

UCLA

Carte Italiane

Title

Una «crociata» Settecentesca: Paolo Rolli e la crisi in Arcadia

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/6q7007mc>

Journal

Carte Italiane, 1(10)

ISSN

0737-9412

Author

Santovetti, Francesca

Publication Date

1989

DOI

10.5070/C9110011273

Copyright Information

Copyright 1989 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

Una «crociata» Settecentesca: Paolo Rolli e la crisi in Arcadia

Il tratto del Tevere che attraversa Roma si divide in un punto e dà forma a un'isola: e gli antichi ponti Cestio e Fabricio che a questa altezza congiungono quattro sponde paiono sottolineare ancora oggi la differenza tra due parti della città. Quella occidentale, con il Vaticano le ville ed i parchi del Gianicolo è divisa da quella orientale con la Sinagoga il Campidoglio ed il centro storico, sede ai nostri giorni anche del nucleo politico ed amministrativo. Quando si delineava la crisi arcadica il centro dello Stato della Chiesa, la sua area politico-amministrativa, era invece rappresentato da San Pietro e Borgo Pio. In un bosco poco distante in linea d'aria dal colonnato di Bernini si riuniva l'Accademia dell'Arcadia, dal Vaticano voluta protetta, condizionata e sovvenzionata, ad un passo da Palazzo Corsini e ai piedi del Gianicolo. All'interno di una quasi ideale cornice pastorale, ma soprattutto in una non casuale posizione di preminenza topografica, socio-mondana e cultural-politica.

Il Tevere; l'Arcadia a Roma; l'Arcadia e Roma; i problemi relativi al mantenimento di un assetto culturale e anche politico, costituiscono la cornice ed i motivi di un poema satirico-giocosso intitolato *Il Giannaria o L'Arcadia Liberata*. Il suo autore Domenico Ottavio Petrosellini era un arcade presente a Roma all'inizio della scissione nell'Accademia (1711) a fianco di Gian Vincenzo Gravina, Paolo Rolli e Francesco Lorenzini. E appunto alla scissione, ai suoi momenti più accesi ed estremi

e ai suoi motivi più controversi il poema viene dedicato. E' significativo che la lettura del poema di Petrosellini venisse consigliata, per la conoscenza della divisione in Arcadia, dall'abate Tondini, il primo biografo ufficiale di Paolo Rolli: « A questo proposito si può leggere la Lettera, che Della Divisione d'Arcadia scrisse il Gravina al celebre March. Maffei; sebbene in tutto ciò che vi si contiene, non gli si debba prestar sempre la medesima fede. Converrebbe anche poter vedere un poema inedito su questa controversia, quanto elegante, altrettanto giocoso e satirico del celebre Domenico Ottavio Petrosellini »¹. Ma quanto fosse « celebre » al suo tempo Domenico Ottavio Petrosellini rimane ancora oggi da verificare, perché la sua figura è stata fino ad ora relegata nell'infinito serbatoio degli arcadi « minori » e il suo poema—nonostante i suggerimenti dell'abate Tondini—ha incontrato un singolare quanto poco « glorioso » destino. Alla aperta irrisione della amministrazione dell'Arcadia e del suo « Gran Custode » Giovan Mario Crescimbeni, il poema deve l'impopolarità di cui godette in un certo ambiente socio-culturale romano settecentesco. Dopo essere infatti circolato quasi clandestinamente in fogli sparsi ai tempi della sua stesura a più riprese (1711–1730), è stato pubblicato solo nel 1892, un secolo e mezzo dopo la morte del suo autore, a spese di un piccolo editore, Mariani, anche lui arcade e come Petrosellini originario di Tarquinia². Quasi un altro secolo ha quindi avvolto nel silenzio o limitato in sbrigative note *Il Giammaria*. In questo quadro si possono inserire alcune brevi menzioni di Moncallero³ e di Natali⁴, e la discreta attenzione dedicatagli da Quondam⁵.

Quale notorietà avesse raggiunto Petrosellini nella Roma del suo tempo è accertabile attraverso l'esame dei registri dell'Accademia. Questi riportano che appartenne prima all'Arcadia, passò dopo la scissione da questa alla Nuova Arcadia poi Accademia dei Quirini, e ritornò intorno al 1740 di nuovo in seno dell'Arcadia. All'indice del tomo X delle *Rime degli Arcadi* Petrosellini compare sotto il nome pastorale di Eniso Pelasgo: « Eniso Pelasgo—Il Signor Abate Domenico Ottavio Petrosellini di Corneto già Sotto-Custode e Collega dell'Adunanza degli Arcadi, defunto il 14 maggio quest'anno 1747 mentre appunto si stavano stampando le presenti sue poesie »⁶. Le *Rime degli Arcadi* sono l'enorme pubblicazione ufficiale (curata da Crescimbeni prima e dai

suoi successori poi) che raccoglie tutte le composizioni degli Accademici, e in essa trovano posto anche numerosi encomi, epitalami, canzoni liriche d'ambiente boschereccio e poesie d'occasione che portano la firma di Petrosellini. In un'altra miscellanea del 1730, *I Componimenti De' Signori Accademici Quirini* (di particolare interesse perché questa Accademia nata dalla scissione dell'Arcadia pubblicava a paragone di quest'ultima un numero limitatissimo di volumi), Petrosellini si unisce ad altri Accademici tra i quali Niccolò Forteguerri e Ludovico Antonio Muratori per salutare con un encomio l'appena avvenuta elezione di Lorenzo Corsini, il nuovo Papa Clemente XII⁷. Anni prima, nel 1711, l'anno della crisi in Arcadia e della prima stesura del *Giammaria*, Petrosellini aveva anche composto una lunga e singolare *Canzone per la Tragedia di Attilio Regolo* (i cui momenti lirici facilmente orecchiabili saranno ripresi anni dopo anche dal melodramma metastasiano), che era stata inclusa in una raccolta di liriche di cui Paolo Rolli aveva curato l'edizione⁸. Nonostante l'attività letteraria di Petrosellini sia stata di un peso non trascurabile all'interno delle varie Accademie romane, pochissime antologie e pochi studiosi fanno il suo nome.

Accade in effetti frequentemente che il tradizionale tracciato della letteratura cosiddetta « maggiore » più che altro ignori l'autore che in seguito viene considerato « minore ». Tale giudizio non deve più pesare però su Petrosellini soprattutto a causa del suo poema giocoso che va riesaminato oggi sia come la sola testimonianza in versi—nella forma di poema in ottave—della crisi in Arcadia e della « sconfitta » dei graviniani, sia come momento originale di creazione poetica, per un verso legata ad una solida tradizione letteraria e per un altro impegnata criticamente nella discussione—o nella (s)definizione—del ruolo del poeta all'interno della società.

Nella prima metà di un secolo in cui secondo Giulio Natali « abbondantissima e spesso felice fu la produzione dei poemi giocosi, che gli Italiani contrapponevano ai romanzi di Francia e di Inghilterra »⁹, va localizzato *Il Giammaria o L'Arcadia Liberata*. Più celebrati del *Giammaria* risultano ad esempio i più tardi *Bertoldo Bertoldino e Cacasenno* (1736) e *Il Ricciardetto* (1738). Diversamente dagli altri due *Bertoldo Bertoldino e Cacasenno* è un poema collettivo. In venti canti, attribuiti ad altrettanti poeti giocosi, narra le burle di Bertoldo, di suo figlio e

dell'ottuso Cacasenno, attraverso una rielaborazione del repertorio di Giulio Cesare Croce, e con uno stile che per ammissione stessa degli autori si rifà al « maestro del burlesco stile », Francesco Berni. Nel *Ricciardetto*, pubblicato a Venezia nel 1738 due anni dopo la morte del suo autore Niccolò Forteguerra, a presiedere all'ispirazione poetica furono non solo le rime di Berni, ma anche quelle di Pulci, di Ariosto e di Trissino¹⁰. *Il Ricciardetto* difficilmente si può definire poema cavalleresco: la nota satirica prevale e rende semmai il poema una parodia di certe forme epico-cavalleresche. Ma se dunque la tradizione burlesca e quella cavalleresca esercitavano notevole suggestione sui contemporanei di Petrosellini, fino a che punto *Il Giammaria*, composto ai primissimi del settecento, mutua le sue caratteristiche tematiche e formali altrove?

Petrosellini fu vicino a Forteguerra all'interno dell'ambiente curiale capitolino (nel quale Forteguerra rivestì anche la carica di Segretario di *Propaganda Fide* e dove il profilo di Petrosellini rimase confuso nel più generico sfondo prelatizio degli « abati letterari ») soprattutto in un rapporto di collaborazione poetica¹¹: e i legami tra *Il Giammaria* e *Il Ricciardetto* risultano evidenti a vari livelli: nella titolazione, nella nota dialettale, nelle descrizioni degli scorci romani e nelle invettive contro la corruzione dei costumi a Roma¹².

Come *Il Ricciardetto*, il poema petroselliniano si riallaccia alla tradizione eroica ed eroicomica italiane—e allo stesso tempo ne prende le distanze—già con il titolo, anzi, con entrambe i titoli, *Il Giammaria e L'Arcadia Liberata*¹³. Il primo titolo non solo risuona di precedenti eroici eroicomici e cavallereschi, ma rappresenta pure una parodizzazione del nome di battesimo del Custode dell'Arcadia, Giovan Mario Crescimbeni. Stravolgere tale nome nel genere—da Giovan Mario è trasformato in Giammaria—significa corromperne la connotazione virile e ironizzare sul valore dell'eroe-protagonista perché lo si iscrive nel sesso « debole ». Già si può considerare una scelta critica originale dell'autore, che si discosta nella titolazione dalla linea satirico-giocosa convenzionale, pur sempre aliena da caricaturizzazioni troppo polemiche e ardite. Perché qui il titolo non si limita più ad umanizzare l'eroe o ad 'eroicizzare' l'uomo (vedi Morgante, Orlando, Bertoldo etc): audacemente lo « femminilizza »¹⁴.

Giovan Mario è diventato « Giammaria » anche per contrazione dialettale (nel poema non si contano le note vernacolari romanesche); e il titolo in diverso modo « diminutivo », la cifra dialettale e la critica ad una romanità *sui generis* costituiscono il patrimonio comune al poema di Petrosellini e alla più fortunata e celebre opera di Forteguerra. Ma nel *Ricciardetto* rimaneva saliente la trasfigurazione poetica che sovrintendeva alla impostazione dell'opera: Ricciardetto « barbitonsore », Rinaldo, Ferraù, Orlando e Astolfo erano pur sempre cavalieri del ciclo carolingio, e per questo motivo il poema di Forteguerra è stato giudicato l'ultimo—cronologicamente—poema cavalleresco Italiano. Petrosellini, al contrario e intenzionalmente, non fa ricorso a poetiche *fictiones* e non si serve di *topoi* cavallereschi. L'*hic et nunc* della situazione dalla quale l'azione del poema prende le mosse—la lotta per le cariche che divideva l'Arcadia—, diventa così una innovazione rispetto alla convenzione cavalleresca eroica o satirica collaudata e tradizionale. E occorrerà attendere la seconda metà del secolo per incontrare Carlo Gozzi, che con *La Marfisa Bizzarra* (1761–68) ricalcherà il modello cavalleresco parodizzandolo à la Forteguerra, e attualizzandolo à la Petrosellini in chiave mondana, nel suo caso, mondano-veneziana¹⁵.

Il secondo titolo del *Giammaria* è *L'Arcadia Liberata*: il riferimento in apparenza più vistoso, quello alla crociata tassiana, non è né il più significativo né il più pertinente o corretto. Una suggestione più prepotente è stata esercitata sul nostro autore semmai dall'opera di Gian Giorgio Trissino *L'Italia Liberata dai Goti* (1547–48), in particolare da quello che Carlo Dionisotti ha chiamato « lo spirito laico » del laborioso poema sulla guerra tra bizantini e ostrogoti. Anche se in tono prevalentemente satirico, ne *L'Arcadia Liberata* come ne *L'Italia Liberata*, e diversamente da *La Gerusalemme*, si combatte una guerra non-santa; nella battaglia per le cariche in Arcadia poco spazio viene dedicato a *pietas* e a slanci mistici, e anzi nel poema settecentesco viene derisa e ridicolizzata proprio la falsa pretesa di religiosità di alcuni accademici. L'Arcadia deve essere « liberata » nel poema di Petrosellini non da un nemico esterno ma da quegli stessi personaggi—come Crescimbeni e i suoi vecchi compagni—che la gestiscono per smania di potere, la amministrano con ignoranza e ne inibiscono la funzione creativa, perché perseguono ambizioni solo materiali e mondane.

I punti più deboli del codice arcadico—così come questo era concepito e promulgato da Crescimbeni e i suoi fedelissimi—vengono dunque presi di mira dalla satira di Petrosellini. L'occasione di contesa nell'Accademia è offerta nel poema da un motivo futile e risibile, e non da speculazioni estetiche come quelle contenute in certe epistole di Gian Vincenzo Gravina¹⁶, anche esse contemporanee all'esplosione della crisi e anche esse tese a denunciare lo scontento di tanti, delusi e dissidenti dal programma crescimbeniano. Futilità e senso del ridicolo¹⁷ accendono invece nel poema la scintilla che apre le ostilità in Arcadia: gli accademici si accapigliano per l'interpretazione di una delle leggi promulgate da Gravina alla fondazione dell'Accademia, la legge che—secondo Gravina stesso—dovrebbe sovrintendere alla elezione di nuovi Accademici, o—secondo Crescimbeni e i suoi—dovrebbe riconfermare « al potere » alcuni vecchi membri dell'Arcadia. L'applicazione della regola: « *Sex in orbem eligito* » e le battaglie originate da questa pedante quisquilia fanno appartenere di diritto il poema, nel contrasto fra lo spunto e i suoi bellicosi sviluppi, alla più convenzionale tradizione del genere eroicomico. W. H. Auden, scrivendo di Alexander Pope in un suo saggio del 1969¹⁸, non esita a tracciare la linea per lui fondamentale di tale genere: prima di *The Rape of the Lock* fa i nomi di *La Guerra dei Topi e delle Rane* un tempo attribuita a Omero, e poi menziona *La Secchia Rapita* di Tassoni, del 1622, giudicandola opera sicuramente nota a Pope. Senza poter affermare con altrettanta certezza che l'opera di Pope fosse a sua volta nota a Petrosellini al momento—ai momenti—della composizione del suo *Giammaria*, significativamente proprio Omero e Tassoni vengono chiamati in causa in questo poema nel momento più cruciale delle ostilità arcadiche. A metà del Canto IV infatti leggiamo:

Perocché un bel pomo sul bel monte Ideo
 Accese in Troja sì terribil guerra,
 Che alfin distrutta dall'incendio Acheo
 La gran Regia dell'Asia andonne a terra:
 Ed una Secchia ancor tal danno feo,
 Se pur la Storia di colui non erra,
 Che lungamente si grattar la rognà
 Armate in campo Modena, e Bologna. IV, 43

I versi di Petrosellini sottolineano qui i due aspetti della vena eroicomicca a lui più congeniali. Il primo è quello che considera elemento scatenante il fatto frivolo, la sciocchezza, il *trifle*, l'oggetto minimo (v. il pomo e la secchia; e del resto, la più grande poesia epica dell'antichità, quella omerica, trae origine da una apparente frivolezza). Nel genere *mock-heroic* la trattazione di una baruffa locale—regionale nel caso tassoniano—in termini pseudo-epici mette in rilievo e implicitamente sbeffeggia, appunto, la frivola qualità del *casus belli*. Come ne *La Secchia Rapita* anche nel nostro poema la localizzazione della scena è funzionale ed importante, solo che qui è tutta cittadina dove in Tassoni era provinciale. Nel poema di Petrosellini la spaccatura nell'Accademia matura infatti all'interno di una cornice urbana e mai bucolica, accanto a monumenti capitolini (Ponte Milvio, Ghetto, Bosco Parrasio, Palazzo Pamphilj, Ponte Sisto, Aracoeli etc) piuttosto che in angoli boscherecci; si confabula e « si congiura » nel segreto delle mura domestiche, e non si declamano mai versi in radure in riva a fiumi. La scelta di un'impostazione « metropolitana »—nientemeno che il *caput mundi*—muove da sé una critica alla *factio* arcadica. Attraverso di essa l'autore sovrappone verosimile e quotidiano a fantasie e pastorellerie. La denuncia degli angusti limiti culturali della gestione crescimbeniana così come è presentata da un'angolazione spaziale tanto radicalmente non-arcadica, mette in questione non solo i rapporti di potere all'interno della gerarchia accademica, ma pure la stessa convenzione arcadica carica di—e forse paralizzata da—simboli inattuali ed esteriori quanto da regole rigide e vuote.

Ancora una volta, e sempre all'interno di un'ottica critica degli stereotipi arcadici, merita particolare attenzione l'onomastica del personaggio-Crescimbeni, a tutti gli effetti il protagonista assoluto—perché tirannico—del poema. Sminuito, come si è visto, in partenza, dai motivi contenuti in entrambi i titoli dell'opera, il nome arcadico di Crescimbeni serve a significare l'orientamento dell'autore. In Arcadia il nome pastorale di Giovan Mario Crescimbeni era Alfesibeo: e sotto questo nome gli si fa generalmente riferimento nel poema. Tale nome deriva appunto da Alfeo, il principale fiume del Peloponneso e, nella mitologia classica, il dio del fiume, il « nutritore » assieme ad Artemide (dea della feconda umidità, per questo anche chiamata Alfea). Ma ne

Il Giammaria è presente come importante elemento strutturale soprattutto il Tevere, il fiume della città, che costituisce la linea divisoria tra, da una parte Vaticano e Accademia (= il potere), dall'altra l'area commerciale e residenziale (= la città vera e propria). Nei momenti che precedono la divisione (per lui i più cruciali), Crescimbeni rivolge al mitico padre Alfeo numerose invocazioni. Queste però avranno l'effetto di conferire anche maggiore rilievo alla onnipresente città—Roma—e al fiume—Tevere—, che, continuando a comparire (e a vivere) con regolarità in tutto il poema rappresentano la contropartita—forse pure la condanna—terrena, autentica e irrinunciabile del codice mitico-pastorale. Per Petrosellini, il mito classico personificato da Alfesibeo-Crescimbeni si può—si deve—profanare, ancora, attraverso l'*hic et nunc* di una cornice mondana carica e viva di dettagli quotidiani e pochissimo aulica.

Accanto allo spunto satirico e alla critica implicita nella collocazione dei « costumi » pastorali in ambiente urbano, coesiste la testimonianza diretta dell'autore al fatto della scissione. Come arcade, Petrosellini « milita » nel poema nella fazione contraria a Crescimbeni, quella composta, si è detto, da Gian Vincenzo Gravina, Paolo Rolli, Francesco Lorenzini ed altri. L'autore non divide troppo meccanicamente i personaggi dell'Accademia in « buoni » e « cattivi », non li allinea in pro-crescimbeniani e pro-graviniani. Il personaggio-Gravina ad esempio viene trattato in modo singolarmente « obliquo ». A disorientare il lettore che si aspetterebbe semmai la descrizione di un grande antagonista opposto a Crescimbeni frontalmente, Gravina è una figura di grande importanza, ma compare pochissimo. E' isolato nelle sue speculazioni, e queste lo pongono ad un livello superiore alla baruffa per le cariche e le rielezioni nell'Accademia. Gravina al momento della fondazione dell'Arcadia aveva stipulato le leggi che l'avrebbero dovuta tenere i piedi, e così facendo aveva anche « firmato » l'occasione di contesa che sarebbe nata di lì a pochi anni: la sua incidenza nel poema è perciò, e coerentemente, oltre che autorevole anche autoriale. Per sciogliere il quesito che regolerebbe le nuove cariche in Arcadia, Gravina rivendica in modo laconico e categorico unicamente il diritto di interpretare i propri scritti: « Non prezzo altro onor . . . / Che quell'un solo, che a me stesso fei, / E son per farmi cogli scritti miei » (II.77). Il riferimento a quegli « scritti miei » va interpretato in vari modi: in

primo luogo può significare l'unica via « legale » all'interpretazione della legge sull'alternarsi delle cariche (quella cioè che riflette le intenzioni di chi l'ha formulata al momento in cui è stata formulata). Tuttavia è più interessante dell'impulso legalitario in Gravina riconoscere qui qualcosa di estremamente significativo sul piano letterario: la coscienza appunto « letteraria » del filosofo fondatore dell'Accademia. Come nel caso di un altro personaggio fondamentale nel poema, Paolo Rolli, in Gravina più forte dello sdegno suscitato dalla corruzione esistente in Arcadia, parla una peculiare ed in quel momento polemica idea di gloria, affidata soprattutto alla autonomia della creazione letteraria. Al di là del fatto che nel *Giammaria* compaia sporadicamente, Gravina è un protagonista-antagonista importante, perché senza riferirsi a lui sarebbe impossibile indovinare la ragione della scrittura delle leggi dell'Accademia, la ragione delle leggi stesse, e in ultima analisi, la ragione del poema di Petrosellini. In termini di coscienza poetica la sua fisionomia è vicina a quella di Paolo Rolli, una figura centrale—è l'unico personaggio a parlare apertamente del ruolo del poeta e dell'uomo di lettere—e ampiamente sviluppata nei quattro canti del poema. Nella prospettiva di Petrosellini il ruolo giocato da Rolli nella vicenda fu di grande rilievo¹⁹, perché la sua voce fu una delle più decisive tra quelle che si levarono a contrastare l'eccessiva mancanza di scrupoli—e di valori—dei crescimbeniani. Comparendo Gravina poco e quasi quale *deus ex machina*, al di là o al di qua di qualsiasi intrigo, a Rolli nel poema verranno dedicate numerose ottave nei momenti più risolutivi del *Giammaria*. Alla sapienza teorica e giuridica del filosofo *neapolitanus* fa riscontro in Rolli la convinzione della necessità di una coscienza intellettuale e di una libera autonomia del poeta. Ed è proprio in Rolli che nel poema si spezza l'« ideale » arcadico dall'interno, in favore di un'idea più nobile o « virtuosa » di poeta e di uomo. Se, ancora, in Gravina si può rilevare un primo slancio di coalizione e di comunicazione con i Colleghi arcadi in nome del funzionamento dell'Accademia, in Rolli la fiducia in tale pacifica intesa viene meno per dare luogo a un disincantato quanto esplicito ripudio del codice e del programma arcadici. Nel secondo canto del poema (80–84) ad esempio alcune ottave descrivono lo sforzo di mediazione che Gravina avrebbe tentato pur di salvare l'Accademia da una troppo drammatica

spaccatura: il cammino che invece Rolli percorre nasce altrove, e lo condurrà fuori dall'Accademia.

Nel *Giammaria* Paolo Rolli è infatti sempre «altro» dai vari personaggi: estraneo agli interessi che muovono questi, tende ad affermare una personale idea di libertà. Solitario quanto gli altri sono associati in traffici più o meno oscuri, s'inoltra sin dall'inizio del poema in una coraggiosa e indipendente disamina critica e estetica della ragione di esistere dell'Arcadia e dei «poetici componimenti» dei suoi membri. Petrosellini riserva a Rolli l'attenzione generalmente dedicata agli «eroi»; così ci viene presentato: «Eulibio è giovane, e d'amoroso core/ Della Corte nemico e più del Foro/ Amator d'ogni Legge, e d'ogni onore» (I,12). Fissato subito nel cliché del «cavaliere senza macchia e senza paura», pochi versi oltre lo ritroviamo:

Altro difetto non conosci in Lui,
 Che quell'un solo, che di fuori appare,
 Quella soverchia libertà, con cui
 Vuol cogli amici vivere, e trattare
 E perché egli non può né sa gli altrui
 Versacci quando occorre simulare:
 Quindi è che parla chiaro, e dice schietto
 Non val niente, Signor, questo Sonetto. II,14

Per Rolli il valore poetico di un componimento deve trascendere e superare la scrittura solo di occasione, e per questa sua posizione rigorosa e *sui generis* Petrosellini suggerisce che il poeta fosse regolarmente escluso dal Collegio Accademico. Nel secondo canto il discorso che Rolli-Eulibio rivolge a tale proposito al suo collega Lorenzini-Filacida continua su questo tono: «Tu sai pur ben, che sono ormai due anni/ Che dal Collegio Alfesibeo m'escluse/ Per governare coi Satrapi Tiranni..» (II,19). E prosegue: «Bench'io poteva risentirmi allora/ In vedermi a due giovani posposto,/ A duo, che mai comparsi son finora/ In Arcadia, e che mai non han composto..» (II,20). La «ragione poetica» di Eulibio lo rende intransigente nei riguardi del mercato delle cariche istituito nell'Accademia dal suo Custode, Crescimbeni. Poco oltre a essere messo sotto accusa da Eulibio non è più solo il codice letterario degli accademici, ma pure il loro codice civile:

Voi chiamo in testimonio Apollo, e Pane,
 Ch'unqua non mi curai del Collegato;
 Ma sol mi spiacquer le maniere strane,
 Con cui mi ha Giammaria finor burlato;
 Colui che non si scuote alle villane
 Ingiurie, al Mondo d'uomo non è nato;
 Ma trasse origine da una rupe dura,
 Da un aspro tronco, o da peggior natura. II,23

Determinante è qui l'uso retorico di immagini e simboli tipicamente pastorali (l'invocazione ad Apollo e Pane, divinità arcadiche, in apertura, e alla fine la « reificazione » in convenzionali *props* della letteratura pastorale), per ribaltare e condannare il comportamento dell'« *Homo Academicus* »: è uno dei momenti più ingegnosi e negativi del poema. La *fictio* arcadica viene rigettata paradossalmente proprio attraverso le sue più tipiche immagini, ed il monito morale che ne consegue sembra indicare come necessaria ma non più sufficiente l'esperienza pastorale per la formazione dell'« uomo di lettere » (tale riflessione si potrebbe ridurre ad una schematica equazione quale: poeta solo d'occasione = uomo solo d'occasione). L'angosciosa caccia alle cariche —priva di qualsiasi tensione letteraria— che anima tanti crescimbeniani rappresenta per Rolli la riprova del mancato funzionamento del programma arcadico. A Lorenzini-Filacida che gli domanda esplicitamente se in fondo non ci tenga ad essere eletto nel Collegio, Rolli replica: « . . . Questo lor Collegato io già non curo, / Perché con quello niun divien Poeta » (II,17). Anche Lorenzini è nel poema uno scissionista convinto, ma in lui non è sviluppato come in Rolli il concetto dell'indipendenza e dell'autonomia intellettuale del letterato. E Lorenzini sarà lo stratega della divisione, ma nella persona di Rolli s'incinererà per sempre la « fede » in una ideale Arcadia. In favore di una più completa idea —e partecipazione— di uomo, non più soltanto pastore, di intellettuale e poeta.

Nella prospettiva volta a diagnosticare quello che ora possiamo chiamare il « vizio arcadico » acquista pertanto quasi il valore di parabola la guerra dichiarata dagli anti-crescimbeniani all'ignoranza cieca dello schieramento opposto. Ancora una volta sono Gravina e Rolli ad illuminare la scena di luce esemplare e sinistra. Interpellato da Crescim-

beni, desideroso di sfruttare a suo vantaggio il significato della legge « Sex in orbem eligito », Gravina risponde:

Ma circa l'Elezzion che debbe farsi
In Orbem io non so in qual modo usare,
 Perché la legge non può mai stirarsi
 A quel senso, che voi vorreste dare;
 Né può, diletto Alfesibeo scusarsi
 Ogni Elezzion, che da voi fatta appare,
 Se pur questa apertissima mancanza
 Non la chiamiam difetto d'Ignoranza. II,96

Lo scontro per le cariche, o l'ostacolo alla riconferma di Crescimbeni e dei suoi, nasce dalla spinosa traduzione dell'espressione in latino: spinosa perché il latino per molti accademici era lingua ostica e ostile. La ragione per cui il latino fosse lingua oscura e impenetrabile per Crescimbeni & C. si può ascrivere alla polemica « ideologica » del Custode contro il classicismo rappresentato da Gravina: nel *Giammaria* questo viene smascherato però come un falso alibi, perché non conoscere il latino piuttosto che essere una scelta « ideologica » era principalmente « difetto d'ignoranza ». Così viene descritto Crescimbeni nell'atto di leggere il latino dei Decreti dell'Accademia: « Ma mentre quel latino egli leggea, / Spesso un senso coll'altro confondea.. » (III,28). Nella ottava seguente, il latino si fa sempre più indecifrabile:

Onde non ritrovando i gran Magnati
 Di tutto quel Latin la costruzione,
 Confusi, e quasi mezzo disperati
 La colpa sol ne davano a Bione,
 Dicendo che periodi intricati
 Son mai questi? e senza connessione?
 Ben senza usar quest'idioma strano
 Potea Bion distenderli in Toscano. III,29

E' chiara l'utilizzazione da parte dell'autore del *device* della confusione e del *qui pro quo* per ottenere un effetto comico, ma, nel contesto, la possibilità stessa di una incomprensione a livello linguistico (il latino vs il toscano) minerebbe alla base la validità del ruolo dell'Accademia come istituzione culturale e letteraria. La lingua: sia essa rappresentata dal latino o dal toscano, o sia essa la lingua poetica, questo è il

campo in cui si concentra il maggiore grado di incomprendione e ambiguità tra gli Accademici. Paradossalmente questo è anche il più rilevante motivo di riunioni, diatribe e *querelles* in un'Arcadia da « liberare ». E' a questo punto allora che si acuiscono in Gravina e in Rolli il desiderio e l'esigenza di una lingua comune, dallo stile chiaro e armonioso che risponda a « ragione » piuttosto che a tentativi di mistificazione culturale; una lingua che asserisca con fermezza la necessità di aderire liberamente a una linea poetica piuttosto che a un'altra, e, in ultima analisi, a una Accademia piuttosto che ad un'altra. E è questo anche il momento in cui Gravina, Rolli e gli altri cominciano a separarsi dall'Accademia.

Nel *Giammaria* la linea divisoria che separa alcuni Accademici da altri consiste nella diversa concezione o strumentalizzazione dell'idea stessa di cultura e letteratura contro ignoranza. Ma al *busillis* giuridico e linguistico riguardante l'interpretazione della legge, si sovrappone la vera e propria lotta per il potere nel Collegio, perché impedire la rielezione dei già eletti—Crescimbeni e i suoi maturi Colleghi—significa escluderli completamente dal « gioco ». Qui la corretta interpretazione della legge dell'Accademia diventa metafora di una più ampia concezione di corretto comportamento esistenziale, non solo intellettuale ma anche civile. Quando gli appare scontato che Crescimbeni riuscirà con i suoi traffici a mantenere un adialettico quanto ottuso *status quo*, Rolli-Eulibio sferra un ultimo attacco al « Gran Custode » e a ciò che egli rappresenta. In « stile più laconico », con « riverenzia », ma « senza fuoco d'arte o d'Eloquenzia » (in Rolli è significativa anche la tensione anti-barocca), così espone ai membri riuniti dell'Accademia la sua « ragione contro il Sor Canonico » e così denuncia pure il suo primo esplicito impulso centrifugo a fuggire dalla gabbia arcadica:

Comanda con poter tanto dispotico,
 Stassi con tal contegno, e con tal boria,
 Che più superbo di un tiranno gotico
 Il capo ha pien di fumo, e vanagloria:
 Io piuttosto vorrei tapino, e zotico
 Gire a cavar col naso la Cicoria,
 Che in Arcadia giammai vivere più
 A modo d'Uom venduto in servitù. IV, 52

Il giorno dell'Adunanza decisiva—e già decisa—, il cui esito avrebbe ancora una volta riconfermato al potere il Custode ed i suoi proseliti, le due fazioni sono infine chiamate a votare sul significato dell'*In Ordem Eligito*. Chi è « tirato dal senno e dall'amor della ragione, / Per non essere uomo stolido stimato.. » (IV,75), è schierato contro « i Frati forzati dall'ignoranza e dalla passione » (IV,75). Ma la ragione è necessaria anche a sostenere la fede evangelica, e, ancora una volta, Crescimbeni viene condannato perché è abituato a « applicare ai suoi stolidi pensieri, / D'Iddio l'alta Potenza, e i suoi Misteri » (IV,63). Dopo un estremo monito a tanti abati « letterari », il trionfo di Crescimbeni all'Adunanza di Palazzo Pamphilj proclamerà vincitrici le *conditiones sine quibus non* l'Arcadia [r]esista:

O Arcadia, Arcadia Regno d'Ignoranza
 Nemica di virtute, e di bontate
 Ch'oggi hai per Istituto, e per usanza
 Opprimer colla fraude l'onestate,
 E tal contro ragione usi baldanza,
 Che fai vergogna a questa nostra etate,
 Ch'è per sé divenuta età di Loto
 Da farne anche arrossir, e l'Unno e il Goto. IV,80

(Mi limito solo a segnalare qui la tanto settecentesca stoccata contro il « Barbarismo » nelle lettere, presente nel verso che chiude l'ottava). L'esito della votazione corona gli sforzi di chi vuole continuare a gestire il « gioco » pastorale. Un gioco le cui regole vanno rigidamente e religiosamente « amministrate » da chi, come « il Sor Canonico », detiene il potere.

Potere in gioco e gioco per il potere. Nelle primissime pagine del suo ancora affascinante *Homo Ludens* (quelle dedicate alla similitudine tra rito e gioco), Johan Huizinga individua nella serietà una possibile qualità del gioco, e si domanda: « Un rituale è massima e sacrosanta serietà. Può nondimeno essere gioco allo stesso tempo? »²⁰. Riprendendo tale interrogativo, W. K. Wimsatt, nel suo saggio del 1973 intitolato « Belinda Ludens » su *The Rape of the Lock*, prosegue: « It is perhaps easiest to invest literature with the colors of the game when the life represented is courtly, artificial, ritualistic, playful. Such life, lived with a high degree of intensity and burnish, is a game »²¹. Solo in un certo

senso possiamo adattare tale intuizione al gioco di forze presente nel *Giammaria*. L'Arcadia così come era concepita e professata da Crescimbeni e dai suoi discepoli, con le sue « sacre » leggi e le sue celebrazioni, costituiva in effetti un rituale-gioco; ma un rituale però peculiare e quasi privo di significato, quando le sue stesse regole venivano infrante e le sue leggi profanate, proprio per conservarlo e per mantenerne inalterato l'assetto. Un gioco alla rovescia, o un gioco che nasce dal suo stesso annientamento, un gioco che trae forza dalla sua stessa dis-funzione; un gioco comunque drammatico per chi concepisse una diversa idea di « ideale » comunità culturale; un gioco inaccettabile per chi volesse percorrere un *iter* autonomo e rigoroso di ricerca e creatività letterarie. L'invocazione conclusiva del *Giammaria* acquista da questa angolazione il valore di una dolorosa e necessaria profezia:

Insegna, nome, e Leggi cangeranno
 Non per forza, per fraude o per viltate,
 Ma perché in avvenir goder vorranno
 Il frutto della loro libertate,
 E molti savi ingegni sorgeranno
 Per odio delle vostre ragazzate,
 I quai partendo pieni di disdegno,
 La peste fuggiran del vostro Regno. IV,118

Alcuni accademici, per « fuggire il Regno » di Crescimbeni, abbandoneranno il Bosco Parrasio e i suoi rituali per costituire prima la Nuova Arcadia, e poi l'Accademia dei Quirini. Altri, quasi a frapporre una ancora maggiore, geografica distanza con l'Arcadia, partiranno per sedi lontane. E si lasceranno alle spalle così non solo il Bosco Parrasio, ma pure San Pietro e Palazzo Pamhij e il Circo Agonale e l'Aracoeli e il Tevere. Tra questi, Paolo Rolli.

Francesca Santovetti
University of California, Los Angeles

Notes:

1. Riporto il testo così come compare in una nota a pie' di pagina (pag. 3) delle « Memorie della Vita di Paolo Rolli ». La prima breve biografia di Rolli è premessa alla

sua opera *Marziale in Albion* pubblicata postuma a Firenze per lo stampatore Francesco Moucke nel 1776.

2. E' il Mariani a suggerire tre fasi nella composizione dell'opera. Nella dedica ai lettori che precede il poema, alle pagine 6-7, Mariani dimostra convincentemente—basandosi su alcuni dati presenti nel testo—che una prima fase è contemporanea alla crisi (1711), la seconda riflette il momento della nascita della Accademia dei Quirini (1714), e l'ultima è una aggiunta databile agli anni subito successivi all'elezione del Cardinale Lorenzo Corsini al Pontificato (anni 1730 e seguenti). Tutte le mie citazioni provengono da questa edizione.

3. G. L. Moncallero, *L'Arcadia*, Firenze: Olschki, 1953. Nella nota a pag. 138 Moncallero giudica categoricamente il poema di Petrosellini « né eroico né comico ».

4. G. Natali, « Il Settecento », in *Storia Letteraria d'Italia*, Milano: Vallardi, 1955, parte II, pag. 836.

5. A. Quondam, *Cultura e Ideologia di Gian Vincenzo Gravina*, Milano: Mursia, 1968, pag. 278 e pp. 295-7.

6. A.A.V.V. *Rime degli Arcadi*, Roma: De' Rossi, 1747, tomo X, pag. 88.

7. A.A.V.V. *Componimenti de' Signori Accademici Quirini*, Roma: Salvioni, 1730, pag. 93. L'encomio a Papa Corsini contenuto in questa raccolta si riallaccia a tante ottave (ad esempio IV, 113-125) celebrative dello stesso Clemente XII, presenti nel poema, *Il Giammaria o L'Arcadia Liberata*. Anche Niccolò Forteguerra nel *Ricciardetto* dedicherà numerose ottave all'encomio della famiglia Corsini e a Papa Corsini. Vedi N. Forteguerra, *Il Ricciardetto*, Firenze: Salani, 1931: canto XXIII, 65 e seguenti, e canto XXX, 7 e seguenti (pp. 572-4; pp. 710-13). La costante attenzione da parte di alcuni accademici per Lorenzo Corsini si spiega attraverso la protezione da quest'ultimo sempre accordata a poeti e letterati dell'Arcadia e dell'Accademia dei Quirini. Palazzo Corsini, ad esempio, dava letteralmente asilo alle loro riunioni, rappresentazioni teatrali, pubbliche letture ecc.

8. A.A.V.V. *Componimenti Poetici di Diversi Pastori Arcadi*, Roma: De' Rossi, 1711, pp. 33-41.

9. Vedi G. Natali, op.cit., parte II, pag. 1048.

10. Cfr. con il testo della lettera di Niccolò Forteguerra ad Eustachio Manfredi premessa a numerose edizioni del *Ricciardetto*. Nell'edizione del 1918 (Milano: Istituto Editoriale Italiano), pp. 60 e seguenti. In questa lettera Forteguerra esplicitamente promette di « mescolare lo stile » di Berni Pulci e Ariosto, e torna con insistenza anche ad elogiare « un ben fatto Poema *L'Italia Liberata* del Trissino, che a mio giudizio è l'unico fra noi, il quale si accosti alla perfezione del Poema (ariostesco) ».

11. Forteguerra dedicò a Petrosellini il XVI dei suoi *Capitoli*, e Petrosellini fornì a Forteguerra alcuni argomenti del *Ricciardetto*.

12. Vedi a questo proposito nel *Ricciardetto*, Canto XX. le ottave 56-58 e 93-98, contro i corrotti ordini monastici e contro la curia romana, e tutte le tirate anticlericali contenute nel Canto IV del *Giammaria*.

13. Come nel caso del *Giammaria* e del *Ricciardetto* una lunghissima linea eroicomica ci è giunta attraverso titolazioni affidate al nome—o alla parodizzazione del nome—del protagonista: *Orlando Innamorato*, *Orlando Furioso*, *Morgante* ecc.

14. E questo si può verificare attraverso le connotazioni tipiche di Crescimbeni in tutto il poema (vedi ad esempio I,7; I,10; I,14 ecc.): « Giammaria » è cortigiano, capriccioso, debole, doppio, pavido, facile al pianto. Rimane naturalmente da verificare se queste connotazioni siano poi tipicamente « femminili ».

15. Nell'avvertenza ai lettori del poema, così il Gozzi: « *La Marfisa Bizzarra*, poema di aspetto scherzevole, non è che un quadro storico del costume corrotto, di ritratti naturali, di caratteri veramente de' nostri giorni, della mia patria infelice e un'allegorica predizione del di lei finale destino ». In *Letterati Memorialisti e Viaggiatori del Settecento*, a cura di E. Bonora, Milano: Ricciardi, 1951, pag. 188.

16. Mi riferisco qui non solo alla notissima lettera di Gravina a Scipione Maffei intitolata « Della Divisione d'Arcadia, lettera ad un amico », Napoli: Mosca 1711; ma pure a quella riportata da A. Quondam nell'opera sopra citata (pag. 291), e inviata da Gravina a Lodovico Sergardi il 16 agosto 1711.

17. In questa direzione è illuminante il *Discorso di Bione Crateo ossia Gian Vincenzo Gravina*, breve post-fazione al *Giammaria* (pp. 8-12). A proposito del concetto di « ridicolo », Gravina rivolgendosi ai « Regolatori d'Arcadia » auspica che questi « non si debbano dolere del ridicolo, donde questo poema è tessuto, perché l'azione ridicola non nasce da invenzione favolosa del poeta, ma dalla reale operazione di quelle persone che seriamente trattano la loro adunanza, secondo l'idea di una vera e grande Monarchia ». Lo *statement* graviniano polemicamente condanna « la reale operazione » dei crescimbeniani, che, sola, determina il tono ridicolo del poema (« reale » qui si può intendere nella doppia accezione di non-fantastica, vera, e di regale).

18. Il titolo del saggio è: « A civilized voice » ed è apparso nel numero del 22 febbraio del *New Yorker*, come recensione del libro di Peter Quennell *Alexander Pope: The Education of a Genius 1688-1728*. L' articolo è stato poi raccolto in *Forewords and Afterwords*, New York: Random House, 1973, pp. 109-124.

19. Tanto di rilievo che ancora pochi anni fa A. Quondam scriveva: « Nel poema . . . il protagonista dello scisma fu il Rolli, che non solo chiese la convocazione dell'assemblea denunciando le violazioni della legge compiute dal Custode Crescimbeni, ma cercò di rendere la divisione inevitabile, di procurare la frattura a tutti i costi ». A. Quondam, op.cit., pag. 296. Tale giudizio va rivisto però attraverso una attenta lettura del poema, del quale Quondam confessa di non occuparsi approfonditamente. Rolli fu fondamentale nella scissione soprattutto perché da lui viene denunciato il « vizio » arcadico: consistente sul piano pratico in corruzione clientelismo e mancanza di scrupoli, e su quello poetico—più significativamente—nella mancanza di autentica ispirazione e di valore letterario.

20. J. Huizinga, *Homo Ludens*, Torino: Einaudi, 1946, pag. 37.

21. In *New Literary History*, Charlottesville: The University of Virginia Press, 1973, v. IV, pag. 370.