

Giovanni Ferroni

PER LAVISIO EGINETICO DEBUTTANTE: *IL MONTE LICEO* (BOLOGNA 1750)

Quanti, oggi, ricordassero Lodovico Savioli non lo farebbero certo per la sua opera d'esordio, *Il monte Liceo*,¹ a cui questo contributo è dedicato, ma per gli *Amori*, la raccolta, un tempo celeberrima, di ventiquattro odi 'anacreontiche' pubblicata in edizione definitiva a Lucca nel 1765. Negli *Amori* sono rappresentati gli alterni momenti di un rapporto amoroso fra due aristocratici amanti, ben calati nel costume della società moderna e dissimulatamente ricalcati sull'elegia antica di Ovidio:² una raccolta lirica a cui, per poco meno di due secoli, è arreso un ampio successo di pubblico e una costante fortuna editoriale, accompagnati poi dall'attenzione, poetica e critica, che le riservarono lettori di gran nome – Monti, Foscolo, Leopardi, Manzoni e, soprattutto, Carducci –, di fatto consacrandola come un classico della lirica italiana del Settecento. Un classico oggi però trascurato, a dispetto della recente edizione con commento curata da Barbara Tanzi Imbri.³

¹ L. Savioli, *Il Monte Liceo*, Lelio della Volpe, Bologna 1750 (quando abbreviati, si indicano i luoghi con il numero romano e le lettere 'p', prosa, ed 'e', egloga). La tradizione critica sull'opera è piuttosto rada: la inseriscono, con accentuazioni diverse, nella tradizione delle 'tre Arcadie' di Menzini, Crescimbeni e Morei A. Di Ricco, *Le Arcadie settecentesche*, in *Il prosimetro nella letteratura italiana*, a cura di A. Comboni e A. Di Ricco, Trento 2000, 463-487 (in part. 482-487) e F. Arato, *Arcadie alla prova. Il prosimetro pastorale settecentesco*, in *La tradizione della favola pastorale in Italia. Modelli e percorsi*, a cura di A. Beniscelli, M. Chiarla, S. Morando, Bologna 2013, 493-515 (in part. 512-515); R. Lavopa, «Al duol giusta speranza involiti»: Ludovico Savioli Fontana e "Il Monte Liceo", in «Sinestesiaonline», 6 (2017), 1-13 ne mette in evidenza i passaggi antibellicisti – quindi gli addentellati storico-politici della pastorale – e ne indica i debiti verso la tradizione critico-estetica francese. Si sono brevemente interessate del *Monte Liceo* anche le autrici delle due sole monografie ad oggi esistenti su Savioli: S. Cillario, *Ludovico Savioli*, Prato 1902, 9-15 e A. Baccolini, *Vita ed opere di Lodovico Savioli. Storico e letterato bolognese del secolo XVIII*, Bologna 1922, 25-28.

² Vd. I. Procacci, "Me Venus artificem tenero prae fecit Amori": Ovidio e Savioli, poeti d'Amori, in «Kepos», 2 (2019), 1-24 (disponibile in rete: <http://www.keposrivista.it/wp-content/uploads/2019/08/Procacci_Kepos2019.pdf>, ultima consultazione 22 dicembre 2024).

³ L. Savioli, *Amori*, a cura di B. Tanzi Imbri, Milano 2020; sull'edizione vd. la recensione di I. Soldati, in «Studi e problemi di critica testuale», 102 (2021), 1, 349-352 e la nota critica di chi scrive in corso di stampa su «Lettere italiane».

Dico ‘trascurato’ perché l’ultima stagione critica davvero produttiva per gli *Amori* e Savioli, risale a tempi un po’ remoti, quando cioè, tra figure di un certo peso quali Croce, Momigliano, Binni, la raccolta aveva suscitato un dibattito circa la sua appartenenza storico-estetica – come si qualifica, ci si chiedeva, la ripresa del mito in Savioli e quindi di quale specie è il suo classicismo? rococò o neoclassico?⁴ Nel panorama attuale delle ricerche quel dibattito potrebbe senz’altro apparire un po’ sorpassato⁵ ma, che esso lo sia o meno, vale la pena citarlo qui perché presenta un elemento di interesse. Quella fra rococò e neoclassicismo non era infatti solo questione d’etichette, ma sottintendeva e implicava un confronto con l’altro grande lirico della stessa generazione, Giuseppe Parini, la determinazione delle rispettive identità poetiche, la loro collocazione storico-letteraria: schematizzando al massimo, in cosa e perché, ci si chiedeva, i due poeti sono così diversi, pur maneggiando forme e materie simili?⁶

Il confronto fra i due autori è non solo facilitato dalla frequentazione di simili generi poetici ma quasi imposto da una cronologia in larga parte

⁴ Vd. almeno A. Momigliano, *Gusto neoclassico e poesia neoclassica* [1941], in Id., *Cinque saggi*, Firenze 1945, 9-42; B. Croce, *In Arcadia. II. Intorno al Savioli* [1944], in Id., *La letteratura italiana del Settecento. Note critiche*, Bari 1949, 166-173; W. Binni, *Classicismo e Neoclassicismo nella letteratura del Settecento*, Firenze 1963, in part. 51-83. Riprendono i termini del problema I. Magnani Campanacci, *Premesse allo studio del Rococò letterario in Italia*, in «Studi e problemi di critica testuale», 15 (1977), 144-160; Ead., *La lirica bolognese intorno al 1750: fra Rococò e Classicismo*, in *La Colonia Renia. II. Momenti e problemi*, a cura di M. Saccenti, Modena 1988, 227-266 (sugli *Amori*, in part. 252-260), A. T. Romano Cervone, *Favola e mito classico negli “Amori” di Ludovico Savioli Fontana*, in *Mito e letteratura. Studi offerti a Aulo Greco*, a cura di M. T. Acquaro Graziosi, Roma 1993, 117-131 e Procacci, «*Me Venus...*», 3-4.

⁵ Alludeva soltanto a tale dibattito sugli *Amori*, smarcandosene, Ezio Raimondi, per il quale la raccolta era la risultanza «di un legame con il passato e nello stesso tempo di un umore moderno che sarebbe troppo spicciativo chiamare rococò. È meglio parlare di un classicismo sentimentale che ha certe grazie emiliano-bolognesi non del tutto prive di un qualche incanto» (E. Raimondi, *Settecento bolognese*, in *Padre Martini. Musica e cultura nel Settecento europeo*, a cura di A. Pompilio, Firenze 1987, 1-13: 6). Riprendeva il giudizio di Raimondi, estendendolo alle esperienze e discussioni architettoniche bolognesi di metà secolo, W. Bergamini, *La ricerca della tradizione. Bologna nella metà Settecento*, in *Architetture dell’inganno: cortili bibieneschi e fondali dipinti nei palazzi storici bolognesi ed emiliani*, a cura di A. M. Matteucci e A. Stanzani, Bologna 1991, 113-128. Quanto poi quel dibattito sia davvero superato e in quali termini possa oggi essere ripreso e sviluppato, è questione che rimane aperta.

⁶ Il confronto Savioli-Parini è classico: vd. M. Coroneo, *Gli “Amori” del Conte Lodovico Savioli, giovin signore con qualche occupazione*, «Annali della Facoltà di Lettere, Filosofia e Magistero della Università di Cagliari», 17 (1950), 191-211, in part. 206 ss.; G. Gronda, *Le passioni della ragione*, Pisa 1984, 73 e, di recente, vi è tornata B. Tanzi Imbri, *Note sul risuo dell’epica classica nella poesia del secondo Settecento. “Il giorno” di Parini e gli “Amori” di Savioli*, in «AOQU», 5 (2024), 1, 103-120 (disponibile in rete: <<https://riviste.unimi.it/index.php/aoqu/article/view/24000/21395>>, ultima consultazione 22 dicembre 2024).

sovrapponibile, poiché li vede nascere a pochi mesi di distanza l'uno dall'altro nel 1729 – il 23 maggio per Parini, il 22 agosto per Savioli –, scoprire presto una vocazione poetica da adolescenti, entro la fine degli anni Quaranta, esordire precocemente nei primi anni Cinquanta, pubblicare alla metà degli anni Sessanta le opere che ne attestano la pienezza della maturità poetica – *Amori* e *Mezzogiorno* sono pubblicati nello stesso anno.⁷ È però questo uno di quei confronti che pare fatto apposta per mettere in risalto molto di più le differenze delle somiglianze. Contano moltissimo, innanzi tutto, le disuguaglianze sociali: Parini è figlio d'artigiani, d'origine provinciale e plebea; Savioli discende (pare) da un'antica famiglia bolognese emigrata a Padova nei primi decenni del Trecento, rientrata a Bologna solo nel 1701, dotata del titolo comitale nel 1737. Savioli è quindi un patrizio bolognese, ma – si badi – non senatore fino al 1770: ha pieno il senso d'orgoglio dinastico e la consapevolezza della storia passata che sono tipici della sua classe, ma la sua famiglia, nel '50, in un sistema relativamente chiuso come quello bolognese, è 'nuova' e ancora esclusa dal governo cittadino.⁸ Tali circostanze e differenze implicano necessariamente possibilità di formazione e di accesso alla pubblicazione del

⁷ Per le essenziali informazioni biografiche vd. la voce di G. Nicoletti in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXXXI, Roma 2014, 367b-375b (dello stesso vd. anche il volume *Parini*, Roma 2015) e, per Savioli, in emblematica assenza della scheda del *DBI*, mi servo di Cillario, *Ludovico Savioli...*, e delle schede di M. G. Bergamini e I. Magnani in *La Colonia Renia. Profilo documentario e critico dell'Arcadia bolognese I. Documenti bio-bibliografici*, a cura di M. Saccenti, Modena 1988, 80-81 e 215-217: lavori encomiabili e ancora utili, ma di gran lunga al di sotto delle reali necessità e possibilità della ricerca odierna. Per la ricostruzione del contesto accademico-culturale in cui Savioli si muove è importante lo studio, squisito, di M. G. Bergamini, *Interni d'accademia. Il sodalizio bolognese dei Vari 1747-1763*, Bologna 1996.

⁸ Sulla dibattuta forma di governo bolognese vd. almeno M. Fanti, *Bologna nell'età moderna (1506-1796)*, in *Storia di Bologna*, a cura di A. Ferri e G. Roversi, Bologna 1974, 197-282. Sull'aristocrazia bolognese vd. A. Giacomelli, *La dinamica della nobiltà bolognese nel XVIII secolo*, in *Famiglie senatorie e istituzioni cittadine a Bologna nel Settecento*, Bologna 1980, 55-112 che mette in luce il decadimento settecentesco dell'élite felsinea che permise l'ascesa di figure più e meno oscure, fra cui appunto anche i «Savioli, la cui fortuna bolognese era dovuta [...] quasi interamente a ripetuti matrimoni con ereditiere, che vennero elaborando genealogie bolognesi antichissime e praticamente feudali» (95). Si trae un'ulteriore conferma sulla posizione di non primissimo piano dei Savioli da Bergamini, *Interni d'accademia...*, 53. Per un'indagine dal punto di vista della storia dell'educazione, rimando allo studio classico di G. P. Brizzi, *La formazione della classe dirigente nel Sei-Settecento*, Bologna 1976 (ma lo leggo nella nuova ed. 2015), ancora fondamentale per comprendere il contesto in cui Savioli cresce. Sulle ricadute socio-urbanistiche e architettonico-culturali che il grado senatorio imponeva alle famiglie bolognesi nonché sulla centralità loro conferita vd. G. Cuppini, *I palazzii senatori a Bologna. Architettura come immagine del potere*, con schede di G. Roversi, Bologna 1974 (in part. la scheda sui Savioli di pp. 317-318) e i saggi di D. Lenzi, *Palazzii senatori a Bologna fra Sei e Settecento* e M. Pigozzi, *Il palazzo bolognese degli Aldrovandi, "domus sapientiae"*, in *L'uso dello spazio privato nell'età dell'Illuminismo*, a cura di G. Simoncini, I, Firenze 1995, 229-252 e 253-271.

tutto diverse; non di meno tanto Parini quanto Savioli, pur a livelli diversi della società, si servono del loro non comune talento letterario e di un ingegno applicabile in altri settori del lavoro intellettuale per farsi largo o strada, per rendersi accetti.⁹

Lo fanno però operando scelte del tutto dissimili in campo letterario. Parini, inesorabilmente avviato alla carriera ecclesiastica, riesce ad esordire con una raccolta di rime pubblicata sotto falso nome e stampata con l'indicazione di un falso luogo di stampa sul frontespizio (Londra [ma: Lugano]). Le *Rime di Ripano Eupilino*¹⁰ sono una raccolta eterogenea che comprende piuttosto canonici (cioè arcadico-petrarcheschi) versi d'amore, d'occasione, pastorali e piscatori, ma anche versi di cruda descrizione di ambienti materialmente e moralmente bassi, degradati, quella della propria condizione di povertà. Una raccolta di rime, nel complesso, eccentriche: come scrisse Carducci, «non metastasiane né frugoniane, d'uno stile un po' antiquato, ruvidette anzi che no e riottose».¹¹ Con un di meno d'attenuazione, ma senza eccedere, si potrà dire che alcune di quelle rime contengono anche una violenta satira contro la prostituzione che la società impone alla poesia, contro il discredito che colpisce i poeti che non si prestino al mercimonio del loro dono per compiacere ai riti sociali delle monacazioni forzate e dei matrimoni d'interesse, che non si avviliscano nella mistificazione della verità, che non incensino il teatro dell'impostura. Il lettore si trova così di fronte non soltanto alla ripresa di modelli poetici canonizzati, sebbene relativamente poco consueti – burleschi e berneschi –, ma soprattutto di fronte a dei testi pieni d'acredine e a una personalità poetica che palesa, nella scelta e nell'esercizio di una satira pochissimo oratoria, una frustrazione e quindi una volontà di rivendicazione letteraria e sociale, una aggressività verbale che sono invece tratti rari e individuali – avvisaglie di alcune possibilità della scrittura pariniana a venire, soprattutto in prosa – ma che sono del tutto inconsuete, soprattutto in un esordiente, in qualcuno cioè che deve essere ammesso, deve farsi accettare in una società letteraria dominata dall'ideale della *politesse* – soprattutto, aggiungerei, se lo fa partendo da una condizione di svantaggio sociale. Siamo, con le *Rime di Ripano Eupilino*, nel 1752, al cospetto cioè di un autore ventitreenne.

⁹ Fra i Vari fin dalle origini del sodalizio, 1747-1748, Savioli è uno di quegli aristocratici «laureati [che] appartengono a quella nobiltà che cerca nuove investiture nelle professioni intellettuali e nella presenza nell'Università» (Bergamini, *Interni d'accademia...*, 53).

¹⁰ Per il testo e la ricostruzione delle vicende della stampa rimando a G. Parini, *Alcune poesie di Ripano Eupilino*, a cura di M. C. Albonico, Pisa-Roma 2011; per una lettura attenta ai modelli della poesia giovanile di Parini vd. M. Montalto, *Considerazioni sul giovane Parini*, in «Lettere italiane», 70 (2018), 1, 54-79.

¹¹ G. Carducci, *Primi crepuscoli della lirica moderna in Italia*, in *Opere di Giosuè Carducci*, XIV, Bologna 1907, 300.

A questa data, a Bologna, il conte Savioli, dotato di mezzi maggiori, sospinto da bisogni, ambizioni e sollecitazioni diverse, ha già pubblicato da due anni, nel marzo del 1750, da quando cioè non ne aveva ancora compiuti ventuno, la sua opera prima, *Il monte Liceo* appunto, che è un compatto, arcicanonico, romanzo pastorale, affidato ai torchi dal principale editore bolognese, Lelio Dalla Volpe, lo stampatore delle migliori istituzioni e della migliore società cittadine,¹² delle più segnalate nella miriade di miscellanee poetiche per nozze, monacazioni, lauree, cicli di prediche a cui anche Savioli partecipa fin dai primi anni Quaranta,¹³ da quando cioè è già iscritto a varie accademie felsinee. Già così si capisce che «il biglietto da visita»¹⁴ che Savioli presenta al momento del proprio ‘debutto’ letterario è di tutt’altra natura rispetto a quello del plebeo abatino lombardo e ha tutt’altra funzione. E più ancora ci se ne rende conto se, sfogliando il volume, si bada ai suoi aspetti materiali (formato e qualità della carta; definizione dei caratteri; apparato decorativo, pur in buona parte di riuso)¹⁵ che

¹² Lelio Dalla Volpe era morto il 6 ottobre 1749, ma, sebbene l’impresa fosse portata avanti dal figlio, il volume reca ancora il suo nome. Sui Dalla Volpe vd. G. Canterzani, *Catalogo dei libri pubblicati da Lelio e Petronio Dalla Volpe*, Bologna 1979 e, nel contesto della storia dell’editoria bolognese, A. Sorbelli, *Storia della stampa in Bologna*, Bologna 1929 e M. G. Tavoni, *Tipografi e produzione libraria*, in *Produzione e circolazione libraria a Bologna nel Settecento. Avvio di un’indagine*, Bologna 1987, 91-242 (in part. 130 ss.; a p. 209 il computo delle rimanenze della stampa del *Monte Liceo* e del loro valore complessivo).

¹³ Vd. *La Colonia Renia*. I..., 216 (e rimandi); non diversamente erano però andate le cose, poco più di sessant’anni prima, a Eustachio Manfredi come ricorda I. Soldati, *Il trattato muratoriano “Della perfetta poesia italiana” e le “Rime” di Eustachio Manfredi*, in *Percorsi di filologia italiana. Giornate di studio dei dottorandi e dei dottori di ricerca*, Firenze 2024, 415-434: 415. Per un panorama su una tipologia di queste pubblicazioni occasionali vd. M. Cesari, “Per encomiar le donzelle ch’entran nel chiostro”. *Pubblicazioni celebrative per monacazioni femminili tra Sei e Settecento nelle raccolte dell’Archiginnasio*, in «Il Carrobbio», 19-20 (1993-1994), 203-222 e A. Campana, *Eustachio Manfredi e le dinamiche della poesia d’occasione*, Bologna 2018, in part. 47-70. La richiesta di versi per occasioni di celebrazione sociale era continua al punto che anche a Bologna non mancano esempi di insofferenza – vd. i versi di Giampietro Zanotti citati in A. Campana, *Petrarchismo e arti figurative in un arcade bolognese, Giampietro Zanotti*, in «Lettere italiane», 69 (2017), 338-358, in part. 341-342 –, priva però della virulenza pariniana.

¹⁴ Arato, *Arcadie alla prova...*, 512.

¹⁵ Mentre i capilettera mi sembrano appartenere a una medesima serie, non così le vignette e i finalini posti in conclusione delle prose e delle ecloghe, diversi per dimensioni e stile, ma scelti in più d’un caso con evidente riferimento ai contenuti del testo savio-liano. Per informazioni più certe sulla provenienza di queste calcografie sarebbe stata necessaria un’indagine sulle altre edizioni di Lelio Dalla Volpe che non mi è stato possibile condurre; alcuni cenni sulle incisioni di cui è impreziosito il *Monte Liceo* sono però in F. Montefusco Bignozzi, *La Colonia Renia e le arti figurative*, in *La Colonia Renia*. II..., 361-424, in part. 421 (e tavv. 51-53). Non si è del resto esattamente e con completezza informati sul libro illustrato nella Bologna settecentesca, ma, per un panorama generale vd. L. Tongiorgi Tomasi, *Libri illustrati, editori, stampatori, artisti, connaisseurs*, in *Produzione e circolazione...*, 311-356; *Il libro illustrato a Bologna nel Settecento*, a cura di A. Biancastella,

attestano eloquentemente la qualità per cui era noto l'editore e la cura, senza però lussi eccessivi, con cui il volume fu allestito.

Non vi è però dimostrazione migliore e più evidente di tutto questo e della consapevolezza, da parte di Savioli, del valore di quell'impegno poetico e di quell'operazione editoriale, del dipinto in cui si faceva ritrarre pochi anni dopo la pubblicazione de *Il monte Liceo*.¹⁶ Nessuna apparente rivendicazione, qui, nessuna aggressività. Fresco, sicuro, sorridente, *éclairé*, avvolto in panni fastosi ma morbidi, il Savioli che ci si presenta dritto come un fuso nella poltrona rivestita in velluto verde, col portamento elastico di un ballerino,¹⁷ è un uomo di mondo, una sorta di Giovin signore, colto

G. Olmi e M. G. Tavoni, Bologna 2007; per alcune indicazioni e alcuni episodi significativi vd. P. Tinti, *L'illustrazione del libro bolognese del Settecento: aspetti tipografici ed editoriali* e D. Bufalini, *Editoria bolognese del Settecento nella biblioteca dell'Archiginnasio*, in *Testo e immagine nell'editoria del Settecento*, a cura di M. Santoro e V. Sestini, Pisa 2008, 353-366 e 443-454; una più recente rassegna su quest'ambito di ricerca in T. Pesenti, *Il libro illustrato del Settecento a Roma, Bologna e Venezia*, in «Nuovi annali della Scuola Speciale per Archivisti e Bibliotecari», 23 (2009), 53-66.

¹⁶ Oggi a Bologna, Collezioni Comunali d'Arte. Brevemente citato in Baccolini, *Vita ed opere...*, 24-25, il dipinto è assegnato genericamente a una mano di scuola bolognese da G. Zucchini, *Catalogo delle Collezioni Comunali d'Arte*, Bologna 1938, 262; questi segnala anche la presenza «nel fondo» della scritta «Co. Lodovico Savioli in età d'anni XXV m. 10» non visibile dalla riproduzione e che consente di datare il dipinto al giugno 1755. L'autore sarà da cercarsi con ogni probabilità nell'ambito dell'Accademia Clementina cui Savioli fu aggregato il 10 giugno 1752 (D. Biagi Miano, *Ubaldo Gandolfi*, Torino 1990, 31, n. 20). Come *Ritratto di gentiluomo* e con l'attribuzione ad Angelo Crescimbeni (1734-1781), è invece presentato ne *La pittura bolognese del '700*, a cura di A. Cera, Milano 1994, n° 3: sarebbe quindi l'opera di un pittore ventunenne coeva alla sua prima prova nota (cfr. A. Mazza, *Crescimbeni, ritrattista di Padre Martini*, in *Collezionismo e storiografia musicale nel Settecento. La quadreria e la biblioteca di padre Martini*, Bologna 1984, 55-86, in part. 60). Sul Crescimbeni ritrattista vd. anche i cenni di vd. R. Roli, *Pittura bolognese 1650-1800. Da Cignani ai Gandolfi*, Bologna 1977, 174 e 246b-247a (non ho potuto consultare *La signora col cagnolino di Angelo Crescimbeni. Ritratti del Settecento bolognese a confronto*, a cura di J. Bentini e D. Scaglietti Kelescian, Venezia 2004). Il ritratto rappresentò l'immagine pubblica di Savioli per alcuni anni: nel 1761, «il busto fu poi tradotto in un ovale inciso da Lorenzo Capponi» come risulta «da una scritta vergata a penna nella raccolta di ritratti di bolognesi illustri realizzata da Baldassarre Carrati» (oggi a Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, ms. B. 1053-1054, n° 19; cito da Cristina Bersani, scheda a Giuseppe Turchi (?), *Ritratto di Ludovico Vittorio Savioli Fontana*, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale. 4. Seicento e Settecento*, a cura di J. Bentini, G. P. Cammarota, A. Mazza, D. Scaglietti Kelescian, A. Stanzani, Venezia 2011, n° 200, 338b-340c, in part. 340b).

¹⁷ A commento e intelligenza di un ritratto come quello di Savioli – e di tanti altri del Settecento – si leggano alcuni capitoli, segnalati da H. Weinrich (*Due codici contigui: onore e cortesia* [1996], in Id., *Il polso del tempo*, Firenze 1999, 177-192 in part. 187, n. 21), del *Système des beaux-arts* di Alain (in Id., *Les arts et les dieux*, texte établi et présenté par G. Bénézé, prefazione d'A. Bridoux, Paris 1958): vd. soprattutto quelli *Du costume* (II, 6, 256-259, in part. 257: «Pour terminer sur le costume masculin, disons que les parties qui important sont la coiffure et le col, qui règlent les mouvements et le port de la tête; les

però in un luogo in cui non penseremmo forse di incontrarlo: alla scrivania dello studiolo. Il dipinto, va detto, non è davvero di qualità altissima come non lo sarebbe stato il ritratto, simile, che Gregorio Casali (1721-1802), cugino di Savioli, si fece fare dal maggiore dei Gandolfi,¹⁸ lontani l'uno e l'altro dai modelli dei Crespi *sr* e *jr* cui esplicitamente alludono – e soprattutto, per Luigi Crespi, ancora vivente, specialista e poi teorico del genere, maestro di una resa analitica e sensista delle materie, si pensi qui soprattutto ai ritratti Cartolari e Moratori e, con il metro della qualità, alle prove, giovanili e mature, dell'Elisabetta Antinori Cellesi (1732) e del Ferdinando Gini (1759).¹⁹ Tuttavia l'inseguire quei modelli, non importa a quale distanza, radica perveramente il ritratto di Savioli in una cultura visiva bolognese e, in fin dei conti, l'immagine si dimostra perfettamente in grado di veicolare, nell'insieme e nei particolari, il compito che il committente doveva averle assegnato: testimoniare non solo la propria effigie e il proprio grado, ma dimostrare anche possibile e agevolissima, naturale anzi, l'unione della grazia, di maniere e d'un'aria brillanti, della socievolezza mondana con un rigoroso, fattivo impegno letterario e scientifico: sempre

manches qui écartent ou rassemblent les épaules, ne délivrant les bras plus ou moins), *De la parure* (II, 8, 262-263: «Il est clair qu'un équilibriste ne peut se permettre aucun mouvement de surprise ou de passion. Une femme parée ressemble assez à un équilibriste. L'édifice des cheveux, les pendants des oreilles, les colliers et médaillons l'avertissent de mesurer et d'enchaîner ses mouvements; j'ajoute que, par leur contact familier, ils conseillent et arrêtent. Un des effets du vêtement est de rendre le corps plus présent et plus sensible à lui-même par des perceptions de la peau. Les parures seraient une espèce de vêtement pour les parties découvertes; et c'est une raison des bagues aux mains. [...] il est beau d'offrir à ses semblables un visage invariable et imperturbable, sensible seulement à ce qu'il veut entendre. [...] la politesse domine tous les arts dont le corps humain est la matière») e *De la politesse* (II, 9, 264-265: «[...] la civilisation se reconnaît à ce calme du visage et du corps [...] la vraie politesse [...] consiste à ne dire que ce que l'on dit et à n'exprimer que ce que l'on veut. [...] De toute façon la politesse est donc une maîtrise de soi, qui n'exclut ni la force, ni l'insolence, ni même l'outrage, car ce qui est volontaire n'est pas impoli, mais bon ou méchant»).

¹⁸ Vd. Biagi Miano, *Ubaldo Gandolfi...*, 29-30 e cat. 11 (ma vd. anche le schede ai ritratti coevi: cat. 10, 12, 14) e, della stessa, anche il contributo preparatorio *Ritratti dei Gandolfi*, in «Paragone. Arte», 37 (1986), 114-120, in part. 115.

¹⁹ Per Crespi *sr* si tenga presente almeno il ritratto di Florio Senesi (Boston, Museum of Fine Arts). Sulla ritrattistica di Luigi Crespi (1708-1779) vd. Roli, *Pittura bolognese...*, 171-173, il profilo e le schede di Silvia Evangelisti in *L'arte del Settecento emiliano. La pittura. L'Accademia Clementina*, Catalogo della mostra (Bologna, 8 settembre-25 novembre 1979), Bologna 1979, 38-41 e, soprattutto, Ead., *Alcuni ritratti di Luigi Crespi*, in «Paragone. Arte», 32 (1981), 36-52 e I. Graziani, *Luigi Crespi ritrattista nell'età di papa Lambertini* e M. G. D'Apuzzo, *Il "Giovine Signore" in collegio. Luigi Crespi ritrattista per il Collegio dei Nobili di Bologna*, in *Luigi Crespi ritrattista nell'età di papa Lambertini*, a cura di M. G. D'Apuzzo e I. Graziani, Milano 2017, 62-97 e 98-109. Potrà essere utile, tenere presente che, all'epoca del ritratto di Crespi, il conte Ferdinando Gini, nato nel 1738, e iscritto allo stesso collegio gesuita di San Francesco Saverio frequentato da Savioli, aveva ventuno anni: gli stessi in cui Savioli pubblicava *Il Monte Liceo*.

per citare riferimenti ‘alti’, una versione, per così dire, monologica e a colori dell’antiporta firmata da Piazzetta e Pitteri per il *Newtonianismo* di Algarotti.²⁰ Possiamo così notare la leggiadria un po’ frivola dell’anello al mignolo, montato però con un cammeo forse di gusto antico;²¹ ammirare l’elegante e ricca fisionomia di un giovane aristocratico che rivolge uno sguardo sereno a chi lo osserva, e allo stesso tempo avere piena contezza dei suoi attuali o distintivi interessi. Ha la penna ancora nella mano destra: come si vede dai fogli tenuti fermi dal calamaio appoggiatovi sopra, si è interrotto nel bel mezzo di una serie di dimostrazioni di «aspra geometria» piana.²² Del libro riccamente rilegato che sostiene invece con la sinistra possiamo leggere autore e titolo in lettere d’oro: è *Il monte Liceo*. Alle spalle, sugli scaffali, stanno invece i libri-modelli, la bibliografia di riferimento: anche di questi possiamo leggere i titoli. Il grande volume riccamente rilegato con talloncino rosso e titolo in capitali dorate – la pelle e i fregi sono fra l’altro simili a quelli del *Monte Liceo*: opera forse della stessa legatoria? – è un *Petrarca*. I due che invece lo seguono, legati in più sobria pergamena con il titolo scritto a penna fra le nervature sulla costola, sono rispettivamente gli *Acta* dell’Accademia delle scienze dell’Istituto di Bologna – anch’essi pubblicati dal Della Volpe –²³ e l’*Arcadia* di Sannazaro – a

²⁰ Fra i molti contributi su questo cruciale aspetto della cultura settecentesca, vd. i saggi, ancora importanti, raccolti in *Rappresentazione artistica e rappresentazione scientifica nel secolo dei lumi*, a cura di V. Branca, Firenze 1970; per il rapporto scienza-poesia vd. A. Accame Bobbio, *Note sui rapporti tra poesia e scienza nel Settecento*, in «Convivium», 35 (1967), 522-555; W. Spaggiari, «Let Newton bel»: *scienza e poesia nel Settecento*, in Id., *Geografie letterarie: da Dante a Tabucchi*, Milano 2015, 29-51; A. Battistini, *Il compasso delle Muse. L’ardua osmosi tra scienza e letteratura nel secolo dei lumi*, in Id., *Svelare e rigenerare. Studi sulla cultura del Settecento*, a cura di A. Cristiani e F. Ferretti, Bologna 2019, 57-75 e i saggi raccolti in *Scienza e poesia scientifica in Arcadia (1690-1870)*, a cura di E. Appetecchi, M. Campanelli, A. Ottaviani, P. Petheruti Pellegrino, Roma 2022. In particolare, per Bologna, oltre a Raimondi, *Settecento bolognese...*, vd. M. Cavazza, *Settecento inquieto. Alle origini dell’Istituto delle Scienze di Bologna*, Bologna 1990. Per le origini di quella particolare impostazione culturale e su uno dei suoi frutti più significativi e in parte ‘eretici’, cioè appunto il *Newtonianismo* di Algarotti (che tornava ad essere stampato, in edizione riveduta corretta e approvata, a Berlino proprio nel 1750) vd. F. Arato, *Il secolo delle cose. Scienza e storia in Francesco Algarotti*, Genova 1991 (in part. pp. 17-80).

²¹ Sembra però raffigurare un volto cinto da un serto vegetale, coincidendo quindi con la parte inferiore dello stemma dei conti Bolognetti, famiglia cui apparteneva Silvia, la sposa di Ludovico Savioli (lo si può vedere anche sul frontone della fabbrica disegnata nel 1772 da G. Jarmorini per il cortile di palazzo Savioli a Bologna: cfr. Montefusco Bignozzi, *La Colonia Renia...*, tav. 36 e 412).

²² La citazione dalla canzone di Angelo Michele Rota, *Apollo il soffra in pace* pubblicata nel 1748 in occasione delle nozze Albergati Capacelli-Orsi (cito da Bergamini, *Interni d’Accademia*, 15).

²³ Si tratta di uno dei primi tre volumi dei *Commentarii* editi rispettivamente nel 1731, 1745-1747 e 1755: sulle vicende di queste pubblicazioni vd. M. De Zan, *L’Accademia delle scienze di Bologna: l’edizione del primo tomo dei “Commentarii”*, in *Scienza, filosofia e religione tra ‘600 e ‘700 in Italia. Ricerche sui rapporti tra cultura italiana e cultura europea*, a cura di M.

giudicare dalle dimensioni dovrebbe trattarsi della monumentale edizione padovana del 1723 con i repertori di sentenze e di cose descritte, i commenti cinquecenteschi di Porcacchi, Sansovino e Massarengo, la spiegazione delle parole rare e difficili, l'illustrazione delle favole mitologiche, il rimario delle sdruciole: il testo cioè predisposto per la comprensione e l'imitazione, tutto ciò di cui un giovane studioso avrebbe avuto bisogno nel caso in cui avesse voluto scrivere un romanzo pastorale.²⁴

Il ritratto è quindi un compendio delle scelte e del posizionamento socio-culturale del nostro autore al tempo della sua giovanile partecipazione alla vita intellettuale bolognese. Per suo tramite Savioli ci vuole quindi mostrare quanto fosse ben inserito nelle relazioni accademiche della sua città, come ne condividesse gli orientamenti cioè il caratteristico impegno sui due fronti, del piacere (le lettere) e dell'utilità (le scienze), ancora ambiziosamente e fiduciosamente conciliati.²⁵ Con qualche informazione biografica in più, si potrebbe precisare anche che l'esibizione di quei fogli con appunti di geometria, l'occupazione che ha sospeso per mettersi in posa, non è forse generica, ma, se non allude alle ambizioni cattedratiche di Savioli, potrebbe riferirsi alle dissertazioni recitate il 2 maggio 1749 grazie alle quali egli fu iscritto alla bolognese Accademia delle scienze²⁶ i cui *Acta*, come già si è osservato, fanno bella mostra alle sue spalle. La stessa

V. Predeval Magrini, Milano 1990, 203-259. Oltre alla bibliografia citata alla nota 12 vd. M. Bortolotti e A. Serra, *La stamperia dell'Istituto e i Dalla Volpe*, in *I materiali dell'Istituto delle Scienze*, Bologna 1979, 167-168.

²⁴ Jacopo Sannazaro, *Opere volgari*, Giuseppe Comino, Padova 1723; uso come ed. di riferimento moderna Iacopo Sannazaro, *Arcadia*, introduzione e commento di C. Vecce, Roma 2013. Sulla fortuna settecentesca dell'*Arcadia* vd. G. A. Palumbo, *Di alcuni episodi della ricezione dell'"Arcadia" tra XVIII e XIX secolo*, in «Rinascite della modernità», 1 (2021), 61-74 (in part. 61-64).

²⁵ L'orientamento cioè di Gregorio Casali nella prosa con cui dedica al gesuita Giambattista Roberti la seconda edizione di F. M. Zanotti, *Poesie volgari*, Dalla Volpe, Bologna 1757: «La dolce concordia, e lo stretto vincolo, onde mi è sempre paruto, che congiunte sieno la Filosofia, e la Poesia, mi hanno consigliato, dottissimo e soavissimo Amico, che, volendo io dar' opera perché le Rime del famoso Signor Francesco Maria Zanotti escano un'altra volta alla pubblica luce, le debba a voi dedicare, recando io per tal modo le poesie d'un filosofo nelle mani di un Professore di Filosofia, che è nel tempo stesso poeta. [...] Son'esse due facoltà, che a molti pajono tanto diverse, che difficil cosa è, che si possano credere amiche. Quella vien riguardata come solitaria, malinconica, pensosa; questa come socievole, allegra, loquace. E pure sono tanto congiunte...» (cc. a3r, a4r). Su questo nodo nell'opera di Zanotti, maestro del Casali e figura centrale della vita intellettuale bolognese, vd. A. Campana, *Il nesso scienza-letteratura in Francesco Maria Zanotti, Arcade della Renia*, in *Scienza e poesia scientifica in Arcadia...*, 195-216; per la sua concezione di poesia vd. anche Id., *L'"Arte poetica" di Francesco Maria Zanotti*, in *Il colloquio circolare: i libri, gli allievi, gli amici. In onore di Paola Vecchi Galli*, a cura di S. Cremonini e F. Florimbii, Bologna 2020, 117-124.

²⁶ Cillario, *Ludovico Savioli...*, 4-5 e 7; il tentativo di Savioli di sostituire Gregorio Casali sulla cattedra di matematica risale al 1754.

Arcadia sannazariana vale certo come modello del *Monte Liceo* ma non sbaglieremmo affatto se vi leggessimo anche un simbolo d'appartenenza: fin dal 1744, fin dai suoi quindici anni, Ludovico Savioli è Lavisio Eginetico nella colonia Renia. Nell'anno del suo matrimonio, sempre il 1750, la posizione di Savioli è insomma quella di un giovane, colto e intelligente aristocratico, agevolmente inserito in un ambiente, quello della sua città, di cui condivide gli orientamenti culturali. All'interno del suo ritratto, costruito come una sorta di carta di identità, *Il monte Liceo* figura quindi come un elemento qualificante, come un'opera del cui valore e peso Savioli è convintamente orgoglioso.

Di questa convinzione si incontra un'ulteriore testimonianza se, di nuovo, invece di limitarci a osservarne la costola, si sfoglia l'opera e si incontra, naturalmente, il frontespizio nel quale è annunciata la dedica a Carlo di Borbone accortamente citato senza numero d'ordine – sottacendo quindi l'investitura papale del 1738 – ma con i titoli che egli si era conquistati nel corso della guerra di successione polacca, che aveva poi difeso durante quella di successione austriaca, coronandosi d'allori militari nella vittoria sugli asburgici del 1744 a Velletri, e che erano stati infine ratificati dai trattati di pace seguiti ai due conflitti – il più recente, quello di Aquisgrana, era del 1748.²⁷ E, dopo il frontespizio, preceduta da un'incisione col ritratto del monarca,²⁸ si incontra anche la lettera di dedica vera e propria nella quale Carlo è lodato, a buon diritto, come protettore delle arti – si ricorderanno almeno l'erezione del teatro s. Carlo, l'avvio degli scavi a Pompei ed Ercolano, l'acquisto e il trasporto a Napoli delle collezioni farnesiane di Parma: il volume, in apertura, restituisce quindi al dedicatario un riflesso di quell'immagine di splendore e munificenza che egli aveva voluto dare di sé.²⁹ Dal punto di vista dell'autore, la scelta di un dedicatario regale e la scelta di raffigurarlo all'interno del volume evidenzia

²⁷ Sulle vicende storico-biografiche del re di Napoli rimando a G. Caridi, *Carlo III: un grande re riformatore a Napoli e in Spagna*, Roma 2014. La nota questione del numero di Carlo aveva implicazioni politiche, dinastiche e di legittimazione: lo sottolinea A. M. Rao, *Introduzione: «una corte nascente»*, in *Corte e cerimoniale di Carlo di Borbone a Napoli*, a cura di A. M. Rao, Napoli 2020, 7-29, in part. 21-25. Il sovrano era stato festeggiato a più riprese a Bologna: ad esempio in occasione delle sue nozze nel 1738 con Maria Amalia di Sassonia (vd. la scheda sulla relativa *Descrizione delle feste in Il libro illustrato a Bologna...*, 174-175).

²⁸ L'incisione è stampata su una carta autonoma inserita in posizioni variabili nel primo fascicolo della stampa: segue il frontespizio nell'esemplare di Padova descritto nella *Tavola 1*, ma lo precede nell'esemplare della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (Palat. Misc.4.G.13.21).

²⁹ Cfr. Savioli, *Il Monte Liceo*, 6: «Soverchio è noto, o SIRE, il magnanimo Amore, e la generosa protezione, con cui favorevolmente vi compiaccete di riguardare le lettere». Su questo aspetto della 'politica culturale' del re di Napoli e le sue ragioni, vd. P. D'Alconzo, *Carlo di Borbone a Napoli: passioni archeologiche e immagine della monarchia*, in *Cerimoniale dei Borbone di Napoli 1734-1801*, a cura di A. Antonelli, Napoli 2017, 127-145.

l'ambizione del giovane Savioli, grande anche se forse non sostenuta da mezzi del tutto adeguati – si pensi, per misurare la distanza nella qualità dell'encomio pittorico, all'antiporta della traduzione poetica del *Télémaque* di Fénelon stampato a Roma e dedicato a Luigi XV dal bolognese e arcade Flaminio Scarselli (1746).³⁰

2. L'insistenza sugli aspetti paratestuali del *Monte Liceo*, sulla dimensione autorappresentativa e, in fin dei conti, di autopromozione socio-letteraria, che il giovane conte bolognese affidò all'opera e al proprio ritratto, potrà essere apparsa divagante rispetto all'oggetto di queste pagine, ma credo sia stata utile, intanto, a porre in risalto la netta differenza di prospettive, dell'autore e odierna, sul prosimetro pastorale, il punto cioè da cui si sono prese le mosse.

Al tempo stesso dovrebbero essere emerse le cause che hanno, almeno in parte, determinato la sfortuna critica del *Il monte Liceo* che, diversamente dagli *Amori*, non è mai stato oggetto di dibattito né di quell'analisi accurata e paziente che permette di impostare una comprensione adeguata di un oggetto che, indipendentemente dal suo valore estetico-letterario, resta culturalmente complesso. La rapidissima obsolescenza del genere e della linea poetico-letteraria di cui è espressione, l'impazienza nell'esprimere un giudizio di valore che sgombrasse il campo da quanto – col senno di poi – c'è di maggiormente caduco nell'opera di Savioli e nella letteratura medio-settecentesca, valorizzando invece quanto di più moderno vi si potesse trovare, hanno travolto, mi sembra, *Il monte Liceo*: se ne sono così date per scontate, perché ritenute puramente topiche, persino la trama e le coordinate narrative, mentre per le forme e le ascendenze letterarie ci si è per lo più accontentati di rilievi limitati, sottovalutando la competenza letteraria e 'tecnica' del giovane Savioli, che pure si scopre così affinata non appena qualche agnizione di lettura ci consenta di sintonizzarci sulle intenzioni, i metodi e la dottrina del classicismo accademico in cui fu educato.³¹ Lo stesso rapporto imitativo con Sannazaro, così patente da far giudicare *Il monte Liceo* «un'inutile imitazione dell'*Arcadia*»,³² è stato letto per lo più in modo statico e derivativo anziché dinamico e relazionale.³³ Qui, pur rimanendo a un'analisi piuttosto di superficie, si vorrebbe tentare di porre qualche rimedio a questo stato di cose, presentando alcuni casi interessanti di prossimità e distacco dall'archetipo rinascimentale e fornendo, in

³⁰ F. Scarselli, *Il Telemaco in ottava rima*, De' Rossi, Roma 1747 sul cui apparato decorativo vd. Montefusco Bignozzi, *La Colonia Renia...*, 397, 421 e tav. 50.

³¹ Vd. un felice esempio in Di Ricco, *Le Arcadie...*, 486.

³² E. Carrara, *Un poeta 'bolognino' Lodovico Savioli*, in «La vita italiana», 3 (1896-1897), 545-550, in part. 547.

³³ Sulle derivazioni da Sannazaro vd. Baccolini, *Vita ed opere...*, 27-28; Di Ricco, *Le Arcadie...*, 484, nn. 77-84.

appendice, alcuni strumenti di base per la conoscenza dell'opera dal punto di vista della sua costituzione e disposizione materiale (*Tavola 1*), da quello del suo contenuto (*Tavola 2*) e del profilo metrico-stilistico delle ecloghe (*Tavola 3*³⁴ e *Tavola 4*): strumenti utili, *in votis*, a una futura, più puntuale comparazione con altri prosimetri pastorali, antichi e coevi, e con altri versi di Savioli e di altri arcadi bolognesi.³⁵

Se il modello generativo-imitativo che fonda il classicismo fa della somiglianza fra le opere una ricercata conseguenza, nella letteratura pastorale – che sulla continuità, sull'esistenza di luoghi e di percorsi comuni gioca la propria sussistenza in quanto genere letterario –³⁶ la ripetizione è la regola presso che necessaria e, quindi, la diversificazione si manifesta tanto nelle modalità di impiego e di reimpiego delle invarianti quanto sull'accorto inserimento di varianti innovative o sulla sottrazione di particolari. Una valutazione del rapporto *Arcadia-Monte Liceo* non può quindi che passare da un bilancio più attento ai dettagli.

La ripresa del modello sannazariano da parte di Savioli è un dato evidente, esibito. Se anche infatti non avessimo osservato il ritratto di Savioli e non avessimo visto campeggiare il volumone dell'*Arcadia* alle spalle del giovane conte, sarebbe sufficiente, per evocarla, dire che anche *Il monte Liceo* si compone di dodici prose e dodici ecloghe. Basterebbe ricordare come Savioli richiami in modo esplicito il suo modello nel corso della decima prosa. Qui, infatti, il gruppo dei pastori di cui fa parte anche Lavisio (cioè la maschera accademico-letteraria dell'autore) si reca, percorrendo un «lungo, e spazioso viale», al tempio di Pan, eretto da «antichi Pastori» sulla cima del Liceo, per festeggiarvi le nozze di Menalca con l'amata ninfa Dafnide:

Era quello intorno cinto da lunga serie d'annosi pini, ai rami de' quali appese stavano sampogne d'antichi Pastori, che o s'acquistarono fama cantando, o superando altri nel canto, ne appresero per eterna memoria il segno a quelli inviolabili pini. Vi si vedeva quella del Napolitano Sincero, che tanto soavemente le amoroze passioni d'Ergasto fece agli Arcadi boschi ascoltare, insieme colle lodi d'Androgeo, di Massilia, e d'Amaranta: di che terran sempre memoria quelle campagne, e ne faran fede eterna i nodosi castagni, gli opachi suberi, e i sonanti pini, su cui scrisse le sue canzoni, e intatte ancora vi si conservano, senza che il tempo divoratore abbia

³⁴ Una sommaria descrizione dei metri delle ecloghe savioliane era già presente *ivi*, 485-486, nn. 90 e 92.

³⁵ Vd., su questa linea di indagine, un primo contributo di A. Campana, *Alcuni appunti sul corredo tecnico di un arcade, Eustachio Manfredi*, in *Geografie e storie letterarie. Studi per William Spaggiari*, a cura di S. Baragetti, R. Necchi, A. M. Salvadè, Milano 2019, 83-89.

³⁶ Per i presupposti 'teorici' di queste affermazioni sulla pastorale rimando all'*Introduzione* in G. Ferroni, *Dulces lusus. Lirica pastorale e libri di poesia nel Cinquecento*, Alessandria 2012, in part. 3-18.

ardito di roderle.³⁷

La menzione di Sannazaro non è solo esplicita e celebrativa, come si vede, ma anche precisa nei riferimenti testuali, venendovi citato l'intero gruppo dell'*Arcadia* facente capo alla figura di Ergasto, il quale, come si ricorderà, compare sul finire della prima prosa e nella prima ecloga come amante infelice (i ternari sdrucchioli di *Ergasto mio perché solingo e tacito*), prorompe poi nella canzone petrarchesca con cui celebra il defunto padre Androgeo nella quinta ecloga (*Alma beata e bella*), organizza infine, nella prosa undicesima, i giochi in onore e memoria della madre Massilia per la quale poi intona, di nuovo da solo, l'ecloga undicesima in terzine (*Poi che 'l soave stile e 'l dolce canto*). Del tutto diversa la tonalità del circoscritto episodio di Amaranza le cui lodi sono sì cantate in forma di canzone petrarchesca dall'innamorato Galicio nella terza ecloga (*Sovra una verde riva*), ma sul cui corpo poi, nella prosa quarta, sosta anche l'occhio di Sincero, dando luogo a una memorabile *descriptio puellae* – uno dei passaggi a più alta gradazione erotica dell'intera opera.³⁸ L'amore infelice; la celebrazione dei virtuosi defunti; la forza eternante del ricordo e della poesia; la donna amata e la fascinazione dell'eros: se questi sono, per Savioli, i temi salienti dell'opera sannazariana, se quelli sono i suoi personaggi e gli episodi di maggior rilievo, la sua lettura non è certo priva di fondamento ancorché orientata e parziale. Ed è da questa parzialità che forse si può iniziare a misurare e valutare le scelte savioliane.

Si nota innanzi tutto nel brano citato l'assenza di Sincero come personaggio dell'opera. O meglio: nella lettura di Savioli, 'Sincero' vale soltanto come 'Sannazaro', l'autore dell'*Arcadia*, senza quindi che ci sia distinzione di piani fra l'autore storico e il personaggio, complice ovviamente in questo la coincidenza – esplicitamente dichiarata –³⁹ fra il nome d'accademia del primo e quello fittizio del secondo. A questa lettura Savioli poteva essere spinto non solo dall'autonoma fruizione del testo e dalla normale frequentazione di testi pastorali, ma anche dalla tradizione esegetica e, segnatamente, dal commento di Massarengo per il quale, anzi, era ovvio «non solo scoprirsi la persona del Poeta nel nome di *Sincero*, ma tutta questa Opera esser come una narrazione della sua vita. Di modo che sotto il nome di questo, e quel pastore tratta tutti i suoi casi amorosi; ora la rigidità dell'amata, ora la piacevolezza, ora i dolci contrasti ch'egli aveva con gli amici poeti del suo tempo, scrivendosi l'un l'altro i loro amori; ora biasimando i vizj di quell'età in cui viveano, ed altri simili accidenti».⁴⁰ L'esegeta

³⁷ Savioli, *Il monte Liceo*, 103. Non meno evidente il riferimento a Sannazaro (*Arcadia*, IXp) nella *Prosa settima*, in cui il pastore Acide intende rivolgersi per la cura del suo gregge malato ad Euristeo, famoso, dice, «al pari dell'antico Enareto» (p. 65).

³⁸ Il passo è, in parte, imitato da Savioli *Il monte Liceo*, XIp, 118.

³⁹ Cfr. Sannazaro, *Arcadia*, VIIp, § 27.

⁴⁰ Cito il commento da Jacopo Sannazaro, *Opere volgari*, 212a (commento al *Proemio*).

cinquecentesco insomma accreditava senz'altro un'interpretazione dell'opera secondo cui tutta la cultura letteraria, mitologica, scientifica adunata da Sannazaro nell'*Arcadia*, tutta la complessità di trasposizione simbolica a cui costringe l'artificio antiartificiale del 'rozzo' stile bucolico ad altro non era finalizzato se non a un racconto autobiografico. Aggiungeva, inoltre, il commentatore, che la figura autoriale sannazariana si rifrangesse in personaggi diversi, dando così luogo a una continuità sul piano referenziale anche là dove si riscontrava una discontinuità sul piano narrativo; lo stesso, ancor più esplicitamente, ribadiva in un altro luogo del suo commento precisando come ciò avvenisse in parallelo col – cioè a imitazione del – modello virgiliano: «Titiro sia il più usato con cui si nominasse Virgilio, ma ora Coridone, ora altro pastore si fingeva nelle altre Egloghe; sotto quai finti nomi scriveva le sue passioni amorose, siccome ad imitazione di lui possiamo dire del nostro Sanazzaro; il cui più celebre, e più usato nome era Sincero: ma pur ora sotto nome d'Ergasto, o d'altro pastore cantava le sue amorose venture, o disavventure». ⁴¹

Si potrebbe quindi dedurre da questa non infondata lettura che le smanie e le lodi di Ergasto, la passione Galicio e il penetrante sguardo di Sincero facciano tutti capo a un unico referente: Sannazaro medesimo. La cosa è degna d'interesse perché se è vero che il personaggio di Lavisio è costruito sul principio di una esatta sovrapposibilità con il narratore e di questo con l'autore storico – cosicché l'io narrante è, per così dire, uno e trino – e se è verissimo che ciò è reso ancor più palese dall'essere 'Lavisio' null'altro che l'esatto anagramma di 'Savioli', ⁴² la corrispondenza con l'impostazione narrativa dell'*Arcadia* cessa qui perché quella sovrapposibilità risulta frutto d'inganno. Nulla, infatti, fa pensare che Savioli rappresenti se stesso in altri personaggi del *Monte Liceo* e qualche ragionevole dubbio può sorgere persino sulla intenzione schiettamente autobiografica dell'opera. Nulla, di nuovo, vi si trova di paragonabile a quella ricostruzione delle proprie vicende familiari che Sannazaro conduce con minuziosa esattezza nella settima prosa dell'*Arcadia* in cui, sulla spinta di una crisi individuale e comune, narra, con la storia dei suoi avi e propria, anche quella del regno di Napoli. Non è certo Savioli un autore disinteressato alle secolari storie della propria famiglia e della propria città – il fregiarsi dei cognomi degli avi materni e, più in generale, il prosiegua della sua vita e della sua opera attestano anzi l'opposto –, ma a vent'anni non sembra avere alcuna ragione per affidare tali memorie a un prosimetro pastorale. Allo stesso modo, se può essere utile speculare sull'identità dell'amata di Azio Sincero, cercando di forzarne il signorile riserbo, a nulla serve chiedersi, sulla spinta del racconto pastorale, chi fosse la donna amata da Savioli intorno al

⁴¹ Ivi, 213b.

⁴² Arato, *Arcadie alla prova...*, 513.

1750,⁴³ poiché quella rappresentata nel *Monte Liceo* ha fattezze così ideali da rendere impossibile – e superflua – ogni ipotesi d'identificazione.⁴⁴ Lavisio stesso è anzi un personaggio ben poco individuato e riconoscibile: di lui sappiamo subito che «a null'altro fine, che d'udire le dolci canzoni degli Arcadi qui [in Arcadia] si condusse».⁴⁵ È il solo amore della poesia che lo porta, «straniero»,⁴⁶ fra i pastori, cosicché egli giunge in Arcadia quasi senza passato, senza cicatrici, storiche o sentimentali. È invece in Arcadia che, prestissimo, già durante il terzo giorno di permanenza, viene colpito, per la prima volta, dal desiderio e conosce il dolore d'amore ed è da questo fatto che interamente dipende, nel corso di tutta l'opera, la sua riconoscibilità come personaggio. Soltanto infatti perché innamorato e perché di questo suo amore ci narra gli eventi egli è personaggio agente nell'intreccio: altrimenti la sua figura si confonderebbe nel gruppo dei pastori, che si muove armonicamente assieme, e il suo ruolo sarebbe soltanto quello di testimone e narratore interno. Si osserverà anzi a questo proposito come una sostanziale differenza passi fra Sincero e Lavisio: entrambi amanti di poesia, soltanto il primo è titolare di un'ecloga e quindi poeta (la disperata sestina *Come notturno ucel nemico al sole*),⁴⁷ mentre il secondo si limiterà ad ascoltare o a leggere i versi altrui. Sempre l'amore determina anche la decisione più importante presa da Lavisio: a causa del dolore provocato dalla non corresponsione dell'amata, un dolore che tutta l'opera dimostra impossibile da consolare, egli decide infatti di tornare a casa – ovunque essa si trovi e comunque la raggiunga:

anch'io⁴⁸ abbastanza per prova conobbi poi, che a medicar le piaghe amoro-
rose, poco giova il confortar di parole, quando adoprare indarno preghiere,

⁴³ Il dato, di per sé non irrilevante, sul piano biografico ed interpretativo, non è verificabile sulla base delle conoscenze disponibili: il tentativo della Cillario, *Ludovico Savioli...*, 10, che, se comprendo bene, identificherebbe la ritrosa ninfa amata da Lavisio con la contessa Silvia Bolognetti, sposa del Savioli dal 1750 (vd. *ivi*, 5-6), non è sostenuto da alcun elemento testuale.

⁴⁴ Questa la descrizione, in occasione del primo decisivo incontro fra Lavisio e la sua bella narrato nella *Prosa seconda*: «senza avvedermene giunsi ad una fonte. [...] Sedeva specchiandosi di quella al margine bellissima Ninfa, che inanellando le bionde lunghissime chiome, loro infrapponeva pallide ginestre, e candide rose. Che dirò de' begli occhi cerulei, che delle vermiglie guance, e della piccola ridente bocca, in cui faceva soggiorno Amore? Che delle brevi leggiadre mani, che del delicato petto? Tese allora il barbaro Amore l'arco fatale, e con l'acuta saetta punse il mio cuore» (Savioli, *Il monte Liceo*, 17-18). Sulla dubbia verità degli amori dei poeti e, in fondo, sull'inessenzialità della questione, argomenta Gregorio Casali, con sostegno di autori antichi e moderni, nella dedicatoria a Zanotti, *Poesie volgari...*, XXV-XXIX.

⁴⁵ Savioli, *Il monte Liceo*, Ip, 9.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Sannazaro, *Arcadia*, VIIe, 168-169.

⁴⁸ Come l'innamorato e inconsolabile Alfesibeo, protagonista della *Egloga undecima* (Savioli, *Il monte Liceo*, 121-126).

sospiri, e lagrime, null'altro argomento restommi, onde sperare di poter ispegnere la malaccesa fiamma, che il lasciar gli Arcadi boschi.⁴⁹

E se qui sembrerebbe che si potesse incontrare un nuovo parallelismo fra *Arcadia* e *Monte Liceo* perché anche per Lavisio, come già per Sincero, il ritorno non sarà felice, sarà bene considerare quanto diverse siano le ragioni dell'uno e dell'altro. Se a Sincero vengono manifestate, tramite segni, la sventura di Napoli e quindi la propria,⁵⁰ Lavisio, che non accenna al minimo cambiamento intervenuto in patria nel corso della sua assenza, si trova invece subito disingannato nella sua ingenua fiducia che cambiare di luogo gli permetta di dimenticare la causa dei suoi patimenti amorosi. Così prosegue infatti il passo sopra citato:

Ma in vano; siccome cerva dal cacciatore inseguita, non per fuggirlo s'involò dallo strale, che ha infisso nel fianco, non io per allontanarmi dai lochi, ov'io venni trafitto, saldaì la piaga, che porto nel core altamente; e Dio sa quanto piacerà ai Fati per mio destino lasciarvi. Anzi di più, che la troppo credula di mia salute speranza ammi fatto d'un solo conforto privare, che fra tanti mali mi rimane; cioè dell'udire le soavi Arcadi canzoni, delle quali la soverchia dolcezza avrò sempre a memoria, né cesserò di farne fede a chicchessia.⁵¹

Anche l'enfasi sulla memoria delle «canzoni» pastorali è un tratto sannazariano, ma la loro caratterizzazione integralmente positiva («soavi [...] soverchia dolcezza») ci mostra come resti estranea a Lavisio anche quella fondamentale ambivalenza del rapporto con il paesaggio e col mondo arcadico che aveva invece segnato l'esperienza di Sincero/Sannazaro. Questi, come si ricorderà, era riparato in Arcadia per una sorta di esilio volontario causato anche da pene d'amore⁵² e, dopo essere rientrato in patria, serba certo il desiderio, di «raccontare le rozze ecloghe da naturale vena uscite, così di ornamento ignude exprimendole come [...] da' pastori di Arcadia le udii cantare».⁵³ Il riconoscimento della natura incondita di quei versi e la giustificazione della loro proposta nel *Prologo* dell'opera non si limita però a qualificare il genere dal punto di vista letterario, ma ribadisce la convinzione liberamente espressa da Sincero nel corso del suo soggiorno, che nulla potrà togliergli dalla mente Napoli, i suoi cittadineschi

⁴⁹ Ivi, XIIp, 127.

⁵⁰ Si ricorderà la reazione di Sincero alla vista del «miserando spettacolo» (Sannazaro, *Arcadia*, XIIp, § 39, 300) del fiume Sebeto circondato dalle sue ninfe piangenti e, ancor di più, alle parole della ninfa che lo indirizza verso la patria (ivi, §§ 44-45, 302-303): «Lettore, io ti giuro, [...] che io mi trovai in tal punto sì desideroso di morire, che di qualsivoglia maniera di morte mi sarei contentato. Et essendo a me medesimo venuto in odio, maladissi l'ora che da Arcadia partito mi era».

⁵¹ Savioli, *Il monte Liceo*, 128.

⁵² Sannazaro, *Arcadia*, VIIp, §§ 15-16, 160 e [*Congedo. A la Sampogna*], § 16, 329.

⁵³ Ivi, [*Prologo*], § 4, 58.

piaceri o fargli credere che un «coltissimo giovane»⁵⁴ possa mai «con diletto dimorare» fra le «solitudini di Arcadia».⁵⁵ Se quindi per Sincero, nobile napoletano innamorato di una altrettanto nobile giovane napoletana, la permanenza nella selvatica Arcadia comporta la nostalgia per gli agi urbani e lo struggimento nel ricordo dell'amata, per Lavisio, che nulla ci dice di sé o delle proprie origini, sul quale non grava alcun precedente dolore personale o sociale, che dimora alle pendici del Liceo per libera scelta, seguendo cioè i propri interessi poetici, e che lì trova l'amore, lo spazio, la società e la letteratura pastorali hanno, di per sé, soltanto connotazioni positive. La sua partenza dall'Arcadia, sebbene sentimentalmente giustificata, è, in sostanza, un errore.

Posto di fronte al complesso dispositivo finzionale del racconto sannazariano – tanto più complesso quanto più urgente e scottante era la materia coinvolta –, Savioli reagisce insomma in modo tutt'altro che passivo, ma puntando, mi sembra, a una semplificazione e regolarizzazione del modello. Può apparire trascurabile la mossa con cui egli riunifica oggetto della passione amorosa e spazio narrativo – un'arcade incontrata in Arcadia – e l'altra, complementare, con cui lascia nella più totale indeterminatezza la patria d'origine e il passato del suo protagonista, ma entrambe contribuiscono a far convergere l'attenzione del lettore sull'universo del racconto, sullo spazio e il tempo fittizi, lasciando nell'ombra quelli extraletterari. A questo effetto concorre un'altra scelta fondamentale di Savioli, operata forse per le medesime ragioni: la soppressione della 'cornice' dell'*Arcadia*. Il prologo e il congedo – due dei brani più caratteristici ed esposti dell'opera – sono i luoghi testuali in cui il narratore presenta il racconto e il genere letterario, consegnando entrambi al loro destino dopo la conclusione del suo soggiorno e del suo racconto pastorale. Si tratta quindi di due luoghi che fanno dell'opera di Sannazaro la relazione su un'esperienza trascorsa e cronologicamente distante – una lontananza temporale che è presente, ma in modo molto meno marcato da Savioli – e di due luoghi fortemente implicati con la realtà e le idealità extradiegetiche del narratore/autore, entrambe quasi sempre escluse dal *Monte Liceo* o, al massimo, alluse. Allo stesso obiettivo mi sembra tendere la mancanza di ripresa o di una qualche forma di sostituzione dello scioglimento dell'*Arcadia*, inatteso e persino poco coerente con quanto lo precede: vanamente quindi cercheremmo nel *Monte Liceo*, che neppure racconta il ritorno di Lavisio, qualcosa di analogo a quella sorta di catabasi e riemersione di cui è protagonista Sincero nella dodicesima prosa dell'*Arcadia*, un passaggio che, per la commistione di geografia e mitologia, per l'impiego a fini 'orfici' di dati eruditi,

⁵⁴ Ivi, [Congedo. *A la Sampogna*], § 16, 329.

⁵⁵ Ivi, VIIp, § 18, 161-162; vd. anche VIp, § 4 e XIp, §§ 1-7, 260-263. Si noterà che Savioli reimpiega il luogo sannazariano del rimpianto per Napoli per caratterizzare il pastore Partenopeo (*Il monte Liceo*, XIIp, 129).

doveva risultare particolarmente ostico al razionalismo accademico in cui Savioli era stato educato. Solo apparentemente in controtendenza con questa normalizzazione del modello, si pone l'altra marcata presa di distanza di Savioli, far iniziare cioè *Il monte Liceo* non con un'introduzione corografica, ma con un racconto quasi *in medias res*. Basta raffrontare i due *incipit*, quello di Sannazaro, lodato e consigliato da Masserengo⁵⁶ – «Giace nella sommità di Partenio, non umile monte della pastorale Arcadia...» – e quello di Savioli – «Non aveva la tacita notte d'amiche tenebre coverta la terra fuorché una volta, dacch'io venni in Arcadia...» – per verificare, con l'omogeneità di stile, la diversità d'impostazione narrativa. Anche in grazia di questa scelta antiscolastica – a metà Settecento si poteva ben dare per noto cosa fosse l'Arcadia e quale fosse il suo ambiente, senza dover avvertire come necessaria la loro preliminare descrizione –, il racconto di Savioli guadagna molto in scorrevolezza e coerenza narrative, dovendo, anzi, preoccuparsi che queste non si tramutino in piatta uniformità e cioè che il modulo fondamentale in cui la vita e il racconto pastorale sono imprigionati – alba-pascolo-rientro-notte – risulti accuratamente variato. Di qui l'inserimento di una piuttosto nutrita serie di episodi, alcuni dei quali innovativi rispetto al modello, funzionali all'interruzione della *routine* arcadica: si vedano, ad esempio, la notte passata all'aperto (IVp e IXp), lo scroscio di pioggia (VIIp), la mattina di caccia (IIIp) e quella di pesca (VIp), la visita alla tomba (VIIIp), il canto piscatorio (Ie), i riti e le feste (Vp e Xp), i giochi sportivi (VIp e IXp).

La noia, il male del secolo, è un problema presente tanto all'autore quanto ai pastori che, per parte loro, cercano di evitarla o di porvi pronto rimedio. Se l'assenza delle ninfe, impegnate in una festa solo femminile, la produce, ecco che Egone invita tutti a recarsi ad ascoltare il canto di «uno straniero Pastore, di patria e nome Partenopeo» ed è prontamente seguito dai compagni;⁵⁷ in un altro momento, dopo la pesca, il pranzo di pesce e qualche conversare, «le Ninfe di simil piacer sazie, ad altro improvvisamente passar bramando», chiedono ai pastori che le accompagnano di renderle spettatrici di «qualche gioco» (lotta e corsa) cui seguiranno premiazioni – sottinteso gioco d'amore –⁵⁸ e altri giochi «ne' quali le Ninfe ancora, di ciò bramose, esercitar si potessero» – e si tratterà di «una gioconda, e piacevole guerra» fra i sessi.⁵⁹ Altri esempi si potrebbero citare di simile

⁵⁶ Cfr. Sannazaro, *Opere volgari*, 213b. Savioli disloca al principio della seconda prosa, in coincidenza con ritorno dei pastori alle loro case, la brevissima descrizione dei luoghi destinati al riposo: «la compagnia [...] verso le notturne capanne, che in varie ville alle radici del frondoso Liceo divise erano, s'incamminò» (Savioli, *Il monte Liceo*, IIp, 16). Gli altri luoghi in cui è ambientato il racconto vengono descritti di volta in volta.

⁵⁷ Ivi, XIIp, 128.

⁵⁸ Ivi, VIp, 52; i premi sono attribuiti a turno dalle ninfe e ogni pastore cerca di essere premiato da quella del suo cuore.

⁵⁹ Ivi, 53.

capriccio femminile o di simile disponibilità maschile,⁶⁰ ma già a questo punto è possibile, sommariamente, concludere che è in un'atmosfera di protratta *fête galante* che i pastori e le ninfe del *Monte Liceo* passano e ingannano il loro molto tempo libero. Essi risultano però diversi da quelli dell'*Arcadia* non tanto per l'abbondanza d'ozio o per la naturale ricerca del piacere,⁶¹ quanto piuttosto per l'acuto presentimento del vuoto che vi è nascosto e per l'assenza di separazione fra i due gruppi, così distanti in Sannazaro e invece qui non soltanto liberi di incontrarsi e di scegliersi, di unirsi e dividersi in mobili cerchie, ma reciprocamente necessari, perché strumento di vicendevole piacere sociale. La contiguità di pastori e ninfe, la loro comunanza d'interessi e pari dignità, il codice di cortesia, *politesse*, che regola i loro rapporti produce perciò la civilizzata erotizzazione dei loro rapporti e la trasformazione dell'eros nell'argomento costante di conversazione, nell'oggetto di simulazione ludica, nel più interessante dei diversivi.⁶² Valga, in aggiunta agli esempi sopra citati, quello del comportamento di Lavisio verso la ninfa che ama. L'innamoramento a prima vista produce sì in lui timore e confusione, ma non incapacità di parola o d'azione, i quali pure sarebbero topici, ma una cortese 'strategia d'avvicinamento': un'audace allocuzione d'elogio e ammonitrice al primo incontro (IIp), solo sguardi al secondo (IIIp), ma al terzo (VIp) dialogo, compagnia e giochi, l'inizio cioè di una stretta amicizia che, per un mese, dà a Lavisio argomento di sperare in un felice esito del suo amore – speranza e amicizia poi, certo, infrante dalla dichiarazione del proprio amore alla fanciulla (Xp).

Agevolmente si nota, insomma, che la rappresentazione della vita pastorale nel *Monte Liceo* è simile non solo a quella che si incontra nella cultura figurativa bolognese – si tengano presenti le scene campestri o gli idilli dei, pur tanto diversi, Franceschini o Creti – ma soprattutto a quella dell'esperienza accademica bolognese⁶³ e, più in generale, alle forme della socialità settecentesca. Di quest'ultima assume le leggi fondamentali, andando anche incontro, come si è accennato, ai suoi inconvenienti più comuni. In tal modo l'opera di Savioli finisce, di nuovo, per differire non poco da quella di Sannazaro, a dispetto dell'imitazione ravvicinata e dichiarata. A questo proposito si può osservare che Savioli sottopone la materia arcadica a un duplice processo: di nobilitazione e di distanziamento. Essa è cioè uniformemente ingentilita nei tratti socio-letterari dei suoi personaggi ed esplicitamente intesa come finzione distinta dalla realtà storica

⁶⁰ Vd., per esempio, *ivi*, XIp, 117-119.

⁶¹ Cfr., ad esempio, Sannazaro, *Arcadia*, Vp, §§ 7-9, 124-125.

⁶² Vd. la discussione che segue la sesta egloga (Savioli, *Il monte Liceo*, VIIp, 59-60) oppure l'indovinello dell'undicesima prosa (*ivi*, 117-118).

⁶³ Con riferimento all'esperienza, pur cronologicamente successiva, dei Vari: cfr. Bergamini, *Interni d'accademia...*, 130-137.

o con tenui rapporti con essa.⁶⁴ Così facendo, per quanto soprattutto concerne il primo aspetto, Savioli si conforma a un uso frequente per l'immaginario pastorale sei-settecentesco e definito, con la gradevolezza e incisività di stile che sempre lo caratterizzano, da Fontenelle nel suo *Discours sur la nature de l'épique*.⁶⁵ Qui infatti, tenendo come bussola un'idea di poesia come intensificazione mimetica⁶⁶ e *agrément* e nel presupposto che «les agréments demandent des esprits qui soient en état de s'élever au-dessus des besoins pressans de la vie, et qui se soient polis par un long usage de la Société»,⁶⁷ si teorizza e giustifica una rappresentazione fittizia, cioè idealizzata e antirealistica, del mondo pastorale, una rappresentazione in cui «ce qui plaît, c'est l'idée de tranquillité attachée à la vie des ceux qui prennent soin des brebis et des chèvres»⁶⁸ ma in cui, in realtà, «les chèvres et les brebis ne servent de rien».⁶⁹ Si spiega anche così come, nel racconto savioliano, i pastori formino una brigata come quella decameroniana, che abbiano dei servitori alle loro dipendenze, quasi sempre anonimi e quasi mai rappresentati, i quali si occupano delle incombenze pratiche, che le attività effettivamente pastorali siano poste ancor più ai margini del racconto e siano ancor più stereotipate di quanto non accada nell'*Arcadia*, come queste rischino in effetti di non essere molto altro del pretesto in virtù del quale i pastori si alzano al mattino, passano la giornata all'aperto e (quasi sempre) rientrano, a sera, alle loro capanne. Non meno 'fontenelliani', nei fatti, sono poi l'assenza di sezioni scomatiche,⁷⁰ il modo non eccessivamente fiorito e colto con cui si esprimono i pastori di Savioli, l'assenza di estese descrizioni di oggetti e l'accorta inserzione nel tessuto

⁶⁴ La deprecazione della guerra da parte di Licota (ivi, Ve) non mi sembra collegabile ad eventi precisi ed è piuttosto comune, perché giustificata dagli eventi contemporanei, a metà Settecento; insiste però su questo aspetto Lavopa, «*Al duol giusta speranza involiti*»..., 10-13.

⁶⁵ Fontenelle, *Discours sur la nature de l'épique* [1688], in Id., *Œuvres complètes*, texte revu par A. Niderst, II, Paris 1991, 383-409. Richiama l'intervento di Fontenelle come presupposto del romanzo di Savioli anche Lavopa, «*Al duol giusta speranza involiti*»..., 2. Sulla fama di Fontenelle in Italia vd. E. Balmas, *Fontenelle en Italie*, in *Fontenelle*, Actes du colloque, Ruen 6-10 octobre 1987, publiés par A. Niderst, Paris 1989, 577-588; a Bologna era notissima anche la sua attività come segretario della parigina Accademia reale delle scienze.

⁶⁶ Fontenelle, *Discours*..., 395: «Le principal avantage de la Poésie consiste à nous dépendre vivement les choses qui nous interessent, et à saisir avec force ce cœur qui prend plaisir à être remué».

⁶⁷ Ivi, 385.

⁶⁸ Ivi, 389.

⁶⁹ Ivi, 392 e vd. anche 394, fondamentale per comprendere la scelta di una rappresentazione consapevolmente falsa della vita pastorale.

⁷⁰ Lo scambio d'accuse fra Elpino e Alceo, presentati come amici, è evidentemente fittizio, una pura esercitazione retorica: Savioli, *Il monte Liceo*, IXp, 93 e IXe, 94-95 (in part. i vv. 55-57).

narrativo dell'unico *paulo maiora canamus*,⁷¹ cioè l'egloga con le lodi allusive a Carlo di Borbone, collocata successivamente all'annuncio del ritorno in patria di Lavisio e posta quindi in una sorta di appendice finale del romanzo la cui conclusione materiale si riconnette così, con circolare eleganza, alla dedicatoria.

'Fontenelliano' potrebbe anche essere ritenuto il fatto che, come accennato, l'unico oggetto di discussione l'unica reale occupazione dei pastori, e di Lavisio soprattutto, è l'amore. Se non che la qualità di questo amore, soprattutto ma non soltanto nel protagonista dell'opera, è del tutto diversa da quella richiesta dal grande intellettuale francese: «il ne doit pas être», aveva scritto, «ombrageux, jaloux, furieux, désespéré; mais tendre, simple, délicat, fidèle, et, pour se conserver dans cet état, accompagné d'espérance».⁷² L'ancoraggio però alla tradizione sannazariana – basti qui il richiamo alle vicende di Carino nell'*Arcadia* – e più, forse, una deliberata scelta di dipingere la passione e la sua pervasività, fa sì che gli innamorati del *Monte Liceo*, con qualche eccezione,⁷³ manchino appunto di speranza e vadano incontro alle inevitabili conseguenze di questo fatto: cercano conforto, ma sperimentano l'inefficacia di ogni consolazione.⁷⁴ L'amore perciò è rappresentato da Savioli non soltanto nelle sue componenti piacevoli, come giocosa schermaglia, intrattenimento, dolce increspatura sulla generale quiete emotiva, ma i suoi personaggi, maschili, lo vivono per lo più come l'origine di tutti i veri drammi, di tutte le loro sofferenze. Non a caso è definito come l'«esizio ordinario de' miserabili mortali»,⁷⁵ un'espressione quasi ossimorica per la congiunzione di una negatività smisurata resa però banale dalla sua endemica diffusione e dal suo costante ripetersi.

Che questa sia, del resto, la realtà presentata dal *Monte Liceo* lo prova a sufficienza un dettaglio che mi sembra significativo. Nel loro ripercorrere i *topoi* sannazariani, Lavisio e i suoi compagni non mancano di sperimentare il loro *et in Arcadia ego*, e su proposta dell'anziano Titiro, che spesso ha il ruolo di saggia guida del gruppo, si recheranno, come già i loro colleghi cinquecenteschi, a rendere omaggio al sepolcro di un pastore, in questo caso quello del bifolco e poeta Coridone Liceate, morto per amore. Il monumento funebre «di candido marmo»⁷⁶ gli è stato eretto da Cloride, la sua

⁷¹ Cfr. i corrispondenti consigli di Fontenelle: *Discours...*, 386-387 (sugli alterchi fra pastori), 406 (sulle descrizioni), 400 (sulle *pointes* troppo raffinate), 395-399 (sulle lodi e il loro *dessin*).

⁷² Ivi, 391.

⁷³ Vd. per esempio, Savioli, *Il monte Liceo...*, IIIe, 29-31 (canto di Leucade); XIe, 111-112 (canto di Meri).

⁷⁴ Vd. anche il caso e il lungo canto del pastore Alfesibeo in dialogo col compagno Dameta, ivi, XIp-XIIp, 118-127.

⁷⁵ Così si esprime il pastore Torivio (ivi, IVp, 36).

⁷⁶ Ivi, VIIp, 62; la visita alla tomba si svolge nella prosa successiva; ma la congiunzione di amore e morte era già presente in IIe.

ninfa troppo tardi pietosa, in un praticello posto all'interno di un mirteto, cinto, a sua volta, da cipressi piantati dallo stesso pastore e da lui incisi con i propri versi d'amore doloroso. La tomba di Coridone è una meta che materializza un luogo letterario – quello dell'amata alla tomba dell'amante – presente come ipotesi in testi d'amore celeberrimi e ripetutamente imitati o allusi nel *Monte Liceo* – quali *Rvf* 126⁷⁷ o l'*Aminta*: essa mostra come sia proprio l'amore, l'eccesso della passione, l'unica ombra che davvero si proietta sulla luminosa Arcadia savioliana. Purtuttavia è vero che la visita al sepolcro di Coridone è per Titiro, gli altri pastori e i bifolchi a cui si accompagnano, solo un'alternativa ai giochi che avrebbero dovuto precedere le nozze di Menalca e Dafnide e che sono stati sospesi per impraticabilità dei prati – zuppi di pioggia –, un'alternativa quindi che non deve contraddire la letizia e il piacere che ci si poteva attendere dall'occupazione originaria, una gita, insomma, di cui Titiro stesso garantisce a tutti e a Lavisio in particolare, la gradevolezza.⁷⁸ Cosicché se la congiunzione di amore e morte e, più in generale, l'enfasi sulla forza del desiderio amoroso, sulla sofferenza causata da passioni inconsolabili, che non possono essere davvero lenite né dalla ragione né dall'arte, allontana Savioli dalle galanterie pastorali di un Fontenelle, non lo allontana poi meno anche dalla gravità di Sannazaro. Ancora una volta, infatti, nell'identità di situazione narrativa si riscontra una profonda differenza di intenti fra i due autori: le intense onoranze funebri dei pastori dell'*Arcadia*, rituali, poetiche e sportive, saranno dedicate a due 'eroi' quali Androgeo e Massilia, entrambi legati alla biografia dell'autore e, per il tramite della figura commossa di Ergasto, anche alla sua trasposizione finzionale. Nell'*Arcadia* inoltre l'arrivo al «venerando sepolcro» di Androgeo, con la successiva partecipazione «al mesto officio»,⁷⁹ rappresenterà per i pastori l'inatteso incontro con la morte, mentre la partecipazione al ricordo di Massilia, nell'anniversario della sua scomparsa, sarà ordinato da Ergasto medesimo senza che egli accenni mai ad attenuare il portato di sofferenza dell'evento e del ricordo: i ludi sublimano la sofferenza, celebrano la memoria dolorosa nell'esercizio della virtù, non intendono lenirla. È proprio la propria la dimensione

⁷⁷ Per un esempio di reimpiego narrativo della canzone petrarchesca vd. la *Prosa quarta* in cui la lontananza della ninfa amata rattrista Lavisio al punto che, narra, «sotto un arbore assidendomi, laddove la cagione del mio affanno s'era posata, fortunate reputava l'erbette, che servito avean di letto al bel fianco, e i rami, che l'aveano accolta sotto di loro» (ivi, 34). A far emergere più puntualmente le fila poetiche di cui si screziano le prose e i versi di Savioli servirebbe qualche saggio di commento.

⁷⁸ Ivi, VIIp, 63: «per la strada, che è dilettevole oltremisura, in quella guisa, che a voi più aggrada, lietamente v'intratterrete, indi là giunti che siamo, non mancherem di Pastore, che di soavi versi faccia onore al sepolcro: e tu, a me rivolgendoti, o Lavisio, soggiunse, che prendi ne' versi dilettevole potrai negli annosi cipressi [...] il Nome della sua Ninfa Cloride fra mille dolcissimi carmi vergato scorgere per le mani di lui».

⁷⁹ Sannazaro, *Arcadia*, Vp, § 20, 128.

funebre, così tipicamente sannazariana da costituire il tono fondamentale del suo impiego del genere, e così rilevante nell'*Arcadia* da essere marcata da varie forme di prolessi narrativa (simboli, presagi, anticipazioni), a risultare sì presente all'interno del romanzo di Savioli, ma in modo molto attenuato per quanto riguarda il suo portato emotivo.

In un modo che non credo casuale, alla *souplesse* con cui è trattato il motivo funebre nel *Monte Liceo*, corrisponde la rapidità con cui scorre sulle cose lo sguardo del narratore di Savioli, diversissimo quindi da quello sannazariano che si distingue, come noto, per la sua fissità, intensità e attitudine contemplativa. Si potranno indicare, a questo proposito, due esempi.

Il primo riguarda la vicenda amorosa di Lavisio che, come detto, si innamora a prima vista e i cui successivi progressi ricalcano quelli del Carino sannazariano – venendo però narrati nel presente, non come 'novella'. Anche Lavisio quindi passa molto tempo con la sua ninfa che, vedendolo soffrire, si preoccupa per lui e, comprendendo bene che quella dell'amico è sofferenza d'amore, lo interroga ripetutamente sulla causa e l'oggetto di questa passione. Mentre però l'amata di Carino trovava risposta alle proprie domande specchiandosi nell'acque di un ruscello, la ninfa di Lavisio farà invece la medesima scoperta, leggendo il proprio nome nei versi che il pastore straniero, in posa elegiaca, stava incidendo sulla cortecchia «d'un'albera altissima». ⁸⁰ La variazione all'interno della ripresa potrà apparire minima, ma è invece significativa perché in Savioli, con un di meno di ingenuità, è la lettura che svela e documenta la realtà, non la diretta visione: fuor di metafora, è un indizio che non lo specchio naturale, l'immagine, ma la trasposizione simbolico-sociale, il nome, la confessione poetica, i testi mediano la relazione fra i personaggi – con un'enfasi quindi che è posta sul carattere artificiale e sulla dimensione comunicativa dei versi. Ed è la parola non l'immagine, la narrazione più che la descrizione a formare la dimensione propria del racconto di Savioli. Nel *Monte Liceo* l'accento è quindi posto più su ciò che accade, sulla successione dei fatti, di quanto non lo sia sul modo in cui essi accadono.

Lo mostra bene il punto dell'opera in cui Lavisio si deve confrontare con delle immagini. Si paragonino allora – e giungiamo al secondo esempio – i principali passaggi ecfrastici dei due prosimetri: alla descrizione delle porte del tempio di Pales nell'*Arcadia*, una pagina che attesta la maniera attiva e immaginativa con cui Sannazaro legge i testi iconici – ricostruendo cioè per via fantastica il prima e il dopo dell'istante rappresentato –, ⁸¹ corrisponde nel romanzo di Savioli quella delle storie di Pan che, dipinte, adornano il tempio marmoreo dedicato al dio sul Liceo. Poiché il

⁸⁰ Si noterà l'effetto d'eco interna con i vv. 55-60 dell'*Egloga quarta* (Savioli, *Il monte Liceo*, 38-39).

⁸¹ Sannazaro, *Arcadia*, IIIp, §§ 13-24, 95-98.

passo è molto meno noto di quello presente nel suo modello, conviene leggerlo per intero:⁸²

per li muri de' penetrati, ove non lice porre il piede a' profani, volgendo gli occhi, ne si presentarono di lontano maestrevolmente dipinti i varj casi, ed amori di Pane. Vago era a vedere Demogorgone suo Padre seder pascolante le non tosate caprette, cui d'intorno scherza il Dio fanciulletto, postagli al collo una mano. In altro loco si distingueva assiso sull'Ideo monte gareggiare con Febo nel canto: ed il Re Mida nel mezzo starsene attentamente ascoltando, e al Dio de' Pastori applaudendo. Da un'altra parte più dell'usato splendeva la piena Luna, illuminando le fosche campagne, ed egli in bellissimo Ariete trasformato, si vedeva errare per quelle, cercando per sì fatta guisa trarre a se gli occhi della medesima. Eravi ancora la vaga Siringa fuggente, che incomincia a cangiar di sua forma, e già le mani si fanno piccoli ramuscelli di canna. Egli ardente, ed enfiato le guance, di tutta sua possa la persegue, e già già le tocca le candide spalle col fiato. E più ancora col curioso sguardo osservato avrei, se non che giugnendo la bella Dafnide, accompagnata dal giovane coro delle Ninfe...

Se si ha presente l'elemento di confronto, si vede bene, alla lettura, quanto imperfetto sia il parallelo: non soltanto perché l'esercizio di Savioli è molto più breve, dura cioè per il tempo che la passione concede all'arte – finché l'osservazione di Lavisio è interrotta dal sopraggiungere, nel corteo della sposa, della ninfa di cui è innamorato –, ma soprattutto perché Savioli, di cui sono noti gli interessi artistici, vivissimi fin dall'adolescenza,⁸³ è attento ai valori cromatici nel paesaggio notturno, ai dettagli e agli aneddoti nell'infanzia di Pan, alle pose e alle azioni delle figure e alla loro reciproca connessione narrativa nella gara con Apollo o nella metamorfosi di Siringa. Diversamente da Sincero, Lavisio descrive ciò che l'immagine narra, l'istante che il pittore ha scelto di rappresentare – com'è evidente nella scena di metamorfosi – o i momenti consecutivi condensati nell'immagine – come nel giudizio di Mida –, ma, in ogni caso, descrive ciò che vede restituendoci quindi un'immagine statica. La visione non supera l'ostacolo dell'oggetto, la descrizione resta una parentesi e il racconto, per evitare il prolungarsi dell'interruzione e l'assenza di movimento, passa ad altro, procedendo verso le nozze attese e già ritardate di Menalca e Dafnide.

3. Il dato, incontestabile, di un'imitazione strettissima di Sannazaro da parte di Savioli potrebbe essere attribuito a diligenza scolastica, se la cura per la *variatio in imitando* che si è cercato di documentare non rivelasse

⁸² Savioli, *Il monte Liceo*, Xp, 103-104.

⁸³ Era del resto costitutiva della cultura bolognese la prossimità di poesia e arte: vd., a questo proposito, A. M. Salvadé, *Arti figurative e letteratura a Bologna nel secondo Settecento: per un catalogo della collezione Hercolani*, in *Natura società e politica nella letteratura bolognese del Settecento*, Bologna 2021, 179-192.

invece una competenza tecnica già scaltrita, l'emergere di una personalità letteraria capace di autonomia e, di conseguenza, non smentisse subito la prima e più semplice delle ipotesi. D'altra parte, una considerazione meno distanziata dei fatti letterari, segnala anche che quel tipo di imitazione dell'*Arcadia*, per certi versi 'purista' nel suo 'neocinquecentismo', era un fatto per nulla ovvio a metà Settecento e conferma piuttosto la singolarità dell'opera di Savioli e il suo differenziarsi dai più immediati esempi nel genere. Difficilmente infatti gli poteva essere ignoto il recente *Autunno tiburtino* di Morei, uscito in prima edizione autonoma nel 1743 e riproposto, assieme al prosimetro di Sannazaro e all'*Accademia tuscolana* di Menzini, ne *Le tre Arcadie* del 1746.⁸⁴ Difficilmente gli sarà stata ignota anche l'*Arcadia* di Crescimbeni edita per la prima volta a Roma nel 1708. È però evidente che in queste tre opere, pur in modo diverso, tanto Menzini quanto i due Custodi, «contraddicevano la scelta strutturale, si dimenticavano del modello, disarticolavano il rapporto poesia-prosa»⁸⁵ di Sannazaro poiché tutti e tre vincolavano il romanzo pastorale a una delle sue possibilità, la rappresentazione della socialità accademica, cosa che accadeva in modo particolarmente evidente nell'opera di Crescimbeni. Al contrario, quella di Savioli non è mai, solo, «un'esibizione [...] dell'*Arcadia* [...] in quanto struttura accademica collettiva»⁸⁶ né riproduce le ritualità o le discussioni di ritrovo o ricreazione intellettuale, né grava la propria struttura narrativa di preponderanti finalità ideologico-educative – morali, letterarie, scientifiche o politiche. Non rinunciando infatti a una dimensione favolosa, schiettamente narrativa, non riconduce né riduce azioni e personaggi a una realtà socio-culturale extradiegetica.⁸⁷

Di qui, anche, il ricorso molto ridotto al mascheramento pastorale di figure storiche, che, allo stato delle ricerche, si riduce a un solo luogo del *Monte Liceo*, l'unico in cui si è riusciti a sollevare il velo dell'onomastica arcadica. Siamo ancora nella prosa decima, ancora accompagniamo i

⁸⁴ Su cui vd. Di Ricco, *Le Arcadie...*; Arato, *Arcadie alla prova...*; in particolare sul prosimetro di Menzini, edito postumo nel 1705, vd. A. Grimaldi, *Menzini e l'Accademia tuscolana*, in *III Centenario dell'Arcadia*. Convegno di studi (15-19 maggio 1991), «Atti e memorie dell'Arcadia», 9 (1991-1994), 239-249; su quello di Morei vd. Id., *L'Autunno tiburtino di Mireo Rofeatico*, in *Studi di italianistica per Maria Teresa Acquaro Graziosi*, a cura di M. Savini, Roma 2002, 179-202 e, all'interno di un più generale discorso sulla sua concezione di poesia, C. Viola, *Sul canone di Morei*, in *Canoni d'Arcadia. I custodiati di Lorenzini, Morei e Brogi*, a cura di M. Campanelli, P. Petteruti Pellegrino, P. Procaccioli, E. Russo, C. Viola, Roma 2023, 59-73.

⁸⁵ A. Quondam, *Gioco e società letteraria nell'"Arcadia" di Crescimbeni. Ideologia dell'istituzione*, in «Arcadia. Atti e Memorie», 6 (1975-1976), 165-195, in part. 167.

⁸⁶ Ivi, 165.

⁸⁷ Mi ricorda Irene Soldati, che ringrazio, come la chiave allegorico-pastorale fosse assente anche in un'opera collettiva della Renia come le *Egloghe de' pastori arcadi Della Colonia del Reno nella gloriosa esaltazione di Nostro Signore Clemente XI*, Costantino Pisarri, Bologna 1701.

pastori lungo il viale che li conduce al tempio sul Liceo: vicino all'albero con la zampogna di Sincero, a più giovani pini, sono appesi gli strumenti di Aci, Mirtilo, Trisalgo e Idaste ovvero, rispettivamente, Eustachio Manfredi, Pier Jacopo Martello, Giampietro Zanotti e Ferdinando Antonio Ghedini, l'unico, quest'ultimo, su cui Lavisio si dilunghi.⁸⁸ Non è questo il luogo per approfondire le ragioni di questa scelta o le relazioni che Savioli poté avere con questi autori, cose già note nei loro termini essenzialissimi, ma vale la pena sottolineare come essi siano tutti bolognesi e come, in apparente e parziale contraddizione con quanto detto in apertura di paragrafo, Savioli ritragga il passato, il presente e, nel proprio *alter ego*, il futuro della Felsina letteraria. La contraddizione è apparente perché tutta la differenza, rispetto agli arcadi tosco-romani, sta nel modo scorciato ed ellittico con cui si ottiene l'obiettivo – nuova manifestazione della leggerezza e del modo puntiforme con cui temi anche rilevanti sono presentati e discussi nel *Monte Liceo*. Non di meno, la scarsa insistenza di Savioli non toglie che quei quattro autori, i morti e i vivi, siano anche i punti cardinali della sua formazione e gli emblemi della Bologna accademica, l'ambiente cioè di cui Savioli fa parte e che forma il pubblico ideale della sua opera. Di questo universo culturale il *Monte Liceo* preserva lo spirito, molto più della lettera, con forme di trasposizione simbolica più fini del semplice mascheramento.

Sfogliamo all'indietro il volume fino ai giochi in onore delle nozze di Menalca e Dafnide – e già le nozze, si badi, sono, nella Bologna di metà Settecento, una tipica occasione accademica.⁸⁹ Durante la prima prova, tiro con l'arco, nessuno dei contendenti si avvicina al centro del bersaglio – Ergasto, anzi, lo manca del tutto. Perciò

veggendo il vecchio Euristeo, che non s'era fatto fra tanti colpo, che laudabile fosse, volto in giro lo sguardo, vide i due giovani, Clizio, e Silvano chiamati, che gli archi avevano al fianco. Laonde fattili a sé venire: «E a che, disse, o giovanetti, sedete, mentre gli altri faticano? E voi pure, se vogliate a mio senno fare, adopererete i vostr'archi, onde si vegga, che non indarno al fianco vi pendono. Non già veduto avreste Euristeo in ozio starsene in quell'età, in che voi siete». Alle quali parole arrossendo i giovani, ed escusandosi col dir, che timore trattenuti li avea, pronti si

⁸⁸ Per l'identificazione degli autori moderni nei pastori le cui zampogne pendono vicino a quella di Sincero/Sannazaro vd., sulla scorta dell'*onomasticon* arcadico, Baccolini, *Vita ed opere...*, 25 (da cui poi Di Ricco, *Le Arcadie...*, 484 e Lavopa, «*Al duol giusta speranza involiti*»..., 3). In altri casi, come p. es. quello di Lica Piseo, vecchio poeta straniero con un ruolo importante nella prosa e nell'egloga settima, ho la sensazione che possa occultare un riferimento reale, ma non riesco, almeno per ora, a scioglierlo. Va comunque segnalato come Savioli, diversamente dal Crescimbeni o Menzini, non provveda l'opera di una chiave onomastica.

⁸⁹ Vd., in particolare, la miscellanea prosimetrica prodotta dai Vari per le nozze Aldrovandi-Barbazzani che si sarebbero dovute celebrare nel 1759: Bergamini, *Interni d'accademia...*, 113-119.

mostrarono ad eseguire i voleri del piacevole vecchio: giacché se male riusciti fossero nell'impresa, il comando di lui, e il lor primo restarsene addietro sarebbe stata non lieve scusa. Dopo di che Clizio apparecchiatosi, così maestrevolmente scaricò l'arco, che di pochissimo tratto lunge dal punto di mezzo venne a colpire. Di che maravigliando tutta la schiera, e battendo le mani, come se sua di certo fosse la palma, Silvano, siccome amico, che gli era, giacché la difficoltà conosceva di superarlo, voleva seco merito farsi, tralasciando di fare il suo colpo; ma Euristeo, e Clizio stesso non permettendolo, egli scaricò in guisa l'arco, che propriamente entro al punto giunse lo strale. Se ne stupisse ciascuno, e applauso gli fesse, egli è facile giudicare [...].⁹⁰

Senza fatica e con poca sorpresa si può riconoscere nel gioco sportivo l'analogo di un'ideale competizione accademica, ma vale comunque la pena considerare la ripartizione dei ruoli e la caratterizzazione degli eventi in questo brano di Savioli, con il vecchio cioè nella doppia veste di giudice e mentore; i giovani timidi ma pronti, perché già esercitati, a gareggiare non appena sono chiamati a far mostra della propria abilità d'azione; la vittoria, infine, che si ottiene per emulazione e perfezionamento successivo, grazie anche all'errore altrui, su invito dell'altro concorrente, nel riconoscimento comune, generoso e senza invidie, del merito. È insomma qui trasposto e miniaturizzato un intero ideale formativo e quel percorso – o molto simile – a cui erano incamminati sia i giovani che frequentavano l'Istituto delle Scienze o l'Accademia Clementina e che si indirizzavano verso una formazione scientifico-sperimentale o artistica sia quelli che, a forza di studio teorico, lettura dei modelli e di esercizio, magari supportata da un'inclinazione naturale, si dedicavano alla poesia e alla prosa.⁹¹ Un tirocinio faticoso e lungo che, nell'ambito artistico-letterario, prevedeva un accesso storicizzato alla natura, imitata quindi non sull'originale ma attraverso le sue più eccellenti imitazioni, antiche e moderne: di qui l'importanza, volendo scrivere di pastorale, di un testo come l'*Arcadia* di Sannazaro (l'equivalente, in altro ambito, dei dipinti dei Carracci o di Reni) sul

⁹⁰ Savioli, *Il monte Liceo*, IXp, 86-87.

⁹¹ Cerco di raccogliere in poche righe quanto si ricava da molti testi e opere di ambito artistico-letterario e dalla storia delle istituzioni culturali bolognesi, valendomi anche di alcune letture bibliografiche che mi sono state utili per tutto il saggio: oltre ai contributi di Campana citati qui alle nn. 13 e 25, vd. anche D. Biagi Maino, *Gli inizi dei Gandolfi e la cultura artistica bolognese alla metà del Settecento*, in «Annali della Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi», 2 (1989), 125-143; W. Bergamini, *La ricerca della tradizione...; L'immagine del Settecento da Luigi Ferdinando Marsili a Benedetto XIV*, a cura di D. Biagi Maino, Torino 2005. Sull'importanza della prosa e dell'oratoria nell'ambiente dei Vari vd. Bergamini, *Interni d'accademia...*, 77-90, 111-112 e la pubblicazione, nel 1744, di esempi di epistolografia contemporanea (*Delle lettere familiari di alcuni bolognesi del nostro secolo*, Lelio Della Volpe, Bologna: edizione con dedica di Domenico Fabri, maestro di Savioli, su cui Bergamini, *Interni d'accademia...*, 61-64) e cinquecentesca (*Lettere familiari di M. Jacopo Bonfadio veronese*, Longhi, Bologna: con la dedica di Pio Nicola Fabri al giovanissimo Savioli alle cc. a2r-a5r).

quale formarsi, copiando e ricopiando, correggendo errori antichi e variando giudiziosamente per ingentilire e adeguare ai nuovi tempi, alla diversa civiltà, alle diverse intenzioni espressive. L'opera conclusa, il saggio delle proprie capacità, del proprio apprendimento, è il termine di un percorso che mira al centro del bersaglio, alla perfezione, un *omne tulit punctum* che, per un lavoro come *Il monte Liceo*, non sta tanto nella mistione di diletto e ammaestramento, ma nel realizzare lo scopo precipuo della propria arte, cioè – trattandosi di prosa e poesia, accoppiando Fontenelle e Zanotti – il piacere. Con però un corollario.

Fra i molti, un aspetto è rimasto particolarmente in ombra in quanto fin qui s'è detto del *Monte Liceo*: la funzione che in esso occupano, appunto, la poesia e lo stile poetico stesso di Savioli. Tralascio questo secondo aspetto che meriterebbe una trattazione autonoma, ma, per quanto riguarda il primo, in considerazione dell'analisi svolta, è importante non lasciare inerte un dato narrativo cui già si è fatto cenno: Lavisio giunge in Arcadia spinto dall'amore per la poesia ed è sempre alla poesia che ripensa nostalgicamente, una volta rientrato in patria. La poesia sta al centro degli interessi del protagonista del romanzo: essa è certo fonte di piacere per lui e i suoi compagni, ma non vi compare mai «come strumento raffinato di svago mondano, e come elemento subalterno di decoro e di intrattenimento». ⁹² Anzi, il piacere del pubblico – intra ed extradiegetico – si accompagna, quasi sempre, a una funzione espressiva, testimoniale dei versi cui i pastori affidano per lo più la confessione delle loro sofferenze amoroze. Né la poesia serve mai ad altro, essendo di fatto inefficace, come del resto qualsiasi argomentazione razionale, sia a persuadere le donne amate sia a consolare i sofferenti. L'irriducibilità della passione erotica a ogni forma di manipolazione esterna e la sua supremazia su ogni fatto artistico-culturale – come detto, essa impedisce a Lavisio di ascoltare i compagni poeti, lo distoglie dalle pitture sul tempio di Pan ecc. – pone di fatto ogni amante del *Monte Liceo*, e Lavisio più d'ogni altro, in una posizione tipicamente elegiaca in cui cioè i versi prodotti altro non fanno che dare voce a una passione realmente sentita, un'imitazione di sé o, meglio, di un proprio naturale affetto interiore, percepito culturalmente, attraverso cioè il filtro della storia poetica. La cosa di per sé non è affatto nuova, ma è interessante proprio per quanto riguarda Lavisio, un personaggio semi-fittizio e che, per statuto, ha il privilegio di potersi muovere fra i piani narrativi accedendo persino a quelli extranarrativi. La sua posa è infatti la posa che Savioli dà al proprio personaggio, a sé stesso, nel presentarsi al suo pubblico. Caratterizzato com'è dall'amore per una donna e per la poesia, non c'è dubbio che, all'uscita dall'Arcadia e dal prosimetro, la sua sia una posa modernamente elegiaca, una posa di cui egli è pronto a sfruttare tutta

⁹² Quondam, *Gioco e società...*, 171: così è invece in Crescimbeni.

quanta la costitutiva ambiguità lasciando a bella posta nel dubbio il suo pubblico se quella posa sia sincera o finta o in quale misura essa possa essere l'una e l'altra cosa insieme. Una ambiguità quanto mai utile perché, assieme alla rappresentazione anti-galante dell'amore, consente a Savioli, pur adeguandosi in modo irreprensibile all'impostazione neocinquecentista della Renia, di uscire dai termini un po' stretti – e forse soffocanti – dell'accademismo e di impostare, già qui, sui vent'anni, una via di sviluppo diversa, meno rigidamente 'bolognese', per la propria poesia. Già qui, insomma, con *Il monte Liceo* Savioli si mette nella posa con cui comparirà nell'antiporta delle *Rime* del 1758 e poi negli *Amori* i quali, prima ancora di rappresentare una frattura, sono l'esito di una continuità.

Se questo è vero, dovrebbe mutare anche il nostro sguardo sul prosimetro e, nel chiederci, in conclusione, che cosa mai fosse per Savioli *Il monte Liceo* e come si debba guardare a questa prova letteraria, credo si debbano respingere giudizi liquidatori («tutto il libro di Savioli [...] è fuori dal tempo, quasi una esercitazione raggelata, un *pensum* in nome d'un passato davvero irrevocabile») ⁹³ comprensibili forse, ma frutto di una lettura che si avvantaggia troppo del successivo corso storico e che non tiene conto del tempo e, soprattutto, dello spazio in cui un'opera come quella di Savioli veniva elaborata. Non serve forse richiamare Dionisotti e può essere invece sufficiente il buon senso, ma resta che anche in questo caso, per la letteratura italiana, non meno della storia, conta la geografia: conta, cioè, come sottolineavo nel primo paragrafo, che questa sia l'opera di un autore bolognese che non fa certo opera di archeologia letteraria, ma ambiziosamente compone, ispirandosi ai principi teorici e ai valori estetico-letterari dell'ambiente culturale in cui si è formato, in cui vive e che rappresenta l'orizzonte di attesa del proprio testo. Si potrà allora estendere quel giudizio all'intero ambiente culturale felsineo, ma si dovrebbe fare allora almeno i conti con il fatto che Bologna e le sue maggiori istituzioni culturali ancora godevano, allo scoccare della metà del secolo, di ottima reputazione e gli evidenti segni di crisi, socio-economica almeno, potevano certo, lì come altrove e come spesso capita ai viventi, essere ignorati, misinterpretati o combattuti con rimedi inefficaci.

A Savioli, sui vent'anni, certo quei segni sfuggivano e l'esistenza de *Il monte Liceo* testimonia invece la piena fiducia nei maestri, nei loro metodi e negli obiettivi dell'educazione ricevuta, cosicché, per comprendere la funzione e il senso di quell'opera, è utile tornare al ritratto da cui si sono prese le mosse. Vi si vede bene infatti che quel volume, esposto in modo da leggerne bene il titolo, deve essere considerato alla stessa stregua delle dissertazioni di geometria euclidea valide per l'ammissione all'Accademia delle scienze. Sannazaro come Euclide, la pastorale come la geometria:

⁹³ Arato, *Arcadie alla prova...*, 514.

siamo di fronte agli elementi base della letteratura (e della socialità letteraria), ai fondamenti della poesia. Indipendentemente dal suo scarso successo, antico e moderno,⁹⁴ *Il monte Liceo* è allora, io credo, la dimostrazione di un tirocinio brillantemente concluso e superato, il diploma, la tessera d'effettiva e non solo nominale appartenenza a una scuola, quella dell'accademia bolognese – Renia, ma non soltanto – che, prestigiosa o provinciale che fosse – personalmente, opterei più per il primo termine –, era quella della città in cui Savioli desiderava affermare sé stesso e la propria famiglia, raggiungendo un grado a cui, considerato il momento storico, si poteva aspirare, ma che doveva essere concesso da altri e che doveva quindi essere guadagnato formando un consenso attorno a sé, distinguendosi, con virtù, diplomazia e buone maniere.⁹⁵

L'adeguamento e l'inserimento nella ritualità e nel percorso formativo previsto dall'accademia bolognese sono certo altra cosa rispetto ai tracciati ribelli di alcuni suoi, più nobili, coetanei – i bolognesi Francesco Albergati Capacelli e Giovan Francesco Aldrovandi o il lombardo, Pietro Verri –, ma non devono comunque nascondere che il giovane Savioli fa scelte significative, sue proprie, a cominciare dalla proposta di un'opera molto al di là delle rime encomiastiche e d'occasione, comuni nella Bologna di metà secolo. Se valutiamo con onestà *Il monte Liceo*, se cioè proviamo a osservarlo con un po' di sano storicismo, tenendo conto dei fini cui sono orientati i mezzi letterari e intellettuali che vi vengono impiegati, io credo che si debba ammettere di trovarsi di fronte a un saggio accademico eseguito in modo eccellente da un giovane dotatissimo e ormai nel pieno possesso di tutti gli strumenti tecnici della sua arte – modelli, lingua, metri, figure, favole – e pronto quindi a impiegare il proprio stile in ricerche poetiche di carattere più sperimentale, più scopertamente individuali e, se si vuole, più 'moderne', più sintoniche con 'il genio del secolo'.

Non ve ne è qui ormai più lo spazio, ma sarebbe utile, da questo punto di vista, mettere a confronto la prosa lenta del romanzo pastorale,

⁹⁴ Tale lo valuta anche la Bergamini, *Interni d'accademia...*, 114 e vd. le giacenze di cui *supra*, n. 11.

⁹⁵ Vale anche per Bologna quanto scriveva Brizzi, *La formazione...*, 162-163: «L'estinzione naturale di antiche famiglie fu uno degli elementi principali del meccanismo che costrinse la classe dirigente cittadina ad allargare, in determinate contingenze, le maglie del rigido sistema da esse stesse creato, ammettendo nuove famiglie all'interno del proprio cetto. È tuttavia rarissimo incontrare, in età moderna, un *self-made man*: di regola l'affermazione sociale avveniva nello spazio di alcune generazioni, e l'accesso al rango privilegiato era solitamente preceduto da un'oculata strategia matrimoniale. Solo allora l'esaurita nobiltà cittadina, rafforzata dai nuovi vincoli di sangue creatisi con queste intraprendenti famiglie le innalzava al proprio rango, rendendole partecipi del potere. Antica e recente nobiltà si fondevano così all'interno di un unico ordine, non privo tuttavia di forti differenziazioni che si evidenziavano nella ripartizione delle principali magistrature, quasi tutte assicurate alle famiglie di più antica nobiltà».

rallentata dagli aggettivi, dalle subordinate, attardata dalla maniera quattro-cinquecentesca, con la dedicatoria degli *Amori*,⁹⁶ la cui scrittura asciutta, nervosa quasi, incisiva, laconica, guarda, mi sembra, a modelli francesi. Esito di continuità, ma anche segno di frattura, gli *Amori* e la loro ricercata sintonia col presente, in bilico fra galanteria mondana e sincerità passionale, conducono Savioli, che ne è ben consapevole, a una sintonia pericolosa per l'esercizio stesso della poesia, perché proprio lo spirito del secolo – secolo delle cose, secolo, negli anni Sessanta, dell'utilità e delle riforme, in rivolta contro i paludamenti accademici – avrebbe infranto la convinzione che l'ormai consumata frattura epistemologica fra scienza e letteratura potesse ricomporsi almeno nella persona dell'accademico colto, del filosofo versatile, e che ci si potesse dedicare con pari legittimità all'esigente capriccio della poesia e a studi altrettanto severi, ma capaci di incidere in modo molto più efficace sulla realtà.

Breve sintesi: Il contributo analizza il prosimetro pastorale *Il monte Liceo*, pubblicato per la prima e unica volta a Bologna, nel 1750, con dedica a Carlo di Borbone, l'opera con cui il conte Ludovico Savioli (1729-1804) fece il suo esordio pubblico sulla scena letteraria italiana. L'opera è inserita nella strategia autorappresentativa dell'autore, nel contesto letterario e culturale della Bologna settecentesca ed è indagata, soprattutto, per quanto riguarda la ricezione dell'*Arcadia* di Iacopo Sannazaro, facendo emergere, con i molti ed evidenti punti di contatto, anche le significative differenze di ordine narrativo rispetto al modello.

Parole chiave: Ludovico Savioli, Jacopo Sannazaro, *Arcadia*, Bologna, Settecento

Abstract: The paper aims to offer a careful study of the pastoral novel *Il monte Liceo* written by the count Ludovico Savioli (1729-1804). Published for the first and only time in 1750 in Bologna, the work is now read as a mean of author's self-fashioning in the context of the intellectual and literary culture of the mid-18th century as well as an example of the late reception of Iacopo Sannazaro's *Arcadia*. The analysis of Savioli's close imitation of his Renaissance model reveals also the many ways in which the young count was able to differentiate his own work.

Keywords: Ludovico Savioli, Jacopo Sannazaro, *Arcadia*, Bologna, XVIII Century

⁹⁶ L. Savioli, *Amori...*, 3-4.

TAVOLA 1

Descrizione della stampa

Esemplare

Padova, Biblioteca statale del Monumento Nazionale di s. Giustina, BT 110

Frontespizio

IL | MONTE LICEO | *Alla Sacra Real Maestà* | DI | CARLO DI BORBONE |
Re delle due Sicilie, e di Gerusalemme, | Infante di Spagna, Gran Principe | Ereditario
di Toscana ec. | [vignetta] | IN BOLOGNA | Nella Stamperia di Lelio dalla Volpe. M
DCCL. | *Con licenza de' Superiori.*

Colophon

Vidit D. Aurelius Castanea Clericus Regularis S. Pau- | li, & in Ecclesia Metro-
politana Bononiae Pœni- | tentiarius pro SS. D. N. Benedicto XIV, Archiepiscopo Bono-
niae. | *Die 23 Martii* 1750. | IMPRIMATUR. | Fr. Seraphinus Maria Maccarinelli Vicarius
Generalis | S. Officii Bononiae.

Collazione

In -4°; [A]-R⁴; nel fascicolo A è inserita una c. fra A2 e A3. Pp. (4 [2]) 5-74 57 76-
133 (3) = 142. Bianche: A1v, A2v, A21r, R4r-v.

Contenuto

[A1r] Pagina titolo IL | MONTE LICEO.
[A2r] Frontespizio
[A21v] Ritratto calcografico di Carlo di Borbone
[A3r-A4r] Dedicatoria (*inc.* SIRE. Questa rozza fatica; *expl.* e confolazione de' Popoli. |
DI VOSTRA MAESTÀ | *Umilissimo divotiss. offequiosiss. Servitore* | Lodovico Savioli.)
[A4v] Avvertenza: *L'Autore, perch'usi parole di Gentilesimo, | non è meno Cattolico.*
B1r *PROSA PRIMA.*
B2v *EGLOGA PRIMA.* | Almonico. Palemone.
B4v *PROSA SECONDA.*
C2v *EGLOGA SECONDA* | Titiro. Damone.
C4v *PROSA TERZA.*
D3r *EGLOGA TERZA.* | *Cariteo. Lencade. Silvio.*
E1r *PROSA QUARTA.*
E3r *EGLOGA QUARTA.* | Torivio folo.
E4v *PROSA QUINTA.*
F2v *EGLOGA QUINTA.* | Siringo. Licota.
F4v *PROSA SESTA.*
G4v *EGLOGA SESTA.* | Batillo folo.
H2r *PROSA SETTIMA.*
I3r *EGLOGA SETTIMA.* | Lica folo.
I4v *PROSA OTTAVA.*
K2v *EGLOGA OTTAVA.* | Titiro folo.
L1r *PROSA NONA.*
M3v *EGLOGA NONA* | Elpino. Alceo.
N2r *PROSA DECIMA.*

O3v EGLOGA DECIMA. | Aleffi. Aminta.
 P2r PROSA UNDECIMA.
 Q1r EGLOGA UNDECIMA. | Alfefibeo. Dameta.
 Q4r PROSA DUODECIMA.
 R1v EGLOGA DUEODECIMA. | Partenopeo folo.
 R3v Colophon

Tipi

Tondo per le prose (H3r: 34 ll., 161 (172) × 110 mm), corsivo per le poesie (H1r: 34 ll., 161 (171) × 100 mm).

Illustrazioni e finalini (misure [*b* × *l*] riferite allo specchio di impressione)

[A2r]: *Satiretto che suona la zampogna* (100 × 76 mm)
 [A2¹v]: *Ritratto di Carlo di Borbone* (207 × 160 mm)
 B4r: *Pescatore con la rete* (23 × 70 mm)
 C2v: *Amorino piangente per l'arco rotto* (55 × 50 mm)
 C4r: *Maschera di putto con nastri* (21 × 89 mm)
 D2v: *Tre uomini a colloquio* (50 × 53 mm)
 D4v: *Altare con fumo fra festoni vegetali* (58 × 87 mm)
 E4r: *Amorino seduto spenge la fiaccola* (75 × 90 mm)
 F2r: *Canestra di fiori* (95 × 120 mm)
 F4r: *Allegoria della Fortuna* (34 × 64 mm)
 G3v: *Pastorello con cane che suona un flauto presso un fonte* (50 × 50 mm)
 H1v: *Testa alata d'angioletto fra racemi* (22 × 52 mm)
 I2v: *Suonatore di corno in corsa* (52 × 41 mm)
 I4r: *Putto volante con corona d'alloro e tromba alla bocca* (80 × 100 mm)
 K2r: *Giovane bovaro con zampogna e vacche* (52 × 100 mm)
 K4v: *Allegoria del Tempo* (56 × 52 mm)
 M3r: *Due alberi spogli con due uccellini uno per terra e uno sul ramo* (47 × 68 mm)
 O3r: *Gruppo di quattro giovani pastori in dialogo* (53 × 79 mm)
 P1v: *Volpe che si gratta* (35 × 48 mm)
 P4v: *Viandante che legge un nome inciso su un albero* (52 × 65 mm)
 Q3v: *Cornice con festoni di fiori e frondi e angelo trombettiere* (45 × 60 mm)
 R1r: *Fregio con racemi* (25 × 79 mm)
 R3r: *Putto alato con corona floreale e cartiglio "IL FINE"* (31 × 43 mm)
 Per le immagini di cc. A2r, C2v, I4r vd. *La colonia Renia...*, II, tavv. 51-53.

Capilettora

Due formati di iniziali calcografiche appartenenti al medesimo alfabeto (lettere capitali bianche su vedute di campagna e città): 45 × 45 mm (A3v: Q); 28 × 28 mm (B1r e L1r: N; B4v: O; C4v e H2r: G; E1r: I; E4v: P; F4v: D; I4v: L; N2r: F; P2r: T; Q4r: Q).

Filigrana

Circonfrenza, forse con lettere inscritte, sormontata da asta trilobata (G2-G3).

TAVOLA 2

Sinossi de *Il monte Liceo*

[Prosa I]

È la sera del secondo giorno di permanenza del narratore e protagonista in Arcadia e i pastori, tornando dal fonte a cui hanno abbeverato le greggi, sostano in una piccola valle. Almonico, sapendo che Lavisio è giunto fra loro per ascoltare i canti degli arcadi, invita Palemone al canto. Questi acconsente purché qualcun altro inizi; Almonico, tacendo gli altri, comincia.

[Egloga I]

Almonico loda l'abilità canora di Palemone, gli chiede di cantare qualche vicenda d'amore, pregando uomini, elementi e deità silvestri di tacere. Palemone introduce un canto di pescatori ascoltato in un suo recente viaggio e del tutto nuovo fra gli arcadi. Tritone amava, irriso, la nereide Cimotoc. Una volta, all'aurora, Cromi lo ha sentito lamentarsi: Tritone deprecava la ritrosia dell'amata, rievocava l'innamoramento che lo ha distolto da ogni precedente amore, ricordava la propria divinità e ricchezza, invitava l'amata ad ascoltare il suo canto, prometteva di donarle due piante di corallo bianco e, avvisatala di amanti più importuni di lui, taceva. Almonico ringrazia, ma è ormai notte e si devono ricondurre le greggi agli ovili; Palemone riceve in premio due ciotole.

[Prosa II]

I pastori tornano alle capanne alle pendici del Liceo. Passa la notte e inizia il terzo giorno di Lavisio in Arcadia: i pastori si dirigono con le greggi verso un luogo piacevole in cui gli arcadi sono soliti passare le giornate in compagnia con le giovani Ninfe. Giunti, si dedicano a varie gradevoli occupazioni. Lavisio vaga per i prati e vede una giovane che si specchia in un fonte e s'infiora i capelli: ne cade subito innamorato e le parla, ma quella, «cruciosetta», lo fugge. Sconfortato, non sa più pensare ad altro sia mentre pranza con i suoi compagni sia quando conduce con loro le greggi al fonte. Ritornando, incontrano un pastore mestissimo seduto sotto un albero. Il vecchio Titiro, prende la cetra e inizia a cantare.

[Egloga II]

Titiro invita Damone a dimenticare la sua donna, morta, e a tornare alla compagnia dei pastori per ritrovare la perduta letizia. Damone ricorda i tempi felici: ora le consolazioni lo infastidiscono, spera di morire, tanto più che Amore lo illude facendogli apparire e parlare Licori in sogno. Al nuovo tentativo consolatorio di Titiro, Damone ribatte che la morte non ha rimedio e si dichiara inconsolabile.

[Prosa III]

È il crepuscolo. Damone se ne va, solo; i pastori rientrano alle case. Lavisio pensa all'amata per strada e durante la notte. Inizia il quarto giorno: conducono le greggi lungo una strada sabbiosa lungo un fiumicello bordeggiato di pioppi e salici. Mentre i più anziani si dirigono al solito posto, i più giovani, fra cui Lavisio, si separano dagli altri per cacciare in un bosco vicino. Balza loro incontro un cervo inseguito dai levrieri: Silvio con una freccia uccide il cervo e tutti lo portano, insieme ai vecchi e alle giovani, alla grotta di Diana. Preghiera di Silvio alla statua della dea e alle divinità che abitano e proteggono l'antro. Lavisio rivede qui l'amata. Silvio, mentre si attende che il cervo sia pronto per essere mangiato, chiede a Polimanto di suonare la cetra e al giovane Leucade di cantare per tenere allegra la compagnia. Leucade invita un altro al canto. Lavisio leggerà successivamente il canto trascritto sulla corteccia poiché era distratto dalla vista dell'amata.

[Egloga III]

Leucade: amò, pianse e cantò, ora invita alla libertà e al piacere dell'amicizia e di amori facili e poco impegnativi. Forse Cariteo, silenzioso, disapprova? Cariteo, tace perché triste per amore, ma loda Leucade in cui regna solo ragione. Leucade lo invita al canto e gli promette un'agnella; Cariteo accetta per cortesia e propone un canto amebeo: prudenza nella cura delle greggi e opposti esiti delle vicende amorose. Sta sorgendo la luna: Silvio loda i due pastori e pone fine al canto.

[Prosa IV]

Cena notturna a base di cervo al lume di fiaccole. Subito dopo le donne vanno via mentre i pastori, giovani e vecchi, pernottano all'aperto, con dispiacere di Lavisio che avrebbe volentieri riaccomagnato l'amata. Questi poi pensa d'amore e non dorme. Alba del quinto giorno; i pastori stanno per recarsi ai pascoli quando giunge un pastore che canta tristemente: siede e sospira, la guancia appoggiata alla mano. È Torivio: Titiro gli chiede la ragione della sua tristezza e del suo mutamento rispetto al passato (festoso, sportivo: ricorda una lotta vittoriosa contro il vanaglorioso Melanto). Torivio ama, soffre, ma la ninfa non se ne cura; perciò, poiché trova conforto solo nei versi, se ne veniva cantando. Titiro allora lo prega di intonare uno dei suoi canti, mentre lo accompagna. Torivio accetta.

[Egloga IV]

Ama e soffre da più d'un anno per una ninfa di nome Ersate che, anche due giorni prima, lo ha sfuggito e, per risposta al suo invito all'amore e a godere della giovinezza, trovando un salice su cui Torivio aveva inciso 'Ersate', cancella il nome, additandolo poi al pastore e vantandosene.

[Prosa V]

Torivio finge di voler tornare dal gregge per isolarsi e se ne va suonando la zampogna. I pastori, mentre il sole è già alto, commentano il suo canto e il comportamento di Ersate. Giunti al solito luogo si intrattengono con le ninfe. Passa una schiera di bifolchi, uomini e donne, diretti a una valletta in cui celebrano annualmente, con un sacrificio e danze, Aristeo che aveva insegnato agli arcadi ad aggrogare i tori. Pastori e ninfe sono invitati e vi partecipano. Lavisio però è triste: la sua ninfa, non si sa perché, non c'è. Mesti pensieri di Lavisio interrotti da un pastore [Siringo] che suona la zampogna e si prepara al canto accennando ad un altro [Licota] che gli è vicino.

[Egloga V]

Ogni cosa, dice Siringo a Licota, invita al piacere e Licota non canta? Tutti i piaceri, risponde Licota, gli ricordano le proprie sventure: è di Larissa, ne è stato cacciato dalla guerra, deprecata come termine dell'età dell'oro, il cui orrore gli era stato anticipato da un sogno che racconta (un sacrificio a Pan e i funesti presagi che lo seguirono). Licota lamenta la violenza e che gli dèi, ora, consentano il male. Siringo lo invita a confidare nella giustizia divina e gli addita, come augurio favorevole, il volo da destra di una coppia di tortore.

[Prosa VI]

Giunti alla valletta vi si svolgono il sacrificio e le danze. A notte Menalca contraccambia i bifolchi, invitandoli ai giochi organizzati per le proprie nozze del dopodomani. L'indomani i pastori si sarebbero infatti recati a pescare all'Acheloo. Rifanno la strada al contrario, recuperano le pecore, lasciate in custodia a dei servi, e le riconducono all'ovile da cui mancavano da due giorni. Lavisio finalmente solo, dà libero corso alla considerazione del proprio stato d'amante diviso fra speranza e timore. Passa così la

notte e giunge l'alba del sesto giorno: i pastori portano le greggi verso il fiume prima per una via stretta e montuosa, poi per un'altra più piacevole. Incontrano il gruppo delle ninfe: c'è quella amata da Lavisio. La avvicina e le chiede di poterla accompagnare: la fanciulla accetta, lo ascolta, accetta di farsi aiutare nei punti più difficili del percorso fino al fiume. Qui si svolge un'abbondante pesca all'ombra dei pioppi e poi il pranzo. Lavisio va con un piccolo gruppo in cui c'è la sua amata. Su richiesta e per il divertimento delle pastorelle i pastori fanno vari esercizi: lotta, corsa. Lavisio vince una prova ed è coronato dalla sua ninfa; segue poi un gioco che contrappone pastori e ninfe. Passato così del tempo il gruppo, udendo risuonare una sampogna in una selvetta, interrompe il gioco, si avvicina e resta, nascosto, ad ascoltare il pastore che canta.

[Egloga VI]

Batillo, amante tradito, si lamenta cantando dell'infedele Alcippe che gli ha preferito Selvaggio capraro. Potrebbe usare delle arti magiche per costringerla ad amarlo, ma sdegna un amore che non nasca dal consenso; si servirà invece di un rito per tornare libero.

[Prosa VII]

Notte. Raggiunto il gruppo e tornando alle case, Lavisio e i suoi compagni discutono per via di Batillo e se piacerebbe loro usare incanti per innamorare o disamorarsi. Varie le opinioni, ma tutti concordano che sia preferibile possedere la cosa amata anziché cessare d'amarla. Ipotizzano che Batillo fingesse affinché Alcippe tornasse da lui poiché, come ogni donna, non potrebbe tollerare di vedersi sprezzata. Alcune pastorelle eccepiscono, sostenendo che, poiché le donne sono più abili nel dissimulare le passioni, non si può sapere quale in loro sia la maggiore. Alba del settimo giorno. Si dirigono con altre schiere di pastori e ninfe al luogo in cui si devono svolgere i giochi nuziali e ritrovano i bifolchi. Sopravviene però un violento ma breve acquazzone estivo e tutti riparano nelle grotte. Menalca rinvia al giorno seguente i giochi e si mostra disposto ad altri trattenimenti. Il vecchio Titiro invita tutti al sepolcro del bifolco Coridone Liceate, celebre poeta morto per troppo amore, sepolcro eretto da Cloride la sua spietata poi impietosa ninfa. Lì Lavisio potrà leggere i versi di Coridone incisi nei cipressi. Si avviano, ma viene loro incontro un pastore con una pelle di lupo sulle spalle, Acide di Zefireo, che chiede come raggiungere l'anziano e saggio Euristeo. Mopso l'invita ad accompagnarli perché vanno in quella direzione: intanto potrà raccontare la sua storia. Ricco di armenti, da due mesi li vede star male (non mangiano; privi di latte; abortiscono): pensa che siano stati incantati ma non sa come. Mopso lo informa di come i malvagi pastori affascinino le greggi altrui. Giunti al punto in cui la strada di Acide si divide dalla loro, Titiro lo invita a recarsi da Euristeo e a tornare a trovarli il giorno seguente per assistere ai giochi; proseguendo, invita poi Lica Piseo, straniero, a intonare uno dei canti per Egle che gli aveva sentito cantare in riva all'Eurota. Lica, dopo aver rifiutato dicendo di essere vecchio per cantare d'amore, cede all'insistenza di Titiro, ma chiede in cambio a Titiro un canto sul sepolcro di Coridone. Titiro indica all'amico cosa cantare e lo accompagna con la zampogna che gli promette in premio del suo canto.

[Egloga VII]

Egle fugge e non ascolta colui che la chiama, che la seguirebbe ovunque, a cui prestano attenzione le fiere, che desidera potersi trasformare in fiore per essere colto da lei. Se sdegna di pascere le greggi, pensi che gli dèi lo hanno fatto e che hanno abitato le selve. Ogni essere vivente alla sera trova riposo dalle fatiche: ma l'amore non dà mai tregua. Se però Egle fosse cortese come bella egli non potrebbe invidiare neppure gli dèi.

[Prosa VIII]

Titiro cede la sua zampogna a Lica Piseo: l'aveva vinta, da giovane, ad Aminta Menalio. Mopso, invitato da Titiro a dare il suo parere sul canto di Lica, ne esalta la «soave [...] straniera musa», si rammarica di non aver potuto trascrivere il canto e che esso non sia potuto essere in lode della donna. Lica ringrazia e si dichiara allievo di Titiro. Giunti al mirteto i pastori rendono onore al sepolcro, leggono i versi incisi sui cipressi e su un leccio e, al tramonto, invitano Titiro a mantenere la promessa e a cantare; Titiro accetta volentieri di lodare Coridone e chiede a Lica di accompagnarlo con la zampogna.

[Egloga VIII]

Invocazione allo spirito di Coridone, ricordo del dolore che seguì la sua scomparsa e del suo ultimo canto; nell'udirlo pastori e dèi gli si erano fatti attorno e Coridone aveva prima chiesto loro che nessuno ne onorasse la morte se non Cloride, poi, congedatosi dai suoi animali, dai suoi oggetti, dagli dèi, dagli amici, si era suicidato buttandosi da una rupe. Il dio Pan, addolorato, ne aveva proclamato la memoria perenne.

[Prosa IX]

Compiuti alcuni riti, per purificarsi da involontarie offese alle deità del luogo, i pastori, a notte, lasciano il sepolcro. Trovandosi troppo distanti dalle case decidono di pernottare all'aperto e anche le ninfe acconsentono, proponendo anzi di vegliare giocando. Nuovo incontro con Acide Zefireo che, non essendo riuscito a incontrare Euristeo, è tornato ai suoi passi, rinviando la visita a dopo i giochi nuziali. Almonico manda intanto un suo custode, Dulote, ad avvisare Euristeo che Acide lo cerca. Giunti al prato, stanchi, si addormentano. Alba dell'ottavo giorno. Si preparano ad osservare i giochi, ma giunge il vecchio Euristeo, sorretto da Dulote, per festeggiare le nozze di Menalca e per incontrare chi lo aveva cercato. Tutti ne festeggiano l'arrivo. Menalca, col consenso generale, lo fa giudice dei giochi e amministratore dei premi. I giochi: nel tiro con l'arco vince Silvano e Dafne, la sposa, consegna i premi; nel salto della corda vince Jola; nel colpire, bendati, un ariete legato vince Alcone; nel pugilato a squadre vincono Acide, Lauriso e Fronimo. Euristeo sceglie Elpino per concludere la giornata col canto e questi sceglie l'amico Alceo come interlocutore.

[Egloga IX]

Giososo scambio d'accuse e d'ingiurie fra Elpino e Alceo; quindi Elpino invita a un vero canto e i due iniziano un amebeo sull'amore per le rispettive donne (Jole ed Elpinia). Concludono con uno scambio di riflessioni morali.

[Prosa X]

Euristeo premia Alceo ed Elpino, quindi parla con Acide della difficoltà nella conoscenza dei rimedi d'origine vegetale, della diversa natura e degli impieghi delle piante, del rimedio per l'armento affascinante. Si diffonde su altri rimedi contro i nemici degli armenti finché, giunta la sera, lascia il gruppo. I pastori tornano alle case. Alba del nono giorno: partenza per il tempio posto in cima al Liceo in cui si devono sposare Dafnide e Menalca, le ninfe si dirigono a casa della sposa, i pastori verso quella dello sposo. Lungo il viale che conduce al tempio trovano dei pini ai cui rami sono appese le zampogne di famosi pastori: Sincero (J. Sannazaro), Aci (Delpusiano: E. Manfredi), Mirtilo (Dianidio: P. J. Martello), Trisalgo (Larisseate: G. P. Zanotti) e Idaste (Pauntino: F. A. Ghedini). Lodi di quest'ultimo. Giunti al tempio i pastori si soffermano a osservare le statue e le pitture con le storie di Pan; ne sono distolti dall'arrivo prima del corteo della sposa, con l'amata di Lavisio, poi dal sacerdote che compie i riti nuziali. I pastori accompagnano gli sposi alla casa di Menalca e festeggiano fino a notte alta, quando tornano agli abituri. All'alba del decimo giorno riconducono le greggi al pascolo e si

dedicano a trastulli simili a quelli narrati. Per un mese intero l'amore di Lavisio non sembra essere rifiutato e vive felice finché, un giorno, sorpreso dalla sua ninfa mentre ne scrive nome con alcuni versi sulla scorza di un albero, su richiesta della fanciulla, che intuisce come la solitudine del pastore sia causata da Amore, le confessa di amarla portando la mano di lei ai versi incisi sulla corteccia. Alla fuga della ninfa segue la disperazione di Lavisio che sfregia la scritta indiscreta. I compagni, ai quali si riunisce, comprendono la ragione del suo dolore e Melicerto, amico di Lavisio, poche ore prima della notte, lo conduce con sé a cantare nei pressi di unantro con Alessi e Aminta, due caprai che lo avevano invitato.

[Egloga X]

Alessi invita Aminta al canto; Aminta ricorda Meri e il canto che questi gli aveva fatto trascrivere su una pietra dopo averlo condotto al leccio sotto il quale Jole aveva risposto al suo amore. Aminta invita Alessi al canto e questi replica l'infelice canto composto il giorno avanti per lamentarsi di Filli, dell'ingiusto disprezzo delle proprie qualità fisiche e morali, per minacciare il suicidio. Al pianto di Alessi, Aminta interrompe il canto e i due si scambiano, in dono, un vaso scolpito e un arco

[Prosa XI]

Terminato il canto e sopraggiunta la notte, i caprai, Melicerto e Lavisio raggiungono gli altri sotto la luce della luna. Melicerto ha trascritto i canti di Aminta e Alessi e li consegna a Lavisio: si è accorto che, mentre i due cantavano, pensava ad altro. I versi altrui, lieti o mesti, non avrebbero potuto confortarlo, ma pensa ancora che i propri possano suscitare pietà nella ninfa. Alba del quarantunesimo giorno: giorno sacro a Bacco. Lavisio si reca con gli altri alla statua del dio; c'è anche, come aveva sperato, la ninfa amata la cui vista lo distoglie dai riti. Gli è però impossibile parlarle a causa del concorso di gente. Vari intrattenimenti, fra i quali il gioco di un pastore che cerca di indovinare quale dei pastori sia più caro alle ninfe: non riuscendo a celare le preferenze, le fanciulle chiedono che lo scherzo sia interrotto. Altri pastori spiano, comparano e giudicano le forme delle ninfe più belle. Solo Alfesibeo pensa solitario perché, come Dameta dice, è infelicemente innamorato. Gli altri pastori pregano Dameta di consolarlo e questi convince Alfesibeo a cercare sollievo e a dare piacere agli altri col canto sulla lira.

[Egloga XI]

Alfesibeo sa che la natura accompagna il suo doloroso canto, ma che vale, se non persuade l'amata? Dameta lo commiserà e ne riferisce un lamento che aveva ascoltato due giorni prima. Alfesibeo afferma di aspettare ormai solo la morte. Dameta gli chiede di rivelare il nome della ninfa e Alfesibeo, che lo ha inciso in ogni albero, glielo indica nei versi, incisi su una pietra, che Dameta legge: "Cloride". Alfesibeo lamenta che i suoi versi in lode della donna ne aumentano il disprezzo e racconta i suoi vaneggiamenti d'amore. All'invito finale di Dameta a radunare il gregge e a tornare alle occupazioni, Alfesibeo non risponde, ma torna a rivolgersi a Cloride.

[Prosa XII]

Il vecchio Titiro cerca di consolare Alfesibeo con ragioni vere, ma inefficaci. Perciò, anche Lavisio, compreso che è impossibile consolare il dolore d'amore, privo di speranza, ha deciso di lasciare l'Arcadia. Ciò non ha comunque contribuito a guarirlo – continua anzi ad amare la ninfa né sa quando cesserà – e lo ha invece privato dei canti degli Arcadi. Riporta, da ultimo, il più dolce di quelli ascoltati. Un giorno in cui i pastori erano privi della compagnia delle ninfe e si annoiavano, Egone li aveva invitati ad andar

a sentire cantare Partenopeo, pastore straniero. Partenopeo, ricevuti gli arcadi, accetta di cantare, ma solo della sua patria, anzi di colui che la rende felice.

[Egloga XII]

Il rozzo stile pastorale deve innalzarsi per poter affrontare un argomento più elevato: le lodi di colui regna su Partenope, che ne ha cambiato il destino, che garantisce ozio ai pastori e sicurezza alle greggi. Riferisce il canto di Proteo, udito da Ila e Amicla, al sorgere del sole sul mare. Il dio vaticina un tempo di pace e prosperità per Napoli, la sua eroica difesa da parte del re, la gloria di questi che sarà celebrata dai poeti, la protezione che egli eserciterà sulle arti e sulle riscoperte antichità classiche.

TAVOLA 3
Metri delle egloghe

Egloga I (pp. 10-15), vv. 188

63 terzine incatenate: 1-15 sdrucciole (v. 44 piano); 16-60 piane; 61-62 sdrucciole

Egloga II (pp. 20-23), vv. 121

21 terzine incatenate sdrucciole (v. 62 piano); 24 endecasillabi con rima al mezzo Aa₅Bb₅C... (vv. 64-87); 11 terzine incatenate sdrucciole (vv. 88-121)

Egloga III (pp. 29-32), vv. 109

19 terzine incatenate sdrucciole; 6 strofe pentastiche di endecasillabi e settenari: ABbCC (1-2) e AbCcB (3-6; identici i vv. ultimo e primo); 7 terzine incatenate sdrucciole

Egloga IV (pp. 37-39), vv. 65

Canzone di 6 stanze (abaBCadCdA) e congedo (abCbA)

Egloga V (pp. 44-47), vv. 121

40 terzine incatenate sdrucciole

Egloga VI (pp. 55-58), vv. 124

41 terzine incatenate piane

Egloga VII (pp. 69-71), vv. 64

Canzone di 6 stanze (aBCcdAbDEe) e congedo (aBCc)

Egloga VIII (pp. 76-80), vv. 140

Ode di 35 strofe (A"BA"b₅)

Egloga IX (pp. 94-98), vv. 164

23 terzine incatenate sdrucciole (vv. 1-69); 6 strofe pentastiche di endecasillabi e settenari (ABccb) con identici i vv. ultimo e primo (vv. 70-99); 4 strofe eptastiche di endecasillabi e settenari (AbaCdED; vv. 100-127); 12 terzine incatenate sdrucciole (vv. 128-164)

Egloga X (pp. 110-114), vv. 154

51 terzine incatenate sdrucciole

Egloga XI (pp. 121-126), vv. 175

58 terzine incatenate sdrucciole

Egloga XII (pp. 130-133), vv. 124

41 terzine incatenate sdrucciole

TAVOLA 4

Rime sdruciole impiegate ne *Il monte Liceo* (con * indico voci e rime assenti nell'*Arcadia*)

ABILE

*stabile : -amabile : instabile	II, 14 16 18
amabile : *prezzabile	VIII, 133 135
*inimitabile : prezzabile : amabile	X, 149 151 153
affabile : instabile : stabile	XI, 8 10 12
*onorabile : amabile : *invidiabile	XII, 113 115 117

ABILI

amabili : *prezzabili : *stabili	XII, 26 28 30
----------------------------------	---------------

ACCIANO

*giacciano : *compiacciano : *facciano	XII, 62 64 66
--	---------------

*ACCIANSI

tacciansi : compiaciansi : giacciansi	I, 26 28 30
---------------------------------------	-------------

*ACCIASI

compiacciasi : tacciasi : confacciasi	IX, 53 55 57
---------------------------------------	--------------

*ACCISI

discaccisi : allaccisi : rintraccisi	IX, 147 149 151
--------------------------------------	-----------------

*ACEMI

sfacemi : facemi : dispiacemi	X, 110 112 114
-------------------------------	----------------

ACERA

lacera : lacera : macera	II, 53 55 57
--------------------------	--------------

macera : acera : lacera	X, 146 148 150
-------------------------	----------------

lacera : acera : lacera	XI, 71 73 75
-------------------------	--------------

*ACESI

sfacesi : compiacesi : giacesi	XI, 56 58 60
--------------------------------	--------------

*ACITI

giaciti : compiaciti	VIII, 1 3
----------------------	-----------

taciti : giaciti : compiaciti	X, 2 4 6
-------------------------------	----------

*ACQUERO

piacquero : dispiacquero : giacquero	XI, 122 124 126
--------------------------------------	-----------------

ADIA

Arcadia : radia	V, 1 3
-----------------	--------

*AGANO

agano : appagano : svagano	V, 11 13 15
----------------------------	-------------

AGINE

*m'immagine : immagine : pagine	XI, 146 148 150
---------------------------------	-----------------

pagine : *propagine : immagine	XII, 107 109 111
--------------------------------	------------------

*AGNANO

bagnano : stagnano : lagnano	XI, 134 136 138
------------------------------	-----------------

AGRIME	
consagrime : lagrime	VIII, 81 83
lagrime : lagrime : consagrime	X, 104 106 108
*ALGANO	
valgano : prevalgano : assalgano	II, 113 115 117
ALIDI	
calidi : validi : *invalidi	II, 110 112 114
*ALIDO / ALLIDO	
valido : pallido : invalido	V, 98 100 102
*ALTINO	
esaltino : saltino	XII, 1 3
ALVANO	
alvano : salvano	V, 119 121
*AMALI	
bramali : amali : chiamali	IX, 159 161 163
AMANO	
bramano : chiamano : *amano	X, 11 13 15
*AMATI	
chiamati : bramati : infamati	IX, 44 46 48
amati : chiamati	XI, 173 175
*ANCANO	
affrancano : stancano : mancano	V, 110 112 114
rinfrancano : mancano : stancano	XI, 167 169 171
*ANDOMI	
gettandomi : lagnandomi : mostrandomi	X, 131 133 135
ANGERE	
piangere : compiangere : tangere	XI, 2 4 6
*ANIMO	
magnanimo : animo : animo	XII, 89 91 93
*ANNAMI	
affannami : condannami : ingannami	II, 32 34 36
condannami : ingannami : affannami	X, 113 115 117
*ANNASI	
affannasi : ingannasi	IX, 162 164
*ANNOGLI	
scriverannogli : farannogli : andrannogli	XII, 104 106 108
ANNOSI	
*vedrannosi : *starannosi : *resterannosi	II, 116 118 120
*vannosi : *verrannosi : *chiudrannosi	III, 14 16 18
*diverrannosi : *vannosi : *vedrannosi	IX, 141 143 145
*vedrannosi : *vannosi : *hannosi	X, 80 82 84
*terrannosi : *vannosi : stannosi	XII, 17 19 21
*ANNOTI	
avrannoti : udrannoti : farannoti	I, 14 16 18

*ANSERO	
compiansero : piansero	VIII, 9 11
APOLI	
capoli : *grapoli : Napoli	XII, 71 73 75
ARCERE	
scarcere : parcere : carcere	IX, 132 134 136
*ARDISI	
guardisi : tardisi	IX, 1 3
*ARIA	
varia : aria : contraria	I, 20 22 24
contraria : varia : aria	V, 83 85 87
solitaria : aria : contraria	XI, 26 28 30
ARICO	
*incarico : carico	III, 1 3
*barbarico : incarico : carico	XII, 98 100 102
ARIO	
*avversario : contrario : solitario	II, 23 25 27
vario : avversario : contrario	X, 23 25 27
ARONO	
*turbarono : *mandarono : *cangiarono	V, 47 49 51
*andarono : *ravvivarono	VIII, 49 51
*ascoltarono : *giovarono : *alzarono	XII, 8 10 12
*ARSERO	
sparsero : apparsero : arsero	V, 86 88 90
cospargerono : apparsero : sparsero	X, 8 10 12
*ARTENE	
andartene : restartene	VIII, 97 99
*ARVEMI	
parvemi : sparvemi	II, 88 90
*ARVERO	
apparvero : parvero : comparvero	XII, 35 37 39
ASCERE	
nascere : rinascere : pascere	II, 59 61 63
nascere : pascere : rinascere	X, 17 19 21
pascere : nascere : rinascere	XI, 110 112 114
*ASPERA	
inaspera : disaspera : aspera	XI, 92 94 96
*ASSAMI	
lassami : passami : trapassami	II, 26 28 30
*ASSERO	
trassero : cangiassero : allegrassero	XII, 32 34 36
ASSINO	
passino : *abbassino : lassino	V, 53 55 57
frassino : lassino : passino	IX, 14 16 18

ASTINO

bastino : *sovrastino : *contrastino XII, 116 118 120

ATANO

aggratano : platano : *dilatano XI, 113 115 117

guatano : aggratano : platano XII, 20 22 24

*ATEMI

onoratemi : spogliatemi : ornatemi XI, 119 121 123

*ATELE

serbatele : mostratele : narratele XI, 35 37 39

ATICO

selvatico : erratico : fanatico V, 65 67 69

erratico : fanatico : selvatico X, 29 31 33

AVAMI

*miravami : *stavami : *ornavami II, 20 22 24

AVANO

*andavano : *stavano : *pregavano V, 59 61 63

*guidavano : *stavano : *bagnavano XII, 41 43 45

*AVIDA

avida : impavida : pavida XII, 77 79 81

*AVITI

staviti : lagnaviti : vantaviti IX, 11 13 15

AZIA

sazia : strazia : grazia II, 38 40 42

grazia : strazia : sazia III, 8 10 12

strazia : grazia : sazia X, 122 124 126

AZIO

sazio : strazio VIII, 57 59

sazio : spazio : strazio IX, 35 37 39

spazio : strazio : sazio XI, 44 46 48

*EAMI

feami : porgeami VIII, 117 119

*EANE

cadeane : ascondeane : discendeane V, 77 79 81

*EANO

ricreano : pasceano : feano X, 41 43 45

aveano : feano : aveano XI, 125 127 129

sedeano : oceano : vedeano XII, 50 52 54

*EASI

poteasi : soleasi : ricreasi XI, 116 118 120

*EBBELO

accrebbelo : ebbelo X, 152 154

*EBBERO

accrebbero : bebbero III, 107 109

increbbero : avrebbero : devrebbero XI, 59 61 63

*EBILE	
indelebile : flebile	VIII, 21 23
*ECITO	
illecito : sollecito : lecito	III, 11 13 15
illecito : lecito : sollecito	XII, 119 121 123
EDANO	
*cedano : *concedano : *vedano	X, 74 76 78
*EDASI	
avvedasi : riedasi : vedasi	XI, 152 154 156
EDERE	
edere : *chiedere : *concedere	I, 17 19 21
cedere : *succedere : *riedere	II, 98 100 102
*succedere : *credere : cedere	V, 44 46 48
*chiedere : *concedere	VIII, 93 95
cedere : *credere : *riedere	IX, 17 19 21
*eccedere : edere : *credere	X, 5 7 9
*eccedere : *incedere : *credere	XI, 38 40 42
*concedere : *riedere : *eccedere	XII, 14 16 18
EDIO	
rimedio : *attedio : tedio	II, 107 109 111
EDONO	
vedono : *cedono : *succedono	III, 104 106 108
*EGGANO	
leggano : seggano : veggano	XII, 23 25 27
*EGGERE	
correggere : reggere : eleggere	III, 47 49 51
eleggere : reggere	III, 88 90
eleggere : reggere : correggere	XII, 29 31 33
*EGHIMI	
legghimi : negghimi : pieghimi	III, 26 28 30
*EGNANO	
mantegnano : segnano : degnano	X, 59 61 63
degnano : sdegnano : segnano	XI, 20 22 24
ELICE	
elice : felice : selice	X, 44 46 48
*EMESI/EMASI	
temesi : spremasi : gemasi	IX, 138 140 142
*EMITI	
fremiti : gemiti : insemi	XI, 47 49 51
*EMPIO	
esempio : adempio : scempio	II, 92 94 96
tempio : esempio : scempio	V, 62 64 66

*ENDANO	
intendano : pendano : prendano	I, 41 43 45
intendano : rendano : ascendano	XII, 2 4 6
*ENDASI	
stendasi : rendasi : intendasi	XI, 65 67 69
*ENDAVI	
appendavi : rendavi	VIII, 109 111
ENDERE	
*rendere : *prendere	I, 85 87
*stendere : *rendere : *splendere	II, 17 19 21
*comprendere : intendere : *rendere	III, 32 34 36
*difendere : rendere : intendere	V, 50 51 54
*endere : intendere	VIII, 33 35
*pendere : *rendere : intendere	X, 86 88 90
pendere : *ascendere : intendere	XII, 53 55 57
*ENDERSI	
stendersi : incendersi : estendersi	XII, 74 76 78
*ENDONE	
scrivendone : scorgendone : riprendone	XI, 74 76 78
*ENDONO	
intendono : scendono : rendono	XI, 5 7 9
ENDOTI	
*unendoti : *morendoti	VIII, 101 103
*ENDOVI	
dolendovi : giacendovi	VIII, 17 19
*ENERE	
tenere : Venere : cenere	I, 8 10 12; IX, 62 64 66
Venere : cenere : tenere	II, 5 7 9
cenere : tenere : Venere	III, 17 19 21
tenere : genere : Venere	X, 14 16 18
Venere : tenere : cenere	XI, 80 82 84
*ENGANE	
avvengane : vengane : sostengane	IX, 150 152 154
*ENGONO	
vengono : sostengono : tengono	V, 101 103 105
*ENGONSI	
vengonsi : tengonsi : mantengonsi	XII, 86 88 90
ENIO	
Eugenio : genio : ingenio	IX, 23 25 27
*ERBANO	
inacerbano : riserbano : esacerbano	X, 143 145 147
ERDESI	
rinverdesi : perdesi : *disperdesi	XI, 161 163 165

*ERGATI	
albergati : vergati	II, 1 3
ERIA	
miseria : materia : Esperia	XII, 11 13 15
ERITO	
merito : *demerito : merito	XI, 128 130 132
*ERTILI	
fertili : desertili : mertili	V, 68 70 72
ERULE	
querule : ferule	VIII, 129 131; XI, 1 3
*cerule : merule : querule	X, 62 64 66
*ESCERE	
accrescere : increscere : mescere	II, 47 49 51; III, 20 22 24; XII, 83 85 87
increscere : accrescere : mescere	V, 95 97 99
mescere : accrescere : increscere	X, 125 127 129
*ESERO	
presero : scesero : intesero	I, 38 40 42
scesero: attesero : presero	V, 56 58 60
discesero : intesero	VIII, 13 15
*ESSEMI/ESSIMI	
Cingessimi : porgessimi : tacesimi	IX, 32 34 36
*ESSERO	
oppressero : vedessero : scendessero	V, 41 43 45
*ESTINO	
restino : calpestino : arrestino	XI, 107 109 111
*ETELO	
mostreretelo : vedretelo : avretelo	XI, 83 85 87
ETEMI	
*vedretemi : *cingeretemi	VIII, 121 123
ETERA	
cetera : *etera : vetera	III, 5 7 9
invetera : *etera : vetera	IX, 129 131 133
cetera : vetera : *etera	X, 77 79 81
*etera : cetera : vetera	XI, 170 172 174
ETTANO	
aspettano : *accettano : *dilettano	X, 89 91 93
ETTISI	
aspettisi : dilettsi : affrettisi	IX, 50 52 54
EVANO	
*devano : *sollevano : *aggrevano	III, 44 46 48
*rendevano : *accorrevano	VIII, 45 47
*EVASI	
bevasi : vedevasi : tenevasi	V, 71 73 75

EVOLE

*nocevole : *fievole : *colpevole II, 29 31 33

*pieghevole : colpevole : lagrimevole XI, 11 13 15

IADI

Amadriadi : Driadi VIII, 137 139

Amadriadi : Tespiadi : Driadi XII, 38 40 42

*IANO

enviano : siano I, 89 91

IBERI

giuniberi : liberi : liberi I, 2 4 6; XI, 164 166 168

giuniberi : liberi II, 119 121

IBILE

invisibile : *incredibile : impossibile XI, 143 145 147

IBILI

*terribili : *orribili : sibili V, 89 91 93

ICANO

*faticano : *indicano : dicano X, 95 97 99

IDANO

sfidano : Eridano : annidano XII, 80 82 84

IDERE

ridere : *deridere : uccidere X, 128 130 132

IDERO

videro : desidero : considero X, 35 37 39

desidero : considero : videro XI, 98 100 102

*IDIA

perfidia : insidia : invidia IX, 8 10 12

IDICI

Calcidici : fatidici : *altidici XII, 101 103 105

*IDIMI

sfidimi : deridimi : affidimi IX, 26 28 30

fidimi : vidimi : conquidimi X, 116 118 120

*IDITI

assiditi : viditi : affiditi XI, 23 25 27

*IFERO

cornifero : mortifero : odorifero V, 74 76 78

cornifero : ombrifero VIII, 113 115

*IFERI

corniferi : ombriferi : mortiferi X, 56 58 60

IGIDA

rigida : frigida VIII, 61 63

rigida : frigida : infrigida X, 107 109 111

infrigida : rigida : frigida XI, 50 52 54

*IGLITI

somigliti : pigliti : scompigliti IX, 41 43 45

ILARE	
ilare : Silare : essilare	XII, 56 58 60
*IMERE	
reprimere : opprimere : imprimere	XII, 95 97 99
IPITE	
precipite : ancipite : stipite	X, 137 139 141
*IRONO	
udirono : soffrirono : offrirono	V, 104 106 108
ISERO	
misero : divisero : *ammisero	II, 56 58 60
*arrisero : misero : misero	V, 38 40 42
misero : *recisero	VIII, 125 127
misero : misero : *uccisero	X, 134 136 138
*incisero : misero : misero	XI, 53 55 57
*ISSEMI	
dissemi : trafissemi : afflissemi	X, 47 49 51
*ISSERO	
trafissero : prefissero : vissero	V, 23 25 27
*ISSILO	
dissilo : infissilo : scrissilo	XI, 89 91 93
*ISSIMO	
dolcissimo : notissimo : udissimo	X, 38 40 42
*ISTIMI	
udistimi : fuggistimi : acquistimi	XI, 41 43 45
*ITANO	
invitano : additano : irritano	V, 14 16 18
IVERE	
scrivere : vivere : prescrivere	XI, 77 79 81
*IVIDI	
vividi : lividi : dividi	X, 119 121 123
IVIDO	
vivido : livido	VIII, 53 55
IZIA	
*letizia : *mestizia : *tristizia	II, 11 13 15
*tristizia : *delizia : *mestizia	III, 41 43 45
*mestizia : *tristizia : *letizia	X, 92 94 96
IZIO	
*uffizio : *giudizio : *supplizio	II, 50 52 54
*uffizio : *esizio : vizio	V, 29 31 33
*esizio : *uffizio	VIII, 77 79
*Melizio : sacrificio : *giudizio	X, 26 28 30

OBILE	
immobile : ignobile	VIII, 85 87
mobile : ignobile : nobile	IX, 29 31 33
ignobile : immobile : nobile	X, 71 73 75
nobile : immobile : mobile	XI, 104 106 108
nobile : ignobile : immobile	XII, 5 7 9
*ODANO	
lodano : odano : godano	V, 2 4 6
*OGLIAMI	
togliami : sogliami : dogliami	III, 92 94 96
*OGLIASI	
dogliasi : cogliasi : togliasi	IX, 135 137 139
OGLIERE	
*cogliere : accogliere : sciogliere	III, 23 25 27
*togliere : cogliere : estogliere	V, 35 37 39
*raccogliere : sciogliere	VIII, 65 67
*cogliere : *raccogliere : *distogliere	IX, 156 158 160
*raccogliere : estogliere : *togliere	XI, 137 139 141
*OGLIERMI	
togliermi : accogliermi : sciogliermi	II, 35 37 39
*OGLIONO	
vogliono : raccogliono : sciogliono	IX, 56 58 60
OLANO	
volano : involano : consolano	X, 65 67 69
*OLATI	
consolati : volati : involati	V, 116 118 120
*OLITI	
insoliti : consoliti : involiti	XII, 59 61 63
*OLITO	
solito : insolito	VIII, 105 107
*OLSECI	
tolseci : sciolseci : accolseci	II, 104 106 108
OLSEMI	
tolsemi : *colsemi : dolsemi	IX, 2 4 6
*accolsemi : volsemi : *disciolsemi	X, 50 52 54
*OLSERO	
tolsero : involsero : rivolsero	V, 20 22 24
OLVERE	
*solvere : polvere	VIII, 41 43
OMERI	
nomeri : omeri : vomeri	V, 26 28 30
omeri : vomeri : nomeri	IX, 153 155 157

OMINI	
abbomini : uomini : nomini	V, 32 34 36
uomini : nomini	VIII, 89 91
ONANO	
ragionano : suonano : spronano	XI, 17 19 21
ONDANO	
*confondano : *ascondano : circondano	XII, 68 70 72
*ONDERE	
ascondere : rispondere : confondere	I, 23 25 27
fondere : confondere : rispondere	III, 53 55 57
confondere : rispondere : ascondere	IX, 38 40 42
*ONDERMI	
diffondermi : ascondermi : confondermi	XI, 140 142 144
*ONDERSI	
ascondersi : fondersi : infondersi	X, 140 142 144
*ONDIMI	
ascondimi : confondimi : rispondimi	X, 101 103 105
ONDITA	
ascondita : recondita : incondita	XI, 68 70 72
ONDONO	
rispondono : *ascondono	X, 1 3
*ONINO	
suonino : donino	VIII, 5 7
ragionino : risuonino : donino	IX, 65 67 69
*ONISI	
perdonisi : coronisi : donisi	X, 83 85 87
*OPERA	
opera : opera : adopera	III, 35 37 39; X, 20 22 24
OPIA	
copia : copia : inopia	III, 50 52 54
OPULI	
populi : populi : scopuli	I, 32 34 36
scopuli : populi : populi	XI, 29 31 33
populi : scopuli	XII, 122 124
*ORATI	
accorati : adorati : onorati	XI, 101 103 105
*ORBIDA	
torbida : morbida : immorbida	IX, 144 146 148
ORDANO	
ricordano : accordano : ingordano	V, 113 115 117

ORGERE

porgere : scorgere : *risorgere	II, 8 10 12
scorgere : sorgere : *accorgere	III, 101 103 105
sorgere : scor	gere VIII, 25 27
sorgere : *accorgere : porgere	XI, 14 16 18
porgere : sorgere : *accorgere	XII, 47 49 51

ORIA

gloria : memoria : istoria	I, 11 13 15; XI, 86 88 90
memoria : istoria : gloria	V, 17 19 21
memoria : gloria : gloria	X, 68 70 72
gloria : memoria : *vittoria	XII, 65 67 69

ORIDA/ORRIDA

orrida : florida : *inflorida	V, 5 7 9
florida : orrida : Dorida	XII, 44 46 48

*ORIDE/ORRIDE

Cloride : orride	VIII, 29 31
Cloride : floride : orride	XI, 95 97 99

ORMORA

mormora : tormora : *formora	V, 8 10 12
------------------------------	------------

*ORNANO

ritornano : adornano : tornano	XI, 158 160 162
--------------------------------	-----------------

ORRERE

*scorrere : soccorrere : *accorrere	I, 35 37 39
correre : soccorrere : *discorrere	X, 59 61 63
*accorrere : soccorrere : correre	XII, 92 94 96

ORRONO

aborrano : *scorrano : *soccrono	XI, 131 133 135
----------------------------------	-----------------

*OSANO

tosano : riposano	I, 1 3
-------------------	--------

OTALO

crotalo : *scotalo : percotalo	X, 32 34 36
--------------------------------	-------------

*OTESI

puotesi : vuotesi : notesi	II, 89 91 93
----------------------------	--------------

OTTOLE

grottole : nottole : *ciottole	I, 86 88 90
--------------------------------	-------------

OVANO

*giovano : *provano : trovano	I, 29 31 33
trovano : *provano : rinnovano	II, 44 46 48
trovano : *giovano : *piovano	II, 101 103 105

OVASI

trovasi : movasi	VIII, 37 39
provasi : *ritrovasi : muovasi	IX, 20 22 24
provasi : movasi : ritrovasi	XI, 32 34 36

*OVERA	
povera : rimprovera : annovera	III, 29 31 33
povera : novera	IX, 128 130
OVERE	
piovere : *smovere : muovere	II, 2 4 6
povere : *rovere : muovere	III, 89 91 93
piovere : muovere : *smovere	V, 80 82 84
rovere : muovere	VIII, 73 75
muovere : piovere : *rovere	X, 53 55 57
rovere : muovere : commuovere	XI, 62 64 66
OVERO	
sovero : *novero : povero	X, 98 100 102
UBERI	
uberi : *essuberi : imuberi	I, 5 7 9
UBILI	
*volubili : nubili : giubili	XI, 155 157 159
*UCONO	
conducono : producono : rilucono	XII, 110 112 114
*UGNERE	
giugnere : pugnere : aggiugnere	IX, 47 49 51
*ULMINI	
fulmini : culmini : fulmini	V, 107 109 111
*UMERI	
umeri : innumeri : numeri	III, 2 4 6
UMOLO	
cumolo : tumulo	VIII, 69 71
UNGERE	
aggiungere : *giungere : pungere	II, 95 97 99
*UNGONO	
disgiungono : giungono : pungono	III, 98 100 102
*UNSERO	
punsero : punsero : emunsero	V, 92 94 96
*URIA	
ingiuria : incuria : ingiuria	III, 95 97 99
UROMI	
*figuromi : *assecuromi : induromi	XI, 149 151 153
*USAMI	
accusami : chiusami : escusami	IX, 5 7 9
*UTASI	
reputasi : mutasi : aiutasi	II, 41 43 45
UTOLO	
reputolo : *rifiutolo : mutolo	III, 38 40 42