

MAURIZIO CAMPANELLI - ALESSANDRO OTTAVIANI

SETTECENTO LATINO I

... queste cose che hanno a essere Europee,
non vanno scritte né in francese né in italiano
... ma in latino
(Leopardi al Giordani)

Gli interventi sulla letteratura latina d'Italia nel secolo XVIII sono scarsi, anzi scarsissimi. Il più ampio profilo storico rimane quello di Natali nel suo ancor oggi prezioso *Settecento*¹, mentre la più accurata panoramica sulla presenza del latino nell'Italia settecentesca la si deve a Bruno Basile². Per trovare qualcosa di più approfondito, e più recente, bisogna muovere oltreconfine: dalla Germania, ad esempio, è venuta l'edizione di un poema scientifico che nulla sacrifica alla fantasia, la *Navis aëria* di Bernardo Zamagna³, e ad una studiosa australiana si deve una ricchissima monografia sulla poesia latina dei Gesuiti⁴. Ma, almeno per quanto riguarda l'Italia, il problema non è di ordine quantitativo. In realtà tutte le ricostruzioni della storia letteraria e linguistica del nostro Settecento si soffermano più o meno diffusamente sul rapporto tra latino e italiano. Il fatto è che la prospettiva rimane sempre la stessa: il

¹ G. NATALI, *Il Settecento*, I, Vallardi, Milano 1964 (Sesta ed. riveduta e aggiornata), pp. 472-480.

² B. BASILE, *Uso e diffusione del latino*, in *Teorie e pratiche linguistiche nell'Italia del Settecento*, a c. di L. FORMIGARI, Il Mulino, Bologna 1984, pp. 333-346; un valido intervento è anche quello di S. SCOTTI MORGANA, *Latino e italiano nel primo Settecento. Note in margine a una lettera inedita di A. Vallisneri a L. A. Muratori*, in «Rendiconti dell'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere. Classe di Lettere e Scienze Morali e Storiche», CX, 1976, pp. 152-166. Per un panorama complessivo sulla presenza del latino nella cultura europea in età moderna è scontato il rinvio all'ormai classica monografia di F. WAQUET, *Le latin ou l'empire d'un signe: XVI^e-XX^e siècle*, Albin, Paris 1998 (trad. it. Feltrinelli, Milano 2004), a cui si aggiungano i contributi del volume *Tous vos gens à latin. Le latin, langue savante, langue mondaine (XIV^e-XVII^e siècles)*, éd. par E. BURY, Droz, Genève 2005.

³ D. BITZEL, *Bernardo Zamagna, Navis aëria. Eine Metamorphose des Lehrgedichts im Zeichen des technischen Fortschritts*, Lang, Frankfurt am Main 1997.

⁴ Y. A. HASKELL, *Loyola's Bees. Ideology and Industry in Jesuit Latin Didactic Poetry*, Oxford University Press, Oxford 2003.

latino – lingua della chiesa, della scuola e dell'università, della filologia e dell'erudizione, del diritto e della scienza, lingua di una poesia e di un'oratoria che, con tenacia degna di miglior causa, rimane legata ad un consolidato sistema di valori formali – questo latino arretra, arretra, arretra. E lo si guarda da lontano, come una montagna che via via si sgretola, non senza un celato compiacimento, poiché sulle disgrazie del latino si edificano le magnifiche sorti e progressive dell'italiano. Anche le stazioni dello sgretolamento, offerte per mettere un po' di vita in questo paesaggio all'acquerello, rimangono sempre le stesse, come in ogni via crucis che si rispetti: Muratori che scrive in latino le *Antiquitates Italicae Medii Aevi* e poi le traduce in italiano, il Genovesi che a Napoli inaugura l'insegnamento universitario in italiano, le difficoltà dell'editoria di libri in latino. Come accade spesso nei paesaggi acquerellati, l'effetto è grazioso, ma la profondità è carente. Muratori non traduce ma compendia, quando ormai l'età avanzata non gli consentiva molto altro; quale fosse il contesto e soprattutto il seguito, dell'esperimento di Genovesi nessuno lo dice e probabilmente, ora come ora, nessuno lo sa; su quali documenti vengano diagnosticate le difficoltà dell'editoria in lingua latina è ignoto (si può sperare che non siano le lamentele degli editori, che non hanno conosciuto soluzione di continuità dal Quattrocento ai giorni nostri), e del resto sembra impossibile condensare in un'unica formula un panorama editoriale esteso alle più varie discipline. Non vale la pena di lavorare su un quadro tanto generico, ed ancor meno utile sarebbe dipingerne uno opposto, ma di analoga natura onnicomprensiva, i cui contorni risulterebbero inevitabilmente altrettanto sfuocati. Ironizzare sulle traduzioni latine della *Commedia*, del *Furioso* e della *Liberata* è facile per chiunque, oggi, ma non serve a nulla, anzi è potenzialmente rischioso nel momento in cui non si conosce il pubblico che questi esperimenti avevano. E a poco o nulla serve giudicare la letteratura latina dalla prospettiva dell'italiano, ovvero dall'esterno.

Il punto della questione è in verità un altro. La cultura settecentesca è frutto di uno straordinario equilibrio di lingue, che coesistono in una dialettica vivace come non era mai stata prima e come forse non sarebbe più stata dopo. Il latino cosa dà e cosa prende? Come e quanto riesce a mettersi in gioco, e a contribuire al gioco, in una situazione in cui non può più vivere solo di secolari rendite? Più specificamente, il panorama della cultura letteraria italiana del Settecento, se privato del latino, non perde nulla? Sono queste le domande che ci siamo posti. Per trovare le risposte, abbiamo deciso di entrare nella montagna – nella presunzione che non ci si sgretoli addosso, ma anzi che, per tutto il periodo che ci interessa, si riveli più solida di quanto si pensi – e ne abbiamo tirato fuori, un po' alla rinfusa, alcuni materiali, che da questo numero dell'Ellisse cominciamo ad offrire ai lettori. La nostra è irrimediabilmente un'ottica dal basso: leggere i testi, trovarci qualche motivo di interesse, proporli alla lettura. Le risposte alle domande formulate sopra speriamo che vengano fuori da sole, dai materiali stessi. Abbiamo evitato, almeno per ora, i nomi celebri (Gravina e Muratori, ad esempio), che non hanno bisogno della nostra pubblicità, cercando piuttosto di portare in luce personaggi e scritti poco o nulla noti, ed abbia-

mo esplorato ambiti disciplinari la cui pertinenza all'italianistica non è affatto scontata, privilegiando, secondo gli intenti della nostra rivista, un'idea ampia di cultura letteraria rispetto ad una concezione esclusiva di letteratura.

Non ricerche dunque, ma proposte di lettura sono quelle che offriremo ai lettori, proposte che forse potranno offrir spunti per ricerche future. Per questo abbiamo deciso di basare l'esplorazione sul mondo, in teoria cognito, delle stampe, mentre mere situazioni logistiche hanno fatto sì che la maggior parte del materiale esplorato si trovi in edizioni romane. L'altro mondo, quello dei manoscritti, incognito anche in teoria, è comunque nei nostri obiettivi ideali: *si parva licet*, ci piacerebbe mettere in cantiere un *Iter Latinitatis Italicae saeculi XVIII*, ovvero un censimento delle opere latine di autori italiani conservate in manoscritti. Il contesto generale, e quelli particolari, rendono questo progetto un sogno, al quale tuttavia non vorremmo rinunciare. Intanto cominciamo a ridar voce alle stampe.

I. VEDERE VIRGILIO

Nei primi decenni del Settecento la filologia virgiliana sembrava segnare il passo. I due punti di riferimento continuavano ad essere opere dei secoli passati, ovvero le epocali *Castigationes* di Pierio Valeriano (Roma 1521) e la fondamentale edizione curata da Nicolas Heinsius (Amsterdam 1649, ripetutamente ristampata). Il secolo dei Lumi non pareva aver granché di nuovo da offrire, sia sul piano ecdotico sia su quello interpretativo, alle schiere di lettori delle più svariate estrazioni che continuavano a frequentare i testi di Virgilio. Era la situazione che, col senno di poi, fu ritratta da uno dei massimi filologi del secolo, Chr. Gottlieb Heyne, nel proemio alla sua edizione degli *Opera virgiliana, varietate lectionis et perpetua adnotatione illustrata*, apparsa a Lipsia nel 1767:

Quid quod, si quis lectionis varietatem ex optimis libris ad nostrum usque tempus undique congestam consideret, ad emendatiorem et ornatiorem Virgiliani carminis lectionem multum utique inde esse profectum largiatur, recentiore tamen operam multo minus fructuosam fuisse intelligat, quam superiorum temporum diligentiam, et a novissimis Criticis vix quicquam varietatis e codicibus esse enotatum, quod non ex aliis libris iam notatum et plurium librorum consensu esset confirmatum. Pleraque, quod ipsi tribus codicibus comparandis experti sumus, ad aberrationes librorum redire; at in iis locis, quae vulnus habent quod sententiam orationis obscuret, restituendis ac sanandis ab his codicibus non magis quicquam utilitatis quam a ceteris arcessi posse. Itaque ex innumeris iis codicibus, qui adhuc passim in bibliothecis latent, quamquam eos excuti satis utile fore arbitror, ad summam tamen rei vix quicquam valde memorabile et insignis alicuius utilitatis expectandum esse arbitror (pp. XIII-XIV).

Collazionare, collazionare, collazionare, secondo un criterio meramente quantitativo, rovistando fra gli innumerevoli codici di Virgilio nascosti nelle biblioteche, era

un procedimento che aveva dato buoni frutti in passato, ma ormai stava mostrando la corda: la quantità di inutili errori di copisti che si andavano recensendo in quel modo era inversamente proporzionale alla possibilità che emergesse una qualche nuova soluzione per i luoghi realmente controversi. La risposta a questo stallo non venne da innovazioni metodologiche, ma dal recupero di uno dei principi aurei della filologia umanistico-rinascimentale, formalmente mai messo in discussione, ma di fatto non più tradotto in pratica da lungo tempo. Questo recupero avvenne in Italia, grazie a due complesse operazioni editoriali, promosse e realizzate a Roma e a Firenze. I protagonisti furono due fiorentini, Giovanni Gaetano Bottari, ben noto anche per le sue edizioni di testi italiani delle Origini, e Pier Francesco Foggini. Il secondo venne a Roma grazie all'appoggio del primo, ed entrambi ebbero un ruolo di primo piano nelle controversie dottrinali, con forti implicazioni politiche, che infiammarono la ribalta romana a partire dagli anni del pontificato di Benedetto XIV. Il risultato furono due edizioni dei testi di Virgilio, profondamente diverse negli esiti, ma entrambe espressioni esemplari di quel rinnovato gusto per l'antico e la sua iconografia che animava i primi decenni del Settecento, in Italia e in Europa. Quel gusto influenzava infatti anche le edizioni dei classici latini, facendo apparire ormai arretrate le benemerite edizioni *cum notis variorum*, che nulla concedevano all'occhio. Era questo forse il pensiero di Benedetto Stay, cubiculario e segretario del papa, ma soprattutto diffusore in versi latini della filosofia di Cartesio e Newton, quando scriveva l'approvazione posta in cima alla monumentale stampa di Virgilio allestita da Antonio Ambrogi (p. VII): *Quare cum nostra haec aetas praeter diligentiam ac eruditionem in edendis illustrandisque veterum scriptorum libris adhibitam magnificentiam etiam ac ornatu mirifice trahatur [...].* L'edizione dell'Ambrogi⁵ fu in effetti uno dei più appariscenti esiti di questo nuovo modo di presentare il poeta latino per eccellenza. E resta ancora da appurare quale sia stato il contributo che edizioni come questa diedero alla diffusione del gusto classicista anche al di fuori dei centri primari della cultura settecentesca, in quella periferia d'Italia e d'Europa in cui i monumenti e i manufatti dell'arte antica non erano quotidianamente a portata di mano.

Le due edizioni curate da Bottari e Foggini, entrambe apparse nel 1741, meritano un posto di riguardo nella storia dell'editoria. Il primo scelse di riprodurre tipograficamente il venerando codice Mediceo, presenza fissa nella filologia virgiliana fin dai tempi eroici di Giovanni Andrea Bussi, il curatore dell'*editio princeps*, e di Pomponio Leto. L'operazione, nelle parole di Foggini, era senza precedenti, o quasi:

⁵ P. VIRGILII MARONIS *Bucolica, Georgica et Aeneis*, ex Cod. Mediceo-Laurentiano descripta, ab Antonio Ambrogi Florentino S] Italico versu reddita, adnotationibus atque variantibus lectionibus et antiquissimi codicis Vaticani picturis pluribusque aliis veterum monumentis aere incisus et Cl. Virorum Dissertationibus Illustrata, I-III, Romae excudebat Joannes Zempel prope Montem Jordanum, Venantii Monaldini Bibliopolae sumptibus, MDCCLXIII-MDCCLXV.

Primum quidem unamquamque Codicis paginam aere diligenter sculptam dare cogitavi, sed cum artificem compellaverim - Maecenates, quod frustra me fore facturum arbitrari facile poteram, certus non quaerere - et ad eam rem conficiendam XIV aureorum millia, atque eo amplius, eroganda intellexerim, ingentem animum coactus ponere, ea tandem ratione rem exequi constitui, quam in hoc volumine perfectam vides. Maioribus litteris, quas *Romanas* vocant eruditi homines, *versales* typographi, descriptum est totum, et in hoc nullum fortasse alium Latinum librum descriptum typis haberet parem [...], nisi ante hos paucos dies publicam vidisset lucem eodem pacto impressus elegantissimus liber fragmenta exhibens atque picturas antiquissimi Codicis Vergilii Vaticani. Porro tam hic liber quam ille Romanis litteris constant, quod ita quoque illi sint codices scripti, quos repraesentant. Quinimmo, ne quid praetermitterem quod magis similem cum Codice librum meum, illius exemplum, reddere posset, non solum litterarum formam ita expressi, sed etiam litterarum nexus imitatus sum, et praeterea versuum in unaquaque pagina tam numerum quam ordinem servavi, et apices etiam ipsos non praetermisi, errores, lituras, emendationes, improbo sane labore, sed quem in irritum cecissem non crediderim, cum librum ipsum non solum utiliorem, sed speciosum etiam magis factum hinc esse nemo non videat, et novitate sua talem, ut videatur quod nulla esse possit Bibliotheca, quae illo careat⁶.

La frase finale valeva come augurio, ma anche come messaggio promozionale. È incontestabile che il frutto delle fatiche di Foggini fu tale che ancor oggi farebbe la felicità di qualunque bibliofilo: la riproduzione del Mediceo si presenta di una nitidezza ed eleganza davvero incantevoli. Si resta colpiti in particolare dall'eleganza del disegno dei caratteri e dal rosso vivo delle lettere miniate o ritoccate di minio, destinate a riprodurre quelle lettere in rosso che a Foggini apparivano ricalcate su precedenti lettere in nero, *nisi forte scriptae fuerint atramento et minio simul mistis*.

L'apprezzamento estetico era comunque mediato attraverso una dettagliata analisi codicologica, che portava Foggini a rilevare, fra l'altro, come il manoscritto in origine dovesse esser stato di forma sì quadrata, ma più ampia dell'attuale, frutto di una rifilatura che aveva prodotto l'*amputatio* delle glosse marginali, vergate da una mano *non mediocris antiquitatis*, e dei titoli correnti. Ma il volume non era una riproduzione fotografica del Mediceo: eliminate le glosse marginali, perché ritenute di poco momento, e scartata per forza di cose la possibilità di riprodurre ogni singola lettera così come era nel manoscritto (impresa che avrebbe richiesto l'incisione e il conio di tanti caratteri tipografici quante erano le lettere del manoscritto), il maggior 'tradimento', almeno ai nostri occhi, era la rinuncia alla *scriptio continua*, come a cosa di nessuna utilità (*lectori fastidio futura mihi ea visa est religio, nulli autem utilitati*), pur avendo

⁶ P. VERGILII MARONIS Codex antiquissimus, a Rufio Turcio Aproniano V.C. distinctus et emendatus, qui nunc Florentiae in Bibliotheca Mediceo-Laurentiana adservatur, bono publico typis descriptus MDCCXLI Florentiae, typis Mannianis, pp. x-xi.

Foggini scelto di rispettare la *scriptio continua* nei casi in cui una medesima lettera fungeva da finale di una parola e iniziale della parola seguente. Nonostante questo, l'edizione proponeva chiaramente un approccio al manoscritto antico che si voleva facesse scuola, non solo nel ristretto ambito della filologia virgiliana, e neppure solo in quello della filologia classica: il manoscritto veniva riprodotto ed esaminato come un monumento o un'opera d'arte antica, e la prefazione equivaleva ad una delle tante coeve dissertazioni su un'ara, un bassorilievo, un vaso dipinto, che formano un vero e proprio genere, in cui la precisa ricostruzione dell'immagine dell'antico era il necessario presupposto di una corretta interpretazione di esso.

Ma in primo luogo occorre, e quasi urgeva, una legittimazione in sede di filologia testuale. Perciò Foggini apriva la sua prefazione citando un aneddoto riferito da Diogene Laerzio, il cui ricordo aveva percorso tutta la stagione della filologia umanistico-rinascimentale, dal mondo remoto delle *editiones principes* dei classici latini al precedente, che Foggini considerava diretto, delle *Castigationes Virgilianae* di Valeriano:

Timonem illum, Philosophum et Poetam celeberrimum, cum ex eo ab Arato quaereretur, quonam pacto habere quispiam posset sine mendis poemata Homeri, dixisse aiunt, si in antiquos codices incideret, nondum vero correctos: εἰ τοὺς ἀρχαίους ἀντιγράφους ἐντυγχάνοι, καὶ μὴ τοῖς ἤδη διωρθωμένοις [Diog. Laert. 9, 113]; scilicet Aristarchus aliique Grammatici medicas manus divinis illius Poetae carminibus admovere ausi, nova vulnera inflixerant. Quod plane durum ac lacrimabile fatum⁷ neque vero uni contigit Homero, sed aliis etiam multis tum Graecis tum Latinis scriptoribus (pp. III-IV).

Noteremo di passaggio che già Valeriano aveva riportato la sentenza di Timone nell'epistola con cui dedicava le sue *Castigationes* a Giulio II. Tutto ciò che immediatamente segue nella prefazione di Foggini, vale a dire la considerazione che i testi degli autori tanto più si corrompono quanto più vengono letti e trascritti, i riferimenti alle varianti antiche dei testi virgiliani riportate e discusse nelle *Noctes Atticae* di Gellio, il monito a non discostarsi dai manoscritti più antichi, la sottolineatura che i meriti dell'edizione di Heinsius consistevano proprio nell'aver seguito il Mediceo, non serviva ad altro se non a porre il nitidissimo volume nel solco della migliore filologia di matrice quattro-cinquecentesca. Non era questa una singolarità di Foggini, perché, come è noto, il richiamo alla severa lezione di stile e di metodo offerta dalla cultura del Rinascimento era divenuto un imperativo fin dalla fine del Seicento, in chiave antibarocca e in quanto rivendicazione di un primato culturale dell'Italia, il cui offuscarsi era coinciso con l'asservimento della penisola alle armi, e alla cultura, di Francia e di Spagna. Vale la pena di notare che, in questa battaglia di penne, un ruolo lo ebbe

⁷ L'emistichio sembra esser stato coniato da Foggini, forse sulla scorta di Verg. *Aen.* 7, 604 (*inferre manu lacrimabile bellum*), anche se appare più prossimo Sil. *Pun.* 2, 133 (*parat lacrimabile fatum*).

anche la filologia, proprio attraverso edizioni come quelle di cui si sta qui discorrendo, cosa che del resto non dovrebbe sorprendere, se si considera che la filologia latina aveva rappresentato uno dei massimi vertici della cultura umanistico-rinascimentale. L'edizione di un classico latino poteva quindi essere una buona via per illudersi di rinverdire gli italici fasti del secolo di Leone X, come lo chiamava Gravina.

Foggini rinvia alla edizione di Bottari come cosa appena uscita dai torchi tipografici, così come Bottari rinvia a Foggini per ulteriori informazioni *de orthographia antiquorum codicum*. I due erano già allora in stretti rapporti, e certamente si erano scambiati pareri e sostegno sui loro progetti editoriali. L'idea che li accomuna è quella di segnare una svolta epocale nella filologia virgiliana, una svolta quale non si verificava dai tempi di Valeriano, e che si sarebbe ora prodotta grazie ad un ritorno all'antico sotto il profilo del metodo, ma con risultati che fino ad allora non si erano mai visti. Risultati che avrebbero restituito all'Italia un ruolo di primo piano nella lettura e nell'esegesi del massimo poeta latino (questo l'obiettivo ultimo, non confessato ma facilmente percepibile, dei due). L'operazione di Bottari tuttavia, che fu messa a punto durante il conclave del 1740, al quale il fiorentino partecipava come conclavista del cardinal Neri Corsini, e vide la luce in forma anonima, era completamente diversa da quella di Foggini. Ecco come la presenta l'allora secondo custode della biblioteca Vaticana:

Inter celebriores admirandae Vaticanae Bibliothecae Codices praecipuum ferme locum sibi vindicant membranacei duo, qui P. Virgilio carmina continent, alter quidem ferme integer *Bucolica*, *Georgica* et *Aeneidem*, alter vero miserrime detruncatus quaedam tantum horum operum fragmenta, quum barbarorum hominum incuria vel avaritia maximo bonarum literarum detrimento cetera interciderint. Hic tamen mancus multisque suis partibus diminutus Codex, si hoc nomine prae illo priore postputandus est, alia tamen de causa praeferri eidem debet, quod variis picturis ad rem pertinentibus, de qua in illis paginis agitur, ornatur, quae quum tantae antiquitatis sint ac tanta diligentia illius temporis cultum, arma, vestes, amictus, sacros ritus moresque varios expriment, ejusdem merito auctoritatis habitae fuerunt, quod ad eruditionem spectat, ac si anaglyphi lapidesque forent ab antiquis artificibus incisi aut exculpti. Hinc est quod aliquoties earum exemplo docti viri suas confirment conjecturas, veluti Senator ille in antiquorum artificum mente internoscenda vaferimus Bonarrothius in suis operibus saepe ac multum fecisse videtur⁸.

Bottari aveva dunque deciso di riprodurre le celeberrime miniature che ornano il Vaticano latino 3225 (le cosiddette *Schedae Vaticanae*), ma senza tralasciare le diciannove miniature del Virgilio Romano. Egli stesso ricordava che il progetto di pubbli-

⁸ *Antiquissimi Virgiliani Codicis fragmenta et picturae ex Bibliotheca Vaticana ad praeas imaginum formas a Petro Sancte Bartholi incisae*, Romae, ex Chalcographia R.C.A. apud Pedem Marmorium, MDCCXLI, p. III.

care le miniature era stato patrocinato nel secolo precedente dal cardinal Camillo Massimo, il quale aveva incaricato Pietro di Sante Bartoli di eseguire le incisioni, che furono fatte non sugli originali, ma sui disegni eseguiti da un allievo di Pietro da Cortona nel 1632-33 per conto di Cassiano dal Pozzo. Nel 1677 fu realizzata una prima tiratura delle lastre, che fu ripetuta quasi cinquant'anni dopo, nel 1725, in due stati, l'uno privo di qualunque testo, come l'originale del 1677, l'altro corredato di riferimenti al testo virgiliano e brevi commenti⁹. Questa stampa ha una particolare importanza, perché rappresenta il primo passo verso la realizzazione di un Virgilio illustrato tramite opere d'arte antica. Bottari in realtà ristampava per la terza volta le lastre del Bartoli, modificandone *in itinere* lo stato. Si sarà notato come lo stesso Bottari sottolinei con forza che quelle immagini – tanta parte della sua edizione – non servivano solo ad appagare l'occhio in quanto capolavori dell'arte antica che fino ad allora pochissimi avevano avuto la possibilità di ammirare, ma andavano considerate alla stregua di fonti parallele, in grado di dare contributi nuovi, e talora risolutivi, all'intelligenza del testo, come aveva già sperimentato uno dei principali eruditi della precedente generazione, Filippo Buonarroti.

Bottari avvertiva non meno di Foggini l'esigenza di legittimare la sua operazione sul piano più squisitamente filologico, e lo faceva richiamandosi anch'egli ad un principio aureo della filologia umanistica, teorizzato da molti fra i primi editori di testi latini antichi, quando affermavano di aver riprodotto il testo esattamente come si trovava nei manoscritti, con tutti gli eventuali errori dei copisti, per lasciar campo libero all'ingegno dei lettori, senza condizionarne, o perfino impedirne, il giudizio. Era questo un principio largamente diffuso nella filologia italiana del sedicesimo secolo, che in buona sostanza faceva tutt'uno con quanto espresso da Foggini a proposito della indispensabilità dei manoscritti antichi e non toccati dalle *Grammaticorum medicae manus*:

Quum autem has Tabulas in praesentia vulgare statuerimus (pauca enim exemplaria usque adhuc prodierant), operae pretium nos facturos putavimus, si illis adderemus Virgilii, quotquot in eo Codice invenirentur, carmina, eadem prorsus scriptio-nis forma et orthographia et cum ipsismet librarii erroribus aut correctionibus. Hinc enim eruditi pro libito quique suo suas poterunt conjecturas facere, verumque summi poetae sensum aut scriptio-nem aucupari, quae quamvis nonnullis aliquando absona videri possit, eam tamen cum antiquioribus libris vel cum ipsis autographis convenire saepe reperient. Sexcentis aliis praetermissis, hoc uno tantum contenti exemplo rem planam faciemus. Pag. 26, v. 8 *aena* [*Aen.* 2, 470], sicut in codice legitur, absque aspiratione vulgavimus; nam quamvis male fortasse nonnullis scriptum id videatur,

⁹ Per queste stampe ci siamo rifatti a J. RUYSSCHAERT, *Bartoli, Pietro Santi*, in *Enciclopedia Virgiliana*, I, Ist. dell'Enciclop. Italiana, Roma 1984, pp. 467-468, e alla scheda di V. M. ROMANI in *Il Trionfo sul Tempo. Manoscritti illustrati dell'Accademia nazionale dei Lincei*, a c. di A. CADEI, Panini, Modena 2002, pp. 123-124.

tamen memoriae proditum est Fidum Optatum, magni nominis grammaticum, A. Gellio secundi *Aeneidos* libri mirandae vetustatis codicem ostendisse emptum in Sigillariis XX aureis, quem ipsius Virgilii fuisse credebat, in quo hi duo versus ita scripti erant, ut in nostro Codice: *Vestibulum ante ipsum primoque in limine Pirrhus / exultat telis et luce coruscus aena* (pp. III-IV; cf. Gell. 2, 3, 5).

Quando Bottari arrivò a trattare la cruciale questione dell'età del manoscritto, volle introdurre, con schietto gusto di storico, un inedito documento, che sapeva di vita vissuta all'insegna di una codicologia militante. In un giorno di fine estate di molti anni prima tre personaggi d'eccezione si erano raccolti intorno all'insigne reliquia per un consulto:

Quapropter etiam hunc nostrum, qui illi [*scil.* codici Mediceo] coevus est, primis Christianae aerae temporibus scriptum fuisse censeo, qua de re iudicium hic afferimus Emanuelis a Schelestrate, V. C. et Bibliothecae Vaticanae praefecti, inter ipsiusmet adversaria repertum: "Anno 1686, die XVI Septembris, in Bibliotheca Vaticana, coram R. P. Ioanne Mabillonio Ord. S. Benedicti, D. Io. Petro Bellorio et me infrascripto, visus est Codex manuscriptus sub num. 3225 in eadem Bibliotheca servatus. Est in quarto quadratus, litteris majusculis, nulla distinctione verborum conscriptus, praeterquam in interpunctionibus, quarum quae in superiori, punctum nostrum, quae in medio vel infimo loco sunt, commata nostra designant. Littera *A* absque lineola transversa *A*, littera *P* semiclausa, littera *U* semper rotunda; littera *I* lineam superiorem perbreve, littera *G* ꝑ virgulam inversam, litterae *E* et *F* quasi puncta pro lineis transversis habent. Continet ubique imagines coloribus effectas, quae saeculo Constantini superiores videntur, et forte ad tempora Septimij Severi spectant, quum in iis non solum conspiciantur templa, victimae, aedificia, biremes, pilei Phrygii, habitus, aliaque ad Trojanorum et Romanorum sacrificia pertinentia, sed etiam lineamenta perfectiora, quae melioris et superioris aevi aetatem indicant. Quinimo pictor harum imaginum videtur secutus fuisse ideam nobilioris et antiquioris pictoris, nihilque in iis exhibetur quod primam Romanii Imperii majestatem non redoleat. *Emanuele a Schelestrate*" (p. IV).

La questione dell'età del manoscritto appariva cruciale per valutare la qualità del testo, e quindi per dar la massima incisività all'operazione editoriale di Bottari. D'altra parte il consulto tardosecentesco adombrava una cooperazione di paleografia, antiquaria e storia dell'arte in servizio della letteratura, che ad un uomo del pieno Settecento doveva apparire esemplare, anche a non tener conto del prestigio dei personaggi coinvolti e del fatto che il documento firmato dal prefetto della Vaticana sembrava offrire la migliore soluzione ad un problema che era stato e rimaneva spinoso.

I volumi di Bottari e Foggini divennero subito abituali strumenti di lavoro per gli editori di Virgilio. Peter Burman jr., nel proemio al suo Virgilio (Amstelaedami,

sumptibus J. Wetstenii, MDCCXLVI), avrà parole di elogio per Foggini, che con la sua edizione *haud parum Musas nostras sibi obstrinxit*, e per la riproduzione *opere eximio et splendidissimo* del Virgilio vaticano. Oltre vent'anni dopo Heyne poneva i due volumi tra le fonti primarie della sua edizione virgiliana. Ma questo era prevedibile. Meno prevedibile fu invece un altro sviluppo, che prese le mosse dall'edizione di Bottari, con le sue splendide tavole e il suo richiamo al valore di fonte rivestito da quelle immagini. In un'epoca che disegnò la sua identità culturale in larga parte riflettendo sui rapporti tra pittura, scultura e poesia, ed in cui la divulgazione a stampa di opere d'arte antica e moderna, singole o nei più svariati assortimenti, andava conoscendo una straordinaria fortuna, si fece strada l'idea che il miglior commento a Virgilio fosse quello per immagini, nella fiducia che i tanti capolavori dell'arte antica, conservati soprattutto nelle collezioni romane, potessero illustrare ogni passo dell'opera virgiliana, non solo con maggiore evidenza, ma anche con più stretta pertinenza rispetto alle tradizionali note di commento. Tale convinzione fu espressa nel modo più compiuto nella prefazione ad un'edizione di Virgilio *ex antiquis Monumentis illustrata*, che uscì in quattro volumi a cura di un personaggio poco noto, Henry Justice, che nel frontespizio si definiva *armigerus, Rufforthii Toparcha* (qualifiche in verità improbabili per un editore di Virgilio); i volumi non presentano note tipografiche, ma uscirono a La Haye a partire dal 1757; nel 1765 fu infine pubblicato un quinto volume, contenente un *Monumentorum per totum opus sparsorum index*, a cura del figlio William. Justice esprime con grande chiarezza il suo programma. Di edizioni *cum notis variorum* non se ne poteva più; seguendo finalmente la strada indicata dalle *Musae* e dalle *Gratiae* non si sarebbe soltanto reso omaggio al senso estetico dei lettori, ma si sarebbe anche dato un contributo nuovo all'intelligenza del testo, attuando quel precetto oraziano del *miscere utile dulci* tanto caro alla letteratura del Settecento (f. [a1]v):

Nolim vero hic expectes innumeras aliorum atque aliorum Notas: non faciunt utramque paginam mille Lectiones variantes, quarum mole dudum laboramus, quibusque oneratos, non ornatos, illitos et obscuratos, non elucidatos Codices habemus. Aliam viam nobis patefecerunt almae Musae et Gratiae, eamque jucundiolem atque tutiolem, qua Poëtarum Latinorum Princeps digno se ornatu incederet, eaque luce collustraretur, cujus pulchritudo non minus conspicua quam utilitas manifesta est. Nihil enim magis ad illustrandam veterum Auctorum mentem facit quam priscorum monumentorum repraesentatio, quae inter facile eminent Sculptura et Pictura, ad quas ipse Vates subinde alludit, quibusque ex fontibus sua identidem hausit, viam affectans Olympo (cf. Verg. *georg.* 4, 562).

Ma un lavoro simile si sarebbe potuto fare soltanto in Italia, terra di artisti e di antiquari. Bisognava tornare direttamente alle opere d'arte antica, quelle che lo stesso Virgilio aveva visto e rivisto, eliminando ogni passaggio intermedio, per prestigioso che fosse; così teorizzando, Justice prendeva le distanze anche dall'edizione di Bottari, che pure, in materia di uso della pittura antica in sede esegetica, rappresen-

tava il suo più immediato presupposto. Anche all'arte si potevano applicare i principi della filologia testuale, e porre così un tangibile discrimine tra gli archetipi e le riproduzioni che, allontanandosi dalla fonte primaria, ne perdevano irrimediabilmente lo smalto (f. [b 2]r-v):

Sola quippe Italia optima est artificum nutrix et antiquitatum suarum interpres. Quarum elegantiae ex primigeniis Tabulis delineatae facile earum luminibus offi-
ciunt, quae ex libellis petuntur, in quibus tamquam rivulis a fonte suo multum remo-
tis illarum vis vivida spiransque pulchritudo, eximiis archetypis unice inhaerens,
parum conspicitur, sed potius evanescit disperitque. Ex codice ergo Vaticano, qui in
omnium manibus versatur, vix aliquid depromsimus.

Quae cum ita sint, et praeterea haud levis interdum similitudo inter varia veterum
Toreumata eorundemque descriptiones a Poëtis perpolitae deprehendatur, omnino
operae pretium erat Latium adire, quod antiquarum originum assertoribus et vindic-
ibus aequae in deliciis est atque Helicon Apollini et novem Sororibus. Virgiliis aevo
Graecorum ars sculptoria maximo in honore ac pretio erat, Nosterque haud dubie,
cum reliquo vatum choro, ad ista opera summo artificio facta oculos saepius retorsit.
Recte igitur haec inter se comparantur, quae sibi mutuam lucem praestant: *alterius sic
/ altera poscit opem res et conjurat amice* (Hor. *ars* 410-411).

Justice attingeva a principi di estetica che a metà Settecento erano ormai vulgati.
Il nodo indissolubile che legava scultura, pittura e poesia non consentiva soltanto di
allestire un esaustivo commento per immagini al massimo poeta latino, ma poteva
anche fare di un'edizione di poesia un grande museo virtuale di antichità romane fino
ad allora sconosciute. L'osmosi fra le arti era così perfetta:

Non inviti ergo illorum sententiae subscribimus, qui Sculpturam et Picturam
Poësi sororio vinculo junctas esse statuunt, quibus “facies non omnibus una / nec
diversa tamen, quales decet esse sororum” [Ov. *met.* 2, 13-14]. Quaelibet ex his sua
quidem gratia et venere satis commendabilis est, quamlibet suus decor componit fur-
timque subsequitur. Quis autem infitias eat has, quum perbene convenient, in una
sede collocatas multo splendidiore et majores videri? Ut proinde, si verum amamus,
praesens Maronis editio pro novo quodam antiquitatum Romanorum ineditarum
thesaurum aequo Apolline haberi possit (f. c [1]r).

Quanto forti fossero le radici italiane dell'edizione di Justice appare chiaro dai
ringraziamenti finali, in cui sfilano i cardinali Passionei e Albani, il primo per aver
consentito a Justice l'accesso alle collezioni di antichità del Vaticano, il secondo per
avergli aperto la sua collezione antiquaria; Giovanni Molinos e il barone de Stosch
pro symbolis in Virgilium manu perquam liberali collatis; Ridolfino Venuti, *ab antiquitatibus*
del papa, per la consulenza scientifica; i disegnatori Fidenza e Ch. de la Traverse, il
primo *delineator* in Vaticano, il secondo *pictor* all'Accademia di Francia, e l'incisore

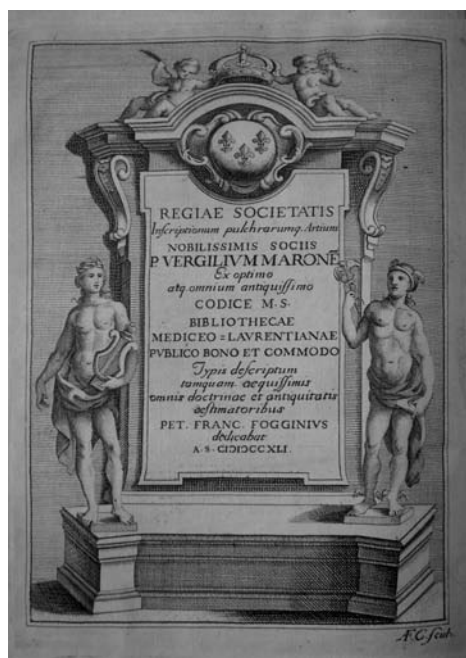
Pitteri. Le riflessioni di Justice risulteranno ancor più significative, se si terrà presente che l'apparato iconografico della sua edizione è in realtà piuttosto limitato, dal momento che le incisioni si trovano solo all'inizio di un'opera o delle singole parti di un'opera, e a prima vista non appaiono neppure straordinariamente aderenti al contesto. Ma dobbiamo avvertire i lettori che l'avversione di Justice per gli affastellamenti di bibliografia erudita poteva anche dipendere da vicende biografiche. Il 5 maggio del 1736 l'allora giovane Justice comparve davanti al tribunale penale di Londra, per rispondere dell'accusa di furto. Nella sua stanza era stata trovata una serie infinita di libri d'ogni sorta (c'era anche un Virgilio in tre volumi, seguito da un *Ourang-Outang sive Homo Silvestris*), risultati appartenenti alla biblioteca del Trinity College, presso il quale Justice si trovava con la qualifica di Fellow Commoner. A leggere gli atti del processo, pubblicati a stampa (la *privacy* era di là da venire)¹⁰, si respirava un'atmosfera pesante; Justice tentò di difendersi in tutti i modi, ma in sostanza sostenne che quei libri se li era portati nella stanza solo come un prestito, che la sua qualifica gli concedeva la facoltà di far questo, e che aveva chiesto tutte le autorizzazioni necessarie. Per noi è francamente impossibile capire da quale parte fosse la ragione; certo, se l'intenzione di Justice fosse stata veramente quella di rubare i libri, il fatto di averli ammassati a decine e decine nella sua stanza all'interno del College, che era spesso aperta e alla quale avevano accesso varie persone, lo dipingerebbe come il più maldestro dei ladri. Forse il suo fu solo un abuso, dovuto ad ingenuità, oppure ad arroganza, anche se Justice avrebbe dovuto stare particolarmente attento, dato che alla fine del processo rivela di esser stato già confinato per sei mesi, pur senza indicarne il motivo. L'abuso fu pagato a carissimo prezzo: il Bailey lo condannò ad essere deportato, negando la grazia e respingendo ogni possibile attenuante. Dove sia stato spedito, gli atti del processo non lo dicono, ma certamente il luogo di deportazione non fu l'Italia. Come e quando Justice sia arrivato nella nostra Penisola non sapremo dirlo, ma a questo punto converrà lasciarlo mentre si aggira tra le collezioni antiquarie di Roma.

Che le idee di Justice non fossero isolate bizzarrie lo dimostrano alcune operazioni editoriali condotte in seguito. In primo luogo il già citato Virgilio dell'Ambrogi (1763-1765), che nella prefazione al terzo tomo del suo Virgilio scriveva: "Unicamente dirovvi come, per supplire in questo Tomo alle pitture del *Cod. Vaticano*, il quale, oltre l'essere scarso di esse nelle sue ultime pagine, di più finisce sfortunatamente nel *lib. 9* dell'*Eneide*, peritine del tutto i tre ultimi libri, ho procurato raccogliere per quanto mi è stato possibile inediti monumenti e pezzi di Antichità, che si meritassero la Vostra approvazione, e il vostro gradimento. Specialmente troverete un qualche numero delle gemme possedute già dal *Sig. Barone de Stosch*, e di cui il *Ch. Sig. Ab. Winchelmann* diede con molta erudizione una succinta notizia nel suo

¹⁰ Com'è ovvio, noi non saremmo mai arrivati a questo documento, se non si trovasse in rete, nel sito www.oldbaileyonline.org.

libro intitolato *Descrizione delle pietre intagliate del fu Barone de Stosch*. Da questa singolare collezione di gemme inedite ho tratto adunque non poche cose, che mi hanno servito per adornare la stampa, e che al solito troverete accennate da me nelle note aggiunte al mio lavoro; qualch'altro pezzo me lo ha somministrato il *Museo Kircheriano* di questo *Collegio Romano*; e ciò che vi mancava per compire l'impresa è stato mio pensiero il farlo disegnare da' più celebri avanzi della Antichità, che o abbiamo noi qui in Roma, o sappiamo essere posseduti da altri in più rimoti paesi" (p. XII). L'Ambrogio, che pure non rinunciava al tradizionale apparato erudito, presentava dunque un Virgilio rivestito di panni neoclassici, nei fatti e nello spirito.

Il testo di Virgilio divenne infine un pretesto. Sempre a Roma, nel 1776 Venanzio Monaldini stampò un volume dal titolo *Antiquissimi Virgiliani codicis Bibliothecae Vaticanae picturae a Petro Sancte Bartoli aere incisae; accedunt ex insignioribus pinacothecis picturae aliae, veteres gemmae et anaglypha, quibus celebriora Virgiliti loca illustrantur, compendiarie explanatione apposita ad singulas tabulas* (il volume fu ristampato, sempre dal Monaldini, nel 1782). Qui i versi virgiliani non sono se non didascalie poste sotto le immagini dell'edizione Ambrogio, con aggiunti in appendice XI rami di opere provenienti dal museo Kircheriano e da quello del marchese Giovan Pietro Lucatelli. Virgilio era così divenuto un basamento sul quale allestire una galleria ragionata di arte antica, in perfetta sintonia con quel genere museografico che aveva contribuito in maniera decisiva a formare il gusto del secolo.



II. PITTORI ETRUSCHI

La seconda proposta di lettura ci porta nell'ambito di una disciplina nata nell'ultima parte del Seicento, ma che ebbe nel Settecento la sua età eroica. Il nome tradizionale, e tradizionalmente riduttivo, è Etruscheria; l'alveo nel quale si inserisce è quello degli studi antiquari, ed *Antiquarius* è il termine che usa per sé il personaggio sul quale abbiamo centrato la nostra attenzione, il pesarese Giovan Battista Passeri (1694-1780). Non abbiamo competenze per discutere dei risultati scientifici raggiunti dalla sua opera maggiore, i tre volumi delle *Picturae Etruscorum in Vasculis, nunc primum in unum collectae, explicationibus et dissertationibus inlustratae*, Romae, ex Typ. J. Zempel, MDCCLXVII-MDCCLXXV, ma ci arrischiemo ad affermare che le centinaia di riproduzioni di vasi etruschi, provenienti da tutte le maggiori raccolte del tempo, di cui i volumi sono corredati, ne fanno una delle più alte imprese della tipografia settecentesca (in diversi esemplari le riproduzioni sono state dipinte ad olio). Complessa la genesi dell'opera, che inizialmente avrebbe dovuto essere il quarto volume del *Museum Etruscum* di Anton Francesco Gori, i cui tre volumi apparvero a Firenze fra il 1737 e il 1743, e complesso il retroterra culturale, all'insegna della lunga controversia tra gli studiosi campani, i quali sostenevano che i vasi dipinti antichi rinvenuti nella loro regione fossero di origine greca, e quelli toscani, che li ritenevano invece di origine etrusca. Si trattava insomma di stabilire se la Campania antichissima fosse stata un'area periferica del dominio etrusco, o un'espressione diretta della civiltà greca: l'antiquaria dunque, come quasi sempre in quest'epoca, faceva da supporto a tangibili nazionalismi¹¹. Sfogliando il primo volume delle *Picturae Etruscorum* la nostra attenzione è caduta su una delle dissertazioni che Passeri inserì nell'opera, e che dovevano costituire il supporto teorico dell'immenso museo virtuale ivi raccolto: le *Dissertationes* nel loro complesso avrebbero offerto al lettore una prima enciclopedia del mondo etrusco, tutta costruita con i dati ricavabili dai vasi dipinti. Nel primo volume, oltre ai *Prolegomena* e alle programmatiche *Vindiciae Etruscae*, figurano tre dissertazioni: *De Laribus*, *De re vestiaria*, *De pictura Etruscorum*, quest'ultima è quella da noi scelta.

I vasi etruschi, non diversamente dalle opere dell'arte classica, univano le qualità di oggetti artistici e di fonti storiche, e nel preliminare, necessario confronto con la

¹¹ Questi aspetti sono ora molto ben lumeggiati in un volume di M. E. MASCI, *Documenti per la storia del collezionismo di vasi antichi nel XVIII secolo. Lettere ad Anton Francesco Gori (Firenze, 1691-1757)*, Liguori, Napoli 2003. L'etruscheria settecentesca continua a godere di una buona fortuna bibliografica: oltre all'ormai classico M. CRISTOFANI, *La scoperta degli Etruschi. Archeologia e antiquaria nel '700*, CNR, Roma 1983, ci limitiamo a rinviare a P. CASINI, *L'antica sapienza italica. Cronistoria di un mito*, Bologna, Il Mulino 1998, pp. 197-221, e ai contributi raccolti negli Atti del Convegno Mario Guarnacci (1701-1785). *Un erudito toscano alla scoperta degli Etruschi*, pubblicati come numero monografico della «Rassegna Volterrana», LXXIX, 2002; vd. anche C. MARAZZINI, *Miti archeologico-artistici e storia della lingua italiana*, in *Storia della lingua e storia dell'arte in Italia. Dissimmetrie e intersezioni*. Atti del III Convegno ASLI, a c. di V. CASALE e P. D'ACHILLE, Cesati, Firenze 2004, pp. 139-150, e C. R. CHIARLO, *G. B. Passeri: problemi di metodo*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Quaderni», ser. IV, II, 1998, pp. 167-194.

civiltà greca e romana potevano perfino compensare la perdita della letteratura degli Etruschi:

Est tamen in quo utramque exsuperet, nempe Pictura; nam consumptis penitus, nomine tenus, Graecorum Tabulis, paucis vero superstitibus, et in diem fugientibus Romanae Picturae vestigiis, Thuscia nostra decennali nec amplius spatio quingenta fere Vasa delineata in unum contulit, et plura in dies cumulat, quae arte perenni encausto depicta vividam adhuc spirant juventutem, in quibus mores Nationis consignati librorum omnium interitum demonstratione compensant (p. LXIV).

Passeri scrive in anni in cui gli scavi di Pompei ed Ercolano sono in pieno fervore, ed egli stesso scrisse delle *Notizie del memorabile scoprimento dell'antica città Ercolano* (Firenze 1748). Dunque non può negare l'evidente superiorità formale della pittura romana, ma risolve il problema rilevando come questa, nelle sue realizzazioni note, sia frutto di committenza imperiale o comunque di settori molto alti della società, che ingaggiavano gli artisti migliori, mentre quelli dei vasi etruschi sono chiaramente pittori *humilioris notae*, se non apprendisti; e questo – rileva Passeri – lascia immaginare quale potesse essere la qualità della pittura etrusca nelle sue più alte manifestazioni, ovvero nella decorazione degli edifici pubblici.

Se ciò che fa di un antico, poeta o pittore che sia, un classico è la sua capacità di porsi come modello, se non come archetipo, di gusto e di tecnica, e se l'arte etrusca non aveva potuto esercitare questa funzione perché giunta troppo tardi sulla ribalta dell'età moderna, allora tutto lo sforzo di Passeri sarà quello di rivendicare ai pittori etruschi un ruolo di anticipatori, per dimostrare che anch'essi avrebbero potuto essere dei classici, se le contingenze della storia culturale non glielo avessero impedito *a priori*. Agli artisti etruschi erano noti molti segreti nella preparazione dei colori, inclusa una particolare qualità di rosso, ricordata dal solito Plinio il vecchio, che fu poi tra i vanti della ceramica di Orazio Fontana e quindi della corte urbinata di Guidubaldo II (p. LXVI). Ma la forza di quegli anonimi pittori non fu nell'uso del colore, bensì nel disegno, ovvero nel saper esprimere soltanto *maiore pressione lineae aut attenuatione ejusdem sensim fugientis* tutte le passioni umane, *in qua quidem arte superioribus saeculis maxime excelluit Johannes Bologna, cujus schemata ligneis formis excusa inter Artis magisteria computantur* (p. LXVII).

A questo punto il testo di Passeri si apre in una disquisizione sul genio della pittura presso diversi popoli:

Haec summatim dicta sint ad Pictorum Etruscorum peritiam intelligendam. Nunc de proprio illorum characterē aliqua delibanda sunt. Qui fuerit Etruscae Picturae stilus ex caeli natura adsequemur; nam hominum vis imaginaria a climatis indole motus quosdam varios recipit atque impulsus, qui organa varie disponunt in quibus animae actiones exercentur. Gelidarum regionum Pictores fibras sortiti validiores motus animae patiuntur asperiores, quibus adsuescens phantasia, quidquid

exprimit, violentum spirat et ferreum. Itaque horresco Veneres Belgicas, quas nemo deperat nisi Mars et Vulcanus, ut Paridem aliquando iudicii paeniteat. Hujus nationis et circumstantium Pictores, alioqui in eodem stilo excellentes, vim quamdam naturae addiderunt et violentos quosdam exprimendarum passionum modos, quos illa clementior ignorat et respuit et, nisi sibi vim faciat, imitari non potest. Ex quo fit ut qui ea opera tam a vero aliena contemplatur, passionem expressam praeter naturae modum minime animo concipiat, et Picturae finis frustretur. Transit ad nostros, caelo alioquin repugnante, alieni climatis corruptela, qui grande quidpiam Picturae Italicae sibi addere visi sunt, si naturam perpetuo concitarent ut nihil quietum exprimeret et quod perturbatione violenta artuum non careret. In quo quidem vitio excelsit Pictor Urbinas Thaddeus Zuccarius, Pictor alioqui magni nominis, qui, posthabita Concivis sui Raphaelis Sanctii divina simplicitate, Sarmaticos in Schola Italica induxit modos terribilemque viam admirabilis Bonarotii, in quam ille ferebatur, miserrime exasperavit.

At contra Aegyptus et Oriens, dono caeli mollioris semper flaccescens, pacatiorum atque statarium Picturae stilum adinvenit, unde earum Gentium simulacra ligneum quiddam et siccum spirant; et quamquam symmetriae legibus non repugnant, stupidum tamen quid reddunt, nec ullis umquam vel levibus actionibus exprimendis adsuescunt. Quidquid Syria, quidquid Palmyra, quidquid Persia sculpturae hucusque protulit (in qua postrema Regione fabuloso cuidam Heroi *Ronstat* tribuuntur quaecumque in rupibus excisa sunt¹²), ex Schola Aegyptia processisse reputantur.

At non ita regiones mediae, quae sui indole temperantissima ea nutriunt ingenia, quae embrionibus, quas producant, tantam vim addunt quantum natura communiter exigit in ea actione cum dignitate exprimenda; nihil detrahunt, quo ipsa ad torporem declinet, nihil obtrudunt, quo quid violentum sapiat; quae extrema a veritate declinant, in cujus imitatione tota Pictura versatur. Nec quaelibet veritas Picturae satisfacit; nam in illa, quae multa est atque varia, lectissimas semper et omnium pulcherrimas formas sibi imitandas praescribit, unde venustas picturae et gratia coalescit.

Hoc propemodum fuit Etruscae Picturae institutum, hic modus sibi proprius, hic stilus (pp. LXVIII-LXIX).

La tesi che fosse il clima a determinare lo stile degli artisti era stata a lungo discussa da Jean-Baptiste Dubos nelle sezioni 14-17 della seconda parte delle *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (Paris, J. Mariette, 1719), anche se le tesi di Passeri ricordano piuttosto Montesquieu, in particolare il libro XIV dell'*Esprit des Lois*, tutto dedicato agli influssi del clima sulla natura umana, nel segno di una precisa distinzione tra popoli del Nord e popoli del Sud. Basterà citare l'inizio del capitolo II:

¹² Questo Ronstat si identifica col leggendario guerriero Rustam, sul quale vd. E. YARSHATER, *Iranian national history*, in *The Cambridge History of Iran*. III/1. *The Seleucid, Parthian and Sasanian periods*, ed. by E. YARSHATER, Cambridge University Press, Cambridge [et alibi] 1983, pp. 373-377 e 453-457 (dove tuttavia non si fa riferimento ad una sua attività artistica).

“L’air froid resserre les extrémités des fibres extérieures de notre corps; cela augmente leur ressort, et favorise le retour du sang des extrémités vers le coeur. Il diminue la longueur de ces mêmes fibres; il augmente donc encore per là leur force. L’air chaud, au contraire, relâche les extrémités des fibres, et les allonge; il diminue donc leur force et leur ressort. On a donc plus de vigueur dans les climats froids”. Ma peculiare di Passeri è la vivacità con cui tratteggia sia la ‘violenza’ della pittura fiamminga, terminando con la stroncatura dello Zuccari, sia l’aspetto che oggi definiremmo ieratico dell’arte orientale, con i soliti egiziani a fare da iniziatori. Il risultato è un brano un po’ naïf, che ricorda certe pagine di Francesco Milizia, e che sfocia in considerazioni, di stampo tradizionale, sui pregi della pittura: unire *veritas* e *venustas* attraverso l’imitazione delle *lectissimae et pulcherrimae formae*, ovvero di quella che i trattatisti definivano “la bella natura”; ma Passeri riserva questa capacità alle sole regioni temperate, facendone così la quintessenza della pittura degli Etruschi.

Passeri riprende quindi il filo del suo discorso, ed è di nuovo storia di anticipazioni del moderno. Gli Etruschi avevano evitato il tradizionale limite che imponeva alla pittura l’osservanza dell’unità di tempo, riuscendo a condensare in una sola azione non solo il presente, ma anche il passato e il futuro: *Hoc eodem artificio usus est Caratius, qui Bononiae in Benedictinorum Claustro incendium pinxit, qui sollicitudini eorum, qui flammam diuturnas restinguebant, tempus praeteritum junxit, dejectis humi confractis situlis et de longe venientibus aquariolis, ut quod futurum erat, uno adparatu demonstraret* (pp. LXXIII-LXXIV). A questo punto le pitture dei vasi etruschi, in virtù della loro stessa antichità, possono essere usate come *auctoritates*, ovvero essere investite di una delle precipue funzioni del classico: *Sunt etiam exempla in hisce Tabulis omnium certe antiquissima, et propterea maximae auctoritatis, quibus Anachronismum in Pictura, veluti quandoque necessarium, defendamus*. Allo stesso modo gli Etruschi impiegarono l’*Antitopaeja*, ovvero la *transpositio fabulae de loco ad locum pro opportunitate Pictoris*, e si avvalsero della prospettiva, sia nella disposizione delle figure umane nello spazio, sia nella raffigurazione architettonica, sebbene piuttosto in virtù di una perizia pratica, di tipo artigianale, che non per effetto di esatte conoscenze scientifiche (*Prospectivae leges seu saltem praxim mechanicam oculis ducibus calluere*: p. LXXV). Parlando del modo in cui i pittori etruschi riuscivano a rendere le vesti, scatta di nuovo il parallelo, più o meno probabile, con il moderno: *In palliis ac togis sagulisque militaribus, quae spissiores erant, rariores rugae observantur, sed spatia amplissima multum lucis excipientia, quae maxime placere magnificentissimo Pictorum Andreae Sartio, quem mihi videor videre in his Tabulis operam impendentem suam* (p. LXXVI).

La sezione più curiosa della *Dissertatio* è però quella finale, in cui Passeri formula precetti per i pittori che venivano chiamati a riprodurre i vasi etruschi conservati nei musei e nelle collezioni private. Il brano è appeso in maniera un po’ forzata al corpo della dissertazione; ma la forza era quella di un problema tanto contingente quanto fondamentale per le sorti e per la credibilità stessa dell’etruscheria:

Restat ut Pictores aetatis nostrae, et qui futuri sunt, commonefaciam ut, cum illis haec Vasa delineanda imposterum offerentur, maxime caveant ne sensum Picturae

perturbent; etenim cum Viri docti ex hisce schematibus iudicium ferant atque in illorum interpretatione desudent, cum paucis datum sit ipsa Vasa intueri, corrupta rerum serie studium omne evanescit. Qua de re oportet imprimis ut peritum in re Antiquaria adhibeant, cujus monitu quae in Pictura continentur intelligant. Quod praecipue in fabulis et caeremoniis necessarium est, quibus ignoratis turpiter deformabuntur, praecipue ubi diurnitas temporis suos naevos induxit. Ejus consilio vestes, arma, parerga excipiant, nec illorum ratione et modo ignorato quidquam delineent. Super omnia vultuum ideas retineant, ut ad fabulae intelligentiam spectatores inducant. Itaque quis ferat Urnam Etruscam pulcherrimam, quae Tuderti in Palatio Centumvirali adservatur et certamen Pelopis cum Enomao repraesentat, quam ego adolescens tam saepe prae operis elegantia et integritate admirabar, quis ferat, inquam, ab inscito Pictore in pugnam Amazonum deformatam in *Mus. Etrusc.* tom. I tab. CXXXV? In pluribus aliis, quae Perusiae sunt, sacrificium Polyxenae sculptum est. At in harum una apud Dempster, tab. XXXVII, in qua Virgo mactanda antiquitate exesa erat, Pictor Virginis truncum in magnam hydriam foco imminentem convertit, quam si Sacrificulus paullatim in aram invergat, oportet ignem protinus restinguere, atque omina turbari. Haec sphalmata fucum doctis ingerunt et scientiam frustrantur. Heu quam plura hujusmodi commissa sunt, quae latent et ingenia miserabiliter distrahunt; nec enim sine maxima Antiquitatis peritia Pictorum errores discerni possunt ab iis qui prototypon non viderunt, praecipue cum de nova Antiquitatis provincia tractatur.

Praeterea dupliciter errant Pictores, vel nimio studio veritatis servandae vel libidine quadam cuncta supplendi. Si in marmore digitus decedit, si nasus corruptus, si vestis detrita, schema suum maculis implent et cicatrizzant. Haec quidem morositas nihil confert ad scientiam, et schematismi nitorem obfuscant. Haec per me libenter suppleant. Iterum si manus otiosa, si pes exesus est, indicio vestigii restituatur, si vero caput, cujus ideam ignoramus, si manus in actione disposita, cujus vis latet, nihil Pictor ingenio tribuat, sed nubeculam indat, nisi certo certius mentem antiqui Artificis adsequatur.

Caveant praeterea, ut proprium characterem Picturae, quam excipiunt, conservent. Si excellens est, omni studio ejus elegantiam referant; si rudis, si gracilis et siccus, si depressior et crassus, eundem stilum servent; nam haec diligentia multum confert ad aetatem operis discernendam. Si quid tamen in originali insigniter peccatum est, si pes contortus, si altera manus longior, si alter humerus latior, quae invito Pictore inreperunt, molliter corrigat, ne tamen stilus turpiculus occultetur. Ita in Vase delineando, si una ex ansulis distorta sit, cur vitium servet? At si corrupta, vestigio adumbret. Vestibus nil addat, quod antiquam actionem immutet, esto durior sit et invenusta, quam tamen si scite delineet citra injuriam veritatis, satis ornabit. Sunt in manu periti Pictoris modi quidam ducendorum tractuum, qui verbis exprimi non possunt, quibus adhibitis rem alioqui rudem nihil addendo pulcherrimam facit. Hoc beneficium praecipue cadit in illo delineandi genere quod, posthabito umbrarum artificio, solis tractibus operam praestat, in quibus, quia simplicissimi sunt, peritia

Pictoris resplendet. Scitus Artifex deformem Picturam imitatur et servata rei idea pulchrum quiddam educit. Hoc praecipue praecavendum est in hisce Vasibus, in quibus circuitus faciei quandoque incaute ductus est, manu ad ulteriora properante. Sed in tenui illa adumbratione tanta inest significatio, quantum sufficiat Artifici studioso ad veritatem adornandam (pp. LXXVI-LXXVIII).

È difficile oggi avere una percezione piena di quel mondo sospeso fra arte ed artigianato che si muoveva intorno all'etruscheria, e più in generale intorno all'arte antica, sfruttando il crescente interesse di studiosi ed amatori, senza escludere i turisti. Possiamo immaginare questi artisti in modo non molto diverso dai pittori di vedute e paesaggi che lavoravano sull'onda del Grand Tour. Naturalmente le esigenze di persone come Passeri erano altre. Le epistole pubblicate nel volume della Masci restituiscono alcuni vivaci frammenti di quella necessità, non sempre facile a soddisfarsi, che erano i rapporti con i pittori. Innanzitutto bisognava trovarne di affidabili. Riguardo alla possibilità di far riprodurre i vasi conservati nel convento napoletano dei Teatini, Angelo Antonio Procaccelli riferisce (11 giugno 1737) le mosse di un suo "Cordialissimo amico", che prima si era aperto la strada con i Teatini per poter aver accesso ai vasi, poi, per il problema del pittore, aveva dovuto rivolgersi ad un gerolamino, "da cui ha ricavato, che il Pittore Vitale non sta in Napoli, ma nella Città di Caserta, però che soleva portarsi qui, e farsi vedere in chiesa loro, che l'avrebbe parlato, ma che fusse stato sicuro, che quanto sapeva bene il suo mestiere, altrettanto era impontuale, di modo che se prometteva di dare un disegno in un mese, non si faceva poco, se si arrivava ad avere a capo di due, e forse anche di più [...]. Fin ora non è qui comparso ancora" (p. 155). Occorreva inoltre che il pittore non prendesse troppe iniziative. Scrive Matteo Egizio (20 settembre 1735): "Il pittore è quegli stesso che disegnò l'ultime medaglie da me comunicate a Vostra Signoria Illustrissima, ma in vece della pittura semplicemente lineare, egli si è ingegnato d'imitare i colori de' vasi, e delle figure, ed anche la grandezza; onde le rimarrà il travaglio di ridurli allo stile, e alla misura delle altre tavole" (p. 146). Ma ad alcuni pittori si poteva lasciare un margine di iniziativa. Scrive ancora Procaccelli (31 maggio 1740): "Il Pittore è andato in giro per più Palazi, ha veduti, e considerati, de molti vasi, e non ne ha trovato fin'ora ne pur uno eguale, o quasi eguale a quello [...]. A questo Pittore io lo credo bene tra perché è di Cervello Capace, e perché anche comple a lui di trovar cosa di buono da disegnare per poter da me poi esser riconosciuto delle fatiche" (p. 161). La scelta del pittore era necessariamente collegata al problema dei falsi. Possiamo per questo far tornare in scena il nostro Passeri (17 settembre 1745): "Oh gran bagianeria io ho paura, che ci spaccino questi maledetti Napolitani, poiché a chi ha in capo l'Etrusco a veder certe mostruosità, si dice subito, che, una delle due, o il pezzo è falso, o il Pittore è stato una bestia" (p. 86). Quest'incertezza sull'autenticità dei vasi ritratti, anziché indurre Passeri ad un'estrema cautela, gli consiglia un intervento 'correttorio', che, pur ammettendo in lui conoscenze senza pari in materia di vasi etruschi, rischiava, a norma di filologia, di creare ulteriori problemi, adulterando irrimediabilmente l'iconografia delle pitture.

Valutiamo a norma di filologia, perché, nel brano della *Dissertatio*, filologico sembra l'approccio di Passeri al problema delle riproduzioni pittoriche: il pittore che, alterando il *sensum Picturae*, impedisce l'esercitarsi dello *judicium* e dell'*interpretatio* dei dotti, ricorda molto da vicino quegli incauti editori di testi contro i quali, a torto o a ragione, polemizzarono secoli di filologia fin dalle origini della stampa. Eloquenti sono i due esempi della lotta tra Pelope ed Enomao trasformata in Amazzonomachia e del corpo di Polissena trasformato in una grande brocca, tratti da due monumenti degli studi sul mondo etrusco, ovvero il primo volume del *Museum Etruscum exhibens insignia veterum Etruscorum monumenta aereis tabulis CC nunc primum edita et illustrata observationibus A. F. Gorii* (Firenze 1737)¹³, e i *De Etruria regali libri VII* (Firenze 1723) di Thomas Dempster (è la prima immagine di tav. xxxvii). La presenza dell'antiquario, guida necessaria della mano del pittore, *cum de nova Antiquitatis provincia tractatur*, è per un verso assimilabile a quella del filologo che assicura il rispetto del testo tradito, ma offre anche un inedito scorcio sul tema della dialettica fra arti e discipline, tanto caro alla trattatistica settecentesca, che troviamo qui spogliato di ogni connotazione filosofica e ricondotto ad una radice squisitamente pratica. Riprodurre pittoricamente un vaso etrusco non era infatti solo un contributo agli studi, ma anche un'attività che non poteva non rientrare nell'universo delle belle arti, come mostra la seconda parte del brano di Passeri. L'invito a sanare le minori lacune, lasciando intatte le maggiori (ma con la scappatoia: *nisi certo certius mentem antiqui Artificis adsequatur*), può essere ancora iscritto nella tradizione della filologia testuale, ma la considerazione che il *nimum studium veritatis servandae* sfregia il disegno è d'ordine squisitamente estetico. I musei e le collezioni private, per quanto frequentati (ma le seconde potevano non esserlo affatto), rimanevano cose per pochi. L'ingresso della pittura vascolare etrusca nell'Olimpo dell'arte antica era affidato alle riproduzioni in volume, e quindi passava per il lavoro di quei professionisti del pennello che venivano chiamati a riprodurre dal vivo i vasi dipinti. Ad essi doveva riuscire il piccolo miracolo di rendere bello un originale rozzo, *citra injuriam veritatis*; era un segreto connaturato all'esercizio, se non all'essenza, dell'arte, tale da non potersi esprimere a parole. Adornare la *veritas*, questo il compito dell'*artifex studiosus*; aggiungervi quella grazia di cui Passeri scriveva nella citata lettera al Gori: "Credo ancora che a ridurre in piccolo quelle orride figuracce ne si levarà molto della mala grazia napoletana. I pochi disegnati in Roma, oh quanto son trovati giusti, e quanta grazia è stata comunicata al secco Etrusco" (p. 87). Il connubio tra una storia minore, quella etrusca, ma che ambiva a farsi maggiore, ed un'arte minore, quella di chi riproduceva pitture altrui, connubio dettato dalla necessità, che Passeri aveva tentato di regolamentare, nobilitandolo al tempo stesso, terminava con una frase che avrebbe potuto far da titolo ad un eventuale capitolo sui pittori-copisti in un trattato di belle arti: *Scitus Artifex deformem Picturam imitatur et ser-*

¹³ Nell'*Index* la tavola CXXXV era appunto identificata come *AMAZONUM CERTAMINA, ex urna marmorea, quae exstat Tuderti in Xysto Palatii Priorum, alt. & lata ped. III circ.*

vata rei idea, pulchrum quiddam educit. Non sarà quella del confronto col moderno la strada per la quale la pittura vascolare etrusca entrerà nei libri di storia dell'arte, ma l'opera erudita di Passeri, e il suo sforzo di coniugare *veritas* e *venustas* in tema di riproduzioni, contribuì non poco a crearne i presupposti; quanto al *De pictura Etruscorum*, chi volesse leggerlo oggi vi ritroverebbe intatto quel fascino un po' ruvido che sovente rivelano i lavori pionieristici.



III. CIOCCOLATO D'ARCADIA

Dopo tante letture critiche del classicismo propugnato dagli Arcadi della prima e della seconda ora, dopo tanto discutere degli aspetti negativi e positivi della loro poesia italiana, un contributo sull'Arcadia oggi potrebbe iniziare con due brevi citazioni.

La prima, risalente al 1696, la togliamo dalle *Institutiones Arcadicae*, al capitolo I, dedicato ai doveri del Custode, paragrafo IV: *Magis idoneis prosam orationem demandet* [scil. *Custos*], *et duas eclogas, Latinam alteram, alteram Etruscam, in vernas aestivasque ferias diebus convocati doctrinarum causa Coetus per Auctores ipsos recitandas* (Bibl. Angelica, Atti arcadici 2, pp. 6-7).

La seconda la prendiamo da un libro a stampa, che ci è sembrato ancor più negletto di un manoscritto, ovvero il primo volume delle *Prose degli Arcadi* (Roma, A. de' Rossi, 1718), e precisamente dalla premessa indirizzata al lettore: "Finalmente si avverta altresì che non a caso, ma a bella posta conterranno questi Tomi Prose d'ogni genere, cioè Orazioni, Ragionamenti Pastoralis, Discorsi Accademici, Dialoghi, Novelle, Declamazioni ed altro; perché si vegga che la nostra Arcadia non è, quale talun la crede, un'Adunanza introdotta per semplice divertimento inutile cavato dall'imitazione dell'Arcadia del Sannazzaro, ma accoglie ogni scienza e ogni genere di lettere, e tutte egualmente le riguarda e coltiva, per rendersi fruttuosa alla Repubblica" (p. [a7]r).

Quanto ai testi recitati nelle varie adunanze, le stesse *Institutiones* ne regolavano la sorte. In particolare nel cap. VIII (intitolato *De librorum et scripturarum editione*), al par. II leggiamo: *Cum autem plurimum Pastorum scripta, vel etiam singulorum, communi Arcadiae nomine typis edenda sunt, a Custode cum Collegio ad eam rem Censores octo, Etruscae nempe linguae quatuor, totidem Latinae, Graecae vero duo, creentur, quorum et Custodis iudicio scripta per eundem Custodem subjiciantur, caveatque Custos ne, cum animadversiones edit, auctores Censoribus aut Censores auctoribus patefiant* (ms. cit., p. 12). Il vaglio degli scritti, con modalità che ricordano quelle con cui le odierne riviste scientifiche selezionano gli articoli, era inteso come un'ulteriore prova della coesione, e del verticismo, della giovane accademia: i volumi a stampa ne avrebbero costituito il ritratto; un ritratto che si voleva fortemente unitario, pur nella diversità dei soggetti. Nel 1697 il Collegio su interpellanza del Custode prese un'ulteriore decisione sui testi che dovevano essere recitati: "Il discorso o ragionamento non ecceda un quarto d'ora di lunghezza, l'egloga latina non sia di più versi che di sessanta, la volgare non passi terzetti cinquanta o versi cento cinquanta, e delle sudette cose debba esserne certo il Custode prima che si recitino al Bosco. Le Composizioni brevi non eccedano versi ventiquattro" (ms. cit., p. 20). Una ventina d'anni dopo, quando fu pubblicato il primo volume delle *Rime degli Arcadi* (Roma, A. de' Rossi, 1716), il perfetto equilibrio tra latino e volgare sembrava rimanere intatto. Il Crescimbeni nel preambolo *A chi legge* presentava il volume come parte di un'unica opera, di cui così esponeva l'*Idea*: "Consiste questa in quattro Ordini di Volumi; il primo de' quali Ordini si è di Rime, il secondo di Poesie Latine, il terzo di Prose Italiane, il quarto di Ragionamenti Latini; de' quali Componimenti se ne sono raccolti tanti dal Serbatoio o Archivio dell'Adunanza, ove

se ne conservano e manoscritti e stampati, che tra tutti i quattro Ordini suddetti possono formare di stampa dieci Tomi” (f. [a 8]r-v). Anche nella prosa dunque italiano e latino si sarebbero divisi equamente il campo, sebbene il volume collettivo dei *Ragionamenti latini* non arrivò mai a vedere la luce. Ma di prosa latina gli Arcadi, singolarmente, ne pubblicarono molta: territorio oggi completamente incognito, sul quale ci caleremo in una prossima occasione.

Restiamo alla poesia latina, al ruolo di primo piano che ad essa era stato riconosciuto alle origini dell'Accademia. Per quanto abbiamo potuto cercare, non siamo riusciti a trovare un titolo di bibliografia dedicato all'Arcadia latina. Non siamo arcadi, ovviamente, e la bibliografia è vasta: può darsi che qualcosa ci sia sfuggito, ma è certo che uno o due contributi non cambierebbero il quadro complessivo. Altrettanto negletto è il carattere pluridisciplinare della produzione degli Arcadi, a cui faceva riferimento la seconda delle citazioni poste in apertura; vorremmo dire che questa lacuna è ancor più grave della prima, se non fossero semplicemente due aspetti dello stesso problema, che è figlio di una situazione contingente, di un inaridirsi degli studi, per cui di Arcadia hanno finito per occuparsi soltanto gli specialisti di letteratura italiana, che ovviamente curano l'oggetto primo dei loro interessi. L'Arcadia si è così progressivamente ridotta alla poesia volgare, con i noti pregi e gli ancor più noti difetti. Recuperare la poesia latina degli Arcadi della prima generazione, vedere come questa poesia riuscisse ad esplorare ambiti disciplinari diversi, non vorrebbe dire soltanto ridar fiato agli studi sull'Arcadia, ma anche e soprattutto riportare in vita una grande porzione del classicismo settecentesco (e di fine Seicento), altrimenti destinato a rimanere mutilo. I modi in cui questo recupero potrebbe avvenire sono più di uno. Noi proponiamo quello più banale: apriamo il primo volume degli *Arcadum carmina* (Romae, A. de Rubeis, 1721), e cominciamo a leggere il preambolo *ad lectorem*, non firmato, ma attribuibile al solito Crescimbeni, che ora riferisce di una situazione un po' diversa rispetto a quella delle *Institutiones*. Dopo aver richiamato l'uso di recitare nel Bosco Parrasio carmi ed orazioni sia in volgare che in latino, che vengono poi posti nel Serbatoio, insieme a quelli che arrivano dalle altre colonie, sia italiane che estere, Crescimbeni ricorda la procedura che aveva portato alla stampa dei volumi delle *Rime* e delle *Prose*, e prosegue: *Sed quemadmodum in publicis recitationibus, quamvis Vernaculae linguae primario et ex Instituto incumbere soleant Arcades, Latinam tamen, hac etiam probe instructi, exercent, ita Hetrusca opera excudentes Latina praetermittere omnino non debuerant*. Nelle recitazioni pubbliche ora veniva prima il volgare, cosa che in realtà non sorprende, considerato il carattere mondano e il pubblico eterogeneo di quelle occasioni. Eppure noi siamo convinti che nella poesia latina si nascondano (il verbo naturalmente vale solo in riferimento alle nostre conoscenze attuali) alcune tra le cose migliori degli Arcadi; certamente la poesia latina per sua intrinseca natura si prestava meno a quelle svenevolezze e leziosità contro le quali si sono da sempre indirizzati gli strali dei detrattori dell'Arcadia.

Nel preambolo di Crescimbeni si trovano anche un paio di avvertenze che varrà la pena di rileggere: *Duo vero potissimum te scire velim, Carmina haec brevi ad scribendum tem-*

pore concesso et ad eum tantum finem ut plurimum exarata, ut Arcadicis Conventibus inservirent, nescio quem Arcadicum stylum redolere, et editionem hanc Authoribus ipsis ignotam esse. Hinc mirari desinas oportet, si aliquando veterum Poetarum fidelem ac genuinam imitationem in his desiderari videas aut si non satis perpolitata nec integre castigata eadem animadvertas. Quod attinet ad primum, locus, Auditores, ritus et Coetus nostri Pastorales mores novitatem quandam expetere videntur. È poco credibile che gli autori fossero all'oscuro della pubblicazione dei loro testi, mentre ha maggiore fondamento la notazione sul carattere occasionale di questa poesia. Ma nell'occasionalità si deve far rientrare anche la divulgazione di temi scientifici e filosofici e la riflessione su argomenti politici e sociali. È questo il grande mare della poesia didascalica, che per lungo tempo la critica non ha neppure considerato poesia, e che rimane poco o nulla studiata¹⁴. Di fatto il primo volume degli *Arcadum Carmina* si apre con quattro poemetti di argomento scientifico (*De volatu, De natatu, De incensu, De motu sanguinis*) del gesuita Orazio Burgundi, insegnante di logica e matematica al Collegio Romano. Pare che queste composizioni, stese in periodi di vacanza, fossero lette come prolusioni ai corsi, ma, secondo una consolidata tradizione, con l'affluenza di un pubblico di autorità letterarie, che nel caso del Burgundi includeva anche Crescimbeni¹⁵. I poemetti del Burgundi occupano una trentina di pagine, circa un decimo del denso volume, che offre, accanto al repertorio sacro, amoroso, celebrativo e funerario, esempi di poesia politica, satirica, polemica, antiquaria e sulle belle arti; c'è pure una raccolta di distici di Leone Strozzi che descrivono *naturalia* ed *artificialia* (microscopio, termometro, organi idraulici ecc.) nello stile degli *Xenia* ed *Apophoreta* di Marziale. È rappresentata anche una produzione poetica che afferisce al filone didascalico, ma non sembra avere particolari finalità. Giochi e vezzi eruditi fini a se stessi? Gioco sì, fine a se stesso no, perché ci fornisce l'immagine più schietta della società letteraria tanto tenacemente costruita dagli Arcadi e ci consente di esplorare il loro codice di comunicazione, di vedere in atto la loro riforma del gusto in una forma non condizionata da finalità che andassero oltre il fatto di stile. È questa sorta di grado zero della poesia arcadica che vogliamo riportare all'attenzione dei lettori, attraverso un carme latino privo di qualsiasi fronzolo pastorale, sebbene dedicato ad un argomento voluttuario quant'altri mai. L'autore è Francesco Maria Della Volpe, abate di Imola, in Arcadia Cleogene Nassio, di cui si sa poco o nulla. Un biografo ottocentesco degli imolesi illustri racconta che «fino dalla sua prima giovinezza mostrò di essere nato poeta, poiché i volgari temi, che dati a lui venivano dal Professore di Rettorica, e le Filosofiche lezioniolgeva egli prontamente in latini versi estemporanei», una qualità questa che già lo proiettava verso l'Arcadia di Crescimbeni; che si era dedicato a studi di geografia, storia, lingue straniere e teologia; che «dopo lunghi viaggi portossi in Roma», dove la sua facile vena

¹⁴ Oltre al citato libro della Haskell, si veda, per il versante italiano, la sintesi di E. BERTANA, *In Arcadia. Saggi e profili*, Perrella, Napoli 1909, pp. 143-254.

¹⁵ Sul Burgundi e i suoi poemetti rinviamo ad HASKELL, *Loyola's Bees*, cit., pp. 192-193.

poetica latina e italiana gli schiuse i cancelli dell'Arcadia e lo fece entrare nei favori di Clemente XI, di cui tradusse in ottave molte omelie¹⁶. Il carattere occasionale della sua vena sembra riflettersi anche nella tradizione delle sue composizioni, disseminate in fogli volanti e in raccolte disparate, come già notava il biografo. Il poemetto che ha attratto la nostra attenzione si intitola *Chocolata*; eccone il testo¹⁷:

Et bibis et laudas et sunt laudanda, fatemur,
 quae in cyathis fumant optima vina tuis.
 Illa vel Hetruscus palmes collisve Faliscus,
 illa tibi peperit Partenopaeus ager.
 5 Sed nova, sed melior nunc altera potio nobis,
 Posthume, porrigitur, nec pretiosa minus.
 Haec ad delitias nostrique ad gaudia gustus
 venit ab occiduis usque petita plagis.
 Ut patuit primum, coepit Chocolata vocari
 10 et simili semper nomine gaudet adhuc.
 Nunc ubi nascatur, quid sit, qua debeat arte
 componi, paucis exposuisse juvat.
 Est regio antiqui tribus addita partibus Orbis,
 ingenio nobis nota, Columbe, tuo.
 15 In geminos extensa Polos nunc Indica tellus
 dicitur, in multis non inamaena locis.
 Sunt ibi Planities, sunt Flumina plura Lacusque;
 vis Juga, vis Colles cernere? Cuncta vides.
 Surgit ibi Fruges (liceat dixisse Cacaum),

¹⁶ L. ANGELI, *Memorie biografiche di que' uomini illustri imolesi le cui immagini sono notate in questa nostra iconoteca ...*, Galeati, Imola 1828, che citiamo dalle microfiches dell'*Archivio Biografico Italiano* (Saur, München [et alibi] 1987), I, 355, 415-416.

¹⁷ Si legge alle pp. 77-80 del citato primo volume degli *Arcadum Carmina*. Il testo fu stampato anche separatamente, almeno due volte. La prima in un bifolio (con quarta pagina bianca) senza note tipografiche, ma che nell'esemplare da noi consultato (BNC di Roma, 34. 9. G. 19) segue l'altro poemetto di Della Volpe, il *Pulvis Nicotianus vulgo Tabacco*, impresso con lo stesso carattere e la stessa cornice intorno al testo, recante in calce *Antonius de Rubeis Romae imprimebat 1722*. La seconda stampa è anch'essa costituita da un bifolio senza note tipografiche, ma con il testo disposto su tutte le quattro pagine; anche in questo caso nell'esemplare che abbiamo visto (legato nel ms. P. 71 della Bibl. Vallicelliana) precede il *Pulvis Nicotianus*, in fondo al quale è stampato *Antonius de Rubeis Romae imprimebat 1726*. L'edizione del 1721 presenta tre banali refusi tipografici, che sono emendati nell'*errata corrigè* in fondo al volume: *coesa* per *caesa* al v. 51, *unica* per *uncia* al v. 53 (che inizia con *unica*), *levis* con *e* cedigliata al v. 70; il primo e il terzo ricorrono anche nelle due stampe sciolte, mentre il secondo, presente nella stampa databile al 1722, è corretto (si tratta di una correzione che il contesto rendeva facilissima per qualunque lettore) in quella databile al 1726. Le due stampe sciolte, che probabilmente furono tirate in occasione di recitazioni, e vanno quindi considerate edizioni effimere, presentano qualche minima variante nell'interpunzione e altrettanto minimi refusi nel testo, che non vale la pena di registrare qui.

20 vox nova, quam Latii non habuere senes.
 Crescit verna seges, medio siliquatur in aestu
 moxque sub indigenis falcibus icta cadit.
 Excute nunc siliquas, et grana cadentia subtus
 implebunt cophinos terque quaterque tuos.
 25 Subiice mox prunas, tostumque in lance legumen
 perdere corticeam discat ab igne cutim.
 Nucleus exhibit, qui depurandus ab omni
 furfure non renuat plurima cribra pati.
 Nec maceratrici, donec redigantur in offam,
 30 te pigeat nucleos exagitare manu.
 Talis arundinei fiat commistio mellis,
 ut massae pondus conducipare queat.
 Cinnama non desint et quas Vainilia spicas
 gignit odoriferas, pultibus adde tuis;
 35 adde, sed ignitas nimium, nimiumque potentes
 addere qua deceat sobrietate scias.
 Totaque pastillum, si sit revoluta trecentis
 atque iterum vicibus, sic tibi massa dabit.
 Hinc lateres fiant seu liba minuscula, planos
 40 et modicae molis compositura globos.
 O felix semperque mihi laudanda supellex,
 quae pluteos repleat, Posthume, digna tuos.
 Scrinia non illi, non otia longa nocebunt:
 quo fuerit senior, sic placet illa magis.
 45 Addere non modicum pretii multumque saporis
 longa dies illi duritiemque solet.
 Pandite jam, famuli, postes, repleantur Amicis
 plurima, si veniant, pocula danda meis.
 Eja agite: assiduo, infusam qui continet undam,
 50 stanneus en vobis fervet in igne lebes.
 Caesa minutatim per vos Chocolatica Dosis
 in fervescentes projiciatur aquas.
 Unica pro cyatho non sufficit uncia: triplex
 sufficit, in geminos dimidianda scyphos.
 55 Quot calices implere libet, tot in igne trientes
 contineat cacabus subsilientis aquae.
 Ferveat ad tempus, mox dimoveatur ab igne,
 ne subeat nimium prosiliatque latex.
 Nec mora, jamque operi detur manus ultima nostro;
 60 o nimiae dignum sedulitatis opus!
 Nunc vos, Aoniae, dulcissima turba, Camoenae,

vos date carminibus dulcia verba meis.
 Non ego belligeras acies, non spicula dextrae
 vana Cupidineae, sed meliora cano.
 65 Annuit en votis Pindi gens inclyta nostris,
 nostra Caballino jam Chelis imbre madet.
 Caetera nunc dicam, facilique doceberis arte
 qua sit complendus dexteritate labor.
 Sit tibi prae manibus gracili de robore stipes,
 70 levis ab artificii factus utrinque manu.
 Surgat in excelsum capulus; pars infima ligni
 desinat in teretem denticulata molam.
 Truditur in Cucumae ventrem, capulique supernas
 in gyrum partes utraque palma trahit.
 75 Totus ab intrusae quatitur vertigine molis,
 totus et in spumas cogitur ire liquor.
 Eja age, ne cesses; nullum est magis utile tempus;
 nunc age, nunc ictus ictibus adde novos.
 Adde flagellatis repetita volumina lymphis,
 80 nullaque sit cacabo, sit tibi nulla quies.
 Mox bene spumantis primordia divide potus
 in varios calices, auxiliante mola.
 Sint duo, sint plures; eadem non copia semper
 sufficiet: numerum gens bibitura dabit.
 85 Utere fictilibus vasis, quae plura per undas
 nauta Saonensi multus ab urbe trahit.
 Plurima et invenies, non omnibus apta crumenis,
 ex Japponensi nobiliora luto.
 Ad primos iterum redeat manus utraque motus,
 90 spumiferumque levet pixis, ut ante, caput,
 dumque returgescens iterum succrescit, eosdem
 demissa in cyathos spuma secunda fluat.
 Ingere mox alias, donec jam gutture pleno
 turgidus extollat cornua quisque calix.
 95 Ecce redundantis tremulaeque cacumina spumae
 jam majora scyphis, jam satis apta bibi.
 Pocula (quid statis?) jam circumferte suumque
 vos, famuli, ex sociis unicuique date.
 Ipse meum teneo, sorbillatimque bibenti
 100 Mexiacae glandis jam mihi musta placent.
 Bina pitissantis mihi jam confinia labri
 spumeus aspergit non sine labe liquor,
 plusque propinando plus gaudet ad oscula vasi

et quater et decies nostra redire sitis.
 105 Exhilarat fauces hilarique in pectore surgit
 multus ab infusa sorbitione vigor.
 Temperat una sitim, contemperat una famemque
 amphora, si bibitur, Potus et Esca simul.
 Parvula sic dantur jejuno prandia ventri,
 110 sed jejunanti nil nocitura gulae.
 Et quia guttatim bibitur, non pauca vicissim
 de Pace aut Bello murmura quisque movet.
 Alter in Hungaricos forsán ređitura colonos
 pallidus Odrysii militis arma timet.
 115 Commemorant alii Moschos et forte daturos
 Sarmaticis Ducibus Bella cruenta Duces.
 Sunt alii quos plura juvat de Pace per omnes
 Europae populos proximioŕe loqui.
 Castalias Alter qui sit bene visus ad undas,
 120 commendat Vates, Alphisiboeae, tuos;
 ac inter pateras miscent quoque carmina Musae,
 Mexiaco Potu nil placitura minus.
 Posthume, felicitis sunt haec nova pocula Mannae,
 quae stomachi saturant Ingeniique famem.

L'importanza che la bevanda a base di polvere di cacao ebbe nell'alta società italiana tra Sei e Settecento non mancò di riflettersi nella letteratura. Metastasio scrisse una cantata che si intitola *La cioccolata* (posteriore al 1730, stampata anonima a Londra nel 1735), Parini dedicò al cioccolato i ben noti versi del *Mattino* (I 125-157, II 92-124), e una breve *Storia naturale del cacao* pubblicò Pietro Verri nel foglio XXIV del tomo I del *Caffè*. Quanto al '600, il tema 'cioccolata e società' sembra godere attualmente di buona fortuna critica¹⁸. Tornando alla letteratura, se Parini fa della cioccolata solo uno dei tanti pretesti offerti alla sua ironia, Metastasio descrive prima la lavorazione del seme del cacao e poi la preparazione della bevanda, ma finalizzando il tutto al corteggiamento, effettivamente lezioso, della pastorella Fille, che viene conquistata attraverso la ghiotta bevanda, dapprima rifiutata, con tanto di morale conclusiva ("Del molle sesso / questo sempre è il costume").

¹⁸ A giudicare dai contributi ospitati nel lepido catalogo di una recente mostra bibliografica dal titolo *Cioccolata, squisita gentilezza* (Vallecchi, Firenze 2005), in particolare i saggi di W. BERNARDI, *La cioccolata del Granduca. Il dibattito sul "nettare messicano" nella Toscana del Seicento* (pp. 17-44) e L. NENCETTI, *Il segreto della cioccolata. Il fattore tempo fra ricette, metodi e pesi* (pp. 63-73). Per un approccio di natura scientifica, e molto più ampio (in cui tuttavia non è menzione dell'Italia), si può invece vedere T. L. DILLINGER, P. BARRIGA, S. ESCÁRCEGA, M. JIMENEZ, D. SALAZAR LOWE, L. E. GRIVETTI, *Food of the Gods: Cure for Humanity? A Cultural History of the Medicinal and Ritual Use of Chocolate*, in «The Journal of Nutrition», CXXX, 2000, pp. 2057S-2072S.

Il lavoro di Della Volpe si pone su tutt'altra linea. I suoi 62 distici sono una ricetta in versi, nettamente divisa in due parti. I primi cinque distici, attraverso il tipico paragone col vino, introducono il nome esotico della bevanda. Segue l'*argumentum*, in un distico, e quindi tre distici per descrivere il nuovo continente, e ancora uno per il nome della pianta. Della Volpe dedica quindi un singolo distico, e non più di uno, a ciascuna delle varie fasi della lavorazione del seme: raccolta, scafatura, tostatura, setacciatura, macinatura, aggiunta dello zucchero di canna in parti uguali al cacao, e di cannella e vaniglia in modiche quantità, impasto, ottenimento delle rotelle di cioccolato. A questo punto si concede un distico 'inutile' (vv. 41-42), per tornare subito ad un dato tecnico, quello della stagionatura. I vv. 47-48 segnano il passaggio dalla dimensione ancora segreta del laboratorio a quella pubblica della casa in cui si prepara la bevanda: comincia ad emergere la dimensione sociale. Una successiva serie di distici enuclea le fasi preliminari: la pentola di stagno posto sul fuoco, il versamento del cioccolato sminuzzato nell'acqua, le dosi di cioccolato e la misura dell'acqua. A questo punto, quasi perfettamente al centro del poemetto, Della Volpe inserisce la canonica invocazione alle Muse, in tre sobri distici, con cenni di ironia (la *dulcissima turba* che suggerisce *dulcia verba*, la lira madida).

Dopo l'invocazione alle Muse il tono, come di prammatica, si innalza, ed in effetti la preparazione della bevanda è descritta con un certo compiacimento, dovuto al fatto che il cioccolato a questo punto entra in scena, si fa spettacolo, elemento aggregante di un mondo raffinato (le chicchere di savona e la porcellana giapponese), in cui l'andirivieni di tazze arriva a delineare una sorta di scena bacchica. Anche qui Della Volpe non eccede la misura: dal v. 105 si volge alle proprietà fisiche della bevanda, riassumendo in tre distici, e liquidando con un sorriso, un tema sul quale erano scorsi forse non i canonici fiumi, ma almeno torrenti di inchiostro, ovvero se la cioccolata si dovesse considerare cibo o bevanda, e dunque se interrompesse o meno il digiuno devozionale. Ma ben più importante era un'altra proprietà del cioccolato, quella di far da catalizzatore alla discussione, di politica internazionale o di poetica che fosse, e da supporto alla recitazione di carmi.

La collocazione dell'attività poetica in chiusura del poemetto, nel contesto di un cenacolo in cui si discute di poeti o si recitano versi, ci riconduce al senso più profondo di questo genere di poesia: la programmatica convinzione che qualunque aspetto della realtà potesse venir espresso nella misura di un verso, e non solo espresso, ma dotato, proprio grazie all'espressione poetica, del diritto di cittadinanza in un mondo in cui la forma, il dato estetico, era di per sé un valore. La poesia latina, a volerla esplorare anche solo superficialmente, offrirebbe un ottimo banco di prova per tale assunto. È in questo quadro che va letto quel riferimento al desiderio di *novitas* quale tratto peculiare delle adunanze arcadiche, che Crescimbeni citava nel preambolo al volume degli *Arcadum carmina*: si esprimeva così il desiderio di acquisire un letterario dominio di sempre nuove e più ampie porzioni di realtà, attraverso cui passava una delle vie principali della riforma del gusto. Tutto ciò sarebbe verificabile anche nella lingua del poemetto di Della

Volpe. Non è questa la sede per un'analisi dettagliata, ma al lettore non sarà sfuggito come nei levigati distici sia perfettamente intarsiato un lessico tecnico, che comprende parole poco o nulla attestate nella poesia d'età classica, e talora senz'altro nel latino antico. Ad esempio il verbo *siliquor* (v. 21) ricorre solo nella *Naturalis historia* di Plinio (17, 54; 18, 59 e 60); per trovare *nucleus* (v. 27) in versi dobbiamo rivolgerci a Marziale (11, 86, 3; la parola è molto usata dagli *scriptores rei rusticae*, da Plinio il vecchio e da Apicio), e lo stesso dicasi per *cucuma* al v. 73 (Mart. 10, 79, 4, ironicamente riferito ad un piccolo bagno termale); di *maceratrix* (v. 29), *returgesco*, (v. 91) e *sorbillatim* (v. 99) non c'è traccia nei dizionari di latino antico; ma anche *guttatim* (v. 111) era ben poco spendibile in una poesia classicamente paludata, poiché ricorre solo in un frammento di Ennio (*scaen.* 206) e in un verso di Plauto (*Merc.* 205; entrambi i versi sono traditi da Nonio, pp. 115, 28 – 116, 1 M., autore che immaginiamo non fosse tra i più frequentati da Della Volpe); *stanneus* (v. 50) non sembra comparire prima di Girolamo (Commenti ad Ezechiele e ai profeti minori); *denticulatus* (v. 72) ha un'attestazione in Columella (2, 20, 3) e alcune altre in Plinio il vecchio; *pytisso* (v. 101) è attestato nella poesia antica solo una volta in Terenzio (*Heaut.* 457).

Difficile dire se Crescimbeni pensasse anche a situazioni come questa, quando lamentava, ma solo per preparare la sottolineatura della *novitas*, la carente *imitatio* dei poeti antichi nell'Arcadia latina. Certamente l'uso di lessico tecnico, *naturaliter* impoetico, era caratteristica della poesia didascalica. Il poemetto di Della Volpe tuttavia andrebbe rubricato non come poesia didascalica, ma come poesia mondana. L'arcade infatti non si proponeva tanto di insegnare qualcosa di nuovo, quanto piuttosto di reagire; il suo immediato punto di riferimento non erano tanto i modelli antichi - rispetto ai quali la *novitas* era garantita dall'esoticità dell'oggetto - quanto un poeta della generazione precedente, al quale sembra che per primo in Italia sia venuta la fantasia di scrivere di cioccolata in latino. Una citazione del tutto cursoria della nuova bevanda nel *Bacco in Toscana* (Firenze 1685, vv. 184-185) dava modo al Redi di stendere una lunga annotazione sulla storia della cioccolata, sulle sue virtù, sul modo in cui veniva preparata, in particolare nella corte granducale. Al termine della sua esposizione, Redi cedeva la parola al gesuita napoletano Tommaso Strozzi, di cui pubblicava 169 esametri sulla cioccolata, scritti "come per uno scherzo", facendo poi seguire "alcuni Versi Latini scrittimi negli anni passati dalla gentil penna del Signor Pier Andrea Forzoni, Accademico della Crusca", anch'essi sul cioccolato (15 distici). Poiché le moderne edizioni del *Bacco in Toscana* non si soffermano su questo poemetto (che si trova alle pp. 33-39 dell'edizione del 1685), possiamo cercare di darne un'idea al lettore, riportandone l'esordio:

Principio, chalybis repetito crebrius ictu,
 e gravidae vena silicis mihi semina flammae
 elicio, imbutus quam sulphure fomes in auram
 excitat et multo satur excipit unguine lychnus.

Appositae lychnus triplex substernitur urnae,
 abditus, instabili ne fluctuet ignis ab aura,
 abditus, incluso vires ut colligat igne.
 Quo lateat, subiecta urnae stat ahenea circum
 turriculae in speciem dimenso carcere fornax;
 multiplici fornax oculata foramine, flammam
 ut modico sensim spiramine nutriat aer
 angustoque vomat glomeratum in carcere fumum.
 Ni pateat, vivum mox deserat halitus ignem;
 ni pateat, vigilem fumus mox obruat ignem.

Quattordici esametri dall'accensione del fuoco alla tipologia della fornace, cose a cui Della Volpe non dedica neppure una parola, probabilmente perché non si trattava di cosa peculiare per la preparazione del cioccolato. La maggior ampiezza del poemetto dello Strozzi (45 versi in più, esametri in luogo di distici), non basta a spiegare questo tipo di situazioni. Il lettore si sarà già reso conto da sé del fatto che tra i due testi c'è una differenza genetica, ovvero che il lavoro dello Strozzi, nel suo drappeggiare in pose epiche una materia umile, ricorda per certi versi la poesia eroicomicca. Leggiamo un altro breve brano del poemetto dello Strozzi, un brano per cui sia possibile fare un confronto con Della Volpe, ovvero la descrizione della frusta, oggetto tanto servile quanto necessario a far sì che il cioccolato si disciogliesse uniformemente nell'acqua bollente:

Sed jam fervet opus, versandaque turbine lympa est.
 Est mihi roborea decerptus ab arbore turbo,
 turbinibus vulgi dispar; nam longius illi
 hastile assurgit, cui cuspide figitur ima
 tortilis et multis dissectus dentibus orbis.
 Ille molam simulat palmaque inclusus utraque
 trudit odoratum miscetque volumine libum.
 Quae mihi, quae gravidis flavo de vortice bullis
 spuma tumet! Lepido nubes quam roscida labro
 Emicat et fumo nares proritat odor! (pp. 34-35)

Il tono epico si apprezza anche ad una lettura superficiale: la frusta è effettivamente descritta come se si trattasse di un ordigno bellico. Ed anche in questo caso la sobrietà che porta Della Volpe a descrivere lo stesso oggetto senza neppure una parola di troppo, e nessuna concessione a tirate immaginifiche, si colloca agli antipodi dello Strozzi. Non a caso, poiché Della Volpe sicuramente conosceva il poemetto dello Strozzi, ed è superfluo notare come anche nei pochi versi appena citati si riscontrino diverse espressioni che ritornano nella sua *Chocolata*. Nel 1689 lo Strozzi pubblicò a Napoli una raccolta di *Poemata varia*, che si apriva con un poema

in tre libri *De mentis potu sive de cocolatis opificio*¹⁹, in cui rifondeva il poemetto inserito nel *Bacco in Toscana* (i passi citati sopra si trovano alle pp. 49 e 50-51). Questo poema, per la sua stessa ampiezza, è un prodotto diverso; basterà dire che tutto il terzo libro è dedicato alla discussione delle proprietà nutritive e medicamentose del cacao²⁰, con una lunga parte sul *morbis hypocondriacus* e con estratti di discordanti pareri di medici illustri. Nel secondo libro, che è quello più specificamente dedicato alla preparazione della bevanda, si immagina che Francisco Hernández, instancabile descrittore della flora e della fauna del Nuovo Mondo, in un'ora canicolare si fosse seduto sotto un albero *multa super potu meditans agitansque Cacao*. Si risolve ad invocare Pallade, e la dea quasi non gli fa neppure finire l'invocazione che si presenta davanti a lui, invitandolo a svelare il cruccio. Hernández si prostra e parla: finché era stato in Europa, aveva bevuto vino, ritemperando così il fisico per lunghi anni, ma nel Nuovo Mondo il vino non c'è, e quelle coppe piene di zupponi di cacao che tracannano gli indigeni appaiono tutt'altro che invitanti; chiede dunque alla dea come si possa fare a vincere la *Cacai rusticitas*, promettendo in cambio tutte le libagioni rituali del caso. Insomma l'Hernández chiede una ricetta, e Pallade non si fa pregare:

Ni mea cunctantem fallit sententia mentem,
 sacchareas, moneo, certo sub sidere cannas
 demete et aethereos, ut mos est, exprime rores.
 Hos, ablegato nostri modo pollinis usu,
 Cacao adscitos, non aequo pondere, misce.
 Accedat pingui fragrans Vaginula massae
 et piperis ramenta et odoro cynamia libro.
 Dilue mox calida et pateris spumantia funde.
 Hic liquor Hesperiiis lepido gratissimus haustu
 accidet: ad stomachum hic faciet; nec Massica posthac
 aut Cresso invideant stillantia vina racemo. (p. 42)

Detto questo la dea sparisce nel bosco in un tipico coruscare di fiamme. La breve ricetta si trova dunque incastonata in un dramma mitologico, di fattura indub-

¹⁹ Per il quale non dobbiamo far altro che rinviare alla puntuale lettura della HASKELL, *Loyola's Bees*, cit., pp. 82-101 (considerazioni riprese dalla studiosa nel suo *Bad taste in baroque latin? Father Strozzi's poem on chocolate*, in *Tous vos gens à latin*, cit., pp. 429-437). Redi (p. 33) scriveva che il poemetto era stato concesso "cortesemente alle mie preghiere dall'Autore medesimo"; due versi del poema maggiore (*Namque ubi prima tuo nectis mea carmina Baccho, / extimulas lento torpentem pectine Phoebum*, p. 59) confermano che il poemetto fu pubblicato come primizia, e che la pubblicazione stimolò lo Strozzi a proseguire nell'impresa.

²⁰ Su questi aspetti si soffermano sommariamente anche i distici del Forzoni inseriti da Redi nelle sue *Annotazioni*. Questa la conclusione del carme, piuttosto scarso di contenuti: *Sic longaeva salus depellet pectore somnum, / sic Cocolatis adest vis, sopor exul erit, / sic luctus, curae, morbi tristicque senectus / longe aberunt, potus si Cocolatis adest. / Quare age, culte Redi, Cocolatem tollere Cantu / incipe, namque illi haec Gloria sola deest* (p. 40).

biamente scaltrita, ma quanto mai improbabile. È esistito un barocco del latino, ed anche su questo terreno gli arcadi dovevano combattere la loro battaglia riformatrice. Trattare un tema o un oggetto la cui tradizione letteraria iniziava proprio col Seicento voleva dire portare la battaglia in casa dell'avversario, espugnarne un presumibile baluardo, ricontestualizzandolo in un diverso sistema di valori estetici. È questa, a nostro avviso, la chiave in cui interpretare l'impeccabile asciuttezza del poemetto di Della Volpe.

Ma l'Arcadia, come è noto, non fu affatto monolitica. Sempre nel primo volume degli *Arcadum carmina* (pp. 56-59) figura un'elegia del napoletano Carlo d'Aquino, tra gli Arcadi Alcone Sirio, anch'egli gesuita, che, in un'eventuale storia della letteratura latina del Settecento, verrebbe ricordato principalmente per aver tradotto in latino la *Commedia* dantesca (Napoli 1728). L'elegia reca questa intestazione: *De fiscella ab Alcone missa ad Larindum, Arcadiae Pastorem, in qua superinducto, more Pastorum, caseo secundario conditum erat Munusculum Cocolatis*. Anche questo carme è dedicato quasi per intero a descrivere il processo di preparazione della bevanda e i relativi strumenti. Ma la temperie è piuttosto quella dello Strozzi. Già gli Arcadi antichi conoscevano la cioccolata, poiché essa equivale al frutto della *Chaonia quercus* dell'età di Saturno:

Cur primum dulcis nos fugerit esca, requiris?
 Cur longo redeat rursus ab exilio?
 Protinus expediam: cum nos Astraea reliquit,
 has secum fruges duxit ad Antipodes.
 Saecula dum rursus nunc Arcades aurea condunt,
 pristina cum priscis moribus esca redit.

Non che in questa elegia manchino i dati tecnici; si parla infatti dei materiali, della forma e dell'impugnatura della pentola, della sminuzzatura del panetto di cacao, delle quantità. Ma poi c'è un leggiadro quadretto su come Lycoris dovrebbe soffiare sul fuoco per ravvivarlo, che ricorda certa coeva pittura profana. Quindi si torna ai vari aspetti della preparazione, fino ad arrivare al momento di agitare il liquido con l'ormai consueta frusta:

Hoc opus, hic labor est: turbo, mora nulla, citatus
 per medios latices denticulatus eat.
 Frange reluctantem repetito verbere lympham;
 vulneribus fiet nam pretiosa suis.
 Verte fatigatis tornata hastilia palmis,
 in spumam flavum dum tibi nectar abit.
 Dum sublimis agit se concitus humor in auras,
 densior et vegeto bulla madore tumet,
 summos paulatim rores spumantis aheni
 urceus excipiat, clara Saona, tuus. (p. 58)

Carlo d'Aquino dedicherà versi anche alla diversa tenacia delle macchie del cacao sui vari tipi di veste, nel malaugurato caso che qualcuno se ne rovesciasse addosso una tazza, e alle qualità di biscotti che si potevano intingere nella cioccolata. L'elegia si conclude con un'apostrofe finale ai re affinché smettano di insanguinare l'Italia, che è ormai totalmente asservita ai dominatori stranieri. Si torna dunque all'*Arcadia* dell'oleografia, con immagini che hanno la luminosità diafana di una tela di Pompeo Batoni o il galante scompiglio di una stampa di Hogarth, e che ricordano quelle di certa produzione lirica, in cui rientreranno anche le odi di Parini. Ma per un confronto con il poemetto di Tommaso Strozzi, finalizzato a misurare lo scarto nel gusto, l'elegia di Carlo d'Aquino sarebbe da preferire alla *Chocolata* di Della Volpe; i due gesuiti si muovono infatti su un terreno analogo, giungendo ad esiti decisamente diversi.

Apriamo in conclusione anche il secondo volume degli *Arcadum carmina* (Romae, J. et Ph. de Rubeis, MDCCLVI), per trarne l'elegia di Carlo Antonio Roti da Firenze, altro gesuita, in *Arcadia* Zenofane Licio, professore di eloquenza²¹, che reca in oggetto *Poeta quum maxime cogitaret de abstinendo in posterum a chocolate, oppressus amici munere consilium differt* (p. 292); ed inizia con uno squillante *Mene operam Musis non posse impendere, mane / barbaricus si non proluat ora liquor?* Che il cacao potesse dar dipendenza lo sapevano, o meglio lo constatavano, già allora. I versi del Rozzi si collocano in un'altra dimensione; ogni discorso tecnico è abolito, la cioccolata è interamente inquadrata in una dimensione di supporto, insostituibile, all'attività poetica, e quindi alla vita sociale:

Hos latices certe nondum fortuna negavit
 vatibus: his vates utar oportet ego.
 Mexiacae, fateor, fuerat dum copia glandis,
 duxi secura pocula plena manu;
 nec matutinus si forte oppresserat hospes,
 sustinui surdas liminis esse fores
 opposuive seram vel sum caussatus Iberae
 quae redit occiduo classis ab orbe moram.

Finita l'ultima oncia di cacao, il poeta è finalmente libero, e ringrazia ironicamente i *magni amici* per non avergli donato nulla che mettesse a repentaglio la sua forzata astinenza. Segue un breve catalogo degli arnesi per la preparazione della bevanda, che Rozzi ordina di portar via da casa sua. Ma mentre parla, o meglio straparla, in questo modo, ecco un servo che arriva all'alba con un gran canestro in mano: è un dono di un suo vecchio *auditor*, ora a sua volta *magister*. L'odore fa capire subito di

²¹ Qualche notizia su di lui in C. SOMMERVOGEL SJ, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, VII, Schepens – Picard, Bruxelles – Paris MDCCCXCVI, coll. 216-217.

cosa si tratta, e l'elegia può così congedarsi dal lettore con lepidezza epigrammatica: *Quid quaeris? Causa morbus praesente revixit / protinus, extinctus qui modo visus erat.*

Molto meno peregrino di quanto oggi saremmo portati a credere fu dunque il connubio tra latino e cioccolata in poesia. Ne vennero fuori una pluralità di sapori: abbiamo tentato di rievocarne qualcuno, sperando che prima o poi si possa tornare a gustarli pienamente*.

* I due autori hanno concepito e realizzato questo lavoro in perfetta armonia: Maurizio Campanelli ha scritto le pagine pari, Alessandro Ottaviani le dispari. La premessa rimanga indivisa.