santo): 183.
- Francesco di Sales (santo): 183.
- Franchi, Saverio: 181n.
- Francia, Francesco Maria: 99n.
- Franco, Cristiana: 83n.

- Frati, Ludovico: 164n.
 Frisi, Paolo: 105.
 Frommel, Sabine: 15, 167 e n.
 Frugoni, Carlo Innocenzo: 105, 180, 182.
 Fubini, Enrico: 73n, 81n.
 Fubini, Mario: 88n.
 Fumano, Adamo: 127.
 Fux, Johann Joseph: 44, 81, 82 e n.

 Gabici, Franco: 132n.
 Gadamer, Hans-Georg: 174 e n.
 Galilei, Galileo: 106, 106n, 108, 115, 115n, 118n, 120, 167, 170, 174n.
 Galletti, Alfredo: 72n, 73n, 74n, 75n.
 Galli, Giovanni Antonio: 168.
 Galli Bibiena, Ferdinando: 77 e n.
 Gallico, Claudio: 74n, 75 e n, 81n.
 Gallo, Valentina: 18n, 71n, 150n.
 Galluzzi, Tarquinio: 26.
 Galvani, Luigi: 14, 136, 137n, 167-178.
 Gambari, Costanza Teresa: 54.
 Gambaro, Ivana: 108n.
 Ganda, Arnaldo: 18n.
 Gandolfi, Gaetano: 191n.
 Gandolfi, Rinaldo: 181.
 Gandolfi, Ubaldo: 191n.
 Garau, Sara: 18n.
 Garavelli, Enrico: 190n.
 Garin, Eugenio: 172.
 Gaudiano, Aldo: 135n.
 Genovesi, Antonio: 122 e n.
 Gentili, Bruno: 101n.
 Gesù Cristo: 185, 188.
 Ghedini, Fernando Antonio: 53n, 88 e n, 188 e n.
 Ghelardi, Maurizio: 65n.
 Ghelfi, Barbara: 186n.
 Gherardi, Silvestro: 177.
 Ghirardacci, Cherubino: 67.
 Ghisalberti Minerbi, Marcella: 73n.
 Ghiselli, Antonio Francesco: 77n, 86, 86n, 97n, 100 e n.

 Giansante, Massimo: 77n.
 Giazotto, Remo: 75n.
 Gigli, Girolamo: 29, 30 e n, 31, 32, 37.
 Gilbert, William: 169.
 Giordani, Pietro: 10, 190 e n.
 Giraldi Cinzio, Giambattista: 55 e n.
 Giraldi, Celso: 55n.
 Girardi, Maria Teresa: 94n.
 Girolamo da Cotignola, vedi Marchesi, Girolamo
 Giuliani-Piccari, Gabriella: 135.
 Giulio III, ovvero Giovanni Maria Ciocchi Del Monte (papa): 185.
 Giusti, Giorgia: 18n.
 Gliozzi, Mario: 134n.
 Godi, Giovanni: 104n.
 Goldin Folena, Daniela: 68n.
 Goldoni, Carlo: 18 e n, 53n, 149, 151n, 152, 153, 155 e n, 156, 165.
 Gori, Anton Francesco: 84n.
 Gorni, Guglielmo: 119n.
 Gozzi, Carlo: 151, 151n, 156.
 Graf, Arturo: 109n.
 Grandi, Ercole: 186n.
 Grassi, Alberto: 98n.
 Gravina, Gian Vincenzo: 10, 18, 19n, 20, 71-74, 91n.
 Graziani de' Bianchi, Caterina: 35, 36.
 Graziani, Irene: 135n, 136n, 146n, 181n.
 Gregorio, santo: 185n.
 Gregory, Tullio: 175.
 Grilli Rossi, Giambattista: 180n.
 Grillo Pamphili, Teresa: 33.
 Grimaldi, Francesco Maria: 106.
 Gronda, Giovanna: 33n.
 Grosrichard, Alain: 18n.
 Grundy, Isobel: 109n.
 Guaita, Camilla: 72n.
 Guaragnella, Pasquale: 9, 94n.
 Guccini, Gerardo: 47n, 53n, 73n, 88n, 163n, 164, 164n.
 Guercino (Giovanni Francesco Barbieri): 185, 191n.

- Guerrini (avvocato): 163.
 Guglielmini, Domenico: 106.
 Guidicini, Giuseppe: 78n.
 Guidorizzi, Giulio: 72n, 85n.
 Gullino, Giuseppe: 150n
 Gutiérrez Carou, Javier: 53n.
- Hales, Stephen: 121 e n.
 Hallejo, vedi Halley, Edmond
 Haller, Albrecht von: 112-115, 117, 118.
 Hallero, vedi Haller, Albrecht von
 Halley, Edmond: 128 e n.
 Hamou, Philippe: 107n.
 Harvey (Arveo), William: 118n.
 Hercolani (famiglia): 179, 184, 190n, 191n.
 Hercolani, Andrea: 185.
 Hercolani, Astorre: 184.
 Hercolani, Filippo: 183, 184 e n, 189n.
 Hercolani, Marcantonio: 184n.
 Hercolani, Vincenzo: 184n.
 Houdar de la Motte, Antoine: 74 e n, 127, 127n.
 Houdart de la Motte, Antoine, vedi Houdar de la Motte
 Humasco, Juan Valverde de: 138 e n.
 Humboldt, Friedrich Alexander von: 168.
 Hume, David: 109.
- Iannizzotto, Stefania: 121n.
 Iseppi, Giulia: 182n.
 Isolani, Alamanno: 29 e n, 31, 86, 93-98.
 Israel, Jonathan: 9.
 Israel, Uwe: 89n.
- Jackson, George: 104.
 Jaser, Christian: 89n.
 Joyce, James: 167, 175-177.
- Kain, Richard M.: 177n.
- La Vergata, Antonello: 119n.
 Lachmann, Karl: 172.
 Lagazzi, Paolo: 82n.
- Laghi, Tommaso: 113.
 Lambertini, Prospero, vedi Benedetto XIV
 Lana Terzi, Francesco: 119 e n, 120.
 Landi, Ubertino: 32 e n.
 Lanzi, Luigi: 77n, 184.
 Lelio da Novellara, vedi Orsi, Lelio
 Lelli, Ercole: 108, 134 e n, 181n.
 Lenzi, Deanna: 77n, 78n.
 Leonardi, Lino: 30n.
 Leonio, Vincenzo: 23.
 Leopardi, Giacomo: 10, 157, 158n, 189.
 Leotti, Umberto: 69n, 77 e n, 78n, 85n, 89n, 94n, 99n.
 Lesdiguières, François de Bonne de: 183.
 Lettieri, Michael: 28n.
 Liberti, Giuseppe Andrea: 180n.
 Liboni, Giovanni Domenico: 93.
 Liceti, Fortunio: 108.
 Livio, Tito: 58.
 Locatelli, Giuseppe: 120.
 Lochert, Véronique: 18n.
 Locke, John: 109, 110n, 111.
 Lomellini, Agostino: 124 e n.
 Longhi, Silvia: 119n.
 Longo, Nicola: 54n.
 Lovarini, Emilio: 90n.
 Lucrezio Caro, Tito: 125n.
 Lugaresi, Maria Giulia: 22n.
 Lupo, Bettina: 81n.
- Machiavelli, Niccolò: 104.
 Madonna, Maria Luisa: 69n, 78n.
 Madricardo, Claudio: 73n.
 Maffei, Scipione: 12, 20, 25, 28 e n, 71n, 79n, 80n, 81n, 90 e n, 91n, 93 e n, 104, 112n, 127 e n.
 Maggi, Carlo Maria: 41.
 Magnani Campanacci, Ilaria: 53n, 60, 61n, 71n, 73n, 74n.
 Malisardi, Gregorio: 41.
 Malpighi, Marcello: 14, 113, 132 e n, 138 e n, 145 e n, 167.

- Malvasia, Carlo Cesare: 54n, 186 e n.
 Malvasia Gabrielli, Giuseppe: 183 e n.
 Malvezzi, Alfonso: 113.
 Malvezzi, Floriano: 88 e n.
 Malvezzi, Piriteo: 111 e n.
 Malvezzi, Virgilio: 10, 13.
 Manara, Prospero Valerio: 109, 124n, 125n.
 Manetti, Saverio: 121n.
 Manfredi, Alessandro: 82n.
 Manfredi, Eustachio: 11, 14, 22 e n, 53n, 54 e n, 88 e n, 105, 107, 174 e n, 184, 188, 188n, 189n.
 Manfredi, Maddalena: 54, 60.
 Manfredi, Teresa: 54, 60.
 Mangini, Marco Antonio: 78n.
 Mangini, Nicola: 70n, 80n.
 Mangione, Daniela: 105n, 119n.
 Mannori, Luca: 121n.
 Manolessi, Evangelista: 78 e n, 85n.
 Manzolini, Giovanni: 133, 134 e n, 135, 138, 145, 146.
 Manzoni, Alessandro: 10.
 Maratti, Carlo: 36.
 Maratti, Faustina: 36.
 Marcello, Benedetto Giacomo: 18 e n, 73 e n, 80 e n, 81.
 Marchesi, Girolamo (Girolamo da Cotignola): 185 e n.
 Marchetti, Alessandro: 125n.
 Marcolongo, Andrea: 55n.
 Marconi, Guglielmo: 14.
 Marescalchi, Carlo Maria: 77.
 Mari, Michele: 119.
 Marinelli, Lodovico: 90.
 Marino, Giovanni Battista: 184, 185, 188 e n.
 Mariotti, Filippo: 120n.
 Mariscotti, Francesco: 181 e n, 190n.
 Marsili, Anton Felice: 40.
 Marsili, Luigi Ferdinando: 14, 20, 90 e n, 105, 107, 131 e n, 138, 168, 179.
 Martelli, Sebastiano: 9.
 Martelli, Pietro Giacomo: 86.
 Martello, Pier Jacopo: 11, 17-37, 40, 42, 57, 70n, 71n, 73-76, 80 e n, 86, 88 e n, 186n.
 Martichou, Élisabeth: 110n.
 Martorelli, Giovanni Battista: 99.
 Masciandaro, Franco: 95n.
 Masetti Zannini, Gian Ludovico: 70n.
 Masi, Ernesto: 164n.
 Mattarucco, Giada: 30n.
 Matteucci, Anna Maria: 69n, 77n.
 Matteucci, Carlo: 170.
 Mattioda, Enrico: 106n, 150n, 152n, 155n, 156 e n, 162 e n, 164n.
 Maule, Elita: 66n, 77n.
 Maupertuis, Pierre-Louis Moureau de: 118n.
 Mauriceau, François: 138 e n.
 Mazzarello, Paolo: 169 e n, 176n.
 Mazzetti, Serafino: 20n.
 Mazzotti, Massimo: 112n.
 McCourt, John: 177n.
 Meckel, Johann Friedrich: 114 e n.
 Meckelj, vedi Meckel, Johann Friedrich
 Medici, Cosimo III de' (granduca di Toscana): 30, 120n.
 Melchiori, Giorgio: 177n.
 Menghini, Vincenzo: 121.
 Menzini, Benedetto: 188.
 Merola, Nicola: 122n.
 Messbarger, Rebecca: 34n, 132n, 133n, 146n, 147 e n.
 Metastasio, Pietro: 28n, 30n, 58, 75n, 80n.
 Miani (Emiliani), Girolamo (santo): 182 e n, 183 e n.
 Miceli, Sergio: 80n.
 Micocci, Claudia: 84n.
 Minato, Niccolò: 42.
 Minore, Renato: 122n.
 Mitelli, Giuseppe Maria: 78.
 Moioli, Angelo: 122.

INDICE DEI NOMI

- Molière (Jean-Baptiste Poquelin): 19, 26, 153, 156, 182.
- Molina Castillo, Fernando: 80n.
- Molinari, Donatella: 22n.
- Monda, Davide: 112n.
- Monsi, Lodovica: 39.
- Montefusco Bignozzi, Francesca: 89n, 179n.
- Montesquieu, Charles-Louis de Secondat, barone di La Brède e di: 104, 105n.
- Monti, Francesco: 133 e n.
- Monti Bendini, Francesco Maria: 77.
- Morace, Aldo: 9.
- Morandi Manzolini, Anna: 112n, 131-147, 168.
- Morelli, Giovanni: 80n.
- Moretti, Giuseppe Maria: 89n, 90n, 94n.
- Morgagni, Giovanni Battista: 106, 117, 132, 138 e n.
- Morino, Angelo: 104n.
- Muratori, Ludovico Antonio: 10, 12, 20n, 28, 29, 34, 35n, 39-46, 49, 51, 70n, 71n, 73 e n, 74 e n, 75n, 80n, 88n, 93n, 94n, 120n.
- Murri, Augusto: 14.
- Neri, Giovanni Battista: 190n.
- Neutono, vedi Newton, Isaac
- Newton, Isaac: 107 e n, 109, 112n, 125n, 128n, 168.
- Noce, Hannibal Sergio: 21n, 25, 30n, 35n, 74n, 186.
- Noceti, Carlo: 127 e n, 128 e n.
- Nollekens, Joseph: 135 e n, 136 e n, 137.
- Novelli, Pietro Antonio: 190n.
- Ogden, Charles Kay: 69n.
- Olivastri, Valentina: 177n.
- Ongaro, Giuseppe: 138n.
- Onesti, Stefania: 164n.
- Orazio Flacco, Quinto: 28n, 109, 124, 125 e n.
- Oretti, Marcello: 133n, 134n, 139n, 180n, 183n, 186n.
- Origo, Curzio: 89n, 94n.
- Orologi, Giuseppe: 99 e n.
- Orsi, Giovan Gioseffo Felice: 11, 12, 20n, 28, 37, 40-44, 51, 70n, 73-75, 88, 93.
- Orsi, Lelio (Lelio da Novellara): 185, 187n, 188.
- Orsi, Teresa: 164.
- Ortolani, Giuseppe: 70n.
- Ottani, Vittoria: 135n.
- Ottani Cavina, Anna: 11, 53n, 88n, 179n.
- Ottoboni, Pietro: 23n.
- Ovidio Nasone, Publio: 62, 99 e n, 100n, 101n.
- Pagliani, Maria Luigia: 190n.
- Palese, Carlo: 103n, 109, 149 e n, 152n, 156.
- Pallavicino, Carlo: 57n.
- Palmezzano, Marco: 185 e n.
- Palomba, Pamela: 189n.
- Panarella, Valentina: 189n.
- Pansuti, Saverio: 19n, 20, 72n.
- Paoli, Marco: 18n, 68n.
- Paolini Massimi, Petronilla: 33, 34.
- Paolo (santo): 185n.
- Paolucci, Fabrizio: 43.
- Paolucci, Luigi: 43.
- Parenti, Marino: 68n.
- Parini, Giuseppe: 182.
- Pascoli, Alessandro: 138 e n.
- Pasinelli, Lorenzo: 54, 185.
- Pasquini, Emilio: 158n, 176, 176n.
- Pastore Stocchi, Manlio: 103n.
- Pavanello, Giuseppe: 186n.
- Pavese, Cesare: 176n.
- Pavis, Patrice: 87n.
- Pavolini, Luca: 69n.
- Pedretti, Carlo: 133.
- Pellegrini, Flaminio: 66n.
- Pepoli, Francesco: 40, 43.

- Peri, Francesco Maria: 88n, 93, 94n, 98n.
 Perini, Giovanna: 53n.
 Perna, Maria Luisa: 122n.
 Perugino (Pietro di Cristoforo Vannucci):
 188.
 Pestelli, Giorgio: 81n.
 Petrarca, Francesco: 34, 188, 189 e n.
 Petronio Arbitro: 26.
 Petteruti Pellegrino, Pietro: 18n.
 Pettinelli Alhaique, Rosanna: 91n.
 Piccolino, Marco: 116n.
 Pierallini, Claudia: 180n.
 Pieri, Marzia: 25 e n.
 Pietro I di Russia: 122.
 Pietro (santo): 185n.
 Pigozzi, Marinella: 67n.
 Pindemonti, Desiderato: 93n.
 Pinelli, Antonia: 185.
 Pinna Berchet, Federico: 66n.
 Piraccini, Orlando: 190n.
 Pissarello, Giulia: 104n.
 Pizzamiglio, Gilberto: 103n.
 Plauto, Tito Maccio: 153.
 Plessi, Giuseppe: 78n, 85n, 89n, 94n, 99n.
 Plinio il Vecchio: 174.
 Plutarco: 28, 58.
 Poleni, Giovanni: 108, 109n.
 Poliziano, Angelo: 172.
 Pollarini, Andrea: 23n.
 Pope, Alexander: 109, 124, 126n.
 Porta, Pier Luigi: 122n.
 Pozzi, Giuseppe (Gioseffo) d'Ippolito:
 174n, 183 e n.
 Prandi, Stefano: 89n.
 Premoli, Beatrice: 100.
 Pretagostini, Roberto: 101n.
 Procaccioli, Paolo: 18n.
 Provenzal, Dino: 53n, 88n.
 Puricelli, Francesco: 41.
 Quadrio, Francesco Saverio: 79, 80n.
 Quaquarelli, Leonardo: 123n.
 Quondam, Amedeo: 71n.
 Rabboni, Renzo: 32n.
 Rabiti, Loris: 67n.
 Racine, Jean: 19, 24, 26, 41.
 Raffaello Sanzio: 179 e n, 184n.
 Rahill, Frank: 76 e n.
 Raibolini, Francesco, detto il Francia: 191.
 Raimondi, Ezio: 71n, 72n, 112n, 117n,
 168n, 174n, 175 e n.
 Raimondi, Simonetta: 68n.
 Rangoni, Giovanni: 28 e n, 40.
 Ranuzzi, Girolamo: 135 e n.
 Ranuzzi, Marcantonio: 190n.
 Rao, Anna Maria: 104n.
 Ratti, Carlo Giuseppe: 186.
 Ravasio, Ennio: 176 e n.
 Recanati, Giambattista: 25-27, 28n, 34.
 Reni, Guido: 54 e n.
 Residori, Matteo: 95.
 Ricci, Corrado: 54n, 77n, 164n.
 Ricci, Laura: 119n.
 Riccioli, Giovan Battista: 106.
 Riccoboni, Antonio: 26.
 Riccoboni, Luigi: 26.
 Richards, Ivor Armstrong: 69.
 Ricorda, Ricciarda: 110n.
 Righi, Augusto: 14.
 Riva, Anna: 190n.
 Riva, Giampietro (Rosmano Lapiteio):
 53n, 180, 181n, 182.
 Roberti, Giambattista: 182.
 Rolandi, Ulderico: 69n.
 Roli, Renato: 53n, 88n, 133n, 179n.
 Rolli, Paolo: 53n, 55.
 Romanelli, Giovanni Francesco: 186.
 Ronchetti, Emanuele: 122n.
 Rosa, Salvator: 185, 187.
 Rosmano Lapiteio, vedi Riva, Giampietro
 Rossi, Franco: 73.
 Rossi, Paolo: 109n, 175n.
 Rousseau, Jean-Jacques: 103.

- Rousset, Jean: 78n.
 Rovani, Giuseppe: 46n, 48n.
 Roversi, Giancarlo: 66.
 Ruffini, Franco: 77.
 Ruffo, Tommaso: 98.
 Ruggeri, Franco: 133n.
 Ruozzi, Gino: 9, 104n.
 Rusconi, Fanny: 191n.
 Russo, Emilio: 18n.
- Sabatini, Federico: 177n.
 Sabbatani, Sergio: 121n.
 Saccenti, Mario: 71n, 73n, 179n.
 Sacco, Angelo Antonio: 90 e n.
 Salvadori, Giuseppe Gaetano: 75.
 Salvini, Salvino: 31.
 Sannia Nowé, Laura: 81n, 91n.
 Santi, Venceslao: 94n.
 Santoro, Marco: 18n.
 Sanzio, Raffaello, vedi Raffaello Sanzio
 Saratelli, Alessandro: 78, 85n.
 Sargenti, Aurelio: 53n.
 Savini de' Rossi, Aretafila: 34 e n, 36.
 Savoia, Carlo Emanuele III di: 182.
 Savoia, Eugenio di: 19n.
 Savoia, Vittorio Amedeo II di: 49.
 Savoia Soissons, Eugenio di: 18, 19n, 49.
 Schiassi, Gaetano Maria: 44.
 Schmidt, Johann: 76n.
 Scholes, Robert: 177n.
 Schwarze, Sabine: 18n, 150n.
 Scioli, Stefano: 9, 108n, 175 e n.
 Selfridge-Field, Eleanor: 80n.
 Serafina (cantante): 77.
 Serafini, Alessandro: 133.
 Seragnoli, Daniele: 65n.
 Sestini, Valentina: 18n.
 Sforza, Francesco: 40.
 Shakespeare, William: 58.
 Shelley, Mary: 175.
 Shelley, Percy Bysshe: 176.
 Silvestri, Giuseppe: 91.
- Simonetto, Michele: 122n.
 Sirani, Elisabetta: 12, 185, 187.
 Sirani, Giovanni Andrea: 185.
 Smith, Joseph: 104.
 Sofocle: 27.
 Solerti, Angelo: 84n.
 Sonzogni, Ivano: 24n.
 Soprani, Raffaele: 186.
 Sorbelli, Albano: 90n.
 Sorrentino, Andrea: 72n.
 Spaggiari, William: 107n, 108n.
 Spallanzani, Lazzaro: 171 e n, 173, 175.
 Spenser, Edmund: 13.
 Spera, Lucinda: 30n.
 Spinosa, Eleonora: 34n.
 Stabile, Alessandra: 189.
 Stampiglia, Silvio: 45.
 Stanzani, Anna: 77n.
 Stay, Benedetto: 125n.
 Stefanini, Luigi: 72n.
 Strambi, Beatrice: 30n.
 Strozzi, Bernardo: 186, 187n.
 Stuart, Carlo I: 113n.
 Stuart, John III conte di Bute: 118n.
 Surian, Elvidio: 81n.
 Susini, Giancarlo: 122n.
- Tagliani, Domenico: 99, 99n.
 Tambroni, Clotilde: 11.
 Tansillo, Luigi: 188.
 Tartuferi, Angelo: 184n.
 Tasso, Torquato: 94 e n.
 Tassoni, Alessandro: 93 e n, 94
 Tatti, Mariasilvia: 9, 18n, 68n.
 Tecchi, Bonaventura: 89 e n.
 Tega, Walter: 116n, 118n, 131n, 132n,
 134n.
 Terenzio Afro, Publio: 28, 153.
 Tertulliano, Quinto Settimio Florente:
 56.
 Terzoli, Maria Antonietta: 17, 18n, 68n.
 Tesi, Mauro: 191n.

- Tessari, Roberto: 26n.
 Tessitore, Maria Vittoria: 56n.
 Tibaldi, Pellegrino: 54n.
 Tiepolo, Giambattista: 15, 190.
 Tintoretto (Jacopo Robusti): 185.
 Tiraboschi, Girolamo: 10, 28n, 39n.
 Tiziano, Vecellio: 185, 186 e n.
 Tocqueville, Alexis de: 9.
 Tognina (cantante): 77.
 Tommasini, Oreste: 80.
 Tommaso d'Aquino (santo): 176, 188.
 Tonelli, Giovanna: 122n.
 Tongiorgi, Duccio: 94n.
 Tori, Gian Giacomo: 40.
 Tormen, Gianluca: 184n.
 Torricelli, Evangelista: 121n.
 Tortorelli, Gianfranco: 90n.
 Toscano, Fabio: 132n.
 Trifone, Pietro: 30n.
 Trisalgo Larisseate, vedi Zanotti, Giam-
 pietro
 Trissino, Giovan Giorgio: 25 e n.
 Trombetti Budriesi, Anna Laura: 66.
 Trotti, Lorenzo: 41.
 Trovato, Roberto: 162n
 Tull, Jethro: 118, 121, 123.
 Tura, Cosmè (Cosimo): 186n.
 Turchi, Roberta: 18n, 53n.
- Vai, Gian Battista: 106n.
 Valenti, Cristina: 47n, 88n, 163n, 164n.
 Valenti Gonzaga, Silvio: 189.
 Valle, Nicola: 74n.
 Vallisneri, Antonio: 113.
 Valsalva, Antonio Maria: 106, 132 e n, 138
 e n.
 Varano, Valentina: 73n.
 Varottari, Chiara: 185.
 Varotti, Giuseppe: 180.
 Vasari, Giorgio: 186.
 Vecellio, Tiziano, vedi Tiziano Vecellio.
 Vegetti, Mario: 142 e n, 146n.
- Veltruský, Jiri: 87n.
 Venturi, Franco: 15, 108n.
 Veratti, Giuseppe: 116 e n, 117n.
 Verga, Marcello: 121n.
 Veronese (Paolo Caliari): 185, 187.
 Verri, Alessandro: 105n.
 Verri, Pietro: 105n, 122 e n.
 Vesalio, Andrea: 138 e n, 146n.
 Viani, Domenico Maria: 185.
 Vico, Giambattista: 72n.
 Vida, Marco Gerolamo: 24n.
 Viglione, Francesco: 109n.
 Viola, Corrado: 18n, 20n, 44n, 73n, 80n,
 150n.
 Virgilio Marone, Publio: 56, 57, 83, 109,
 124n, 125n, 126n.
 Viviani, Vincenzo: 121.
 Vizzani, Pompeo: 67.
 Volpe, Giulio: 24 e n.
 Volta, Alessandro: 168, 169, 175.
 Voltaire (François-Marie Arouet): 105,
 107n, 111, 128 e n, 152.
 Vuillermoz, Marc: 17, 18n.
- Warburg, Aby: 65 e n.
 Weber, Christoph: 85n, 89n, 94n, 99n.
 Winckelmann, Johann Joachim: 184.
- Yeo, Richard: 110n.
- Zaccagnini, Guido: 66n.
 Zaccaria, Michela: 28n.
 Zacchioli, Francesco: 150n, 151, 156, 157
 e n, 158n, 159.
 Zambecari, Eleonora: 183 e n.
 Zambelli, Giuseppe: 183n.
 Zamboni, Silla: 54 e n, 180n.
 Zanerini, Petronio: 164.
 Zani, Pietro Andrea: 56n.
 Zanin, Enrica: 18n.
 Zanolini, Antonio: 67, 68n.
 Zanon, Antonio: 108.

INDICE DEI NOMI

- Zanotti (famiglia): 61.
 Zanotti, Andrea: 132n.
 Zanotti, Angiola Anna Maria: 54, 60.
 Zanotti, Ercole Maria: 54n, 88 e n, 180.
 Zanotti, Eustachio: 54, 181n.
 Zanotti, Francesco Maria: 53n, 54n, 88 e n, 90, 91, 92n, 108, 133, 180, 181, 182n, 183n.
 Zanotti, Giampietro (Trisalgo Larissate): 11, 53 e n, 54n, 55-58, 55n, 56n, 57n, 58n, 60 e n, 61n, 63, 88 e n, 89n, 90, 92, 92n, 105, 179-183, 179n, 180n, 181n, 182n, 186, 190n, 191n.
 Zanotti, Giovanni Andrea: 54.
 Zanotti, Maddalena: 11, 54n.
 Zanotti, Pier Agostino: 54n.
 Zanotti, Teresa: 11, 54n, 60.
 Zanotti, Teresa Maria: 54.
 Zappi, Giambattista Felice: 36.
 Zava, Alberto: 110n.
 Zeno, Apostolo: 43n.
 Ziani, Marco Antonio: 44.
 Zilotti, Elena: 164n.
 Zinn, Johann Gottfried: 114.
 Zinnj, vedi Zinn, Johann Gottfried
 Zoppio, Melchiorre: 14.
 Zorzi, Ludovico: 65n, 69n, 80n.
 Zucchi, Enrico: 89n, 24n, 29n, 30n, 79n, 89n.
 Zucchini, Guido: 54n.

Finito di stampare nel mese di dicembre 2021
per i tipi di Bononia University Press

