

LA RAGIONE CRITICA / 3

Collana diretta da Stefano Ballerio e Paolo Borsa

Michele Mari

LA CRITICA LETTERARIA
NEL SETTECENTO

In copertina:

Sir Joshua Reynolds, *Ritratto di Giuseppe Baretto*, olio su tela, 1773.

ISBN 978-88-6705-150-2

© 2013

LEDIZIONI – LEDIPUBLISHING

Via Alamanni, 11

20141 Milano, Italia

www.ledizioni.it

Eccetto dove diversamente specificato, la presente opera è rilasciata nei termini della licenza “Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 3.0 Italia” (CC BY-NC-SA 3.0 IT), il cui testo integrale è disponibile alla pagina web <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/it/legalcode>



INDICE

LA CRITICA LETTERARIA NEL SETTECENTO	7
1. Il primo Settecento	9
2. Il secondo Settecento	35
3. Bibliografia	67
INDICE DEI NOMI	77

LA CRITICA LETTERARIA
NEL SETTECENTO

1. *Il primo Settecento*

Parlare della critica letteraria del primo Settecento significa parlare di un oggetto che propriamente ancora non esiste: non perché nel periodo in esame non si trovino spunti critici degni di nota (è vero anzi il contrario), ma per la completa assenza dell'idea di critica letteraria come istituzione – cioè come “scienza” e insieme come tradizione epistemologicamente consapevole di se stessa. È vero che rispetto ai secoli precedenti, nei quali non si dava embrione di critica letteraria che non fosse interamente dissolto nell'economia della “poetica” o dell'erudizione, il primo Settecento fornisce numerosi esempi di progressiva emancipazione del pensiero critico, ma è anche vero che non si esce comunque dall'asservimento alla riflessione estetica, o alla *ratio* delle compilazioni erudite (a loro volta indecise fra impostazione storico-catalogica e intenzione retoricamente esemplare), delle “enciclopedie”, della storiografia filosofica. Ma anche quando non sia strettamente surrettizia o strumentale ad un'argomentazione d'ordine più vasto, la critica letteraria riconoscibile in questo tipo di opere soffre di una discontinuità e di una occasionalità che ne compromettono *a priori* lo statuto. Prova ne è, e *contrario*, il fatto che alcuni dei momenti critici epistemologicamente più alti si colgano al di fuori delle monumentali

trattazioni che caratterizzano questo periodo, ad esempio nelle cure editoriali – si pensi per il Muratori alle *Osservazioni* al Petrarca – o, come peraltro avverrà ancora per buona parte dell'Ottocento, nei carteggi. È quasi superfluo osservare che la stessa dispersione all'interno di edifici discorsivi tanto poderosi ostacola fortemente l'avvento di una figura cui gli ultimi due secoli ci hanno avvezzi: quella del "lettore", professionale o dilettante che egli sia, che si confronta con i testi in modi agilmente saggistici. Da questo punto di vista il vero contrasto interno al secolo non è fra "erudizione" e "filosofia" o fra Arcadia e Illuminismo (o fra Razionalismo e Sensismo), ma fra la *gravitas* di un Muratori o di un Tiraboschi e la programmatica frivolezza di un Algarotti o di un Bettinelli.

La difficoltà di isolare forme di critica sufficientemente riconoscibili è da ricondurre innanzitutto ad una deficienza *a parte obiecti*, vale a dire all'assenza di una precisa nozione di letteratura. L'escursione va da una nozione larghissima come quella vichiana, che comprende il diritto, il mito, il folklore e ogni tipo di materiale antropologico, a una nozione strettissima, limitata com'è in molti teorici d'Arcadia alla sola poesia quando addirittura – come nel caso del Crescimbeni e del Quadrio – non tenda a coincidere con la tecnica metrica. E ancora negli ultimi decenni del secolo il dilemma resterà aperto, da una parte con l'accezione spuria e onnicomprensiva data preliminarmente dal Tiraboschi al termine *letteratura*, dall'altra con la circoscritta e sempre più

diffusa nozione accademica di “belle lettere”. Ma è poi labile anche il discrimine fra letteratura italiana e letterature classiche: tanto Gravina quanto Muratori, ad esempio, nella *Ragion poetica* e nella *Perfetta poesia* giustappongono pagine su autori greci e latini a pagine su autori italiani, implicitamente accomunandoli in un’ unica e indistinta tradizione, mentre il Quadrio, fin dal titolo *Della storia e ragione d’ogni poesia*, si propone una trattazione sovranazionale ed extralinguistica (anche in questo caso un riflesso tardosettecentesco sarà offerto dal Tiraboschi, che deciderà di far decorrere la sua storia dagli Etruschi). In proposito è significativo che anche nei confronti delle altre letterature moderne la coscienza di una specificità della letteratura italiana sia quasi sempre legata al motivo eteronimo del nazionalismo: davvero esemplare, in tal senso, la polemica Orsi-Bouhours.

E tuttavia, paradossalmente, questi stessi elementi di indecisione costituiscono anche la forza della critica letteraria primosettecentesca, in quanto costringono la riflessione a porsi con una certa insoddisfazione e quindi con maggiore ansia conoscitiva di fronte al secolare patrimonio delle poetiche classicistiche, fino ad affrontare alcune fondamentali questioni di teoria della letteratura. Più della polemica reazione all’edonismo barocco importano in tal senso le domande che i teorici d’Arcadia o ai margini d’Arcadia, per impulso del razionalismo cartesiano, si pongono sulla natura e sui confini della poesia, in più di una circostanza inaugurando problematiche

destinate ad approfondirsi o a trasvalutarsi in età romantica. Così, se a Tommaso Ceva si devono alcune delle immagini più memorabili che il secolo ci abbia lasciato (dalla celebre definizione della poesia come «sogno che si fa in presenza della ragione» a quella della fantasia letteraria come «potenza animalesca» che «trova le strade assai meglio della ragione»), il Muratori, soprattutto nella *Perfetta poesia*, cerca di risolvere il rapporto fra verità storica e invenzione, e più in generale quello fra realtà e finzione, con il concetto-valore di *verosimile* (cui fa riscontro, sul piano retorico, la distinzione fra figure «false» e figure dipendenti dal «linguaggio naturale degli affetti»). Più interessante, perché meno meccanicamente compromissoria, la soluzione proposta per lo stesso nodo dal Conti, che nel *Trattato de' fantasmi poetici* supera i termini della dicotomia grazie a un concetto, quello di *possibile*, sviluppato e valorizzato nell'ambito dell'interpretazione dell'*Orlando furioso*, opera che per il suo svolgimento «tutto fantastico, e proprio de' mondi possibili» è appunto «la più dilettevole istoria de' possibili».

Da questo punto di vista proprio l'Ariosto, in virtù del libero gioco della sua fantasia, risulta, ancor meglio di Dante, di Petrarca o del Tasso, il banco di prova più significativo per misurare il grado di tensione conoscitiva e di elasticità del pensiero critico-estetico del primo Settecento: una tensione e una elasticità decisamente scarse in chi, come il Crescimbeni, liquida l'*Orlando furioso* in quanto «Romanzo [...] lavorato senza nessuna

regola», o, come il Quadrio, lo censura in termini ancora più rigidamente aristotelici dicendolo «romanzaccio senza unità» («quell'unità, che è la sorgente del Bello»); e al contrario molto spiccate nel Gravina, che definendo il poema un «bel caos armonico» sembra preludere, più che alla fortunata formula crociana dell'Ariosto poeta dell'armonia, all'idea schlegeliana del caos come principio genetico e costitutivo della poesia. Del resto proprio il Gravina, nonostante i suoi contraddittori ritorni all'aristotelismo rinascimentale, fu colui che più si impegnò nell'elaborazione di una «scienza poetica» originale, tanto da autorizzare il Croce (in aperto dissenso dal De Sanctis, per il quale il Gravina era stato un pensatore «con le spalle volte all'Europa») ad auspicare una storia della sua fortuna europea.

Rispetto all'Ariosto il Tasso, uno dei principali oggetti dell'articolata polemica Orsi-Bouhours, sollecitò piuttosto una serie di considerazioni di portata generale sull'autonomia del linguaggio poetico e sui suoi «diritti» rispetto alla prosa, nell'ambito di un discorso che riguardava molto di più la retorica della letteratura. Così è evidente che lo stesso Petrarca, assunto dagli Arcadi a paradigma di eccellenza poetica, è nelle pagine di quei critici più una *funzione* della letteratura – o, che non è molto diverso, un *programma* – che un determinato scrittore: e lo stesso si dovrà dire, specularmente, di Dante, che con poche e non significative eccezioni rimase irraggiungibile dal gusto di un'età che individuava nella «chiarezza» il supremo valore estetico, e che per

questo motivo (accentuato dal perdurare sotterraneo dell'aristotelismo cinquecentesco) non ebbe difficoltà ad accomunare in un'unica condanna – la medesima irregolarità, la medesima bizzarria – la *Commedia* e la poesia barocca, i poemi omerici e il *Morgante* del Pulci.

Dunque l'impressione dominante, si tratti del Crescimbeni o del Quadrio, del Gravina o del Muratori, del Conti o del Vico, è che al centro della riflessione critica siano prevalentemente questioni trasversali ai singoli autori, con una forte tendenza a spostare ulteriormente il fuoco dell'attenzione al di fuori del fatto letterario testualmente inteso: è il caso delle indagini sul rapporto fra mito e poesia (rapporto privilegiato dal Vico, che tende a risolvere la seconda nel primo, e trattato più analiticamente dal Gravina) o sul problema della moralità dell'arte, sul quale si soffermò più di altri il Muratori senza peraltro andare molto al di là dell'antico ideale – recentemente ribadito in Francia da Fénelon, da Du Bos e da classicisti estremi come Racine e Boileau – del *vir bonus dicendi peritus*. Occuparsi dei “valori” più che degli autori era un modo per trattenere la critica entro un ambito comunque precettistico (sintomatico il caso del Gravina, che rigettando le regole classiche si propose con la *Ragion poetica* di «Concorrere [...] alla formazione di altre regole sopra esempi e poemi diversi»), con la duplice conseguenza di appiattare le singole personalità sulla scala della congruenza a quei valori (si pensi alla generale svalutazione del Pulci e all'altrettanto generale sopravvalutazione di un poeta mediocre come il

Di Costanzo) e – per quanto attiene più propriamente al metodo – di far consistere il discorso critico in un bilancio, sempre piuttosto meccanico, dei “pregi” (o delle “bellezze”) e dei “difetti” (o dei “vizi”) di un’opera o di un autore; da quest’ultimo punto di vista, ha giustamente osservato il Fubini, il confronto con la critica cinquecentesca non mette in evidenza molto più del passaggio da un atteggiamento inquisitoriale a un tono più magnanimo e cordiale. Un tono, bisogna comunque aggiungere, che non dipende tanto da una minore intransigenza quanto da una maggiore organicità alla letteratura del tempo; e se solo con la fine del secolo la critica diverrà compiutamente organica all’arte, è anche vero che dopo il bisecolare iato interno al classicismo di cui parla Wel-
lek è nell’età dell’Arcadia che ha inizio la compenetrazione, ed è quindi a tale altezza che possiamo collocare la nascita della critica militante. Certo, ripeto, si tratta di spunti irretiti in istanze moralistiche e nel precettismo teorico, o soffocati da un’erudizione bio-bibliografica, o indeboliti dalla pretesa del dogmatismo cinquecentesco ad una validità metastorica; più spesso è il petrarchismo programmatico ad avere l’ultima parola, acquietando la riflessione in una sorta di tautologica descrizione della “perfetta poesia”. Ma è da questo contesto e non, come pretesero i romantici, dalla sua negazione, che la critica moderna, faticosamente, ha inizio.

Per più di un motivo Lodovico Antonio Muratori, nonostante non partecipasse direttamente alla fondazio-

ne d'Arcadia come il Crescimbeni e il Gravina, ci appare come il più rappresentativo esponente della critica primosettecentesca. Più di ogni altro aspetto contribuiscono a questa collocazione la sua proverbiale mezzanità di giudizio e un abito critico negativo, incline cioè a "levare" secondo la lezione secentesca del filologismo maurino-bollandiano (lezione che era l'unica forma possibile di compromesso fra il pirronismo scettico e il razionalismo cartesiano). Per il Muratori è dovere della critica, la quale scaturisce dall'incontro dell'erudizione con il buon gusto, procedere «con segreta accortezza» (*Riflessioni sopra il buon gusto*, 1708, II 13), cioè dissimularsi in un discorso prevalentemente storico e il più possibile alieno dalla formulazione di giudizi espliciti. Per questo motivo l'opera sua maggiormente congeniale, più del manifesto teorico della *Perfetta poesia* (1706), sono le *Osservazioni* al Petrarca, pubblicate insieme alle note del Muzio e del Tassoni nell'edizione delle *Rime* petrarchesche curata dallo stesso Muratori nel 1711 (e proprio al Tassoni, insieme al concittadino Castelvetro, il Muratori riconosceva il merito di «aver finalmente rotto il ghiaccio», cioè di aver avuto il coraggio di segnalare gli sporadici «mancamenti» del Petrarca non volendo giudicare «alla guisa delle pecore»: *Perfetta poesia* III 10).

Commento essenzialmente psicologico ma ricco di rilievi d'ordine formale (sul modello delle *Sposizioni* dell'alcasiane con cui Gregorio Caloprese aveva verificato la realizzazione poetica del sistema cartesiano delle

Passions de l'âme), le *Osservazioni* nacquero come risposta ai devoti petrarchisti rimasti insoddisfatti dalla *Perfetta poesia* (in particolare gli arcadi liguri Giovan Bartolomeo Casaregi, Giovan Tommaso Canevari e Antonio Tomasi, autori nel 1709 di una puntigliosa *Difesa delle tre canzoni degli occhi*), e a loro volta provocarono la reazione degli ortodossi: fra questi Biagio Schiavo, che attaccò il Muratori nella prefazione a una riedizione della *Rettorica* aristotelica tradotta dal Caro (1732), e che dopo l'intervento filomuratorio di Teobaldo Ceva (*Scelta di sonetti con varie critiche osservazioni*, 1735) attaccò anche quest'ultimo, in nome di un rigidissimo classicismo, nel suo *Filalete* (1738).

L'occasione polemica di tanta critica primosettecentesca dev'essere considerata non come un incidente ma come un carattere costitutivo: Scipione Maffei, ad esempio, offrì una delle sue prove più interessanti («la cosa migliore del Maffei critico» secondo il Fubini) nel *Giudicio sopra le poesie liriche del sig. Carlo Maria Maggi* (1706), che contestava come troppo apologetica la *Vita di Carlo Maria Maggi* precedentemente scritta dal Muratori (analogamente poi il Tiraboschi, che osservò: «pare che l'amicizia abbia avuto non picciola parte in tali elogi»); e lo stesso Muratori, com'è noto, aveva concepito tanto quella *Vita* quanto la *Perfetta poesia* come indiretta risposta alla pretesa del Bouhours – oltre che del Rapin e del Boileau – che «non avesse l'Italia alcun Poeta degno di lode» (*Perfetta poesia* I 13): più direttamente egli avrebbe poi partecipato alla

polemica in una *Lettera in difesa di Lucano al marchese Giovan Gioseffo Orsi* (1707) e in diversi momenti dell'epistolario. L'intera polemica, più per l'ampiezza della mobilitazione che per il valore intrinseco degli interventi, merita a questo punto di essere ricordata nelle sue fasi salienti. Nel 1687 il gesuita Dominique Bouhours, forte dell'esperienza del razionalismo francese, che stava elaborando un'unica lingua letteraria per la poesia, per la prosa e per il teatro, accusò l'intera tradizione poetica italiana di connaturato cattivo gusto barocco (*La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*); colpita nel cuore della progettata riforma, che quel cattivo gusto voleva limitare al Seicento, la cultura arcadica insorse compatta in difesa del diritto della poesia a uno speciale statuto retorico-fantastico (pur entro i limiti del verosimile), senonché questo notevole spunto teorico, particolarmente apprezzabile nel successivo intervento di Eustachio Manfredi, fu subito impoverito dal nazionalismo (oltre che dal regolismo aristotelico) con cui l'Orsi rispose "ufficialmente" nel 1703 (*Considerazioni sopra un famoso libro francese* etc., cui seguirono nel 1707, dopo la replica dei Gesuiti di Trévoux, le *Lettere di diversi autori in proposito delle Considerazioni* etc.). Dell'angustia delle posizioni dell'Orsi ben si avvide, unico fra gli italiani, Francesco Montani (*Lettera toccante le Considerazioni* etc.), contro il quale si pronunziarono numerosi letterati, dal Garofalo al Bottazzoni al Baruffaldi all'Alaleona. L'estensione e l'importanza della polemica saranno ancora più evidenti quando si

consideri che essa ebbe rami laterali come quelli alimentati dal Fontanini (*L'Aminta di T. Tasso, difeso ed illustrato*, 1700; *Dell'eloquenza italiana*, 1706, 1736⁴) e dal «Giornale de' Letterati»; che coinvolse epistolarmente gli ambienti fiorentini (Salvini) e quelli romani (Crescimbeni); che si allargò alle discussioni sul teatro, con gli interventi variamente antifrancesi del Martello e del Maffei fino al noto *Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia* di Pietro Calepio (1732); finalmente, che sollecitò l'Arcadia ad accelerare la formulazione di un esemplare canone del buon gusto italiano che rispondesse in positivo agli avversari: da questo punto di vista la *Perfetta poesia* va affiancata alla capitale *Scelta di sonetti e canzoni de' più eccellenti rimatori d'ogni secolo* curata e introdotta dal Manfredi fra il 1709 e il 1711.

Ancor più che nel Manfredi, nel Muratori l'intenzione polemica e l'amor patrio non compromettono mai l'equilibrio di un'argomentazione che sembra voler pervenire a risultati di programmatica medietà. Le *Osservazioni* petrarchesche, in particolare, saggiano analiticamente l'idea teorica centrale della *Perfetta poesia*, cioè l'individuazione di una verità intermedia fra il razionalismo cartesiano e la meraviglia retorica del barocco (via mezzana – anticipata da Camillo Ettorri ne *Il buon gusto ne' componimenti rettorici*, 1696, e ribadita da Tommaso Ceva nelle *Memorie d'alcune virtù del signor conte Francesco de Lemene*, 1706 – che aveva consentito all'autore, in sede di esemplificazione, di de-

lineare un canone che dalla linea Petrarca-Tasso giungeva fino al Maggi, al Lemene, al Ceva stesso, al Frugoni, passando per il Testi e il Chiabrera). Ma a differenza della *Perfetta poesia* le *Osservazioni* non insistono tanto nel tentativo di superare le correlate antinomie concettuali (vero/falso, intelletto/fantasia, giovamento/diletto), quanto nella giustificazione sentimentale del linguaggio figurato. Il ricchissimo campionario retorico offerto dalle rime petrarchesche diventava così il paradigma (tecnico prima che estetico) della poesia, mentre lo stesso contenutismo psicologico del commento garantiva la parallela coerenza dell'analisi formale. Lo confermano la dinamicità e la disponibilità con cui il Muratori, testo dopo testo, sposta la soglia dell'autenticità, ora giustificando l'audacia di un tropo in nome del «linguaggio naturale degli affetti» («mirabili esagerazioni» proprie di un «poeta ben infocato») ora invece – in accordo con il Tassoni – denunciando il «lambiccamento» di un «giuoco d'ingegno» che non corrispondendo a un reale moto dell'animo costituisce una falsificazione affettiva. Ciò che importa è che il giudizio non discende meccanicamente da un criterio prestabilito, ma, pur nei limiti di gusto e nel fiscalismo comuni a quell'età, scaturisce dall'attenta considerazione della interna e specifica convenzionalità di ogni singolo testo (fatta eccezione per le sestine, condannate *in toto* per la loro «automaticità»). Resta il fatto, non irrilevante, che per questa via il Muratori contribuiva forse più di altri a quella rigida separazione fra poesia e prosa su cui tanto poco

proficuamente si sarebbe aggirata la polemica Orsi-Bouhours e in generale la riflessione di un secolo che con alcune eccezioni – la principale è rappresentata dal Baretti lettore del Cellini – fu incline a respingere la prosa ai margini dell'universo estetico. Proprio a ridosso del commento muratoriano, del resto, nelle *Annotazioni* che ne corredarono la riedizione del 1724, Anton Maria Salvini insisté sul carattere prosaico e quindi degenerare della poesia contemporanea (la questione sarebbe poi stata riproposta nell'ambito delle discussioni sul verso sciolto, non ancora spente all'altezza delle *Grazie* fosciane). Si spiega appunto così la predilezione, da parte del Muratori e del Ceva, di poeti prearcadici come il Maggi e il Lemene, il cui moderato barocchismo soddisfaceva la duplice esigenza di semplicità e di ornamento, di «verità» e di «fantasia», nel rispetto di una mezzanità che, ancor più del petrarchismo, implica l'incomprensione della «troppo famosa» *Commedia* di Dante (*Perfetta poesia*, II 14).

A fronte della critica muratoriana l'opera di Gian Mario Crescimbeni – *Istoria della volgar poesia* (1698, 1714²) e *Comentarj alla Istoria della volgar poesia* (1702-1711), editi congiuntamente nel 1731 dai due Zeno e dal Seghezzi insieme ai nove dialoghi *Delle bellezze della volgar poesia* – risulta pesantemente subordinata al principio di autorità e, per conseguenza, votata a un fine precettistico. Questo spiega perché l'ambizione storiografica del Crescimbeni, che, pure, solo raramente va al di là del secco catalogo bibliografico o del repertorio

ragionato di forme metriche (antologizzate peraltro con una prassi ecdotica più che disinvolta, spesso sulla scorta dell'Allacci), forzi la costituzionale avalutatività della sua compilazione nell'opposta direzione del giudizio, come viene esplicitamente annunciato nell'introduzione dell'opera principale («la mia intenzione [...] è di far consistere il maggior nervo di questa Istoria ne' giudizj sopra le opere de' Poeti più cogniti»). Tuttavia, se per questo verso il Crescimbeni superava la neutralità erudita che simili trattazioni avevano avuto nel secolo precedente (anche se, paradossalmente, il superamento passava attraverso il recupero del dogmatismo rinascimentale), per un altro verso egli a un differente tipo di neutralità si avvicinava. Mi riferisco alla volontà, dichiarata nella medesima introduzione, di giudicare «coll'opinione [...] de' più savj letterati» più che con la propria, secondo un ideale di impersonalità e di uniformazione alla *doxa* che ha le sue radici nel processo classicistico della canonizzazione, e che – fatta eccezione per i critici di più forte personalità come Vico, Conti, Baretti – resisterà sino alla fine del secolo, quando anzi avrà una vigorosa e consapevole riproposizione da parte del Tiraboschi (sì che proprio questo sarà l'aspetto della critica settecentesca avversato con maggiore insofferenza dai romantici).

La militanza arcadica del Crescimbeni e anzi il suo ruolo di fondatore sono tutt'uno con il suo petrarchismo: nondimeno gli si farebbe un torto non rilevando, fra le maglie della sua proverbiale ortodossia, una simpatia

per la poesia burlesca che (forse con l'eccezione del Bettinelli) ha pochi riscontri nel gusto del secolo, ad esempio nell'apprezzamento di un poeta oscuro come il Burchiello o di un prosatore sempre più screditato come lo "sconcio" Aretino. Timide aperture, queste, destinate a irritare tanto i fautori tanto di una poesia sapienziale come il Gravina quanto i teorici del buon gusto come il Muratori e poi il Tiraboschi.

È noto che proprio sulla questione dell'esclusività del Petrarca come modello di buon gusto (prima ancora che di poesia) si aprì nell'Arcadia un immediato dibattito critico sfociato nello scisma graviniano del 1711. Se nel Muratori la disponibilità verso altri modelli nasceva, oltre che da una innata moderazione di spirito, dall'idea della *emendabilità* del Petrarca (storicamente avvalorata da autori come il Bembo, il Della Casa, il Di Costanzo), per il Gravina l'esigenza di estendere a Dante l'orizzonte dell'esemplarità era la diretta conseguenza – su un piano antropologico prima che stilistico – della sua concezione sapienziale della poesia. Senonché, appunto, il riconoscimento della pur diversa esemplarità di Petrarca e di Dante genera nella critica graviniana, affidata principalmente alla rassegna di esemplificazioni storiche inserita nel trattato *Della ragion poetica* (1708), una profonda contraddizione di metodo ancor prima che di gusto: da una parte il precettismo retorico («ad ogn'opera precede la regola», I, dedica; «sceglieremo [fra i poemi] i più degni ed utili a regolare il gusto», II 15; etc.), dall'altra una disinteressata indagine storico-filosofica

sulla poesia; da una parte l'apprezzamento dell'ortodossia (al punto da anteporre *L'Italia liberata da' Goti* del Trissino alla *Gerusalemme liberata*: II 17), dall'altra l'ammirazione del genio che crea originalmente e liberamente, come oltre a Omero e Dante l'Ariosto (tanto che «il riprenderlo sembra autorità pedantesca e incivile», II 16); da una parte l'idea della poesia come raffinato gioco letterario (si vedano i paragrafi sul Poliziano latino che procede «mescolando le formule di scrittori diversi», I 39; sul Bembo latino in cui la cultura diviene una seconda natura, I 40; su Giusto de' Conti, II 29, e Galeazzo di Tarsia, II 32), dall'altra un'antiretorica e anticlassicistica idea della poesia come «scienza delle umane e divine cose convertita in immagine fantastica» (II, dedica). E un'analogha contraddizione risultava già dall'accostamento di due precedenti scritti del Gravina, il *Discorso sopra l'Endimione* (pubblicato nel 1692 insieme all'opera del Guidi) e il postumo *Regolamento degli studi di nobile e valorosa donna*, collocato da Quondam fra il 1694 e il 1699: interamente fondato sul principio di autorità il secondo, e insofferente delle regole al punto da rifiutare i generi letterari come marchingegno nominalistico il primo, che, pure, confonde le grandezze e le proporzioni al punto da salutare nella mediocre opera del Guidi la rinascita della fantasia antica (curiosamente, ma anche significativamente, proprio sul Guidi il Gravina e il Crescimbeni si sarebbero ritrovati d'accordo, curandone congiuntamente un'edizione celebrativa nel 1726). Esiste del resto una precisa conti-

nuità fra questi scritti e la *Ragion poetica*, poiché in quello stesso scorcio di secolo il Gravina pubblicò con il titolo *Delle antiche favole* un'indagine poi interamente confluita nel libro I dell'opera maggiore).

Così, se l'entusiasmo dantesco e ariostesco, insieme alla celebre condanna del «sonettuccio» arcadico (paragonato al letto di Procuste nella lettera al Maffei *Della divisione d'Arcadia* del 1712), fa sicuramente del Gravina uno dei critici più aperti del suo tempo, l'incoerenza del suo "sistema" ci appare troppo vistosa per non conferire ai suoi giudizi un carattere di occasionalità sconosciuta tanto al Muratori quanto al Crescimbeni.

Il riconoscimento della grandezza di Dante e – in un'età votata al culto della chiarezza – la giustificazione della sua sublime «oscurità» (*Della ragion poetica* I 9) hanno collocato il nome del Gravina accanto a quello del Vico nella storia della fortuna settecentesca di Dante. È peraltro evidente – senza entrare nel merito della diversa qualità della metafisica dei due filosofi e del loro diverso rapporto con il cartesianesimo – che l'analogia cessa nel momento in cui dal mero giudizio di valore sulla poesia dantesca si passi alla sua interpretazione. L'apparente arcaismo del Gravina nasconde infatti una concezione allegorico-sapienziale e quindi intellettualistica della poesia che nulla ha a che vedere con il primitivismo irrazionalistico del Vico, il quale, riconducendo la vera poesia (esemplarmente, Omero e «Dante, il toscano Homero») alla barbarie e all'istintività delle età

eroiche, finì per identificarla con le «antiche favole» in modo ben più radicale. Nel libro III della *Scienza nuova* (*Principj di Scienza nuova d'intorno alla comune natura delle Nazioni*, 1725, 1744³) intitolato alla *Discoverta del vero Omero* si riconosce che Dante, diversamente dal poeta greco, fu «dotto di altissima scienza riposta», ma sul piano critico, per la volontà di valutare la poesia *iuxta propria principia*, il rilievo rimane senza conseguenze: come l'omerica anche la poesia dantesca nasce da una magnanima barbarie e da un'impura mescolazione di dialetti, come l'omerica essa consegue il sublime attraverso l'atroce e il mostruoso, come l'omerica «non sa spiegarsi che per trasporti, fa sua regola il giudizio de' sensi ed imita e pigne al vivo le cose, i costumi, gli affetti con un fortemente immaginarli e quindi vivamente sentirli».

L'ultima citazione è tratta dalla celebre lettera a Gerardo degli Angioli del 26 dicembre 1725, dove si legge anche il più esplicito attacco del Vico al gusto arcadico: «quel divino [...] alle fantasie delicate d'oggi sembra incolto e ruvido anzi che no, ed agli orecchi ammorbiditi da musiche effeminate suona una sovente fiate insoave e bene spesso ancora dispiacente armonia». Ciò che nel pensiero critico vichiano travalica più vistosamente il gusto arcadico è la sottrazione della fantasia al controllo del giudizio e del buon gusto; affiorante timidamente e quasi casualmente nella riflessione di altri teorici e critici, solo in Vico questa apertura lievita in un vero riconoscimento dell'autonomia pre-logica della creatività, sì

da consentirgli, ad esempio, di vedere nella metafora (quella platonica «menzogna» così compromessa con il gusto del secolo precedente) il lampo essenziale e lo stigma stesso della poesia. E certo anche per questo la tentazione di scindere il panorama critico del primo Settecento – da una parte l’indistinto universo dell’Arcadia, dall’altra Vico nel suo splendido isolamento di precursore – rimane molto forte, nonostante gli studi, confutando il titanismo solipsistico dell’*Autobiografia*, abbiano da tempo riavvicinato l’opera vichiana all’ambiente culturale in cui essa si sviluppò. In ogni caso importa sottolineare come il Vico, recependo stimoli all’indagine sulla poesia diffusi in tutta la cultura europea a cavallo fra Seicento e Settecento, vi desse risposte originali grazie al riconducimento della speculazione critico-estetica a quella storico-antropologica; egli superava così non solo il classicismo dei generi letterari e il precettismo dei modelli ma anche lo psicologismo della nuova retorica cartesiana, e scopriva – pur nel trascendentalismo dell’intero disegno della *Scienza nuova* – la storicità del fatto artistico, la sua anticlassica peculiarità di evento concreto. Nel frammento noto come *Giudizio sopra Dante* il Vico potrà così celebrare la *Commedia* come «esempio di sublime poesia» senza contrapporre quella isolata grandezza alla barbarie dei tempi (che persino un antidantista come il Bettinelli avrebbe addotto ad attenuante dei “difetti” danteschi), riconoscendovi al contrario, unico nel proprio secolo, la forma stessa (appunto la sublimazione) di quella temperie storica:

«quello che è più proprio della sublimità di Dante, egli fu la sorte di nascer grande ingegno nel tempo della spirante barbarie d'Italia».

Una non inferiore anche se meno creativa tensione conoscitiva si riscontra nell'opera critica di Antonio Conti, il quale sull'educazione cartesiana innestò quelle suggestioni empirico-sensiste e successivamente quei ritorni di platonismo e di aristotelismo che, se ne rendono altamente contraddittorio il pensiero, anche testimoniano della sua vitale irrequietezza. Pubblicati solo nelle *Prose e poesie* del 1739-1756 (il secondo volume, postumo, è in larga parte frutto di compendi di Giuseppe Toaldo), gli scritti contiani non sono databili con precisione. Tuttavia è possibile individuare una prima fase dominata dalla reazione alle astrattezze cartesiane e in particolare al razionalismo antiomerico dei *modernes*: è impossibile «ridur la poesia, che tutta dipende dal senso e dalle immaginazioni, all'idee della metafisica» scrisse al Martello nel 1718, e in termini analoghi si rivolse nello stesso torno di tempo a madame Ferrant e al Maffei. Risale a questa fase anche la *Dissertazione sopra la «Ragion poetica» del Gravina*, dov'è sviluppata un'estetica empirica intorno al concetto già graviniano del «particolareggiamento» (o «raffigurazione sensibile» di «fantasmi individuali»). Queste idee, accompagnate da un forte spirito antiprecettistico e antiscolastico, tornano nell'abbozzo di *Storia critica dell'italiana poesia* e nel *Discorso sopra l'italiana poesia*, dove – accanto alla notevole celebrazione degli scienziati del Seicento come

coloro che «prepararono con le materie le voci alla poesia» – spiccano le lodi di Dante («nell'invenzione» e «nell'espressione» la *Commedia* «non assomiglia ad alcun'altra delle antiche poesie» e testimonia di «una fantasia molto più forte e spaziosa», tale da consentirgli di dedurre «tutto [...] dalla propria idea, creando il luogo il tempo le azioni») e soprattutto dell'Ariosto, impareggiabile «per la novità dell'invenzione in cui con arte finissima accoppia il verisimile col meraviglioso, in modo che tesse un incanto alla fantasia, che non dà tempo di riflettere alla menzogna poetica» (giacché le «minute circostanze nel rappresentar la cosa, fissano in esse la fantasia»). Il successivo *Trattato de' fantasmi poetici* approfondisce e al tempo stesso contraddice questa impostazione: celebrato, si è visto, come autore della «più dilettevole istoria de' possibili» proprio perché «tra tutti i poeti moderni ha saputo meglio particolareggiare di ogni altro, ed è certo che tutta l'arte di accordare il verisimile col mirabile consiste nel particolareggiamento», l'Ariosto è tuttavia censurato neoaristotelicamente per la mancanza di «proporzione» e di «unità» del suo poema, troppo spesso lontano da quella convenienza che è «la sola ed universal regola della Poesia». Il Conti smentiva così non solo il principio, tante volte asserito, della libertà inventiva dei poeti, ma anche il relativismo storico con cui, nel *Discorso sopra la Tebaide di Stazio* oltre che in tutte le lettere vertenti sulla questione omerica, invitava a non giudicare un'opera né con il parametro delle poetiche classiche né con il gusto moderno, poiché

«un'opera può essere buona relativamente ad un tempo in cui domina un certo gusto, e pessima in un altro in cui il gusto è cambiato». Ma forse la contraddizione maggiore del Conti, al di là delle oscillazioni teoriche, va cercata proprio sul piano del suo gusto, che a dispetto di una comprensione vichiano-graviniana dell'antico prediligeva pur sempre campioni del classicismo razionalista come Orazio, Racine e Pope, cui dedicò belle traduzioni e acuti commenti (*Annotazioni critiche* [Orazio], *Dissertazione su l'Atalia del Racine* e *Osservazioni su la materia e l'artificio del poema* [*Il Riccio rapito*]).

Se la riflessione critica è inseparabile nel Conti da una ricerca filosofica di tipo antropologico, il suo contemporaneo Francesco Saverio Quadrio riprende idealmente l'opera e il metodo del Crescimbeni. L'ampio trattato *Della istoria e ragione di ogni poesia* (1739-1752, ma un'anticipazione era uscita nel 1734 con il titolo *Della poesia italiana* e sotto lo pseudonimo di Giuseppe Maria Andrucci) obbedisce ancora, infatti, a un interesse eminentemente retorico pur degenerando in continuazione nei modi eruditi del repertorio bibliografico: dove andranno rilevate, rispetto al Crescimbeni, una maggiore autonomia della parte informativa e una più debole e meno militante preoccupazione precettistica, anche se molto forte – a dispetto del programmatico universalismo – rimane l'esigenza di “autorizzare” la poesia italiana attraverso il suo riconducimento ai modelli greci e latini. In ogni caso, ciò che qui importa, l'attenzione del Quadrio non si sofferma su un

autore o su un'opera se non per inquadrarli nell'ambito di una scuola o di un genere, con uno spirito rigidamente classificatorio che – eccettuate forse le pagine su Metastasio – poco concede all'intelligenza dell'individualità letteraria (un'analogia preminenza hanno i generi letterari nell'indagine di Giulio Cesare Becelli *Della novella poesia cioè del vero genere e particolari bellezze della poesia italiana*, 1732, intesa a dimostrare la “specialità” delle diverse poesie nazionali rispetto alla poesia greca e quindi la necessità di moderatamente aggiornare i canoni aristotelici).

È noto il giudizio del Carducci, secondo il quale l'opera del Quadrio costituirebbe «l'inventario dell'asse arcadico o, più largamente, dell'arte poetica del passato»: sulla scia di Dionisotti, che riconosceva al valtellinese «la voracità e il fiuto», recenti indagini hanno cercato di attenuare la severità carducciana, facendo leva ad esempio sull'elettismo e sulla disponibilità con cui la parte finale della trattazione quadriana si apre alla letteratura contemporanea (viceversa, e quasi paradossalmente, altri hanno invece denunciato l'imprecisione storica e filologica del Quadrio, dando ragione alle perplessità già espresse dal Tiraboschi). Ma a ben vedere quelle aperture non vanno quasi mai al di là dell'informazione bibliografica, spesso desunta meccanicamente dalla «Storia letteraria d'Italia» che lo Zaccaria veniva pubblicando in forma di periodico in quegli stessi anni; in ogni caso non ne viene scalfita la modalità fondamentale dell'*Istoria e ragione*, quel regolismo di stampo ri-

nascimentale che nella sua esplicita destinazione, i poeti, fa del Quadrio l'epigono forse più tenace del Bembo.

In ogni caso l'opera del Quadrio è l'ultimo monumento settecentesco in cui coesistono aspirazione storiografica, catalogismo erudito e intenzione retorico-precettistica. Se già in precedenza tali vocazioni si erano separate – ad esempio nella caotica trattazione storico-enciclopedica di Giacinto Gimma, aperta anche alla prosa e anzi ai testi non letterari e alle vicende istituzionali della cultura (*Idea dell'Italia letterata*, 1723), nella *Biblioteca* aggiunta da Giusto Fontanini alla terza edizione (1726) dell'*Eloquenza italiana* (e ristampata nel 1753 con le caustiche annotazioni di Apostolo Zeno) e nelle poetiche, improntate a un intransigente aristotelismo e a un altrettanto ortodosso petrarchismo, di Domenico Lazzarini, Biagio Schiavo e Giuseppe Salio (che nell'*Esame critico intorno a varie sentenze d'alcuni rinomati scrittori di cose poetiche*, 1738, riuscì a scandalizzarsi per la troppo libera interpretazione aristotelica del Calepio) – è intorno alla metà del secolo che esse conseguono una consapevole specializzazione. Lo dimostra soprattutto, per quanto riguarda il versante erudito, la coerenza metodologica con cui, senza “distrazioni” d'ordine estetico, Gian Maria Mazzuchelli redasse in ordine alfabetico i suoi *Scrittori d'Italia, cioè notizie storiche e critiche intorno alle vite e agli scritti de' letterati italiani*, di cui uscirono sei grossi volumi fra il 1753 e il 1763 (l'impresa si interruppe alla lettera B, ma cospicui materiali manoscritti sono conservati presso la Biblioteca

Vaticana). Costretta nei termini espositivi e avalutativi dallo spirito strumentale dell'opera, la biografia perde nel Mazzuchelli quanto di esemplare e di apologetico ancora conservava (a non dire ovviamente delle *Vite degli Arcadi illustri* e delle *Notizie storiche degli Arcadi morti* scritte o curate dal Crescimbeni nei primi decenni del secolo) nel Muratori, autore, oltre che della citata *Vita di Carlo Maria Maggi*, delle biografie dei concittadini Castelvetro (1727), Sigonio (1732) e Tassoni (1739). L'ideale mazzuchelliano di un biografismo neutrale e oggettivo (quando non si voglia ravvisare un'indiretta presa di posizione nella maggiore estensione delle voci dedicate ai moderni e ai contemporanei) venne raccolto soprattutto da Angelo Fabroni, che nella prefazione alle *Vitae Italarum doctrina excellentium qui saeculo XVIII floruerunt* (1766-1774: un'edizione notevolmente ampliata grazie alla fatica di molti collaboratori uscì dal 1778 al 1805) dichiarò: «narratorem enim magis me esse volo quam judicem, et odi semper illorum hominum arrogantiam, qui quasi pro tribunali sedentes de omni re temere pronuntiant» (impersonalità solo appena attenuata nei più sintetici divulgativi *Elogi d'illustri Italiani* usciti in due volumi fra il 1786 e il 1789). Collaudato in oltre un secolo dalla filologia maurino-bollandiana e dalla diplomatica, il principio fondante della tradizione erudita – attenersi impersonalmente ai fatti cioè ai documenti – veniva così definitivamente applicato alla sfera della biografia letteraria, in attesa che il Tiraboschi (facendo coincidere il significa-

to estetico e storico degli autori con la loro fortuna) tentasse di estenderlo anche alla componente critica della storiografia letteraria.

A fronte della programmatica impersonalità del Mazzuchelli e del Fabroni (cui fa riscontro, in ambito giornalistico, la stretta referenzialità dell'“estratto”: si pensi almeno al «Giornale de' Letterati d'Italia» dei due Zeno, del Vallisneri e del Maffei, alle «Osservazioni letterarie» del solo Maffei, alle «Novelle letterarie» di Giovanni Lami e al «Nuovo Giornale de' Letterati d'Italia» del Tiraboschi, o a quel vero e proprio annuario bibliografico che è la «Storia letteraria d'Italia» di Francesco Antonio Zaccaria), appare inevitabilmente condizionata da uno spirito municipalistico e da un intento celebrativo non solo la biografia “concittadina” – dalle pagine sugli scrittori veronesi nella *Verona illustrata* dello stesso Maffei (1732) alla fortunatissima *Vita dell'Ariosto* del ferrarese Giovanni Andrea Barotti (1741) – ma l'intera tradizione della storiografia regionale o locale, come fra le molte dimostrano le opere di Francesco Arisi (*Cremona literata*, 1702-1706; un terzo volume apparve solo nel 1741), Antonino Mongitore (*Bibliotheca sicula*, 1707-1714), Giulio Negri (*Istoria degli scrittori fiorentini*, 1722), Giovanni Bernardo Tafari (*Istoria degli scrittori nati nel Regno di Napoli*, 1744-1770), Filippo Argelati (*Bibliotheca scriptorum mediolanensium*, 1745), Marco Foscarini (*Storia della letteratura veneziana*, 1752), Giovanni degli Agostini (*Scrittori viniziani*, 1752-1754), Giovan Gioseffo Liruti

(*Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli*, 1760-1780), Pier Paolo Ginanni (*Memorie storico-critiche degli scrittori ravennati*, 1769), Angiolgabriello di S. Maria (*Biblioteca, e storia de' scrittori vicentini*, 1772-1782), Giovanni Andrea e Lorenzo Barotti (*Memorie storiche di letterati ferraresi*, 1777-1793), Girolamo Tiraboschi (*Biblioteca modenese*, 1781-1786), Giovanni Fantuzzi (*Notizie degli scrittori bolognesi*, 1781-1794), Eustachio d'Afflitto (*Memorie degli scrittori del Regno di Napoli*, 1782-1794), Cristoforo Poggiali (*Memorie per la storia letteraria di Piacenza*, 1789), Ireneo Affò (*Memorie degli scrittori e letterati parmigiani*, 1789-1797).

2. Il secondo Settecento

Discorrere separatamente della critica del secondo Settecento non vuole significare in alcun modo l'accettazione della tradizionale divisione del secolo in un'età dell'Arcadia e in un'età dell'Illuminismo (o in un'età del razionalismo e in un'età del sensismo), ma solo evidenziare la novità di *forma* che a partire dalla metà del Settecento distingue la critica letteraria. La quale, nei limiti in cui è lecito schematizzare, presenta caratteri perlopiù sconosciuti alle generazioni precedenti, come la snellezza e la brillantezza di una scrittura saggistica, l'umoralità e la provocazione di una flagrante soggettività, la tendenza alla divagazione e a un voluto disordi-

ne, la facilità a declinarsi nei modi della conversazione e della satira, insomma una antiaccademica sprezzatura. In questo senso può assumersi a insegna del nuovo atteggiamento la sentenza dell'Algarotti secondo la quale «certi pensieri che hanno un certo che di grazia originale in lettere o in piccioli saggi, la perdono [...] nel metodico apparato di un libro» (*Lettere di Polianzio ad Er-mogene*, IX).

Certo, ben al di là del tono, l'antiaccademismo significava il rifiuto del canone arcadico tre-cinquecentesco, e quindi non solo l'accantonamento della preoccupazione antiseicentista, ma anche il tendenziale superamento dello stesso principio di imitazione, sostituito nei casi più radicali (Baretti) da un ideale di spontaneità; una concezione della critica sempre meno precettistico-normativa; una crescente insoddisfazione nei confronti del buon gusto come principio-guida della critica non meno che della creazione artistica, contestualmente all'affermarsi dell'idea – solo timidamente formulata nel primo Settecento – che il primo requisito del critico fosse l'animo poetico; una progressiva svalutazione delle questioni retoriche ad opera del nuovo psicologismo sensistico, e un'attenzione sempre maggiore agli aspetti contenutistici, secondo il pragmatismo e l'esigenza di realismo – cioè di una più stretta corrispondenza fra parola e cosa – della cultura illuministica («Per giudicare del merito di un'opera, la prima importante vista deve esser quella della natura delle idee ch'ella contiene», scriverà Pietro Verri nel «Caffè»); la tendenza a ricon-

durre l'arte alla "vita", e quindi l'insorgere di un nuovo pedagogismo e di un *engagement* etico-politico che in sede teorica rischiava di sottrarre alla letteratura la sua specificità, così come, in ambito storiografico, rischiava di annullare la dinamica letteraria nelle vicende di progresso e decadenza della civiltà, o, che è lo stesso, di subordinare deterministicamente la letteratura ai governi, ai climi, ai costumi. Tuttavia questi sviluppi (come, su tutt'altro piano, il neoclassicismo di uno Spalletti o di un Milizia) hanno una maggiore rilevanza nella storia dell'estetica che nella storia della critica, al grande sforzo sul fronte teorico non corrispondendo un adeguato rinnovamento dei giudizi e dei metodi: certo il Trecento e il Cinquecento non hanno più il prestigio conferito loro dall'Arcadia, ma, al di là di un'insofferenza che oserci dire pre-critica, non è cambiato significativamente il modo di leggere e di sottoporre a esame ragionato le opere. Esempio in tal senso il caso del Parini, che nonostante le sue simpatie illuministiche, nonostante la consapevole adesione al sensismo e nonostante la diretta esperienza di poeta, riuscì critico mediocre e, soprattutto, critico interamente legato ai vecchi valori del razionalismo come il buon gusto e l'*utile dulci*, l'imitazione della natura attraverso l'esempio degli autori classici, la purezza della lingua secondo il criterio della Crusca. E anche le *Ricerche intorno alla natura dello stile* del Beccaria, che costituiscono una delle punte avanzate dell'estetica sensistica e che presuppongono il completo superamento della retorica classica, finiscono per predi-

care neoaristotelicamente «norme inalterabili» cui gli scrittori dovrebbero attenersi.

Ma, più che su simili contraddizioni o interni limiti, converrà insistere sul fatto che molte delle stesse novità del pensiero estetico-critico del secondo Settecento hanno significative anticipazioni nei decenni precedenti. L'antiaristotelismo ad esempio, anche se in modo meno risoluto, affiora molto spesso negli scritti del Muratori e del Gravina, del Maffei e del Manfredi, e ha una sua esplicita formulazione nel *Proemio ai Sermoni della Poetica* (1710) del Martello, il quale nello stesso anno, in un *Comentario* che è una delle prove critiche più vivaci dell'intero secolo, diede sfogo a una già "bettinelliana" insofferenza nei confronti del petrarchismo di scuola. E a una poetica virtualmente sensistica non era già pervenuto il Conti con largo anticipo non solo su Parini, Verri e Beccaria, ma anche su Condillac e Du Bos? Senza negare l'evoluzione del pensiero e il radicale spostamento dei piani d'interesse, non pare dunque arbitrario individuare nelle accennate novità di forma – e più precisamente in una leggerezza che trascorre dal frivolo all'impegnato, dalle *Lettere a Lesbia Cidonia sopra gli epigrammi* alla militanza del «Caffè» – il carattere distintivo della critica del Secondo Settecento.

Il primo critico in cui questi tratti siano ben riconoscibili è Francesco Algarotti. Più che nei *Saggi*, spesso appesantiti da un'ambizione di profondità "filosofica" che poco si addiceva all'autore (ma in questa sede meri-

tano una segnalazione almeno il *Saggio sopra Orazio* del 1760 e il *Saggio sopra l'opera in musica* del 1755-1762, che sulla scia del Martello e del Quadrio riconosce piena dignità letteraria al melodramma), il meglio della produzione critica algarottiana va cercato nelle nove *Lettere di Polianzio ad Ermogene intorno alla traduzione dell'Eneide del Caro* (1744), nei *Pensieri diversi* (risalenti a vari periodi) e nell'epistolario. Più che per le censure alla versione del Caro, comunque «buonissima in molti parti sue», le *Lettere di Polianzio* interessano per la generale requisitoria contro le «acutezze» e il «gonfio» del secondo Cinquecento (a questo scopo viene data un'interpretazione di Virgilio tutta nel segno della parsimonia) e, ancor più contro l'idolatria trecentocinquecentesca degli accademici moderni: «questa parte di secolo nostro che si è dalle sozzure del Seicento purgata, pare non conceder gran fatto a se stessa la libertà di esaminare, quanto severa co' seicentisti, altrettanto de' cinquecentisti e molto più de' trecentisti maestri loro cieca ammiratrice, di modo che sembra fra noi quella implicita venerazione ch'era altre volte nella filosofia verso Aristotile, essere ora trapassata alle classi più basse di umanità e di rettorica verso Dante, Petrarca, Bembo e tutta quella scuola». Parole, queste, che per la loro insofferenza del gusto e del precettismo arcadici sono giustamente sembrate al Fubini «l'annuncio e la prefazione della critica del secondo Settecento», e che lo stesso Algarotti amò in più occasioni ripetere, come nella lettera a Eustachio Zanotti sulle *Api* del Rucellai (15

maggio 1747) o in quella a ignoto sui prosatori del Cinquecento (10 marzo 1752) o, ancora, in quella a Giovanni Baldasseroni sulla sopravvalutazione graviniana del Trissino e su altri «spropositi» arcadici (5 novembre 1760). Nondimeno, proprio perché ha nell'insofferenza la sua unica vera cifra, la critica algarottiana rivela tutta la sua debolezza e genericità nel momento di farsi positiva e propositiva: si spiega così, al di là della predilezione di Orazio («egli è il mio poeta, il mio studio, la mia delizia»: lettera a ignoto del 4 maggio 1754), la celebrazione dell'*Arte poetica* come «formula generale di tutte le belle arti» (*Pensieri diversi*, ed. Ruozzi n. 14), e la conseguente ripresa non solo di tanti *loci communes* del classicismo primosettecentesco – chiarezza, semplicità, naturalezza, temperamento di «fantasia» e «giudizio» (*ibidem*, n. 313) – ma anche di più circostanziate opinioni, dalle lodi al Metastasio («che nettezza, che facilità, che grazia [...]!», *ibidem*, n. 151) alla definizione di Dante come poeta «scuro, assai sovente duro, tinto della pece di un'età gotica» (lettera al marchese Manara, 6 ottobre 1759). Almeno in un caso, tuttavia, l'Algarotti consegnò al secondo Settecento un'idea critica di grande importanza: mi riferisco alla rivalutazione complessiva del Seicento («Non merita il secolo del Seicento quella tanto mala voce che data gli viene comunemente tra noi»), in nome non tanto o non solo della lirica dissidente di un Filicaia o di un Chiabrera quanto della produzione scientifico-filosofica, fino al punto di affermare che «un Galilei vale il Bembo» (*Pensieri*

diversi, nn. 94 e 276). Ampiamente consacrata dalla *Storia* tiraboschiana, questa idea verrà perfezionata solo dal De Sanctis, che della prosa scientifica saprà cogliere, al di là del rilievo culturale, lo specifico valore formale.

Per la sua estensione cronologica e la vastità delle sue articolazioni, l'opera critica di Saverio Bettinelli si impone come una delle più rappresentative del secondo Settecento. Tuttavia a questa vistosa presenza, amplificata dalla vivacità e dalla brillantezza dei toni, non corrisponde un'adeguata sicurezza di gusto né tantomeno di metodo. Certo questa severità andrebbe moderata se ci limitassimo a considerare soltanto i primi due scritti critici del Bettinelli, quelle *Lettere virgiliane* e quelle *Lettere inglesi* che ne stabilirono la fama e sulle quali, in un certo senso, egli sarebbe vissuto di rendita per quasi mezzo secolo. Ma anche in tal caso, una volta riconosciuta la felicità argomentativa ed espressiva con cui il Bettinelli attaccò ogni forma di accademismo e di superstizione letteraria, dovremmo ricondurre tanta ansia di rinnovamento più a un giornalistico amor di polemica e di provocazione che a un nuovo gusto e a una nuova concezione della letteratura (l'equivoco fece sì che Alessandro Verri, dalle colonne del «Caffè», potesse dire le *Virgiliane* scritte «con illuminatissima libertà»). Premesse ai *Versi sciolti di tre eccellenti moderni autori* (Frugoni, Algarotti, Bettinelli) del 1757, le *Dieci Lettere di Publio Virgilio Marone scritte dagli Elisi all'Arcadia di Roma sopra gli abusi introdotti nella po-*

esia italiana vogliono sviluppare, nei modi del «Ragguaglio di Parnaso» resi illustri da Traiano Boccalini, gli attacchi algarottiani contro la servitù dell'imitazione e i pregiudizi scolastici. Senonché lo spirito dissacrante del Bettinelli è tale da travolgere, con i «freddi legislatori» e i pedissequi imitatori, buona parte dei poeti italiani, ora rifiutati pressoché *in toto* come Dante (il «più basso, più duro, più falso, più freddo» di tutti) ora sottoposti a un drastico ridimensionamento come il Petrarca, che andrebbe mondato di «alcuni modi viziosi» e di «tutte le fredde allusioni», o l'Ariosto, di cui bisognerebbe ignorare le «turpi buffonerie» e le «sozze immagini». La polemica antiarcadica in nome del rinnovamento veniva così indebolita da una compiaciuta incomprendimento di ogni tipo di poesia che non corrispondesse, ancora, a un generico buon gusto, come dimostrano anche meglio le *Lettere inglesi* (*Lettere sopra vari argomenti di letteratura scritte da un Inglese ad un Veneziano*, 1766). Qui infatti, sviluppando i temi delle *Virgiliane* e replicando alla *Difesa di Dante* pubblicata da Gasparo Gozzi nel 1758 (dissertazione che per il suo accademismo grammaticale va accostata alle ricerche erudite di Biscioni, Pelli Bencivenni, Perazzini e Dionisi più che ai giudizi di Vico e Gravina), il Bettinelli non sa andare al di là dell'indicazione di Alexander Pope come supremo modello poetico: «sapete voi che io non conosco il più perfetto, fra tutti gli antichi e i moderni poeti, di Pope? Trovo de' difetti in Orazio, in Omero, in Virgi-

lio, in Voltaire, nel Tasso e nell'Ariosto, e non ne trovo in Pope, e lo metto sopra tutti...».

Questa fondamentale contraddizione – l'auspicio di un nuovo atteggiamento poetico e il conservatorismo del gusto – attraversa l'intera opera critica bettinelliana, dal trattato *Dell'entusiasmo delle belle arti* (1769, 1780²) e dal *Saggio sull'eloquenza* (1783), che sviluppando in direzione sensistica il motivo classico del *furor* e riprendendo la teoria pseudolonginiana del sublime non rinunciano però al correttivo del «buon senso» e del «decoro» (sì da pervenire al fragile compromesso per cui Omero, Dante e Ariosto sono superiori «nel genio», Virgilio, Petrarca e Tasso «nel bello»), ai discorsi *Sopra lo studio delle belle lettere e sul gusto moderno di quelle* (1780) e *Sopra la poesia italiana* (1781), che pur ribadendo l'irriverenza nei confronti della tradizione italiana rifiutano in suo nome sia le novità preromantiche d'oltralpe sia il «filosofismo» e l'«infranciosamento» della letteratura illuministica, colpevole fra l'altro di eccessiva simpatia per il «barbaro» Shakespeare (veniva così implicitamente sconfessata l'ambizione filosofica con cui, in gara più che in polemica con Voltaire, il Bettinelli aveva scritto una delle sue opere più impegnative, il *Risorgimento d'Italia negli studi, nelle arti, e ne' costumi dopo il Mille*, 1775, 1786³). E ancora, senza fermarci su episodi poco significativi come il discorso *Delle lodi del Petrarca* (1786) o la *Dissertazione accademica sopra Dante*, che nel primo anno del nuovo secolo ribadisce e anzi acuisce l'insofferenza delle *Virgiliane*,

ritroviamo la medesima contraddizione negli scritti dedicati al teatro (*Discorso sopra il teatro italiano*, 1782, 1788²; *Dialoghi d'Amore XI-XIV: Amore e Melpomene*, 1788; *Lettera al signor canonico De Giovanni sulla nuova edizione delle Tragedie del conte Alfieri*, 1790), dove, a fronte di un disinvolto antiaristotelismo, fa specie il classicistico e oltranzistico rifiuto così di Shakespeare come di Diderot, così di Carlo Gozzi come del «durissimo» Alfieri.

Ricondotta di volta in volta sotto il segno dell'Arcadia o dell'Illuminismo, del sensismo o addirittura del preromanticismo, l'opera del Bettinelli (ed è una considerazione che vale anche per la sua poesia) appare insomma come un caso esemplare di transizione istituzionalizzata, a riprova della fondamentale continuità, lungo tutto il secolo, del "nuovo" con il "vecchio".

Un carattere transitorio, del resto, andrà ravvisato anche nella produzione di un critico tanto più grande come Giuseppe Baretta (con questa non trascurabile differenza: che se il modernista Bettinelli rimase spesso impacciato entro schemi antiquati, il Baretta riuscì paradossalmente innovatore grazie al proprio misoneismo). Figura tradizionalmente controversa, l'autore della «Frusta letteraria» è stato di volta in volta considerato il critico settecentesco per antonomasia oppure un mero polemista, uno spirito originale oppure un ripetitore del dottor Johnson, un attardato bernesco oppure un precursore del romanticismo, con una disparità di valutazioni che discende direttamente dalle contraddizioni interne

alla sua opera. Contraddizioni che, tuttavia, si riducono di molto quando si rinunci alla pretesa (che è il vero equivoco di tanti contributi) di dimostrare l'importanza del Baretti sulla base della sua "modernità". In realtà nessuno come lui, nell'Italia del Settecento, rappresenta altrettanto esemplarmente il momento di crisi della riflessione letteraria, in una fase in cui, ormai screditati i vecchi canoni e non ancora affermatosi i nuovi, lo spazio della critica fu interamente occupato dalla personalità del critico e dalla insindacabile soggettività del suo gusto. Caricando i propri giudizi di un'oltranza spavalda sia nell'entusiasmo sia nell'iconoclastia il Baretti percorse questa strada fino a capovolgere completamente lo statuto della critica; così, se già il sensismo aveva incominciato a suggerire che un'opera fosse bella poiché piaceva più di quanto piacesse per la sua bellezza, egli, che in questo fenomenologismo psichico introdusse una potente nota di individualismo, finì con il sostenere che un'opera fosse bella poiché piaceva *a Baretti*. In questo protagonismo acquista un più autentico senso anche la vecchia idea, che nel Maffei e nel Montani e nel Pope dell'*Essay on Criticism* non andava al di là del luogo comune accademico, della necessità per il critico di essere dotato di animo "poetico": non è un caso che a fare le spese degli strali barettiani siano proprio le figure maggiori del nostro primo Settecento, dal Muratori («uomo erudito assai, ma nulla punto poeta») al Gravina («non aveva l'anima poetica e non era giudice competente di poesia») al Crescimbeni («giudicava come una

pecora»). Per questo, pur non essendo certo un grande poeta, il Baretti critico diede il meglio di sé attraverso l'invenzione fantastica di Aristarco Scannabue, così come il Bettinelli aveva avuto bisogno di trasfondersi nel suo Virgilio e nel suo Inglese; e sempre per questo, dunque, le sue pagine più significative andranno cercate nei numeri della «Frusta letteraria» (1763-1765) più che in quel *Discours sur Shakespeare et sur monsieur de Voltaire* (1777) nel quale molti indicano il suo capolavoro. Nel *Discours*, infatti, Shakespeare risulta più che altro un pretesto per combattere Voltaire e tutto il classicismo raziocinante dell'Illuminismo, così come la difesa di Dante e di Tasso, nella precedente *Dissertation upon the Italian Poetry* (1753), era strettamente e accademicamente funzionale alla confutazione del voltairiano *Essai sur la Poésie épique*, tanto da non scostarsi troppo, nell'argomentazione e nello stile, dai *Remarks upon Voltaire's Essay on the Epic Poetry* pubblicati dal Rolli nel 1728.

E se il più organico e maturo *Discours* mette a frutto le suggestioni del secondo soggiorno inglese, dal revival shakespeariano alla voga ossianica al diffuso antifrancesismo, il grande drammaturgo non assurge mai a mito letterario con il quale (come avviene per il Cellini della «Frusta») entusiasticamente coincidere. La riprova e *contrario* è che le osservazioni più acute del *Discours* non riguardano direttamente il teatro di Shakespeare ma vertono su questioni teoriche come l'intraducibilità della poesia e – in polemica con l'universalismo voltairiano –

la storica individualità delle letterature nazionali, un argomento, quest'ultimo, già toccato dal Rolli e dal Becelli. Nella «Frusta letteraria», al contrario, il confronto con gli autori e i testi si svolge sempre su un piano di immediatezza e di conclamata ingenuità; come se il critico volesse conformarsi anche nel metodo al proprio ideale estetico di una vivace semplicità: tanto che più del giudizio in se stesso (si tratti dell'antiboccaccismo o dell'incomprensione della riforma goldoniana, dell'esaltazione del Cellini o del Metastasio o dell'Ariosto o della condanna dell'*Arcadia*) resta e conta il modo – il tono, un'immagine – cui quel giudizio si affida, dalla celebre metafora, poi ripresa dal Foscolo, delle «onde» e dei «cavalloni di poesia che l'Ariosto, come un Nettuno adirato, fa sovente rotolare addosso a' suoi leggitori» (n. 6) al fulminante superlativo con cui è liquidato un simbolo dell'*Arcadia* («il mio inzuccheratissimo Zappi», n. 1) alla vichiana similitudine dei «belli ma disperati animali, armati d'unghioni e di tremende zanne» impiegata a suggerire il fascino mostruoso della *Vita* celliniana: «Di questo bel carattere l'impetuoso Benvenuto si dipinge nella sua *Vita*, senza pensarvi su più che tanto, persuasissimo sempre di dipingere un eroe. Eppure, quella strana pittura di se stesso riesce piacevolissima a' leggitori, perché si vede chiaro che non è fatta a studio, ma che è dettata da una fantasia infuocata e rapida, e ch'egli ha prima scritto che pensato; e il diletto che ne dà mi pare che sia un po' parente di quello che proviamo nel vedere certi belli ma disperati animali, armati

d'ungcioni e di tremende zanne, quando siamo in luogo di poterli vedere senza pericolo d'essere da essi tocchi ed offesi» (n. 8). Tuttavia nemmeno gli amatissimi Ariosto e Cellini furono mai considerati dal Baretti come "modelli". Consapevole della natura umorale delle proprie simpatie e antipatie letterarie (pur nella pretesa di farsi portavoce del comune buon senso), e alieno dalla speculazione estetica come pochi altri, egli rifiutò sempre di intendere la critica come legislazione («Non mi chiedete mai più alcun modello di stile», intimò il 17 marzo 1764 a Francesco Carcano), limitandosi a registrare le proprie impressioni di lettura nel contesto spurio (di ascendenza cinquecentesca: si pensi soprattutto al Doni) del "sogno", della cicalata, del divertimento. Da questo punto di vista, e ai fini di una storia della critica letteraria settecentesca, testi come le *Lettere familiari a' suoi tre fratelli* (1762-1763; seconda edizione accresciuta: *A Journey from London to Genoa through England, Portugal, Spain and France*, 1770), l'*Account of the Manners and Customs of Italy* (1768) o la *Scelta di lettere familiari* (1779) risultano più significativi di altri scritti più tecnicamente critici, dalla giovanile *Prefazione alle Tragedie di Pier Cornelio* (1747-1748) e dai *Remarks on the Italian Language and Writers* (1753) fino alla *Prefazione* del 1772 alle opere machiavelliane.

Spirito fondamentalmente negativo (la più importante affermazione su Shakespeare è che «ne savait ni latin ni grec ni aucune autre langue»), il Baretti riuscì critico originale proprio perché la sua stessa iconoclastia gli

consentì di azzerare la tradizione classicistica, nei cui canoni anche i critici più illuminati, e con maggiori ambizioni di novità, rimasero irretiti. È il caso di Carlo Denina, che a dispetto dello spirito filosofico con cui volle superare un approccio retorico-formalistico alla letteratura non ha lasciato giudizi critici degni di nota. Certo il *Discorso sopra le vicende della letteratura* – edito una prima volta nel 1760, quindi, assorbito il *Saggio sopra la letteratura italiana* del 1762, progressivamente ampliato (1763, 1784-1785, 1792-1799) – è opera che si inserisce autorevolmente in quel filone storiografico illuministico tendente a ricondurre le vicende artistiche a quelle civili, e se per certi versi è un repertorio di recenti luoghi comuni (influenza del clima e del governo; alternarsi di progresso e decadenza, etc.), per altri, e penso in particolare alle indagini di letteratura comparata, presenta caratteri di originalità (in linea con le pagine migliori del Bettinelli e del Baretti, che dalle colonne della «Frusta» seguì il Denina con affettuosa severità). Tuttavia il limite che qui importa rilevare è, più del virtuale annullamento della specificità della dimensione artistica, l'incongruo ricorso al vecchio criterio del buon gusto ogniqualvolta si debba formulare un esplicito giudizio; “filosofismo” e retorica si contaminano così e si indeboliscono reciprocamente, generando affermazioni di sconcertante debolezza critica (come quella per cui Dante avrebbe scritto la *Commedia* per «satira» e il Petrarca le sue rime per «galanteria»). Si spiega anche così la maggiore efficacia del Denina *destruens*: ad esempio

là dove afferma che «se si fosse stato ai precetti, o alla rigorosa imitazione, noi non avremmo né il poema di Dante, né l'*Orlando furioso*, né il *Paradiso perduto*, né il *Telemaco*, né la *Morte di Abel*, né il *Messia* del sig. Klopstock, né le *Notti* di Young, né le poesie di Ossian, né le opere del Metastasio» (*Biblioepa, o sia l'arte di compor libri*, 1776).

Né molto di più significano sul piano critico altre due opere di simile concezione ancorché limitate alla poesia italiana, il *Ragionamento istorico dell'origine e progresso della volgar poesia* premesso da Ireneo Affò al proprio *Dizionario precettivo, critico ed istorico della poesia volgare* (1777), e il *Ragionamento su la volgar poesia dalla fine del passato secolo fino a' gironi nostri* (1779) di Carlo Castone della Torre di Rezzonico (più plausibile e funzionale risulta invece la stessa impostazione storiografica quando sia esplicitamente trasferita dal piano della letteratura a quello della cultura, come nel caso delle vivaci *Vicende della coltura nelle Due Sicilie* pubblicate da Pietro Napoli Signorelli fra il 1784 e il 1786).

Ma l'autore in cui più vistoso è il divario fra ricerca teorica e risultati critici è, come accennato, Giuseppe Parini. Non è questa la sede per illustrare la poetica del sensismo, né quanto essa debba al Parini per la concreta opera di poesia ancor prima che per la speculazione estetica. Andrà invece osservato che dagli scritti teorici pariniani, il *Discorso sopra la poesia* del 1761, il *Discorso recitato nell'aprimiento della nuova cattedra del-*

le Belle Lettere del 1769, la relazione *Sul decadimento delle Belle Lettere e delle Belle Arti* del 1773 e soprattutto le *Lezioni di Belle Lettere* del 1769-1771 (arbitrariamente edite dal Reina in forma di quel trattato *De' Principj delle Belle Lettere* che Parini non scrisse mai, quindi riedite dal Mazzoni sotto il titolo *Dei principi generali e particolari delle Belle Lettere applicati alle Belle Arti*), emerge una concezione tutta psicologico-emozionalistica – ancorché pedagogicamente virtuosa – dell'esperienza letteraria, tale da screditare qualsiasi precettismo retorico e qualsiasi canone imitativo. Eppure proprio alle vituperate regole e al criterio cruscante della «purezza» linguistica il Parini, abbandonando il giovanile anticruscantismo delle polemiche contro il Bandiera e il Branda, ricorre nella seconda parte delle *Lezioni*, quando decide (sull'esempio della *Perfetta poesia muratoriana* e della *Ragion poetica* graviniana) di illustrare la sezione teorica con una rassegna critica degli scrittori italiani. Indipendentemente dalla ripresa un po' meccanica dell'ormai vulgato schema storiografico secondo il quale a secoli di progresso (XIV, XVI, XVIII) si alternano secoli di decadenza (XV, XVII), colpisce in questa rassegna la frequente delega del giudizio a Leonardo Salviati, i cui *Avvertimenti della lingua* ora sono largamente citati ora sono compendiatissimi (con un solo momento di vero dissenso, a proposito della prosa machiavelliana); ma anche quando si pronuncia in prima persona il Parini ci dà l'impressione di una vera e propria abdicazione critica a favore della Crusca: il Petrar-

ca, fornito di gusto «più squisito e più delicato» di Dante, è pregevole per i «graziosi vocaboli» e le «gentilissime forme del dire» con cui «arricchì notabilmente la nostra lingua di parole e maniere leggiadre»; il Boccaccio, purché «purgato debitamente» delle «molte infamie oscene ed irreligiose», resta il massimo prosatore italiano per «il buongusto dell'eloquenza» e per una lingua che «è la più pura e la più gentile che usar si possa scrivendo»; il Della Casa, forse ancor più per le *Orazioni* che per il *Galateo*, è «il migliore di tutti dopo il Boccaccio», e così via. E quando il criterio linguistico non è dominante, si impone il criterio classicistico dell'imitazione: le *Stanze* sono il capolavoro del Poliziano perché in esse «risplende la bella imitazione degli antichi poeti greci, latini e toscani», il *Pastor fido* del Guarini soffre di «gravi mancamenti [...] rispetto alle regole drammatiche», e così via.

Purismo, accademismo, aristotelismo, precettismo e (nel caso del Boccaccio, del Pulci e di altri) moralismo concorrono dunque a soffocare sul nascere ogni possibile applicazione critica dei principi sensitivi (una situazione simile nel *Ragionamento su l'arte poetica* di Francesco Maria Zanotti, 1768, e nei discorsi *Sull'origine e natura della poesia* e *Del gusto e delle belle arti* di Francesco Mario Pagano, 1783-1785). In una sola occasione, se non erro, questo non avviene: a proposito del Vasari, le cui *Vite*, «scritte con tanta chiarezza, e in un linguaggio così a tutti comune» (impossibile non cogliere un'analogia con il giudizio del Baretti sulla *Vita* cel-

liniana), sono piene di «accidenti» che «ne interessano commovendo i nostri affetti»: «imperocché coi colori dello stile crea egli nella mente di chi legge un'immagine così viva, e così energica delle cose, che [...] quasi ci par di vederle sotto a' nostri sensi, tali e quali dovettero esistere in realtà».

Più stretta congruenza hanno fra loro la poetica del sensismo e l'esercizio critico nell'opera di Pietro e Alessandro Verri, che in diversi interventi sul «Caffè» (1764-1766) e nel loro carteggio tradussero in giudizi letterari i principi estetici contenuti nelle *Meditazioni sulla felicità* (1763) e nel *Discorso sull'indole del piacere e del dolore* (1773) di Pietro. Ragioni del "cuore" e utilitarismo dettano i numerosi articoli anticruscanti e antipedanteschi del «Caffè», dalla celebre *Rinuncia avanti notaio al Vocabolario della Crusca* (I 4) e dal *Saggio di legislazione sul pedantesimo* (I 12) di Alessandro alle considerazioni *Dell'onore che ottiensi dai veri uomini di lettere* (I 25) e *Su i parolai* (II 6) di Pietro; dai più estesi *Pensieri su lo spirito della letteratura d'Italia* (I, 19) con cui Pietro, insofferente degli «aristotelici delle lettere» e del «platonico mare dei sonetti e delle canzoni amorose», tesse l'elogio di Galileo e del Goldoni, al lungo articolo di Alessandro *Dei difetti della letteratura e di alcune loro cagioni* (II 13), dove la polemica contro la critica retorico-grammaticale e contro i modelli tre-cinquecenteschi («Chi può leggere gli *Asolan* del Bembo e 'l *Cortegiano* del Castiglione e la maggior parte de' cotanto celebri nostri cinquecentisti

senza tenersi a forza la fuggitiva attenzione, mescolando la lode ai sbadigli?)), al di là dell'istanza etico-pragmatica, tradisce la sua motivazione "sentimentale": «Che importa se in una sublime poesia, la quale ti ha rapito in entusiasmo, con freddo esame tu ritrovi alcuni nèi sparsi qua e là? Il sentimento non ha mai torto»; «Chi non ha provata la più dolce e terribile delle passioni, come fremerà a quel capo d'opera della morte di Didone? Chi non ha provata amicizia e paterna benevolenza, intenderà egli li noti squarci di Niso e di Eurialo e del conte Ugolino?».

È però soprattutto nel carteggio che i due fratelli, liberi da preoccupazioni di militanza, si abbandonano a giudizi e impressioni di grande interesse. Fra gli autori più frequentemente citati spiccano il «primitivo» Omero, che vede Alessandro «dar torto al Vico» (13 marzo 1771) e Pietro più disponibile ad accettare la tesi antiunitaria (6 marzo 1771), e Shakespeare, che com'è noto fu tradotto da Alessandro ed entusiasmò entrambi i fratelli per i «pezzi divini» e la «forza, e verità delle sue passioni» che ne compensano le «pazzie» (cfr. le lettere di Pietro del 17 ottobre 1778, 19 maggio 1779 e 20 maggio 1780, e di Alessandro del 30 settembre 1778 e 27 maggio 1779); tuttavia proprio a proposito di Shakespeare il passionale Alessandro doveva tradire il fondo di classicismo che rimase in ogni estetica e critica settecentesca, allorché, ammettendo che è autore «da leggerli e studiarli quando è formato il gusto sui modelli perfetti», confessò la propria predilezione di Racine «a mo-

tivo della sua divina elocuzione», e concluse: «in complesso finora il vero teatro è il francese» (27 maggio 1779); vero è che molti anni dopo l'Alfieri avrebbe rinvendito il suo entusiasmo per uno stile capace di «percuotere» (30 novembre 1792 e 2 ottobre 1793).

Ma forse nessun autore sollecita la propensione dei due fratelli a una letteratura di “compassione” quanto il Tasso e il Metastasio, «sommi poeti» anteposti da Alessandro a Dante e all'Ariosto (1 luglio 1778 e 17 marzo 1779), e oggetto di un'ammirazione più controllata da parte di Pietro, che soprattutto a proposito del Metastasio («egli ha maneggiata la lingua con una grazia e con un genio suo proprio, ha dipinti gli affetti con colori suoi inimitabili, ha colto il punto della sublime e difficilissima facilità»: 12 luglio 1780) dimostrò non solo di saper superare l'ideologismo dell'estetica illuministica, ma anche indicò una via di conciliazione fra ragione del sentimento e ragione geometrica ben più convincente di quella tentata, sul solo terreno speculativo, dal Beccaria del *Frammento sullo stile* («Caffè», I 25) e delle *Ricerche intorno alla natura dello stile* (1770).

I nomi di Metastasio e di Shakespeare sono indicativi del carattere ibrido di un gusto in cui l'educazione classicistica si apriva alle suggestioni del patetico e dell'orrido. Spostando radicalmente il fuoco dell'attenzione critica dall'opera al soggetto, il sensismo aveva autorizzato poetiche di tipo sentimentale che svalutavano la retorica classica e introducevano di conseguenza, pur nella generale rinuncia al precettismo, nuovi modelli, da

Ossian a Gessner a Young alla Bibbia all'Alfieri. La natura eclettica e contraddittoria di questo gusto, accentuata dal permanere di atteggiamenti arcadici e razionalisti, è particolarmente vistosa in Melchiorre Cesarotti, la cui opera critica è inseparabile dall'attività di traduttore, di commentatore, di professore. Ultimo grande teorico del sensismo con il *Saggio sopra la lingua italiana* del 1785 (corretto nel 1788 come *Saggio sulla filosofia delle lingue*) e classicista legato ai modelli tragici del *grand siècle*, primo mediatore dell'ossianesimo in Italia e difensore dell'esperienza e dei valori dell'Arcadia, lettore intelligente di Vico e antistoricista riformatore di Omero, il Cesarotti si dibatte in contraddizioni che ne sono anche la forza e la generosità. Nell'impossibilità di rendere conto di tutta la sua produzione critica si farà cenno soltanto degli scritti più significativi, a incominciare dal *Discorso sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica* e dal *Ragionamento intorno al diletto della tragedia*, entrambi del 1762. I motivi illuministici vi sono ben riconoscibili, dal rifiuto del principio di autorità e dall'universalismo poetico di ispirazione voltairiana alla concezione emotivo-pedagogica secondo la quale il «diletto tragico» può e deve nascere dall'incontro dell'«interesse drammatico» con l'«istruzione morale», che ancora una volta era un modo per conciliare patetismo e virtù, sensismo e razionalismo (identica posizione avrebbe tenuto il Napoli Signorelli nella *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, 1777, 1787-1790²). L'anno successivo è l'anno della prima edizione dell'Ossian,

notevolmente ampliato nel 1772. Inscindibile dall' esempio di nuova poesia offerto con la traduzione, il copioso corredo di scritti storico-critici e di note (cui si accompagna a sua volta l'epistolario) propone un ideale di poesia che serbando la forza e la verginità fantastica dei primitivi non patisse i difetti imputati a Omero dal razionalismo dei *modernes*, e insomma che conciliasse il sublime e l'energico con il buon senso e il buon gusto. «[Ossian] fait voir par son exemple», scrisse al Macpherson nel 1763, «combien la poésie de nature et de sentiment est au dessus de la poésie de réflexion et d'esprit, qui semble être le partage des modernes. Mais s'il démontre la supériorité de la poésie ancienne, il faut aussi sentir les défauts des anciens poètes mieux que tous les critiques. L'Ecosse nous a montré un Homère qui ne sommeille ni ne babille, qui n'est jamais ni grossier ni traînant, toujours grand, toujours simple, rapide, précis, égal et varié».

Questa stessa vocazione al compromesso (che era poi un'intelligente forma di mediazione, come dimostra in concreto la versione ossianica guadagnando alla cantabilità arcadica modi più drammatici e pensosi e arricchendo così l'«erario» della lingua poetica italiana) si esplica meno felicemente nella laboriosa riforma di Omero, di cui il Cesarotti tradusse letteralmente in prosa l'*Iliade* per poter procedere, nella parallela versione poetica, alla sua correzione secondo un gusto moderno (cioè ossianico-metastasio), e giungere infine, con *La morte di Ettore*, a un completo rifacimento. Dal proe-

miale *Ragionamento storico-critico* (1786) allo sterminato apparato di note fino all'*Avvertimento preliminare* alla *Morte di Ettore* (1795), il Cesarotti – sviluppando temi già trattati nelle prose su Ossian e nel *Corso ragionato di letteratura greca* (1781) – offre un'enciclopedia degli atteggiamenti critici settecenteschi, nella quale la comprensione vichiana dell'antico e una moderna insofferenza, l'apprezzamento sensistico della parola e il canone razionalistico della convenienza, il culto preromantico del genio e rigurgiti precettistici convivono tanto pacificamente quanto paradossalmente.

Per la sua vocazione a farsi mediatore culturale il Cesarotti era destinato a dare il meglio di sé entusiasmandosi alla novità di autori stranieri contemporanei («Le *Poesie* di Haller, gl'*idilli* di Gesner e la *Morte di Adamo* di Klopstock», scrisse al van Goens nel 1768, «m'incantarono estremamente. Io trovo ch'essi hanno sfiorato le bellezze delle altre nazioni scansando maestrevolmente i loro difetti: senza esser grossolani hanno la semplicità dei Greci, e sono ingegnosi al par de' Francesi senza far sempre pompa di spirito a spese della natura e del sentimento»): nei confronti della tradizione italiana le sue considerazioni – quando si prescinda da una generale insoddisfazione che era più dell'artista che del critico per la pusillanimità del nostro linguaggio poetico – sono invece quasi sempre convenzionali, come ben dimostra il *Saggio sulla filosofia del gusto* del 1785 (1788³). Qui si leggono, prima della conclusiva celebrazione del buon gusto arcadico, giudizi sui nostri mag-

giori poeti che suonano tanto generici da autorizzare questa incongrua e aberrante ricapitolazione: «Perciò dei quattro grandi originali d'Italia parmi che Dante possa dirsi il poeta del genio, il Petrarca quello del gusto, l'Ariosto della verità, il Tasso della ragione». E molte volte il giudizio cesarottiano è solo una ripetizione del Muratori, sia che si indichino in Petrarca e Tasso i due massimi poeti italiani (lettera a Giuseppe Oliva del 1792), sia che si stabiliscano i doveri della buona critica: «Non si citi il Sentimento al Tribunale della fredda Ragione; ma il Gusto assistito dalla Ragione rintracci le vie per cui opera il Sentimento e le indichi a chi vuol destarlo» (*Riflessioni sui doveri accademici*, 1780). Così, anche nei confronti della letteratura italiana contemporanea, l'atteggiamento del Cesarotti è sempre irrisolto fra l'adesione al nuovo e il suo rifiuto: esemplari i casi di Metastasio, Goldoni, Alfieri, Monti e Foscolo, protagonisti di tante lettere cesarottiane di lode e di condanna fino ai primi anni dell'Ottocento.

Il Cesarotti non risolse mai le contraddizioni fra l'idea di natura (da cui discendevano quelle di chiarezza e di universalità) e il riconoscimento della libertà espressiva del genio; combatté la critica dei pedanti ma sottopose Omero a censure linguistico-retoriche di origine rinascimentale; teorizzò il carattere fantastico e sensibile del linguaggio poetico ma biasimò razionalisticamente il meraviglioso omerico e anzi svalutò tutta la poesia antica perché priva delle «idee adeguate di decoro e convenienza» che «fanno tutto il merito» della

poesia moderna; fu tanto aperto da rivalutare storicamente il barocco in più punti delle sue *Relazioni accademiche* (1780-1798), ma rimpiangeva, com'è noto, che Dante non avesse lo stile di Angelo Mazza, vero «signor dell'altissimo canto» della poesia italiana (lettera al Mazza del 12 dicembre 1777). È abbastanza chiaro, dunque, che la sua importanza nella storia della critica è affidata alle sue concrete proposte di traduttore e di divulgatore più che ai suoi espliciti giudizi letterari, esattamente come nel caso di Aurelio de' Giorgi Bertola, che con le traduzioni, i commenti e i saggi raccolti nell'*Idea della bella letteratura alemanna* (1779-1784), con la versione gessneriana e con l'*Elogio di Gessner* (1789) offrì un fortunato modello di lirica idillico-filosofica che contemperava la pastorale arcadica e l'inquietudine sentimentale della poesia "settentrionale". Anche le notevoli *Osservazioni sopra Metastasio* (1784) del resto, che insistendo sulla musicalità dello stile metastasiano cercano di coglierne sia la peculiarità sia il debito nei confronti delle sue «miniature» (Tasso, Guarini, Marino), rinviano a un'idea della critica tutta interna all'esperienza poetica: scopo dichiarato dell'opera, infatti, è invitare i poeti a imitare il Metastasio non pedissequamente «ma col far l'analisi del suo stile, coll'indagarne le sorgenti». Talché, quando volle praticare forme di critica più "pure" (*Saggio sopra la grazia nelle lettere e nelle arti*, 1786; *Saggio sopra la favola*, 1789), il Bertola ottenne i risultati meno significativi e più confusi: basti a provarlo la macchinosa e fiscale di-

stinzione della «grazia» da altre forme di levità poetica («Ovidio è fino, Tibullo dilitato, Orazio fino, dilitato voluttuoso gentile e lepido il Boccaccio; fini e gentili il Tasso e il Guarini nelle loro pastorali, fino il Marini, fino e gentile il Chiabrera [...]: il Zappi gentile e dilitato, il Rolli dilitato e voluttuoso, fino e gentile l'Algarotti, fino gentile e dilitato il Metastasio...»), distinzione che poi si annulla completamente nell'ammissione di una «grazia terribile, risentita» in autori come Omero, Dante, Michelangelo e Milton.

Shakespeare, Ossian, Young, Haller, Gessner: avviato negli anni '60 dal Cesarotti, il disordinato ma inarrestabile processo di apertura alle letterature del Nord giunge a maturazione dopo circa un ventennio nell'opera di critici e traduttori come il Bertola, e non è casuale che proprio a questa altezza di tempo si registri la prima organica controffensiva da parte dei nazionalisti. L'occasione fu offerta da un concorso bandito nel 1783 dall'Accademia di Mantova sul tema *Qual sia presentemente il gusto delle belle lettere in Italia, e come possa restituirsi se in parte depravato*, svolto da quasi tutti i partecipanti con una duplice insofferenza nei confronti dell'esterofilia e del "filosofismo" (polemica, quest'ultima, che se era giustificata da un abuso già messo in ridicolo da alcuni decenni tradiva comunque un radicato atteggiamento anti-illuministico). Il più risoluto in questa direzione («ora tutto è perfetta anarchia, e mille stranieri conquistatori c'invadono. Chi segue Thomas negli elogi. Chi corre dietro a Voltaire nella varietà. Chi si

crede d'aggiugner Rousseau a forza di coraggio indiscreto. Chi minia con Gesner. Chi tratteggia con Young. Eguali tutti in ciò solo e uniformi, che a maestri e esemplari tutt'altri si propongono che italiani») fu Matteo Borsa, che nella dissertazione *del gusto presente in letteratura italiana* portò all'estremo le tesi classicistiche e nazionalistiche del bettinelliano *Discorso sopra lo studio delle belle lettere in Italia* e del saggio di Clemente Sibiliato *Sopra lo spirito filosofico nelle belle lettere* (1779), ma non si oppose a che il proprio testo apparisse corredato dalle osservazioni parzialmente dissenzienti dello spagnolo Esteban Arteaga; tali osservazioni, a loro volta, provocarono la reazione – che segna il momento di massimo conservatorismo e di massima chiusura della critica italiana settecentesca – di letterati come Giambattista De Velo (*Del carattere nazionale del gusto italiano e di certo gusto dominante in letteratura straniera*, 1786) e Andrea Rubbi (*Dialoghi fra il signor Arteaga e Andrea Rubbi in difesa della letteratura italiana*, 1786), dei cui contributi il Borsa avrebbe tenuto conto in una nuova e più ampia stesura, edita postuma, del proprio saggio (*I vizi più comuni e osservabili del corrente gusto italiano in belle lettere*).

A questi nomi va idealmente affiancato quello di Clementino Vannetti, che con maggiore ricchezza culturale nutrì il proprio classicismo con laboriosi studi sulla letteratura latina – fra cui meritano una menzione almeno le *Osservazioni intorno ad Orazio* (1778-1792) – e che carteggiò intensamente con il Bettinelli, il Bertola, il

Monti, il Pindemonte, il Cesari. L'avversione del Vannetti alle «lugubri e spaventose follie» con cui egli identificava la letteratura d'oltralpe (*Sopra il sermone oraziano imitato dagli Italiani*, 1782) è già vistosa nella seconda epistola in versi al Monti (1780), che fu origine di un'articolata discussione epistolare con il Cesarotti: dove suona involontariamente paradossale il ricorso da parte del Vannetti, per sostenere la necessità di ignorare le suggestioni straniere contemporanee, proprio al concetto cesarottiano di «genio delle lingue» (come, pur nel contesto di un discorso più moderato, avverrà ancora nel trattato di Gian Francesco Galeani Napione *Dell'uso e dei pregi della lingua italiana*, 1791). Privato della sua profondità filosofica quello stesso concetto avrebbe anzi fiancheggiato l'ulteriore involuzione del pensiero critico del Vannetti negli ultimi anni della sua vita, quando gli stessi ideali classicistici passarono in secondo piano rispetto ad un intransigente purismo linguistico (cfr. la lettera del 2 giugno 1787 al Cesari: «Io credo che i Trecentisti siano [...] la nostra Bibbia, ed i Cinquecentisti i nostri Santi Padri...»).

L'avversione al filosofismo e il nazionalismo tornano anche nella vasta opera di Girolamo Tiraboschi, e in special modo nella sua monumentale *Storia della letteratura italiana* (1772-1782, 1787-1794²), ideale punto di arrivo e sistemazione del classicismo settecentesco. Erede del criterio arcadico del buon gusto nella sua accezione muratoriana, quindi lontano da ogni rigidità retorico-precettistica, il Tiraboschi seppe tradurre (cioè

relativizzare e dialettizzare) quel criterio in una visione storica che conciliava il principio illuministico – ma ormai parailluministico – dell’alternanza fra progresso e decadenza con i metodi del filologismo erudito. Ne conseguiva un impianto storiografico che, pur riguardando tutta la cultura (come nel Gimma o nel Denina, ad esempio), garantiva anche la specificità delle “belle lettere”, tutelate sia da apposite sezioni sia, soprattutto, dalla volontà di riferire i giudizi critici solo agli elementi formali delle opere: così il Machiavelli è lodato come «uno de’ più ingegnosi e più profondi scrittori» indipendentemente dal dissenso ideologico, così della *Commedia* di Dante si avvisa il lettore che, tralasciate le questioni dottrinali e quelle biografiche, essa verrà considerata «solo in quanto ella è poesia».

Dei giudizi tiraboschiani è stata spesso sottolineata la scarsa originalità, senza che si tenesse nel debito conto l’esplicito proposito, da parte dell’autore, di registrare con il massimo di precisione documentaria l’oggettiva fortuna critica dei testi della nostra letteratura, secondo un ideale di impersonalità storiografica che era già stato del Mazzuchelli e del Fabroni, e in generale di tutta la tradizione filologica che fa capo ai Bollandisti e ai Maurini (si spiegano così tanto le frequenti deleghe del giudizio a critici ritenuti autorevoli quanto la formulazione di giudizi “medi”: in entrambi casi, ciò che più importa, la fortuna di uno scrittore è considerata un “fatto” non meno della sua opera). Ma anche a prescindere da questi aspetti sarebbe ingeneroso ridurre il gusto tiraboschiano

ai canoni del petrarchismo arcadico (come fece il Bonfatti quando definì il Petrarca «l'eroe del Tiraboschi»), tali e tante sono le sue aperture critiche: dalla simpatia quasi vichiana per le «rozze e incondite» opere dei primitivi (simpatia nutrita da un fortissimo relativismo storico-culturale) all'ammirazione della potenza e della varietà della poesia dantesca («Una vivacissima fantasia, un ingegno acuto, uno stile a quando a quando sublime, patetico, energico che ti solleva e rapisce, immagini pittoresche, fortissime invettive, tratti teneri e passionati»); dalla convinzione della superiorità della lirica dell'acaciana su quella bembiana al rifiuto di contrapporre l'*Orlando furioso* e la *Gerusalemme liberata* – entrambi lodati nella loro unicità, anche se quello molto più di questa – secondo il tradizionale confronto retorico; dalla valutazione complessivamente positiva del Seicento in nome della letteratura scientifica (come nel Conti e nell'Algarotti) alla predilezione per tutte le figure di scopritori, dai viaggiatori ai grandi eruditi ai riformatori agli scienziati. A tacere del fatto che, diversamente dal Crescimbeni e dal Quadrio, il Tiraboschi non si accontenta mai dell'affresco di una scuola, come esemplarmente nel coraggio con cui non esita a segnalare, nella «selva» degli umanisti latini, le eccellenze del Pontano e del Poliziano.

Le *Riflessioni sull'indole della lingua italiana* (inserite nella seconda edizione della *Storia* in polemica con l'Arteaga), il «Nuovo Giornale de' Letterati d'Italia», che il Tiraboschi realizzò quasi interamente da solo dal

1774 al 1790, e gli sterminati carteggi dimostrano inoltre – contro un altro luogo comune – tutta l’attenzione e tutta l’acutezza del Tiraboschi al riguardo delle tendenze più avanzate della letteratura contemporanea: dallo sperimentalismo del Cesarotti, di cui fu ben compresa l’intenzione riformatrice del linguaggio poetico italiano (*Riflessioni* citt.) al teatro dell’Alfieri, le cui prime dieci tragedie furono prontamente recensite sul «Nuovo Giornale» (t. XXIX, 1784) con un entusiasmo che ancora per molti anni avrebbe avuto pochi riscontri nella cultura italiana, tanto che in diverse occasioni – specialmente nei carteggi con il Bettinelli e il Vannetti – il Tiraboschi tornò a difendere energicamente l’astigiano. Ed anzi fin da quella prima recensione egli stesso volle spiegarsi l’incomprensione dei contemporanei davanti a quella solitaria grandezza, riconducendola intelligentemente non a una presunta impoeticità del verso ma all’educazione metastasiana dell’orecchio italiano («Le orecchie di molti avvezzi alla mollezza inimitabile del grann Metastasio, ed al sonoro andamento del verso lirico restarono offese dallo stile del Sig. Conte Alfieri...»). Indipendentemente da queste prese di posizione, tuttavia, i giudizi critici contenuti nella *Storia della letteratura italiana* tendono a coincidere con il «consentimento dei dotti» (o «del pubblico»), e in tal senso, dopo tanta umoralità e in pieno sentimentalismo preromantico, ripristinano l’idea primosettecentesca della letteratura come tradizione canonizzata e anzi come canone essa stessa. Costretti a consultarlo per l’impareggiata compiutezza e

precisione della sua opera, i romantici lo riconobbero giustamente come il supremo sistematore del classicismo, e per questo lo osteggiarono con un'insofferenza maggiore di quella riserbata ai critici e agli storici precedenti. Anche per questo la storia della critica ottocentesca sarà la storia dell'affrancamento dal modello tiraboschiano: ma il programma erudito-positivista del «Giornale storico della letteratura italiana», apparso a soli tredici anni dalla *Storia* desanctisiana con le firme di Graf, Renier e Novati (che in un primo momento avevano pensato di intitolare la rivista proprio «Il Tiraboschi»), suggerirà che non di un definitivo superamento si sarebbe trattato, ma di un avvicendamento dialettico che ancora oggi non ha esaurito il suo moto.

3. Bibliografia

Un primo approccio alla critica italiana settecentesca potrà essere effettuato sulla scorta del vecchio *Settecento* di Giulio Natali (Milano, Vallardi, 1944³), che nonostante le numerose imprecisioni resta uno strumento imprescindibile per ogni settecentista; molto utile in via preliminare anche la ricognizione trasversale dei *Classici italiani nella storia della critica* (a cura di Walter Binni, 3 voll., Firenze, La Nuova Italia, 1974²). Fondamentali sono quindi – più della meritoria *Storia della critica moderna* di René Wellek (*A History of modern*

Criticism, I. *The later Eighteenth Century*, 1955, trad. it. Bologna, il Mulino, 1971²), inevitabilmente troppo rapida sul Settecento italiano – la classica *Storia delle storie letterarie* di Giovanni Getto (Firenze, Sansoni, 1969²), il dettagliato studio di Franco Arato *La storiografia letteraria nel Settecento italiano*, Pisa, ETS, 2002, e *Dal Muratori al Baretti* di Mario Fubini (Bari, Laterza, 1968³), libro che rimane a tutt’oggi il più suggestivo contributo sull’argomento e che ad ogni rilettura rivela la propria ricchezza.

Ma naturalmente saranno da tener presenti anche contributi “storici” come l’*Essay sur l’évolution intellectuelle de l’Italie de 1657 à 1750 environ* di Gabriel Maugain (Paris, Hachette, 1909), il volume *In Arcadia. Saggi e profili* di Emilio Bertana (Napoli, Perrella, 1909), l’*Anglomania* di Arturo Graf (Torino, Loescher, 1911), il controverso *L’eredità del Rinascimento in Arcadia* di Giuseppe Toffanin (Bologna, Zanichelli, 1923, rifatto nel 1958 con il titolo *L’Arcadia*), la *Storia dell’età barocca in Italia* e la *Letteratura italiana del Settecento* di Benedetto Croce (Bari, Laterza, 1929 e 1949; del Croce si veda però anche l’*Iniziazione all’estetica settecentesca*, in *Ultimi saggi*, Bari, Laterza, 1948²), i volumi di Carlo Calcaterra *Il Parnaso in rivolta*, Milano, Mondadori, 1940 (Bologna, il Mulino, 1961², a cura di E. Raimondi) e *Il barocco in Arcadia e altri scritti sul Settecento* (Bologna, Zanichelli, 1950).

Utili, anche per la ricapitolazione di numerose questioni, anche la miscellanea *Critica e storia letteraria*.

Studi offerti a Mario Fubini (2 voll., Padova, Liviana, 1970), quindi *Critica e linguistica del Settecento* di Mario Puppo (Verona, Fiorini, 1975) e *La critica letteraria*, I. *Dal Medioevo al Settecento* di F. Foti (Roma, Fermenti, 1980).

Per quanto riguarda singoli autori o momenti un proficuo punto di partenza è costituito da alcune sillogi di testi ottimamente organizzate e commentate: fra queste spiccano senz'altro le *Opere* muratoriane a cura di G. Falco e F. Forti, le *Opere* algarottiane e bettinelliane a cura di E. Bonora (per Gasparo Gozzi e Baretti si vedano invece, a cura dello stesso Bonora, i *Letterati memorialisti e viaggiatori del Settecento*) e i *Critici e storici della poesia e delle arti del secondo Settecento (Dal Muratori al Cesarotti, IV)* a cura di E. Bigi: Milano - Napoli, Ricciardi, rispettivamente 1964, 1969, 1961 e 1960. Imprescindibili sono quindi le edizioni degli *Scritti filosofici e letterari* di Beccaria (vol. II dell'Edizione Nazionale, a cura di L. Firpo, G. Francioni e G. Gaspari, Milano, Mediobanca, 1984), del «Caffè» (a cura di G. Francioni e S. Romagnoli, Milano, Bollati Boringhieri, 1993) e delle *Prose* pariniane (I. *Lezioni - Elementi di retorica*, a cura di S. Morgana e P. Bartesaghi; II. *Lettere e scritti vari*, 2 voll., a cura di G. Barbarisi e P. Bartesaghi, Milano, LED, 2003), da integrare con i testi editi da G. Barbarisi e S. Morgana nel volume *Parini e le arti nella Milano neoclassica*, a cura di G. Barbarisi, G. Buccellati e A. Marchi, Milano, Università degli Studi, 2000.

Fra le altre edizioni mi limito a segnalare: *Giornalismo letterario del Settecento*, a cura di L. Piccioni, Torino, Utet, 1949; G.V. Gravina, *Scritti critici e teorici*, Bari, Laterza, 1973; P.J. Martello, *Scritti critici e satirici*, a cura di H.S. Noce, Bari, Laterza, 1963; F. Algarotti, *Saggi*, a cura di G. Da Pozzo, Bari, Laterza, 1963; G. Baretti, *Dei modi e costumi d'Italia (Account of Customs and Manners of Italy)*, trad. e commento di M. Ubezio, pref. di M. Mari, Torino, Aragno, 2003.

Fra i contributi critici, senza aspirare a un'impossibile completezza, segnalo: M. Fubini, *Stile e umanità di Giambattista Vico*, Bari, Laterza, 1946 (per un'aggiornata bibliografia vichiana rimando alle numerose rassegne di A. Battistini, rintracciabili a partire da quella inclusa nell'edizione mondadoriana delle *Opere* di Vico in due volumi, 1990; mi limito qui a menzionare A. Andreoni, *Omero italico. Favole antiche e identità nazionale tra Vico e Cuoco*, Roma, Jouvence, 2003); G.L. Moncallero, *L'Arcadia*, I. *Teorica d'Arcadia. La premessa antiseccentista e classicista*, Firenze, Olschki, 1953; S. Caramella, *L'estetica italiana dall'Arcadia all'Illuminismo*, in *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Milano, Marzorati, 1959, II. *Dall'Illuminismo al Romanticismo*; G. Morpurgo Tagliabue, *Il concetto di "gusto" nell'Italia del Settecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1962; V.M. Gaye, *L'opera critica e storiografica del Crescimbeni*, Parma, Guanda, 1970; A. Pepe, *L'estetica del Gravina e del Caloprese*, Napoli, D'Agosti-

no, 1955; A. Quondam, *Cultura e ideologia di Gianvincenzo Gravina*, Milano, Mursia, 1968; M.G. Accorsi - E. Graziosi, *Da Bologna all'Europa: la polemica Orsi-Bouhours*, «Rassegna della letteratura italiana», XCIII, sett.-dic. 1989; C. Viola, *Tradizioni letterarie a confronto. Italia e Francia nella polemica Orsi-Bouhours*, Verona, Fiorini, 2001; *La Colonia Renia. Profilo documentario e storico dell'Arcadia bolognese*, a cura di M. Saccenti, 2 voll., Modena, Mucchi, 1988; I. Magnani Campanacci, *Un bolognese nella repubblica delle lettere. Pier Jacopo Martello*, Modena, Mucchi, 1993; F. Forti, *L.A. Muratori fra antichi e moderni*, Bologna, Zuffi, 1953; Id., *Lo stile della meditazione. Dante Muratori Manzoni*, Bologna, Zanichelli, 1981; *L.A. Muratori e la cultura contemporanea*, Firenze, Olschki, 1975; E. Raimondi, *I lumi dell'erudizione*, Milano, Vita e Pensiero, 1989; A. Cottignoli, *Muratori teorico*, Bologna, CLUEB, 1987; I. Magnani Campanacci, *Le postille di Eustachio Manfredi alla «Perfetta poesia» di L.A. Muratori*, «Studi e problemi di critica testuale», 32, apr. 1986; R. Ramat, *La critica del padre Ceva*, «Civiltà moderna», X, 1938 e XI, 1939; V. Masiello, *Critica e gusto di Tommaso Ceva*, «Convivium», XXVII, 1959, e *Le idee estetiche di Tommaso Ceva*, «Convivium», XXVIII, 1960; A. Momigliano, *Gli studi classici di Scipione Maffei*, in *Secondo contributo alla storia degli studi classici*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1960; G.P. Marchi, *Un italiano in Europa. Scipione Maffei tra passione antiquaria e impegno civile*, Vero-

na, Libreria Universitaria Editrice, 1992; *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, a cura di G.P. Romagnani, Verona, Consorzio Editori Veneti, 1998; C. Dionisotti, *Dante e Petrarca a Verona*, in *Ricordi della scuola italiana*, Roma, edizioni di Storia e Letteratura, 1998; G. Gronda, *L'opera critica di Antonio Conti*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXLI, 1964; D. Giorgio, *L'abate Gimma e l'«Idea dell'Italia letterata»*, «Critica letteraria», XIV, 1986; M. Costanzo, *Dallo Scaligero al Quadrio*, Milano, Scheiwiller, 1961; C. Dionisotti, *Appunti sul Quadrio*, in *L'età dei lumi. Studi in onore di F. Venturi*, a cura di R. Ajello, M. Firpo, L. Guerci e G. Ricuperati, 2 voll., Napoli, Jovene, 1985, II; *La figura e l'opera di Francesco Saverio Quadrio*, a cura di C. Berra, Ponte in Valtellina, Biblioteca Comunale, 2010; *Il petrarchismo nel Settecento e nell'Ottocento*, a cura di S. Gentili e L. Trenti, Roma, Bulzoni, 2006; R. Giazotto, *Poesia melodrammatica e pensiero critico nel Settecento*, Milano, Bocca, 1952; G. Savarese, *La querelle sui "minori" nel Settecento italiano: aneddoti e teorie*, «Rassegna della letteratura italiana», LXXXIX, mag.-dic. 1985; H. Quigley, *Italy and the rise of a New School of Criticism in the Eighteenth Century*, Perth, Perth Publications, 1921; D. Cavuoto, *Tra mille abissi e precipizi: the contribution of Algarotti, Bettinelli and Gozzi to Dante's critical fortune in the Eighteenth Century*, «Spunti e ricerche», II, 1986; F. Betti, *Storia critica delle «Lettere virgiliane»*, Verona, Fiorini, 1972; *Saverio Bettinelli. Un gesuita alla scuola del mondo*, a cu-

ra di I. Crotti e R. Ricorda, Roma, Bulzoni, 1998; A. Vallone, *La critica dantesca nel Settecento ed altri saggi danteschi*, Firnze, Olschki, 1971; L. Curti, *Dante e il canone letterario da Bellarmino a Bettinelli*, in *I Gesuiti e la Ratio studiorum*, a cura di M. Hinz, R. Righi e D. Zardin, Roma, Bulzoni, 2004; E. Bigi, *Il Baretti critico della letteratura cavalleresca*, in *La ragione e il cimento. Studi settecenteschi in onore di Fiorenzo Forti*, a cura di E. Graziosi, A.L. Lenzi e M. Saccenti, Padova, Antenore, 1992; I. Crotti, *Il viaggio e la forma. Giuseppe Baretti e l'orizzonte dei generi letterari*, Modena, Mucchi, 1992; W. Spaggiari, *L'armonico tremore. Cultura settentrionale dall'Arcadia all'età napoleonica*, Milano, Angeli, 1990; *Un europeo del Settecento. Aurelio De' Giorgi Bertola riminese*, a cura di A. Battistini, Ravenna, Longo, 2000; W. Binni, *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura del Settecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1963; *Preromanticismo italiano*, Bari, Laterza, 1974² (ma di Binni si veda anche l'ampia trattazione *Il Settecento letterario*, in *Storia della letteratura italiana* diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, VI. *Il Settecento*, Milano, Garzanti, 1968); R. Spongano, *La poetica del sensismo e la poesia del Parini*, Messina - Milano, Principato, 1969³; *Parini e altro Settecento. Fra Classicismo e Illuminismo*, Milano, Feltrinelli, 1982; G. Savarese, *L'ut pictura poesis mediatrice tra poesia e critica pariniana*, in *L'amabil rito. Società e cultura nella Milano di Parini*, a cura di G. Barbarisi, C. Capra, F. Degrada e F. Mazzocca, 2 voll., Milano, Cisalpino, 2000, II; F. Fedi,

Parini e i teorici del Neoclassicismo, ibidem; Nuove idee e nuova arte nel '700 italiano, Roma, Accademia dei Lincei, 1977; *La cultura illuministica in Italia*, a cura di M. Fubini, Torino, ERI, 1957; S. Romagnoli, *La buona compagnia. Studi sulla letteratura italiana del Settecento*, Milano, Angeli, 1983; G. Gaspari, *La letteratura delle riforme. Da Beccaria a Manzoni*, Palermo, Sellerio, 1990; G. Carchia, *La tradizione come critica. Figure dell'estetica illuministica*, «Rivista di Estetica», XXII, 1982; G. Marzot, *Il gran Cesarotti*, Firenze, la Nuova Italia, 1949; M. Mari, *Le tre Iliadi di Melchiorre Cesarotti*, in *Momenti della traduzione fra Settecento e Ottocento*, Milano, IPL, 1994; *Aspetti della fortuna e dell'opera di Melchiorre Cesarotti*, a cura di G. Barbarisi e G. Carnazzi, 2 voll., Milano, Cisalpino, 2002; G. Gorni, *I duecento anni della «Storia della letteratura italiana» del Tiraboschi*, «Atti dell'Ateneo di Scienze Lettere ed Arti di Bergamo», XLI, 1978-1979 e XLII, 1979-1980; M. Mari, *Il genio freddo. La storiografia letteraria di Girolamo Tiraboschi*, Milano, CUEM, 1999²; Id., *Tiraboschi e Bettinelli: un'amicizia erudita*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXLV, 1988; M.S. Sapegno, «*Storia della letteratura italiana» di Girolamo Tiraboschi*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, *Le opere*, II. *Dal Cinquecento al Settecento*, Torino, Einaudi, 1993; V. Masiello, *Carlo Denina riformatore civile e storico della letteratura*, «Belfagor», V, 1969; G. Pagliero, *Cultura e società nella storiografia letteraria di Carlo Denina*, «Studi piemonte-

si», XII, 1983; C. Marazzini, *Storia linguistica e storia letteraria nel secondo Settecento: le Vicende della letteratura di Carlo Denina*, in *L'arte dell'interpretare. Studi critici offerti a Giovanni Getto*, Cuneo, L'Arciere, 1984; E. Bigi, *Poesia e critica tra fine Settecento e primo Ottocento*, Milano, Cisalpino - Goliardica, 1986; R. Tissoni, *Il commento ai classici italiani nel Sette e nell'Ottocento (Dante e Petrarca)*, Padova, Antenore, 1993.

INDICE DEI NOMI

Accorsi, Maria Grazia: 71
Afflitto, Eustachio d': 35
Affò, Ireneo: 35, 50
Agostini, Giovanni degli: 34
Ajello, Raffaele: 72
Alaleona, Giuseppe: 18
Alfieri, Vittorio: 44, 55, 56, 59, 66
Algarotti, Francesco: 10, 36, 38, 39, 40, 41, 61, 65, 69, 70
Alighieri: *vedi* Dante
Allacci, Leone: 22
Andreoni, Annalisa: 70
Andrucci, Giuseppe Maria: *vedi* Quadrio
Angiolgabriello di Santa Maria (Paolo Calvi): 35
Angioli, Gherardo degli: 26
Arato, Franco: 68
Aretino, Pietro: 23
Argelati, Filippo: 34
Ariosto, Ludovico: 12, 13, 24, 29, 34, 42, 43, 47, 48, 50, 55, 59, 65
Arisi, Francesco: 34
Aristotele: 17, 39
Arteaga, Esteban: 62, 65

Asor Rosa, Alberto: 74

Baldasseroni, Giovanni: 40

Bandiera, Alessandro Maria: 51

Barbarisi, Gennaro: 69, 73

Baretti, Giuseppe: 21, 22, 36, 44, 45, 46, 48, 49, 52, 68, 69, 70,
73

Barotti, Giovanni Andrea: 34, 35

Barotti, Lorenzo: 35

Bartesaghi, Paolo: 69

Baruffaldi, Girolamo: 18

Battistini, Andrea: 70, 73

Beccaria, Cesare: 37, 38, 55, 69, 74

Becelli, Giulio Cesare: 31, 47

Bellarmino, Roberto: 73

Bembo, Pietro: 23, 24, 32, 39, 40, 53

Berra, Claudia: 72

Bertana, Emilio: 68

Bertola, Aurelio de' Giorgi: 60, 61, 63, 73

Betti, Franco: 72

Bettinelli, Saverio: 10, 23, 27, 38, 41, 42, 43, 44, 46, 49, 62, 66,
69, 72, 73, 74

Bigi, Emilio: 69, 73, 75

Binni, Walter: 67, 73

Biscioni, Anton Maria: 42

Boccaccio, Giovanni: 52, 61

- Boccalini, Traiano: 42
Boileau Despréaux, Nicolas: 14, 17
Bonfatti, Alfredo: 65
Bonora, Ettore: 69
Borsa, Matteo: 62
Bottazzoni, Pier Francesco: 18
Bouhours, Dominique: 11, 13, 17,18, 21, 71
Branda, Onofrio: 51
Buccellati, Graziella: 69
Buonarroti: *vedi* Michelangelo
Burchiello (Domenico di Giovanni): 23
- Calcaterra, Carlo: 68
Calepio, Pietro: 19, 32
Caloprese, Gregorio: 16, 70
Canevari, Giovan Tommaso: 17
Capra, Carlo: 73
Caramella, Santino: 70
Carcano, Francesco: 48
Carchia, Gianni: 74
Carducci, Giosue: 31
Carnazzi, Giulio: 74
Cartesio (René Descartes): 28
Caro, Annibale: 17, 39
Casaregi, Bartolomeo: 17

- Castelvetro, Lodovico: 16, 33
- Castiglione, Baldassarre: 53
- Cavuoto, Domenico: 72
- Cecchi, Emilio: 73
- Cellini, Benvenuto: 21, 46, 47, 48
- Cesari, Antonio: 63
- Cesarotti, Melchiorre: 56, 57, 58, 59, 61, 63, 66, 69, 74
- Ceva, Teobaldo: 17
- Ceva, Tommaso: 12, 19, 20, 21, 71
- Chiabrera, Raffaello: 20, 40, 61
- Condillac, Etienne Bonnot de: 38
- Conti, Antonio: 12, 14, 22, 28, 29, 30, 38, 65, 72
- Conti, Giusto de': 24
- Corneille, Pierre: 48
- Costanzo, Mario: 72
- Cottignoli, Alfredo: 71
- Crescimbeni, Gian Mario: 10, 12, 14, 16, 19, 21, 22, 24, 25, 30, 33, 45, 65, 70
- Croce, Benedetto: 13, 68
- Crotti, Ilaria: 73
- Cuoco, Vincenzo: 70
- Curti, Luca: 73
- Dante: 12, 13, 14, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 39, 40, 42, 43, 46, 49, 50, 52, 54, 59, 60, 61, 64, 71, 72, 73, 75
- Da Pozzo, Giovanni: 70

- De Giovanni, Ignazio: 44
- Degrada, Francesco: 73
- Della Casa, Giovanni: 23, 52
- Denina, Carlo: 49, 50, 64, 74, 75
- De Sanctis, Francesco: 13, 41
- De Velo, Giambattista: 2
- Di Costanzo, Angelo: 15, 23
- Diderot, Denis: 44
- Dionisotti, Carlo: 31, 72
- Doni, Anton Francesco: 48
- Du Bos, Jean-Baptiste : 14, 38
- Ettorri, Camillo: 19
- Fabroni, Angelo: 33, 34, 64
- Falco, Giorgio: 69
- Fantuzzi, Giovanni: 35
- Fedi, Francesca: 73
- Fénélon, François de Salignac de La Mothe: 14, 50
- Ferrant, Anne-Louise Leverie de: 28
- Filicaia, Vincenzo: 40
- Firpo, Luigi: 69
- Firpo, Massimo: 72
- Fontanini, Giusto: 19, 32
- Forti, Fiorenzo: 69, 71, 73

- Foscarini, Marco: 34
Foscolo, Ugo: 21, 47, 59
Foti, Francesco: 69
Francioni, Gianni: 69
Frugoni, Carlo Innocenzo: 20, 41
Fubini, Mario: 15, 17, 39, 68, 69, 70, 74
- Galeani Napione, Gian Francesco: 63
Galilei, Galileo: 40, 53
Garofalo, Biagio: 18
Gaspari, Gianmarco: 69, 74
Gaye, Vera M.: 70
Gentili, Sandro: 72
Gessner, Salomon: 56, 58, 60, 61, 62
Getto, Giovanni: 68, 75
Giazotto, Remo: 72
Gimma, Giacinto: 32, 64, 72
Ginanni, Pier Paolo: 35
Goens, Rijklof Michael van: 58
Goldoni, Carlo: 53, 59
Gorni, Guglielmo: 74
Gozzi, Carlo: 44
Gozzi, Gasparo: 42, 69, 72
Graf, Arturo: 47, 68

- Gravina, Gianvincenzo: 11, 13, 14, 16, 23, 24, 25, 28, 38, 40, 42, 45, 70
- Graziosi, Elisabetta: 71, 73
- Gronda, Giovanna: 72
- Guarini, Battista: 52, 60, 61
- Guerci, Luciano: 72
- Guidi, Alessandro: 24
- Haller, Albrecht von: 58, 61
- Hinz, Manfred: 73
- Johnson, Samuel: 44
- Klopstock, Friedrich Gottlieb: 50, 58
- Lami, Giovanni: 34
- Lazzarini, Domenico: 32
- Lemene, Francesco de: 19, 21
- Lenzi, Anna Luce: 73
- Liruti, Giovan Gioseffo: 34
- Lucano, Marco Anneo: 18
- Machiavelli, Niccolò: 64
- Macpherson, James: 57
- Maffei, Scipione: 17, 19, 25, 28, 34, 38, 45, 71, 72
- Maggi, Carlo Maria: 17, 20, 21, 33
- Magnani Campanacci, Ilaria: 71

- Manara, Prospero: 40
- Manfredi, Eustachio: 18, 19, 38, 71
- Manzoni, Alessandro: 71, 74
- Marazzini, Claudio: 75
- Marchi, Anna: 69
- Marchi, Gian Paolo: 71
- Mari, Michele: 70, 74
- Marino, Giambattista: 60, 61
- Martello, Pier Jacopo: 19, 28, 38, 39, 70, 71
- Marzot, Giulio: 74
- Masiello, Vitilio: 71, 74
- Maugain, Gabriel: 68
- Mazza, Angelo: 60
- Mazzocca, Fernando: 73
- Mazzoni, Guido: 51
- Mazzuchelli, Gian Maria: 32, 33, 34, 64
- Metastasio, Pietro: 31, 40, 47, 50, 55, 57, 59, 60, 61, 66
- Michelangelo: 61
- Milizia, Francesco: 37
- Milton, John: 50, 61
- Moncallero, Giuseppe Lorenzo: 70
- Mongitore, Antonino: 34
- Montani, Francesco: 18, 45
- Monti, Vincenzo: 59, 63
- Morgana, Silvia: 69

Morpurgo Tagliabue, Guido: 70

Muratori, Lodovico Antonio: 10, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 19, 20,
21, 23, 25, 33, 38, 45, 59, 68, 69, 71

Muzio, Girolamo: 16

Napoli Signorelli, Pietro: 50, 56

Natali, Giulio: 67

Negri, Giulio: 34

Noce, Hannibal S.: 70

Novati, Francesco: 67

Oliva, Giuseppe: 59

Omero: 24, 25, 26, 42, 54, 56, 57, 59, 61

Orazio Flacco, Quinto: 30, 39, 40, 42, 61, 62

Orsi, Giovan Gioseffo: 11, 13, 18, 21, 71

Ossian: 50, 56, 57, 58, 61

Ovidio Nasone, Publio: 61

Pagano, Francesco Mario: 52

Pagliero, Giovanni: 74

Parini, Giuseppe: 37, 38, 50, 51, 69, 73, 74

Pelli Bencivenni, Giuseppe: 42

Pepe, Attilio: 71

Perazzini, Bartolomeo: 42

Petrarca, Francesco: 10, 12, 13, 16, 17, 20, 23, 39, 43, 49, 51, 52,
59, 65, 72, 75

- Piccioni, Luigi: 70
Pindemonte, Ippolito: 63
Poggiali, Cristoforo: 35
Poliziano, Angelo: 52, 65
Pontano, Gioviano (Giovanni): 65
Pope, Alexander: 30, 42, 43, 45
Pulci, Luigi: 14, 52
Puppo, Mario: 69
- Quadrio, Francesco Saverio: 10, 11, 13, 14, 30, 32, 39, 65, 72
Quigley, Hugh: 72
Quondam, Amedeo: 24, 71
- Racine, Jean: 14, 30, 54
Raimondi, Ezio: 68, 71
Ramat, Raffaello: 71
Rapin, René: 17
Reina, Francesco: 51
Renier, Rodolfo: 67
Rezzonico, Carlo Castone della Torre di: 50
Ricorda, Ricciarda: 73
Ricuperati, Giuseppe: 72
Righi, Roberto: 73
Rolli, Paolo: 46, 47, 61
Romagnani, Gian Paolo: 72

- Romagnoli, Sergio: 69, 74
Rousseau, Jean-Jacques: 62
Rubbi, Andrea: 62
Rucellai, Giovanni: 39
Ruozzi, Gino: 40
- Saccenti, Mario: 71, 73
Safio, Giuseppe: 32
Salviati, Leonardo: 51
Salvini, Anton Maria: 19, 21
Sapegno, Maria Serena: 74
Sapegno, Natalino: 73
Savarese, Gennaro: 72, 73
Scaligero, Giulio Cesare: 72
Schiavo, Schiavo: 17, 32
Seghezzi, Anton Federico: 21
Shakespeare, William: 43, 44, 46, 48, 54, 55, 61
Sibiliato, Clemente: 62
Sigonio, Carlo: 33
Spaggiari, William: 73
Spalletti, Giuseppe: 37
Spongano, Raffaele: 73
Stazio, Publio Papinio: 29
- Tafuri, Giovanni Bernardo: 34

Tarsia, Galeazzo di: 24

Tasso, Torquato: 12, 13, 19, 20, 43, 46, 55, 59, 60, 61, 65

Tassoni, Alessandro: 16, 20, 33

Testi, Fulvio: 20

Thomas, Antoine-Léonard: 61

Tibullo, Albio: 61

Tiraboschi, Girolamo: 10, 11, 17, 22, 23, 31, 33, 35, 63, 64, 65,
66, 67, 74

Tissoni, Roberto: 75

Toaldo, Giuseppe: 28

Toffanin, Giuseppe: 68

Tomasi, Antonio: 17

Trenti, Luigi: 72

Trissino, Giangiorgio: 24, 40

Ubezio, Matteo: 70

Vallisneri, Antonio: 34

Vallone, Aldo: 73

Vannetti, Clementino: 62, 63, 66

Vasari, Giorgio: 52

Venturi, Franco: 72

Verri, Alessandro: 41, 53, 54, 55

Verri, Pietro: 36, 38, 53, 54, 55

Vico, Giambattista: 14, 22, 25, 26, 27, 42, 54, 56, 70

Viola, Corrado: 71

- Virgilio Marone, Publio: 39, 41, 42, 46, 54
Voltaire (François-Marie Arouet): 42, 46, 47, 61

Wellek, René: 15, 67

Young, Edward: 50, 56, 61, 62

Zaccaria, Francesco Antonio: 31, 34
Zanotti, Eustachio: 39
Zanotti, Francesco Maria: 52
Zappi, Giambattista Felice: 47, 61
Zardin, Danilo: 73
Zeno, Apostolo: 21, 32, 34
Zeno, Jacopo: 21

LA RAGIONE CRITICA

Collana diretta da Stefano Ballerio e Paolo Borsa

1. Ugo Foscolo, *Antiquarj e Critici. On the Antiquarians and Critics*, edizione critica bilingue a cura di Paolo Borsa, 2012
2. Laura Neri, *Identità e finzione. Per una teoria del personaggio*, 2012
3. Michele Mari, *La critica letteraria nel Settecento*, 2013
4. Michele Comelli, *Poetica e allegoria nel «Rinaldo» di Torquato Tasso*, 2013
5. Stefano Ballerio, *Mettere in gioco l'esperienza. Teoria letteraria e neuroscienze*, 2013

