

GIACOMO VAGNI

«Un'intera poetica» in forma di dialogo.  
Note e strumenti per *La bellezza della volgar poesia* \*

[preprint]

Nel breve giro di tre anni, fra il 1698 e il 1700, il Custode d'Arcadia Giovan Mario Crescimbeni pubblicò i suoi primi due trattati di poetica, l'*Istoria della volgar poesia* e la *Bellezza della volgar poesia*<sup>1</sup>. Come noto, l'autore giustificava l'uscita, a suo dire affrettata, dell'*Istoria*, con il rischio di essere anticipato da un non nominato rivale, quasi certamente Apostolo Zeno<sup>2</sup>. Enrico Zucchi, recente curatore dell'edizione commentata della *Bellezza*, ne ha legato la pubblicazione all'«enorme potenzialità simbolica» del cambio di secolo, suggerendo che a monte della strategia del custode agissero due motivazioni fondamentali: «usurpare [...] il ruolo di critico ufficiale dell'*Arcadia*», fino a quel punto saldamente in mano a Giovan Vincenzo Gravina, e «commemorare il decennale dell'Accademia con un dittico celebrativo» per «imporre una precisa lettura storiografica e una altrettanto puntuale visione poetica»<sup>3</sup>. Anche Valentina Gallo, mostrando come il «dibattito intorno allo statuto della poesia e all'elezione della materia poetica», assai fervido nei primi anni di vita dell'Accademia, subisse in quel frangente una flessione o «un radicale cambiamento ideologico», ha osservato che la dialettica interna fra i due compastori si delineò con chiarezza fin dalla «scelta dei rispettivi titoli delle opere storiografiche», *Delle antiche favole* (1696) e *Istoria della volgar poesia* (1698): «Crescimbeni, con il primo nucleo della sua monumentale storia letteraria, delimitava chiaramente il campo d'indagine, non senza implicitamente esprimere in tale elezione una scelta di valore»<sup>4</sup>.

---

\* La presente ricerca è stata sviluppata nell'ambito del progetto FNS 'Ambizione' PZ00P1\_174066 (*Lirici del Cinquecento da Crescimbeni a Croce. Il petrarchismo come mito fondativo della modernità letteraria italiana*).

<sup>1</sup> *L'istoria della volgar poesia scritta da GIOVANNI MARIO DE' CRESCIMBENI detto tra gli Arcadi Alfesibeo Cario, Custode d'Arcadia. All'Altezza Serenissima di Ferdinando Gran Principe di Toscana*, Roma, Chracas, 1698 (d'ora in poi: *Istoria*) e *La bellezza della volgar poesia spiegata in otto dialoghi da GIOVANNI MARIO DE' CRESCIMBENI, Custode d'Arcadia, con varie notizie, e col Catalogo degli Arcadi. All'Eminentiss. e Reverendiss. Principe Pietro Ottoboni, Cardinale Vicecancelliere di S. Chiesa*, Roma, Gio. Francesco Buagni, 1700.

<sup>2</sup> Cfr. da ultimo FRANCO ARATO, *Crescimbeni e la nascita della storiografia letteraria, in Canoni d'Arcadia. Il custodiato di Crescimbeni*, a cura di Maurizio Campanelli, Pietro Petteruti Pellegrino, Paolo Procaccioli, Emilio Russo e Corrado Viola, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019, pp. 177-192: 180-181 (agli studi raccolti in questo volume si rimanda per un quadro aggiornato sul contesto in cui si inserisce il presente saggio, e per la bibliografia pregressa).

<sup>3</sup> GIOVAN MARIO CRESCIMBENI, *Bellezza della volgar poesia. Con le postille inedite dell'autore e di Anton Maria Salvini*, a cura di Enrico Zucchi, Bologna, I libri di Emil, 2019 (d'ora in poi: *Bellezza*), p. 15.

<sup>4</sup> GIAN VINCENZO GRAVINA, *Delle antiche favole*. In appendice il *Discorso sopra l'Endimione di Alessandro Guidi*, a cura di Valentina Gallo, Roma-Padova, Antenore, 2012, pp. XVIII, XX e XLVII.

Le *Bellezza* si configura, secondo una delle battute conclusive del dialogo V, come «un'intera poetica»<sup>5</sup>, e in effetti nel trattato sono via via affrontate le «quattro Spezie» della Poesia: lirica, tragica, comica, epica<sup>6</sup>. Lo spazio dedicato a ciascun genere non è tuttavia omogeneo, e nella sua forma originaria in otto dialoghi l'opera appare bipartita fra una sezione centrata sulla lirica, con l'analisi di alcuni sonetti del poeta cinquecentesco Angelo Di Costanzo (I-IV e V, 1-92), e una dedicata agli altri tre generi, con lo studio di opere contemporanee (V 93-203 e VI-VIII, così distinta: V 93-203 e VI 1-85 tragica; VI 86-126 comica; VII-VIII epica). La seconda parte, sebbene composta da un dialogo in meno, è più lunga della prima. Per dare un'idea del rapporto, a livello quantitativo, fra i vari dialoghi, si può confrontare, nello schema seguente, il numero di pagine di ciascuno nelle due edizioni d'autore (la prima, siglata A, del 1700; la seconda, B, del 1712) e nella moderna edizione critica (Z), nella quale l'editore – che riproduce il testo di B – ha provvidamente numerato le battute. Ciò consente anche di misurare il rapporto fra lo spazio testuale e il numero di battute attribuite ai personaggi, fornendo un ulteriore piccolo indicatore quantitativo per verificare la coesione, a questo livello, fra le varie zone dell'opera:

	<i>pp. A</i>	<i>pp. B</i>	<i>pp. Z</i>	<i>battute tot.</i>	<i>battute/pp.</i>
I	20 (1-20)	18 (1-18)	21 (89-109)	63	3
II	20 (21-40)	18 (19-36)	21 (110-130)	64	3
III	18 (41-58)	17 (37-53)	19 (131-149)	57	3
IV	26 (59-84)	24 (54-77)	28 (150-177)	98	3,5
V	30 (85-112)	26 (78-103)	34 (178-211)	204	6
VI	30 (113-142)	28 (104-131)	33 (212-244)	126	3,8
VII	36 (143-178)	33 (132-164)	37 (245-281)	96	2,6
VIII	37 (179-215)	34 (165-198)	39 (282-320)	67	1,7
IX	-	31 (199-229)	32 (321-352)	44	1,3

Il rapporto stabile fra il numero di pagine dei dialoghi nelle due edizioni conferma quanto si può ora verificare più precisamente sull'apparato dell'edizione critica: le modifiche apportate al testo dall'autore furono tutte puntuali e circoscritte, e lasciarono sostanzialmente immutata l'opera – fatta salva, ovviamente, l'aggiunta di un nuovo dialogo. La media di battute per pagina corrisponde all'andamento trattatistico di questa scrittura, che avanza per lunghi monologhi e riduce al minimo gli scambi fra gli interlocutori: si può osservare come la misura sorprendentemente regolare nei primi dialoghi vada via via sfrangiandosi, raggiungendo un rapporto doppio nel caso del V, e uno sostanzialmente dimezzato nell'VIII e nel IX.

Secondo Zucchi, l'opera nacque «come un testo composito, prodotto – almeno in parte – dall'accumulo e dall'adattamento di prove precedenti»<sup>7</sup>. Tale dimensione eterogenea spiega in parte il visibile contrasto, nella struttura, fra la

<sup>5</sup> *Bellezza* V 198 (qui e di seguito, si fa riferimento al numero di dialogo e battute secondo il testo dell'edizione Zucchi).

<sup>6</sup> Così sono definiti i quattro generi letterari fondamentali in *Istoria*, p. 371, e in *Bellezza* III 44, dove si legge una presentazione sintetica di queste «spezie generali della poesia».

<sup>7</sup> *Bellezza*, pp. 47-48.

spinta verso una poetica integrale, che affronti ordinatamente i quattro generi letterari fondamentali, e la bipartizione tematica che ne distingue uno privilegiato (la lirica). Mi sembra che questo aspetto fornisca una chiave interpretativa di qualche interesse, e vorrei proporre a questo proposito alcuni spunti di riflessione.

## 1. UN TRATTATO SULLA POESIA LIRICA (1697)

Un forte sbilanciamento sulla sezione “lirica” del trattato si riscontra anzitutto nei testi d’autore dedicati alla sua genesi. Mi riferisco ai paratesti introduttivi della seconda edizione, dove l’enfasi è tutta posta sulla prima parte, e la seconda è di fatto derubricata a un’aggiunta, su richiesta altrui, per costruire una poetica “integrale”. Nella dedica della *princeps* a Pietro Ottoboni, Crescimbeni non aveva speso neanche una parola sulla storia del testo, e aveva concentrato l’attenzione sulla compatibilità della scrittura letteraria con l’austera funzione pubblica del nobile dedicatario<sup>8</sup>. Al momento di riproporre l’opera dopo lo scisma graviniano, invece, avvertì l’opportunità di certificare il radicamento di quegli scritti nella prassi dei primi anni di attività dell’Arcadia, aggiungendo un’importante nota dell’*Autore a chi legge*:

La nobilissima maniera adoperata nella Lirica Toscana da Angelo di Costanzo, Rimatore del secolo XVI e poco conosciuta dal Secolo XVII mosse fin dal principio dell’instituzione della Ragunanza degli Arcadi, non pochi di loro ad imitarla, e promuoverla, e specialmente il dottissimo Vincenzo Leonio, che peravventura fu il primo, che ne desse in Roma contezza agli altri. Ma perché le Rime di lui non si vedevano impresse, che sparsamente in alcune rarissime Raccolte; e per conseguenza non potevano diffondersi dappertutto; e oltre acciò la loro bellezza non poteva pienamente concepirsi da og[n]uno per lo corrotto gusto, che era corso quasi universalmente fino a quel tempo; però l’anno 1697 circa il mese di Settembre deliberarono alcuni Arcadi di provvedere ad ambedue le suddette mancanze, facendo ristampare le Rime di questo insigne Poeta ornate d’opportune annotazioni. Intesero a ciò di tutto proposito il suddetto Leonio, il Barone Antonio Caraccio, il Canonico Benedetto Menzini, l’Abate Giuseppe Paolucci, l’Avvocato Gio. Batista Felice Zappi, Filippo Leers, l’Avv. Francesco Maria di Campello, l’Abate Pompeo Figari, Jacopo Vincinelli, Silvio Stampiglia, e Paolo Antonio del Nero, Letterati tutti de’ principali di Roma, i quali s’adunavano giornalmente a Letteraria Conversazione in casa del detto Abate Paolucci Segretario dell’Eminentiss. Cardinal Gio. Batista Spinola Camerlengo di S. Chiesa; e stabilirono, che ogni Giovedì dovesse un di loro portar qualche Sonetto del Costanzo ornato d’annotazioni, in forma di comentarij, o letture. Incominciò l’impresa con molta felicità, ed ardore; essendo stato il primiero l’accennato Leonio, che produsse alla Conversazione un pienissimo comento sopra il Sonetto *Mancheran prima al mare i pesci, e l’onda*. Ma dopo alquanti mesi, essendo convenuto ad alcun de’ suddetti assentarsi da Roma; ed altri avendo dovuto intraprendere impieghi di maggiore importanza, convenne all’opera nel più bello rimanersi imperfetta. In questo nobil congresso ebbi io l’onore d’operare tutti i Giovedì del mese d’Ottobre dello stesso anno; perché presi l’impegno di cavar da quattro Sonetti del Costanzo quanto bisogna per la Lirica Toscana, come si riconosce ne’ primi quattro

---

<sup>8</sup> Cfr. SILVIA TATTI, *Crescimbeni autore ed editore: dediche e premesse al lettore*, in *Canoni d’Arcadia*, pp. 237-253.

de' presenti Dialoghi. Vollerò poi gli stessi Amici, che seguitassi, e compiessi una Poetica, con parlare anche delle altre spezie della Poesia, esaminando Autori ad esse adattati, che furono scelti tutti moderni, perché io non volli concorrere con que' grandi uomini, che ànno scritto sopra gli Antichi. Terminata l'Opera, vollero altresì, che la pubblicassi; ed io alla fine mi v'indussi l'anno 1700<sup>9</sup>.

Il primo aspetto da rilevare è la volontà di ricondurre il testo a una serie di incontri reali, avvenuti in un momento storico determinato con il coinvolgimento di un ben preciso gruppo di letterati. Crescimbeni elencava, fra i dodici personaggi presenti a quelle conversazioni, otto dei quattordici fondatori dell'Arcadia (oltre a lui stesso: Leonio, Paolucci, Zappi, Figari, Vincinelli, Stampiglia e del Nero). Con l'aggiunta di quattro letterati fra i più attivi nel primo decennio arcadico (Caraccio, Menzini, Leers e Francesco Maria Campello), egli fissava così un gruppo di 'fedelissimi' che fin dal principio avrebbero eletto la poesia del Di Costanzo come punto di riferimento per il rinnovamento letterario italiano, rimarcando con forza la dimensione corale e condivisa di una posizione fatta propria fin dall'origine dalla maggioranza degli *istitutori*. Interrotti gli incontri a casa Paolucci per ragioni esterne, su richiesta «degli stessi Amici» il loro contenuto sarebbe stato fissato per iscritto, completato con una sezione sugli altri generi letterari e pubblicato tre anni dopo.

I primi quattro dialoghi sarebbero dunque una trascrizione di altrettante lezioni accademiche di Crescimbeni. Ciò corrisponde bene alla tipologia di questi dialoghi, assai prossimi come si è detto alla forma-trattato: l'autore sembra aver adattato i testi al nuovo contenitore limitandosi a distribuire schematicamente le sezioni argomentative fra gli interlocutori e aggiungendo minimi passaggi di cornice<sup>10</sup>. Quella del dialogo-trattato di stampo fondamentalmente monologico era un'opzione che la tradizione classica e rinascimentale rendeva legittima e praticabile, e che per Crescimbeni dovette rivelarsi tanto propizia al programma di scrivere una poetica corale non controversistica, quanto funzionale al rapido riadattamento di testi già esistenti. La schematica compattezza che ne risulta, tipica dell'andamento "da lezione", risalta particolarmente nei primi dialoghi, ma è propria in realtà di tutta l'opera e ne costituisce, a livello di *compositio*, uno dei fattori stilistici caratterizzanti.

Quegli incontri settimanali, spiegava poi l'autore con tre lustri di ritardo, sarebbero stati organizzati al fine di pubblicare una nuova edizione del Di Costanzo. Come ha osservato Pietro Petteruti Pellegrino, l'edizione utilizzata da

---

<sup>9</sup> *La bellezza della volgar poesia di GIO. MARIO CRESCIMBENI, Canonico di Santa Maria in Cosmedin e Custode Generale d'Arcadia. Riveduta, corretta e accresciuta del Nono Dialogo dallo stesso Autore, e ristampata d'ordine della Ragunanza degli Arcadi. All'Eminentissimo e Reverendissimo Principe il Cardinal Lorenzo Corsini*, Roma, Antonio de' Rossi, 1712, c. a4r-v. Nella dedica al cardinal Lorenzo Corsini l'autore scriveva che «nacquero questi Ragionamenti nel breve tempo di tante settimane, quanti essi sono, per compiacere ad una privata Conversazione d'uomini di lettere, a gl'impulsi della quale furono anche dati alle stampe» (c. a2r), estendendo indebitamente a tutta l'opera la genesi attribuita ai primi quattro dialoghi. I due testi non sono riprodotti nell'edizione Zucchi, che vi si sofferma però nel saggio introduttivo, riportandone larghe porzioni (cfr. *Bellezza*, pp. 25-28).

<sup>10</sup> Questo tipo di organizzazione testuale appare particolarmente evidente osservando la struttura tematica dei dialoghi, che ho schematizzato per ciascuno in Appendice.

Crescimbeni, e a cui fanno riferimento i personaggi del dialogo, è la silloge dei *Fiori delle rime de' poeti illustri* approntata nel 1558 da Girolamo Ruscelli<sup>11</sup>. Tutte le citazioni dicostanziane della *Bellezza* – i sonetti analizzati così come i rimandi più circoscritti – rimandano in effetti a testi presenti nell'antologia ruscelliana (e, a esclusione di 5, 6 e 7, solo in essa)<sup>12</sup>:

1.	I 19 (p. 91)	<i>Nell'assedio crudel, che l'empia sorte</i>	<i>Fiori 2</i>
2.	II 22 (p. 115)	<i>Quando al bel volto, d'ogni grazia adorno</i>	<i>Fiori 16</i>
3.	II 35 (p. 117)	<i>Occhi, che fia di voi? Poi ch'io non spero</i>	<i>Fiori 50</i>
4.	II 51 (p. 126)	<i>Del re dei monti alla sinistra sponda</i>	<i>Fiori 5</i>
5.	III 7 (p. 132)	<i>Mentre al mirar la vera, ed infinita</i>	<i>Fiori 35</i>
6.	III 16 (p. 140)	<i>Poiché al vostro sparire oscura e priva</i>	<i>Fiori 27</i>
7.	IV 52 (p. 164) <sup>13</sup>	<i>Poiché voi, et io varcate avremo l'onde</i>	<i>Fiori 13</i>
8.	V 30 (p. 181) <sup>14</sup>	<i>Alpestra e dura selce, onde il focile</i>	<i>Fiori 1</i>
9.	<i>Al lettore</i> 1712	<i>Mancheran prima al mare i pesci, e l'onda</i>	<i>Fiori 3</i>

Quando dunque, nel V dialogo, si definisce il sonetto da commentare come «il primo del canzoniere» del Di Costanzo (V 26), sono attribuite indebitamente le caratteristiche di libro d'autore alla silloge ruscelliana (l'unica in cui *Alpestra e dura selce* occupi tale posizione incipitaria). Il ricorso esclusivo a quell'antologia è però soprattutto significativo in relazione al (millantato?) progetto di una nuova edizione del poeta napoletano. La *Bellezza* dà infatti conto dello svolgimento a Roma di un ciclo di lezioni accademiche intorno ad alcuni sonetti tratti dalla più corposa delle sillogi allora disponibili, ma non reca traccia del preliminare lavoro di reperimento e raccolta dei testi sparsi nelle altre antologie cinquecentesche – pur note all'autore, come si desume dall'*Istoria*<sup>15</sup>. Quel lavoro sarebbe stato messo in atto solo qualche anno dopo in un altro contesto, per l'edizione

<sup>11</sup> PIETRO PETTERUTI PELLEGRINO, *L'«idea di ben sonettare»*. *Le rime di Angelo Di Costanzo negli scritti critici e teorici di Crescimbeni*, in *Canoni d'Arcadia*, pp. 109-128: 116.

<sup>12</sup> Si fa riferimento alla tradizione disponibile alla fine del Seicento, per cui cfr. TOBIA R. TOSCANO, *Ruscelli e i lirici napoletani: tracce di antigrafì perduti nel transito da Napoli a Venezia*, in *Girolamo Ruscelli. Dall'accademia alla corte alla tipografia. Atti del Convegno internazionale di studi (Viterbo, 6-8 ottobre 2011)*, a cura di Paolo Marini e Paolo Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2012, pp. 133-172 (ora in ID., *Tra manoscritti e stampati. Sannazaro, Vittoria Colonna, Tansillo e altri saggi sul Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2018, pp. 321-354), ID., *L'edizione possibile delle Rime di Angelo Di Costanzo*, in *Per civile conversazione. Con Amedeo Quondam*, a cura di Beatrice Alfonzetti, Guido Baldassarri, Eraldo Bellini, Simona Costa, Marco Santagata, 2 voll., Roma, Bulzoni, 2014, II, pp. 1185-1198 (ora in ID., *La tradizione delle rime di Sannazaro e altri saggi sul Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2019, pp. 189-226) e CLAUDIA RUSSO, *Primi appunti sulla tradizione delle Rime di Angelo Di Costanzo (con un sonetto inedito)*, «Filologia italiana», 11, 2014, pp. 123-154.

<sup>13</sup> Citato anche in *Bellezza* III 38.

<sup>14</sup> Citato anche in *Bellezza* IV 78.

<sup>15</sup> Così nell'*Istoria*, p. 131: «Or, benché di questo pellegrino Spirito non abbia io veduto Canzoniere impresso, nondimeno le poche sue Rime, che vanno sparse per le più celebri Raccolte di questo Secolo; e sopra il tutto i Sonetti, che annoverati sono tra i Fiori del Ruscelli, di tal maniera àno invaghito gl'Ingegneri più chiari, che ora nella Corte di Roma professin Volgar Poesia, che a gran ragione se l'anno antiposte per idea di ben sonettare» (sul passo vd. PETTERUTI PELLEGRINO, *L'«idea di ben sonettare»*, pp. 112-114).

bolognese del 1709<sup>16</sup>. Crescimbeni cerca così di rivendicare – magari a prezzo di qualche mistificazione – la propria precedenza in tutte le iniziative volte al risorgimento del *buon gusto*: come nell'allusione a Zeno sulla soglia dell'*Istoria* del 1698, egli proclama la preminenza almeno progettuale dell'*Arcadia* romana in un campo – lì la storiografia letteraria, qui l'edizione di testi – nei quali il gruppo erudito padano-veneto poteva vantare in Italia una incontestabile superiorità.

La nota del 1712 esibisce una cronologia assai puntuale. Se le *conversazioni letterarie* cominciarono nel settembre 1697, Crescimbeni fu tra i primi a intervenire, proponendo la lettura di quattro sonetti «tutti i Giovedì del mese d'Ottobre». La dettagliata ricostruzione sembra celare una piccola incongruenza: l'ottobre 1697 ebbe in realtà cinque giovedì (precisamente il 3, 10, 17, 24, 31), e in effetti i sonetti commentati distesamente nella *Bellezza* sono cinque. Tuttavia, il riferimento a «quattro sonetti» studiati in «quattro dialoghi» è così netta e decisa che non sembra opportuno metterla in discussione, e se ne dovrà desumere che la prima parte del V dialogo sia stata scritta *ad hoc* per il trattato. Tale situazione si rifletterebbe nelle peculiarità strutturali di quest'ultimo brano. La sezione ' lirica ' della *Bellezza* rispetta infatti rigorosamente alcune costanti che solo qui conoscono una deroga parziale. I primi quattro dialoghi si dispongono secondo uno schema riconoscibile, fissato all'interno di ciascuno dall'analisi della «bellezza esterna» ed «interna» di un sonetto, e nella loro successione dalla tripartizione ciceroniana degli stili: il dialogo I analizza il carattere sublime, il II l'umile, il III il moderato, il IV il «concorso delle idee», ossia la possibilità di seguire diversi stili in un unico componimento. L'analisi è sempre affidata ai personaggi maschili, Arcadi incaricati di ammaestrare la giovane ospite Egina: nel I dialogo, Diotimo Oeio (Antonio Magliabechi) analizza la bellezza esterna (26-33) e Faburno Cisseo (Pellegrino Masseri) quella interna (34-54); nel II Emaro Simbolio (Apostolo Zeno) quella esterna (39) e Arpalio Abeatico (Pietro Andrea Forzoni Accolti) quella interna (40-55); nel III Lamindo Cratidio (Paolo Bernardy) l'esterna (12) e Tirsi Leucasio (Giovanni Battista Felice Zappi) l'interna (13-16); nel IV Alcone Sirio (Carlo d'Aquino) l'esterna (53-63), e Aristeo Cratio (Anton Maria Salvini) l'interna (64-89). Entro questo *pattern* fisso sono aggiunti, in maniera più variata, alcuni blocchi discorsivi che integrano l'analisi testuale con spunti storici o teorici sul genere lirico. Nel I libro si tratta di alcune premesse essenziali, inserite entro i due macroblocchi su bellezza esterna e interna: la definizione del concetto di bellezza poetica (26-27), la tripartizione degli stili (30a-b), l'illustrazione dei sei gradi dell'amor platonico (34a-e)<sup>17</sup>. Nei dialoghi seguenti, invece, gli interventi aggiuntivi occupano spazi propri e separati nella struttura argomentativa, e sono così ripartiti: nel II Emaro (Zeno) indica i principali errori in cui incorrono i rimatori (5-28), nel III Tirsi (Zappi) giustifica da un punto di vista teorico il *concorso delle idee*, oggetto del dialogo seguente (31-38), mentre Lamindo (Bernardy) propone un sintetico sguardo d'insieme sui

---

<sup>16</sup> *Rime* d'ANGELO DI COSTANZO, Bologna, Gio. Pietro Barbiroli, 1709.

<sup>17</sup> Vista la spesso assai considerevole estensione dei discorsi all'interno dell'opera, per gli schemi in Appendice – a cui qui si fa riferimento –, si è aggiunta alla numerazione per battute quella (alfabetica) per paragrafi, sempre relativa al testo della nuova edizione (il solo in cui questi ultimi sono distinti).

quattro generi letterari fondamentali (39-44); nel IV Aristeo (Salvini) interviene a lungo sulla lirica “alla greca” nella tradizione italiana (9-43).

Il V dialogo, come si è già ricordato, è invece diviso fra la parte dedicata al sonetto del Di Costanzo (33-92) e quella successiva, che introduce un nuovo e diverso argomento (93-172). La prima sezione si pone perciò in continuità con quanto precede: ma per la prima volta il testo da commentare è scelto in modo (apparentemente) casuale, e la sua lettura è affidata a un unico personaggio – non uno dei due Arcadi, ma l’“apprendista” Egina. Questa parte costituisce così, nella serie progressiva dei dialoghi, una sintesi di quanto fino a quel punto si è proposto: non aggiunge nuovi temi, ma fissa una modalità operativa e ribadisce gli elementi essenziali del sistema. Essa assume una funzione conclusiva, certificata a livello strutturale dal passaggio di Egina, unico personaggio stabile, dal ruolo fin lì seguito di interrogatrice/ascoltatrice a quello inedito di attiva commentatrice. Si tratta di una cadenza d’inganno: nella seconda parte tornano protagonisti gli Arcadi Gerasto Tritonio (Francesco Maurizio Gontieri) ed Elcino Calidio (Marcello Severoli), mentre Egina riprende il ruolo consueto (V 111: «*Elc.* Non vuole il dovere che voi oggi affatichiate di vantaggio il vostro ingegno. Contentatevi d’ascoltar noi, tanto più che la materia che s’ha da trattare è molto grave»), e non lo lascerà più. Che tuttavia nel progetto originario l’opera potesse davvero concludersi qui è suggerito da due passi dei libri V e VI dell’*Istoria della volgar poesia*:

Quinci a non molto, se dal Ciel ne verrà permesso, speriamo dar fuori i Commentari di parecchi de’ Sonetti del Costanzo, nel nostro Trattato *Della bellezza della Volgar Poesia*, che già teniamo all’ordine per la stampa, ne’ quali riscontransi le bellezze tutte della Lirica (p. 333);

Questa spezie, che dicesi anche Melica, e deriva dalla Ditirambica, anzi è a quella succeduta, vien trattata [...] diffusamente da noi nell’Opera intitolata *De la bellezza della Volgar Poesia*, in Cinque Dialoghi o Libri, che appresso daremo alle stampe (p. 389).

Publicata nel 1698, l’*Istoria* porta al suo interno diverse tracce che ne collocano la scrittura all’anno precedente: vi si legge ad esempio la notizia che «nel mese di Febbraio di quest’anno è morto Francesco Redi» (p. 168), o l’annuncio della recente pubblicazione ad Arezzo del *Serto poetico* di Faustina degli Azzi Forti, il cui *imprimatur* è datato 2 maggio 1697 (p. 370); anche la sezione di poesia contemporanea è dedicata ai *Rimatori Viventi* in quell’anno (p. 169). Nella seconda metà del 1697, dunque, Crescimbeni parla della *Bellezza* come di un’opera (quasi) compiuta, in cinque dialoghi, dedicata al genere lirico e ai *commentari* al Di Costanzo<sup>18</sup>. Sembra insomma comprovato che, come Crescimbeni avrebbe poi lasciato intendere nella nota *a chi legge*, la

---

<sup>18</sup> Nei paragrafi del VI libro che toccano i temi degli altri dialoghi – come quelli dell’*epopeia* (p. 384), della *tragedia* (pp. 385-386), della *comedia* (pp. 387-388), della *tragicomedia* (p. 388), della *favola pastorale* (pp. 388-389) – e nei passi in cui si cita l’*Imperio vendicato* di Antonio Caraccio (pp. 170 e 369), non vi è alcun cenno al trattato in preparazione. Nell’edizione del 1698 non vi è poi ovviamente alcuna menzione dell’*Adonia* di Ottoboni che, come si vedrà, sarebbe stata composta e rappresentata solo l’anno successivo.

configurazione della *Bellezza* come «un'intera poetica» sia dipesa effettivamente da un'espansione successiva, che esulava dal programma originario. Il trattato avrebbe dovuto inizialmente limitarsi alla lirica, ed esibire con ciò un ancor più stretto e programmatico accordo con l'*Istoria* – a sua volta orientata principalmente sulla lirica (libri I-IV), con un'integrazione su commenti e trattati di poetica (libri V-VI). Ciò conferma l'ipotesi che le due opere siano state concepite, e forse in parte composte, insieme, come ante complementari di un progetto unitario<sup>19</sup>.

## 2. UN'«INTERA POETICA» (1700)

Nel V dialogo, lo scambio fra Egina e i suoi ospiti che, nella cornice, fa da cerniera fra la prima e la seconda parte, marca una soluzione di continuità fra le due sezioni. Concluso il commento al sonetto dicostanziano, la nobildonna chiede: «Ma ora che farem qui, rimanendovi gran tratto di giorno?», e propone di pensare «ad alcun altro soggetto da proseguire il ragionamento» (V 97 e 100). Escludendo però di continuare con la lettura del Di Costanzo, per aver «abbastanza [...] conversato coi morti», esprime il desiderio di «ragionare sopra qualche autor vivente», e sceglie di «discorrere sopra la favola pastorale» dello stesso «custode della nostra Arcadia»: l'*Elvio* del Crescimbeni, pubblicato per la prima volta nel 1695 (V 102, 104 e 108). Il passaggio ai contemporanei, sottolineato anche nella premessa del 1712, rischiava di contraddire uno dei principi esposti nell'attacco del I dialogo: lì la proposta di discorrere intorno al *Corradino* di Antonio Caraccio (1694), per vedere se «il toscano idioma fosse per mezzo di Lacone Cromizio [Caraccio] giunto a conseguir l'eccellenza nel tragico», era stata respinta in quanto «la materia, quantunque amena e fruttuosa, non può digerirsi senza venire a paragoni e confronti, i quali io sommamente schifo» (I 10-11). Consapevole di tale discrasia, Crescimbeni cercava di mascherare la sutura: «Eg. Voglio dire che mi prende desiderio di ragionare sopra qualche autor vivente. Ger. Purché non abbia a venirsi a confronti e paragoni, tanto da noi aborriti, vi compiaceremo» (V 105-105). Tuttavia, inoltrandosi nel territorio della letteratura contemporanea, ci si troverà a lambire assai più da vicino le temute e per quanto possibile evitate dispute comparative. Se infatti è senz'altro vero, come afferma Enrico Zucchi sulla scorta delle osservazioni di Roberto Tissoni, che l'autore «non si mostra [...] interessato a sviluppare le potenzialità controversiste della forma dialogica», e che «rarissimo è il caso in cui gli interlocutori si trovano in disaccordo» perché «la disputa viene sistematicamente elusa dall'autore»<sup>20</sup>, bisogna aggiungere che un simile inquadramento non conosce eccezioni per quanto riguarda la prima parte, mentre

---

<sup>19</sup> Tale unitarietà, seppur meno organica, resta infatti verificabile: Enrico Zucchi, ad esempio, definisce il secondo trattato «un indispensabile *pendant*» del primo (*Bellezza*, p. 16). Che il cuore della proposta poetica crescimbeniana, anche dopo le contestazioni di Muratori e Gravina, continuasse a fondarsi sulla lirica sarebbe stato ribadito nel 1712 con il dialogo IX, tutto dedicato ai sonetti degli Arcadi romani.

<sup>20</sup> Ivi, pp. 33-34.

nella seconda emergono qua e là alcuni casi di timido, ma significativo, disaccordo. Sono passi in cui per un momento emerge, su una superficie per il resto priva di increspature, quella dimensione più direttamente ‘militante’ che agisce in profondità.

Il più delle volte, è vero, gli attriti interpretativi sono solo apparenti, e si ricompongono ben presto in accordi privi di smarginature. Un esempio è nel dialogo V, dove Elcino (Severoli) avanza una serie di obiezioni sull’*Elvio* (tutte riconducibili alla qualificazione dell’opera come *tragedia*), alle quali risponde Gerasto (Gontieri), esplicitamente indicato come portavoce dell’autore (V 109, 113-116 e 137). L’interlocutore ‘critico’ si lascia persuadere senza opporre resistenza (153), e lascia a Egina, per l’ultima parte del dialogo, un ruolo di inquisitore funzionale ad approfondire ulteriormente l’apologia dell’*Elvio* (154-196). È però significativo che faccia qui la sua comparsa un modello di obiezione/risposta che ora sappiamo dipendere dal suo avantesto: la «difesa dell’*Elvio*» che Enrico Zucchi ha segnalato alle cc. 99r-106v di un codice di *Abbozzi di diverse opere filosofiche e poetiche, anche imperfette del canonico Gio. Mario Crescimbeni* conservato nell’Archivio di Santa Maria in Cosmedin della Biblioteca Vaticana, e che, secondo lo studioso, corrisponde alle battute 105-189 del dialogo<sup>21</sup>.

I due ultimi dialoghi della prima edizione, dedicati al genere epico e all’*Imperio vendicato* di Antonio Caraccio (1679 e 1690), presentano invece un caso diverso. Il contrasto sull’unità del *Furioso* che nel dialogo VII (16-17) oppone Nitilo Geresteo (Leone Strozzi) e Uranio Tegeo (Vincenzo Leonio), non ha come esito un accordo fra i due ma viene lasciato in sospeso (22: «*Nit.* Or via non più di ciò, perché non finiremo mai, e [...] faremo un’inutile disputa sopra il *Furioso*»); a esso si aggiunge un disaccordo su quale materia, finta o verosimile, sia più adatta alla tragedia e all’epica, e anche in questo caso il diverbio non si ricomponne, sebbene l’ultima parola sia lasciata di nuovo a Nitilio (27-28: «*Ur.* [...] Sembrami che oggi non sappiamo accordarci in niuna opinione [...]. *Nit.* [...] Contentatevi di serbar tal quistione ad altro tempo più opportuno, e consentite per adesso alla mia opinione senza alcun pregiudizio della vostra»). Tale scollatura è rilanciata nel dialogo VIII, quando Lico Mantineo (Filippo Buonarroti) e Nedisto Collide (Brandaligio Venerosi), dovendo decidere se all’epopea pertenga lo stile mediocre o sublime, si pongono in esplicita continuità con le posizioni contrapposte del giorno precedente:

NED. E primieramente io sono del parere d’Uranio [...]. Ma perché intorno a ciò Nitilo è di diverso sentimento, com’egli dichiarò nel passato ragionamento, però starà bene che io qui, prendendo le veci del medesimo Uranio, riferisca le ragioni che mi muovono [...].

LIC. [...] Io, che sostengo le veci di Nitilo, il quale è di parere contrario, mi stimo obbligato a provar la sua [sentenza], che è anche la mia. (VIII 9-10)

---

<sup>21</sup> *Bellezza*, pp. 47-48. In testa allo scritto si legge, di mano dell’autore: «trasportata nel quinto dialogo sopra la bellezza della volgar poesia».

Anche in questo caso si concederà la palma all'interlocutore che sostiene una posizione di matrice ariostesca (Lico), senza che ciò pregiudichi però quella opposta:

- NED. Ma comeché Lico assai bene abbia sostenute le parti dell'idea mediocre, non però io rimango persuaso, e vorrei che rispondesse distintamente a' miei argomenti [...].
- EG. [...] Perché la gravità della cosa richiede assai più matura considerazione, prima di venire alla decisione, contentatevi, Nedisto, assolver per ora Lico da più esatta risposta. (30-31)

Pur entro i limiti di un'etichetta arcadica che non ammette forme di scontro aperto, il dissenso fra gli interlocutori è dunque segnalato a più riprese, e ogni volta si lascia intendere in modo chiaro che esso non è stato risolto. Se non sbaglio, si tratta di un caso unico nella *Bellezza*.

Le tre divaricazioni citate sono tutte riconducibili alla scelta del *Furioso* o della *Liberata* quale modello per l'epica, ed è sempre la posizione tassiana a tirarsi indietro. Una simile soluzione è, nell'economia del dialogo, una scelta obbligata, in quanto l'*Imperio vendicato* segue per molte questioni cruciali il *Furioso*. La scelta inedita di lasciare aperta una diversa interpretazione possibile, tuttavia, mi pare indichi come il consenso del trattatista a certe opzioni ariostesche sia, sul piano teorico, pretestuoso, ossia semplicemente funzionale alla promozione del poema di Caraccio. Anche quest'ultima, d'altra parte, non sembra dipendere da una persuasione critica solida e disinteressata. Basti ricordare che nel dialogo IX – in una seconda edizione in cui resta inalterata, nei due libri precedenti, l'elevazione dell'*Imperio* a esempio di perfetta epopea moderna – Alessi Cillenio (Giuseppe Paolucci) afferma candidamente: «dell'epica non favello, perché di cento e cento famosi ingegni che l'hanno trattata, i soli Ariosto e Tasso vivon per ella» (IX 22). Quella fra gli interlocutori dei dialoghi VII e VIII mette dunque in forma una discrasia fra esigenze encomiastico-promozionali e posizione teorica che resta non conciliata nell'autore stesso<sup>22</sup>.

Anche nel dialogo VI, e in particolare nella prima e più significativa parte (VI 1-85), il punto critico è posto dal rapporto fra il tema teorico generale e l'episodio che dovrebbe esemplificarlo. L'occhiello riassuntivo che lo introduce – solitamente molto preciso ed esatto – indica un programma ampio e impegnativo («Si discorre di tutte le sorte d'alterazioni che circa la verità delle cose si fanno da' poeti»), rispetto al quale la trattazione si rivela però ben più specifica e

---

<sup>22</sup> L'adesione di Crescimbeni all'opera e al magistero tassiano (pur con qualche eccezione) è del resto attestata proprio in questi dialoghi della *Bellezza* da numerosi riferimenti, come si legge nel commento di Zucchi; nell'*Istoria* l'ammirazione per «il perfettissimo *Goffredo* del Tasso» (p. 71) è proclamata con la massima enfasi, fino ad affermare che la *Gerusalemme* «nel carattere, in che è scritta, non è superabile» (p. 144), e che anzi essa è «la più bella, e grand'Opera, che vanti la Volgar Poesia, per universal sentimento» (p. 341); su questi passi vd. ora ROSANNA ALHAIQUE PETTINELLI, *La tradizione cavalleresca in Crescimbeni e Gravina*, in *Canoni d'Arcadia*, pp. 79-89.

circoscritta<sup>23</sup>. Questa parte è distinta in due sottosezioni: la prima dedicata al rapporto fra verità storica e poesia (7-40), la seconda centrata, alla luce di questo problema, sulla tragedia *Adonia* di Pietro Ottoboni (41-85). A quest'ultima si arriva per la richiesta di Egina di «ridurre a pratica con qualch'esempio [...] le regole» appena fissate: le si risponde che, essendo impossibile trovare un passo «in cui possano cadere tutte le teoriche da noi stabilite», le sarà proposto solo un esempio «in ordine al disobbligo del poeta nel seguitare gli espositori» (41-42), ossia sui doveri del poeta rispetto ai commenti biblici. L'apologia della tragedia di Ottoboni si rivela così il vero *focus* critico di questa prima parte, che fin dall'inizio ne determina lo svolgimento. Nelle primissime battute era stata evocata una discussione fra l'innominato padre di Egina ed Elenco Bocalide (Francesco Del Teglia) sulla tragedia *Jephthes* di Georges Buchanan, che anticipava il dibattito sul dramma ottoboniano: essi avevano criticato l'alterazione di «varie circostanze della Sacra Scrittura» (un'alterazione, come per l'*Adonia*, nella cronologia), ed Egina aveva deciso di impostare il discorso della giornata «intorno a simil materia» (4). La riflessione sui rapporti fra storia, verità e poesia assume così un orientamento particolare, soffermandosi sugli anacronismi (14-15) e dedicando il più ampio spazio al rapporto con il testo biblico (8-9, 16-27, 38-40). Un tema fondamentale per le poetiche di primo Settecento, a maggior ragione in ambito romano, è interpretato in modo da porre le premesse per il successivo dibattito sull'*Adonia*. Anche questa seconda sottoparte (38-79) è un riadattamento di due scritti preesistenti: il *Parere di Gio. Mario Crescimbeni intorno alla tragedia dell'Adonia del Cardinale Pietro Ottoboni, indirizzato a Francesco Maria Campello* (cc. 38r-46v) e le *Osservazioni* sulla stessa opera proposte da Francesco Del Teglia (cc. 62r-96v)<sup>24</sup>. Si comprende così il significato della menzione di Del Teglia all'inizio del dialogo, e soprattutto la scelta del personaggio di Logisto Nemeo (Francesco Maria Campello): il suo coinvolgimento nella stesura del dramma (VI 45: «abbiam qui fatto onorata menzione di tal nobilissima tragedia, la quale (come v'è noto) io ho avuto l'onore di veder nascere e perfezionare») è ora confermato dalla segnalazione di Zucchi e dal ritrovamento di una bozza manoscritta dell'*Adonia* attribuibile alla sua mano<sup>25</sup>. Era un episodio di strettissima attualità: come ha dimostrato Teresa

---

<sup>23</sup> Cito da *Bellezza*, p. 212. Anche per la seconda parte l'occhiello («e poi si parla della commedia, esaminandosi i Suppositi dell'Ariosto») si rivela singolarmente impreciso: nel dialogo sono in effetti indicati, benché piuttosto rapidamente, gli elementi essenziali per una morfologia della commedia volgare italiana (VI 89-115), ma le poche righe dedicate ai *Suppositi* (107e) non rivestono alcuna particolare rilevanza. Poco meno spazio occupano, nella finale celebrazione del moderno ritorno del buon gusto dopo la decadenza secentesca, la lode di Pietro Ottoboni, «autore della nobilissima pastorale dell'*Amore eroico tra i pastori*» (117), e l'elogio di Paolo Campello, zio di uno degli interlocutori e anch'egli legato allo stesso Ottoboni (122-124).

<sup>24</sup> Anche questi sono stati segnalati da Zucchi nello zibaldone della Vaticana; Crescimbeni annota in testa al primo che «questo parere, insieme colla replica, è stato trasportato tutto e ampliato nel 6° dialogo della Bellezza della Volgar Poesia, ma ridotto a regole generali» (*Bellezza*, pp. 47-48).

<sup>25</sup> Il ritrovamento, nel fondo Campello oggi all'Archivio di Stato di Spoleto, si deve a TERESA CHIRICO, *Il fondo dei Campello di Spoleto: autografi ottoboniani e altri testi per musica*, «Analecta musicologica», 37, 2005, pp. 85-178: 114-119; cfr. anche EAD., *La vicenda di Adonia nelle opere di Girolamo Frigimelica Roberti (1695) e Pietro Ottoboni (1699): un unico progetto*

Chirico, la tragedia ottoboniana fu composta nell'estate del 1699 e rappresentata fra il 13 e il 17 ottobre di quell'anno. Sia le due prose vaticane che la loro rifusione nel dialogo VI dovrebbero dunque risalire ai pochi mesi tra la messa in scena e la stampa della *Bellezza*, il cui *imprimatur* è datato Roma, 7 luglio 1700<sup>26</sup>. La trattazione del genere tragico (cfr. VI 88-98), svolta fra i dialoghi V e VI, è dunque costituita quasi integralmente dalla riscrittura di testi afferenti al dibattito su due opere recentissime, l'*Elvio* e l'*Adonia*: la riflessione sui problemi fondamentali della moderna drammaturgia assume così un taglio riconoscibilmente apologetico e parziale.

Questi dati illuminano una modalità critica tipica della seconda parte del trattato e speculari alla prospettiva adottata nella sezione sulla lirica. Lì, l'interpretazione della «bellezza interna» dei sonetti del Di Costanzo si piega, senza temere forzature, alla volontà di indicarli come la compiuta realizzazione di un sistema teorico reso piuttosto rigido dalle necessità 'militanti' per cui è stato concepito<sup>27</sup>. A questo livello (perché un discorso diverso andrebbe fatto per l'analisi formale)<sup>28</sup>, il sistema prevale sull'individuo, con lo scopo di fissare con chiarezza le linee-guida della proposta poetico-sociale di Crescimbeni, e garantirne legittimità ideologico-morale e prestigio letterario. L'opera del rimatore cinquecentesco sembra così valere, ancor più che per la sua specifica identità, per il capitale simbolico che ha da offrire, quale bandiera del radicamento della lirica arcadica nel 'secolo d'oro' della letteratura italiana. Nella seconda sezione del trattato, in cui gli *exempla* sono opere di poeti contemporanei tutti riconducibili all'ambito arcadico romano, le parti si invertono: il discorso si costruisce a partire dalle specificità del singolo oggetto testuale, e su questo – sulla sua difesa o celebrazione, determinata da ragioni di strategia (o tattica) intra- ed extra-accademica più che da uno spassionato giudizio critico – si modellano le 'regole' generali. In entrambi i casi, la debolezza critica emerge nell'*esemplificazione*, ossia nel nesso fra l'opera e il sistema poetico in cui si

---

ottoboniano?, in *Musikstadt Rom: Geschichte, Forschung, Perspektiven. Beiträge der Tagung «Rom--die ewige Stadt im Brennpunkt der aktuellen musikwissenschaftlichen Forschung» am Deutschen Historischen Institut (Rom, 28-30 September 2004)*, herausgegeben von Markus Engelhardt, «Analecta musicologica», 45, 2011, pp. 218-261 (qui, a p. 238, l'attribuzione al Campello della bozza manoscritta).

<sup>26</sup> Tale ricostruzione vale se si accetta la proposta di Teresa Chirico, che mi pare persuasiva, di identificare il testo di cui si tratta nella *Bellezza* nella tragedia in cinque atti, di integrale paternità ottoboniana, composta nel 1699, e non con la versione per musica in tre atti, con libretto di Girolamo Frigimelica Roberti, della quale Ottoboni fu committente e forse co-autore, e che fu rappresentata nel 1695 (ivi, pp. 228-229 e 238-240).

<sup>27</sup> Così PETTERUTI PELLEGRINO, *L'«idea di ben sonettare»*, p. 118: «Conforme alla filosofia platonica e insieme alla morale cristiana, il sistema di valutazione della bellezza interna adottato nell'opera appare debole, perché al fondo di tutte le rime dicostanziane [...] individua sempre il medesimo insegnamento, che consiste nell'evitare l'amore sensuale per accedere a quello spirituale»; sulla stessa linea il commento di Zucchi (cfr. ad es. *Bellezza*, pp. 371, 389-390, 413). Tale forzatura non è però applicata *a priori* all'intera produzione dicostanziana: da questa è anche tratto un esempio (negativo) di componimento dotato di sola «bellezza esterna» (cfr. II 20-23).

<sup>28</sup> Ancora PETTERUTI PELLEGRINO, *L'«idea di ben sonettare»*, p. 118: «Più interessante e dinamico, in quanto capace di cogliere i tratti peculiari dei singoli testi, appare invece il sistema di analisi e interpretazione della bellezza esterna».

pretende di inserirla. Tale debolezza, più ancora che ai limiti del sistema culturale in cui l'autore è immerso (a cui fanno riferimento categorie come precettismo, autorizzamento *etc.*), si lega alla dimensione innanzitutto 'militante', e non teorica 'pura', di quest'opera: alle ragioni di una politica culturale fondata sulla capacità di tessere e rivendicare legami dentro e fuori Roma. Rispetto alle dinamiche interne segnalate in apertura, l'espansione del progetto 'lirico' originario, con l'aggiunta di nuove parti per arrivare a una poetica integrale, sembra indicare un mutamento di strategia nei confronti di Gravina: il passaggio da una politica di spartizione delle aree di competenza a una, più aggressiva e letterariamente totalitaria, in cui la definizione di due campi in gran parte sovrapposti li rende via via meno conciliabili. In questo senso i limiti dei dialoghi V-VIII, che costituiscono la parte meno organica del trattato innanzitutto nel loro essere vincolati alle diverse esigenze di una talora strettissima contingenza, denunciano forse anche l'affanno di inseguire Gravina, varcati i limiti famigliari del genere lirico, nei suoi territori. È un tema che andrebbe approfondito: basti per ora rilevare che, al fondo, la seconda parte denuncia una posizione intellettuale che non è estranea nemmeno alla più levigata, e più sentita, sezione 'lirica'. Consapevole dei diversi livelli in gioco, in entrambe Crescimbeni non esita a piegare la riflessione poetica alle esigenze della sua azione politica e culturale. Fu una scelta che, verosimilmente, contribuì al successo della sua iniziativa nella realtà storica in cui si esplicò, e nello stesso tempo cominciò a porre le basi per la sua duratura sfortuna critica.

## Appendice

Propongo per ogni dialogo uno schema tematico-argomentativo. Le partizioni rimandano alla numerazione delle battute nell'edizione Zucchi, a cui aggiungo i caratteri alfabetici per distinguere i paragrafi all'interno delle battute più lunghe. Fra parentesi quadre segnalo l'interlocutore che assume il ruolo principale rispetto a un dato tema; in corsivo indico i passi "di cornice", e con i numeri romani i macro-argomenti. Questi schemi, oltre a rendere visibile la griglia costruttiva e la gerarchia degli argomenti, vorrebbero porsi come uno strumento di servizio per la consultazione dell'opera.

### DIALOGO I

Faburno Cisseo [Pellegrino Masseri]; Diotimo Oeio [Antonio Magliabechi]

*Introduzione 1-25*

1. *Uscita dalla città 1-5*
2. *Argomenti scartati 6-15*
3. *Apparizione di Egina, posizione del tema, lettura del sonetto di Costanzo 15-25*

I. Carattere sublime: bellezza esterna [Diotimo] 26-33

Premessa I. Le bellezze poetiche: teoria e storia [Faburno] 26-27

*Assegnazione del tema 28-29*

Premessa II. Idee o stili del comporre 30 a-b

1. Analisi del sonetto, di stile sublime 30 c-h
2. Obiezione di Menage, e risposta 31-33

II. Carattere sublime: bellezza interna [Faburno] 34-54

Premessa III. L'amore platonico 34 a-e

1. Analisi del sonetto 34f-41a
2. Un sonetto di Crescimbeni ispirato a quello di Costanzo 41b-47  
*Cenno a possibili nuovi incontri 48-51*
3. Dubbio sul linguaggio filosofico in poesia 52-54

*Conclusioni. Rientro in città e annuncio del dialogo successivo 55-63*

### DIALOGO II

Emaro Simbolio [Apostolo Zeno]; Arpalio Abeatico [Pietro Andrea Forzoni Accolti]

*Introduzione 1-4*

I. Difetti dei rimatori [Emaro] 5-28

*Richiesta di esemplificare gli errori dei secoli biasimati nel dialogo precedente 5-7*

1. Gli antichi. Sonetti di sola bellezza interna (esempio: Dante) 8-19
2. I moderni (I). Sonetti di sola bellezza esterna (esempio: Di Costanzo) 20-23
3. I moderni (II). I poeti senza regole e Marino 24-28

*Intermezzo. Arrivo di Arpalio e passaggio in giardino 29-34*

II. Il carattere umile 35-55

*Lettura del sonetto di Costanzo [Egina] 35-38*

1. Bellezza esterna [Emaro] 39
  - a. Il carattere umile 39 a-d
  - b. Analisi del sonetto 39 e-i
2. Bellezza interna [Arpalio] 40-55
  - a. Insegnamenti importanti e carattere umile 40-46
  - b. Analisi del sonetto 47-55
    1. Argomento e partizione 47
    2. Sonetto di Crescimbeni che esprime un sentimento simile 48-50
    3. Conclusione dell'analisi 51-55

*Conclusioni. Annuncio del dialogo seguente. 56-64*

### DIALOGO III

Lamindo Cratidio [Paolo Bernardy], Tirsi Leucasio [Giovanni Battista Felice Zappi]  
*Introduzione e lettura del sonetto 1-11*

I. Il carattere moderato

1. Bellezza esterna [Lamindo] 12
  - a. L'idea moderata secondo Cicerone 12a
  - b. Argomento e concetti 12b-c
  - c. Le parti dell'«orazione spiegativa» 12 d-i
2. Bellezza interna [Tirsi] 13-16  
*Battute introduttive 13-15*
  - a. I gradi dell'amore platonico 16a-b
  - b. Analisi del sonetto 16c-m
    1. Divisione del sonetto in due parti 16c
    2. Prima parte: il terzo grado della scala platonica 16d-f
    3. Seconda parte: il quarto grado della scala platonica 16g-m

*Intermezzo. Lamindo in disparte prepara uno schema sui generi letterari 17-30*

II. Il concorso delle idee [Tirsi] 31-38

1. In generale 31-32
2. Nel sonetto 33-38

III. I generi letterari [Lamindo] 39-44

*Lamindo mostra lo schema che ha preparato 39-43*

1. La dottrina della bellezza interna ed esterna (sintesi) 44a
2. Le diverse specie poetiche 44b-f
  - a. Le quattro specie generali (lirica, epica, tragica, comica) 44b
  - b. I 'componimenti' propri delle prime tre 44c
  - c. La ditirambica/lirica 44d-e
  - d. Conclusione 44f

*Conclusione. I convenuti si recano a rendere onore al padre di Egina 45-57*

DIALOGO IV

Aristeo Cratio [Anton Maria Salvini], Alcone Sirio [Carlo d'Aquino]

*Introduzione 1-8*

1. Richiesta di approfondimento del tema del concorso di stili 1-5
2. Scelta di approfondire prima il tema delle composizioni liriche di imitazione greca 6-8

I. La poesia 'alla greca' [Aristeo] 9-43

*Tre temi sulla lirica 'alla greca' e 'alla petrarchesca' 9-12*

1. Se sia possibile per i toscani imitare la poesia greca 13-27
  - a. Poesia e storia della civiltà 13-16
  - b. Le caratteristiche del 'greco poetare' e la loro imitazione 17-21  
*Le quattro caratteristiche 17a*
    1. Forza di lingua 17b
    2. Vestimento di cose 17c
    3. Verità dei concetti 17d-19a
    4. Entusiasmo o estro 19b-21
  - c. Aspetti modernamente inaccettabili 22-27  
*Due «leggieri difficoltà» poste da Egina 22*
    1. «Figure» vs «macchine» 23-25
    2. Estro e regole poetiche 26-27
2. Perché i toscani abbiano preferito comporre alla petrarchesca 28-39
  - a. Distinzione tra la fortuna dei «primi» e «secondi padri» del «greco poetare» 28-29
  - b. Quattro ragioni della maggior popolarità della poesia alla petrarchesca 30-39
    1. Quella poesia è propria degli italiani 31a-b
    2. Incompatibilità metrica 31c-33a
    3. Incompatibilità religioso-morale 33b-e
    4. Incompatibilità con la mozione degli affetti 34-39
3. Quale strada sia più sicura per i poeti toscani 40-43

*Intermezzo. Mancato arrivo di Tirsi 44-49*

II. Il concorso di idee 50-89

*Ordine della trattazione e lettura del sonetto 50-52*

1. Bellezza esterna [Alcone] 53-63
  - a. Premessa e indicazione dell'«idea signoreggiante» 53-55a
  - b. Divisione in parti 55b
  - c. Prima parte (sublime) 55c-e
  - d. Seconda parte (temperata) 55f-63c
  - e. Terza parte (umile) 63d-f
  - f. Conclusione generalizzante 63g

2. Bellezza interna [Aristeo] 64-89

*Premessa 64-65a*

- a. «Ciò che ha voluto esprimere»: tema del sonetto 65b
- b. «Se egli l'ha espresso»: sviluppo argomentativo 65c-66

*Ampliamenti/intermezzi 67-86*

*Tre dubbi di Egina 67*

1. La condanna all'inferno 68-70
2. Le donne spietate 74-82
3. L'uguaglianza delle pene 84-85

c. «La massima utilissima» 87-89

*Conclusione. Annuncio del dialogo successivo 90-98*

DIALOGO V

Gerasto Tritonio [Francesco Maurizio Gontieri], Elcino Calidio [Marcello Severoli]

*Introduzione. 1-32*

1. Arrivo di Gerasto 1-2
2. Arrivo di Elcino, trattenuto da un attaccabrighe 3-6
3. Egina intende commentare un sonetto di Costanzo scelto a caso 7-21
4. Scelta e lettura del sonetto 22-32

I. Analisi del sonetto [Egina] 33-92

1. Bellezza esterna 33-65
  - a. Dimostrazione del carattere umile e analisi 33-37
  - b. Due approfondimenti 38-59
    1. La metafora dei mesi 38-50
    2. Uso e significato di «poi» 51-59
2. Bellezza interna 66-92
  - a. Temi del sonetto 66-68b
  - b. L'inganno della bellezza apparente 68c-72
  - c. Morire nell'amore 73-76
  - d. Perché l'amante non riamato continui ad amare 77-84
  - e. Perché amore dovrebbe vergognarsi per la crudeltà della donna 85-91
  - f. Conclusione 92

*Intermezzo. Scelta di un nuovo argomento 93-109*

II. L'Elvio di Crescimbeni [Gerasto-Elcino] 110-172

*Ordine della discussione 110-116*

1. Se questa 'favola pastorale' sia una tragedia 117-153

*Struttura della discussione [Elcino critica, Gerasto risponde] 117-119*

  - a. Nobiltà dei personaggi (estrinseca vs intrinseca) 120-130
  - b. Struttura 131-132
  - c. Materia finta 133-136
  - d. La mancata peripezia 137-138
  - e. Il lieto fine 139-146
  - f. Se l'innocenza di Elvio sia soggetto adeguato 147-149
  - g. L'agnizione soprannaturale 150-153
2. La favola pastorale e l'uso moderno 154-172

*Obiezioni di Egina 154-157*

- a. Rime e mutazioni di scena 158-167
  - [Inserito] L'origine della commedia in prosa 162-164
  - b. L'allegoria (*Elvio* come storia dell'Arcadia) 167-172
3. Pregi dell'*Elvio* 173-189
- a. Gravità tragica e semplicità pastorale 173-179
  - b. Gli stili nel genere tragico 180-186
  - c. L'abilità di Crescimbeni 187-189
4. Lo stile 190-195
- a. Altre favole pastorali che si dicono tragedie 190-192
  - b. Favole pastorali e argomenti eroici 193-194a
  - c. Elogio del cardinal Ottoboni 194b-195

*Conclusioni. Annuncio delle giornate seguenti 196-203*

DIALOGO VI

Logisto Nemeo [Francesco Maria di Campello], Licida Orcomenio [Malatesta Strinati]

*Introduzione. Scelta del tema 1-6*

I. Alterare la verità in poesia 7-85

1. Storia sacra e storia profana [Licida, Logisto] 7-27
  - a. Libertà e limitazioni del poeta rispetto alla storia sacra o profana 7-8
  - b. Infallibilità intrinseca o estrinseca nella storia sacra o profana 9-19
    1. Esempi spiegati rispetto alla storia profana 9-15
    2. I «sensi mistici» nella Sacra Scrittura 16-19
  - c. Intangibilità della Sacra Scrittura 20-27
    1. Intoccabilità di fatti e parole nella Sacra Scrittura 20-21
    2. Errare come poeta vs errare come teologo 22-26c
    3. Accordo sull'intangibilità della Sacra Scrittura in quanto tale 26d-27

*Tre domande [Egina] 28*

2. Altre alterazioni in poesia [Licida] 29-34

Premessa. La meraviglia attraverso l'impossibile credibile 29a-b

- a. Alterazione della sostanza 29c
  - b. Alterazione degli accidenti 29d-o
  - c. Tutte queste alterazioni sono permesse al poeta 29p
  - d. Alterazione dell'ordine delle cose (o *perturbazione*) 30-34
3. Quale alterazione sia più scusabile [Licida, Logisto] 35-37
4. Quale alterazione sia permessa nelle materie delle Sacre Scritture [Licida] 38-40

*Richiesta di un esempio [Egina] 41*

5. L'anacronismo nell'*Adonia* di Ottoboni [Logisto, Licida] 42-85

*Scelta dell'opera 42-46*

- a. L'interpretazione del passo biblico e le regole di Aristotele 47-51
- b. La discordanza tra gli espositori e la libertà del poeta 52-63
- c. Gli avvenimenti narrati dalla Scrittura e taciuti dalla tragedia 64-67
- d. Una differenza temporale non significativa può essere alterata 68-77
- e. Possibile valore allegorico di quella differenza temporale 78-80
- f. Autori di poetica che trattano questi temi 81-85

*Intermezzo. Scelta di un nuovo argomento [Egina] 86-88*

II. La poesia comica [Logisto] 89-124

1. Famose commedie e tragedie italiane (in versi e in prosa) 89-95

2. Le parti della commedia (= bellezza esterna) 96-110

a. Le parti di qualità 96-106

*Introduzione 96-98*

1. Le parti caratteristiche della commedia 99

2. Approfondimenti 100-106

a. Commedie in versi sdrucchioli 100-101

b. Teatro in prosa vs teatro in versi 102-106

- b. Le parti di quantità 107a-e  
*Esempio: I suppositi* di Ariosto 107e
  - c. Favola pastorale, satira e commedia 108-110
  - 3. La bellezza interna nella poesia comica 111-115
  - 4. Commedia e drammi per musica 116-124
    - a. Le commedie soppiantate dai melodrammi e il ritorno del buon gusto 116-121
    - b. Elogio di Paolo Campello 122-124
- Conclusiones. Annuncio del nuovo argomento* 125-126

## DIALOGO VII

Nitilo Geresteo [Leone Strozzi], Uranio Tegeo [Vincenzo Leonio]

*Introduzione. Ordine del ragionamento* 1-3

- I. La poesia epica: bellezza esterna VII 4-VIII 51
  - 1. Introduzione: le parti dell'epopea 4-6
  - 2. Le parti di qualità 7-VIII 47
    - a. La favola [Nitilio, Uranio] 7-24
      - 1. [Premessa] Definizione dell'epopea 7-9
      - 2. Unità della favola 10
        - a. Discussione sul *Furioso* 11-22a
        - b. Unità della favola nell'*Imperio vendicato* 22b-24
      - 3. Il soggetto storico 25-36
        - a. Verità e finzione nell'epica 25-30c
        - b. Integrità, falso e vero nell'*Imperio vendicato* 30d-36
      - 4. La grandezza 37-42a
        - a. Giuste dimensioni di un poema eroico 37-40
        - b. Elogio dell'*Imperio vendicato* 41-42a
      - 5. La meraviglia 42b-46c
        - a. Meraviglioso e verosimile 42b-44b
        - b. Esempi dall'*Imperio vendicato* 44c-46c
      - 6. La credibilità 46d-50e
        - a. Fondamenti della credibilità 46d-l
        - b. Se chi erra in questo perda il nome di poeta 47-49
        - c. Esempi dall'*Imperio vendicato* 50a-e
      - 7. Favola ravviluppata o semplice 50f-80a
        - a. Definizione e esempi classici 50f-56a
        - b. L'*Imperio vendicato* 56b-c
        - c. I sei modi dell'agnizione 57-80a
          - 1. Per segni 58a
          - 2. Per indizi 58b-64
          - 3. Per reminiscenza 65-66a
          - 4. Per sillogismo 66b
          - 5. Per paralogismo 66c-70
          - 6. Per verisimilitudine 71-80a
    - [Insero] L'agnizione nell'*Elvio* 73-79
  - 8. Il lieto fine 80b-89
    - Domanda di Egina 1*: la favola morata e la patetica 81-82
    - Domanda di Egina 2*: La tragedia di lieto fine 83-89
  - 9. Varietà (elementi che la compongono ed esempi dall'*Imperio*) 90
- b. Il costume [Uranio] 91-92
  - 1. Definizione 91-92a
  - 2. «Strumenti» ed esempi dall'*Imperio* 92b-c
  - 3. Quattro condizioni ed esempi dall'*Imperio* 92d-o
    - a. Bontà 92d-f
    - b. Convenevolezza 92g-l
    - c. Somiglianza 92m

d. Egualità 92m-o

*Interruzione. Si rimanda al giorno successivo la conclusione del discorso 93-96*

#### DIALOGO VIII

Lico Mantineo [Filippo Buonarroti], Nedisto Collide [Brandaligio Venerosi]

*Ripresa. Richiesta di continuare il discorso del giorno precedente 1*

c. La sentenza [Lico] 2-8

1. Definizioni e modi di intenderla 2a
2. Condizioni e esempi classici e dall'*Imperio* 2b-e  
*Domanda di Egina. I proemi morali ai canti 3-7*
3. Le quattro specie di sentenza (con esempi dall'*Imperio*) 8

d. La locuzione [Nedisto] 9-48

1. Non vuol definirla, né trattare della forma metrica 9a
2. Se l'epopea sia di stile sublime o mediocre 9b-35a
  - a. Sei ragioni in favore dello stile sublime [Nedisto] 9b-f
  - b. Ragioni in favore della locuzione mezzana [Lico] 10-31  
[Approfondimento] Poema eroico vs romanzesco 21-25  
[Conclusione] Riconoscimento a favore di Lico 28-31
  - c. Esempi dall'*Imperio vendicato* 32-35a
3. Condizioni della locuzione<sup>29</sup> 35b-47
  - a. Purity 35b-37a
  - b. Chiarezza 37b-c
  - c. Ornamento 37e-45
    1. Figure dell'idea sublime 37e-q
    2. Figure dell'idea moderata 37r-43e  
[*Excursus*] Descrizione lirica vs epica 38-42
    3. Figure dell'idea umile 43f-45  
[Approfondimento] L'evidenza 46-47

2. Le parti di quantità [Lico] 48-51

- a. Perturbazione, peripezia e fine sono già state trattate 49a
- b. Introduzione 49b-51d
  1. Proposizione 49b-51a
  2. Invocazione 51b-c
  3. Dedicazione 51d

*Conclusione prima parte e passaggio alla seconda 52-55*

II. La bellezza interna dell'*Imperio vendicato* 56-59 [Nedisto]

1. Scelta di trattare solo dell'allegoria 56a
  - a. Allegoria morale 56b
  - b. Allegoria intellettuale 56b-58
  - c. Allegoria negoziativa [Lico] 59

*Conclusioni. Raccomandazioni e distinguo finali 60-67*

#### DIALOGO IX

Alessi Cilleno [Giuseppe Paolucci], Mirtillo Dianidio [Pier Jacopo Martello]

*Introduzione. Scelta del tema 1-8a*

I. Come piacere al presente secolo nel comporre 8b-43

1. La ricerca dell'ottimo e la tradizione lirica italiana [Mirtillo] 8b-11
2. Come assecondare il gusto presente [Alessi] 12
  - a. Le voci e le frasi 12 b-e
  - b. I versi 12f-g
  - c. Le rime 12h
  - d. I discorsi nei componimenti lunghi 12i-16a

---

<sup>29</sup> In questa sezione si è indicato come nuovo paragrafo ogni parte dedicata a una diversa figura retorica.

1. I metri lunghi per la scuola petrarchesca 12i-14c
2. I metri lunghi per la scuola chiabrerresca 14d-e
3. Gli anacreontici 15-16a
- e. I componimenti brevi 16b-22
  1. Il madrigale 17-21
  2. Il sonetto 22
3. Esempi da seguire 23-40
 

*Egina chiede esempi di sonetti del Cinquecento e moderni 23*

  - a. Poeti del Cinquecento: Rainieri [Mirtillo] 24
  - b. Poeti viventi [Alessi] 25-40
 

*Saranno scelti solo poeti attivi a Roma 25-27*

    1. La scuola petrarchesca 28-34a
      - a. Grandezza (Clidemo)<sup>30</sup> 28
      - b. Eloquenza (Alessi) [Mirtillo] 29-31a
      - c. Idea grave (Ila) 31b
      - d. Dolce (Uranio) 31c
      - e. Florido (Siralgo) 31d
      - f. Vivace (Mirtillo) [Alessi] 31e-34a
    2. La scuola chiabrerresca (Tirsi) 34b-36
    3. Il sonetto pindarico (Erilo) 37-38
    4. Il sonetto pastorale (Euganio, Alfesibeo, Vallesio) 39-40
  4. Che cosa va imitato nei greci (e che cosa no) 41-43

*Conclusione 44*

---

<sup>30</sup> Nello schema, oltre ai due interlocutori Alessi e Mirtillo, sono indicati con il nome arcadico i seguenti poeti: Clidemo/Cesare Bigolotti; Ila/Angelo Antonio Somai; Uranio/Vincenzo Leonio; Siralgo/Filippo Leers; Tirsi/Giovan Battista Felice Zappi; Erilo/Alessandro Guidi; Euganio/Benedetto Menzini, Alfesibeo/Giovan Mario Crescimbeni, Vallesio/Antonio Tommasi.