

Collana Europea

M.O.D.O.

Rivista di Storia, Scienze umane e Cultural Heritage

Numero speciale 2025-2026



**TRA RESTRIZIONI E SPAZI DI AUTONOMIA.
PRINCIPESSE VEDOVE NELLA PRIMA ETÀ
MODERNA**

a cura di Bettina Braun e Matthias Schnettger

COSME-MIC

Tra restrizioni e spazi di autonomia.

Principesse vedove

nella prima età

moderna

a cura di

Bettina Braun e Matthias Schnettger

II semestre 2025- I semestre 2026

© 2025-26 COSME B.C.

ISSN 2784-868X

(on-line)

Stampato nel mese di novembre 2025

COSME Beni Culturali

Mo.do digitale

Rivista di Storia, Scienze umane e Cultural Heritage

anno

2025-2026

Rivista semestrale di Storia, Scienze umane e Cultural Heritage

Direzione scientifica

Giuseppe Cirillo

Co-direttori

Cinzia Cremonini, Lina Scalisi e Roberto Quirós Rosado,

Comitato scientifico

Antonio Álvarez-Ossorio Alvariño, Cristina Bravo Lozano, Giuseppe Caridi, Marina Cavallera, Elisa Novi Chavarria, David D'Andrea, Antonino De Francesco, Andrea De Pasquale, Eugenio Di Rienzo, Pedro García Martín, Antonio Lerra, Aurelio Musi, Maria Anna Noto, Elena Riva, Carmen Saggiomo, Matthias Schnettger, Pierre Serna, Giulio Sodano, Angelantonio Spagnoletti, Mario Tosti, Paola Viviani.

Segreteria amministrativa

Antonio Puca

Coordinamento editoriale

Marina Cavallera, Maria Anna Noto, Antonio Puca, Paola Viviani.

Redazione

Alessandro Albano, Luigi Alonzi, Paolo Maria Amighetti, Salvatore Barbagallo, Vincenzo Barra, Catia Brillì, Francesco Campennì, Paolo Conte, Silvia D'Agata, Silvana D'Alessio, Angelo di Falco, Francesco Failla, Amalia Franciosi, Emilio Gin, Alessandra Mita, Carla Pedicino, Astrid Pellicano, Claudia Pingaro, Alice B. Raviola, Juan Sánchez García de la Cruz, Miriam Sette, Filippo Maria Troiani, Marco Trotta, Katia Visconti.

Direzione

COSME B. C. (Beni Culturali)

Manoscritti e corrispondenza vanno indirizzati al Coordinamento di redazione.

Referees

Ogni contributo destinato ad un numero di Mo.do digitale viene inviato dalla redazione a due referees per avere una valutazione dettagliata, rispettando il criterio dell'anonimato. La direzione, quindi, discute i giudizi ricevuti insieme al curatore del numero e, infine, decide se pubblicare l'articolo, accettato con o senza modifiche, oppure respingerlo.

Rivista Open Access

Tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica sono riservati. Riproduzione vietata. Manoscritti e fotografie, anche se non pubblicati, non si restituiscono.

In copertina: *Dettaglio di un ritratto in busto dell'imperatrice vedova Eleonora Gonzaga-Nevers con la corona del Sacro Romano Impero*, Metà del XVII secolo, Olio su tela, 130 x 91,6 cm. Bratislava, Galleria nazionale slovacca, Inv. Nr. O 98.

Sommario

Sez. I Profili scientifici	p.	7
Bettina Braun / Matthias Schnettger, <i>Introduzione</i>	p.	9
Charlotte Backerra, <i>Il dovario delle langravie d'Assia nel XVI e XVII secolo</i>	p.	11
Elena Taddei, « <i>per il carico che tengo di questo governo</i> ». <i>Margherita e Anna Caterina: due vedove al servizio dei Gonzaga</i>	p.	45
B. Alice Raviola, « <i>Princesa biuda, madre de unica hja, tan debota a esta Corona</i> ». <i>L'inedita corrispondenza di Margherita di Savoia, duchessa di Mantova e del Monferrato, con il Cardinal Infante Ferdinando d'Asburgo (1633-1634)</i>	p.	75
Matthias Schnettger, « <i>Affezionatissima et fedelissima madre sin' a morte</i> ». <i>Le lettere dell'imperatrice vedova Eleonora Gonzaga all'imperatore Ferdinando III del 1647</i>	p.	99
Marion Romberg, <i>Stampe dell'imperatrice vedova Eleonora Gonzaga-Nevers al servizio della cura dell'immagine imperiale</i>	p.	129
Katrin Keller, <i>L'imperatrice Eleonora Maddalena nel periodo della vedovanza</i>	p.	161
Laura Rehmann, <i>La vedova e il re. Copertura economica vedovile, rango ambivalente e rapporti di potere asimmetrici sull'esempio di Charlotte Amélie de la Trémoilles</i>	p.	193
Cathleen Sarti, <i>Vedovanza come compito di vita. Edvige Eleonora di Holstein-Gottorf come sovrana svedese</i>	p.	217
Bettina Braun, <i>Dialogo fra due vedove. Il carteggio tra Sofia di Hannover ed Elisabetta Carlotta d'Orléans</i>	p.	241
Cathérine Annette Ludwig-Ockenfels, <i>Convivenza o concorrenza? Le tre ultime vedove Medici a Firenze e le loro risorse economiche</i>	p.	285
Pauline Puppel, <i>Sovrane vedove. Sfide e spazi di manovra. Guglielmina di Nassau-Orange, nata di Prussia (1751-1820) e Luisa di Brunswick-Wolfenbüttel, nata di Nassau-Orange (1770-1819)</i>	p.	321
Bettina Braun / Matthias Schnettger, <i>Conclusioni</i>	p.	349
Sez. II Problemi storiografici, di scienze sociali ed umane	p.	365
Alessandro Albano, <i>La diplomazia nell'Italia in rivoluzione. L'ambasciatore cisalpino Martinengo Colleani a Napoli (1798-1799)</i>	p.	367
Eugenio Di Rienzo, « <i>From the Halls of Montezuma to the Shores of Tripoli</i> ». <i>Splendori e miserie della Marina statunitense nella prima guerra contro la pirateria barbaresca 1801-1805</i>	p.	389

Angelo Di Falco, <i>“Il segno più illustre della sovranità”. Ambasciatori, contestazioni di rango e arte della mediazione nelle relazioni internazionali secondo la trattatistica del XVII secolo.</i>	p.	443
Barbara Bevilacqua, <i>Un formaggio per il mio regno. La reale vaccheria di Caserta: infrastruttura di corte, regolazione economica e sperimentazione produttiva.</i>	p.	481
Emilio Gin, <i>LLamas sobre el adriático: el saco de Manfredonia (16-18 de agosto de 1620) y las disfunciones estructurales del sistema imperial español en el crepúsculo de Felipe III.</i>	p.	511
Eleonora Cappuccilli, <i>Comunità o corte? L’amicizia oltre il convento in Teresa d’Avila</i>	p.	539
Sez. III Il dibattito contemporaneo	p.	567
Paolo Conte legge Daniele Di Bartolomeo, <i>Le due repubbliche. Pensare la Rivoluzione nella Francia del 1848</i>	p.	569
Francesco Failla legge Giambattista Scirè, <i>Laicità tradita. La revisione dei patti tra Stato e Chiesa in Italia (1967-1984)</i>	p.	577
Angelantonio Spagnoletti legge G. Cirillo, <i>Da Ercole a Marte. I volti delle nobiltà italiane attraverso la storiografia positivista</i>	p.	581
Angelantonio Spagnoletti legge Tellez Calvin e Sanchez de La Cruz, <i>La Casa de Medinaceli: entre la república de los grandes y el cambio dinástico (1671-1711)</i>	p.	591
Salvatore Barbagallo legge G. Scarpato e T. Tagliaferri (a cura di), <i>Discorsi di delegittimazione. Percorsi dell’antispagnolismo nell’Europa moderna</i>	p.	603
Michele Camaioni – Giuseppe Mrozek Eliszczynski, <i>Una ricerca mai interrotta. Note a partire dall’ultimo libro di Aurelio Musi</i>	p.	609
Paolo Luca Bernardini, <i>Tra «allunare» e «minna di vacca». Viaggio nella Calabria del 1812</i>	p.	627
Valeria Russo, <i>Monarchie, aristocrazie e politica della santità tra Italia e Spagna</i>	p.	631
Salvatore Spina, <i>Digital History. Appunti per un manifesto, tra metodologia e intelligenze artificiali</i>	p.	647
Elisabetta Angrisano legge M. Senatore Poliseti, <i>Giovanni d’Aragona. Fonti per la storia europea in età aragonese</i>	p.	695
Marcello Verga legge <i>Medico e soldato. Vita di Carlo Crespellani scritta da lui medesimo</i>	p.	697
Giuseppe Cirillo <i>Il declino dell’etica aristocratica di Torquato Tasso e la crisi della coscienza europea. Note in merito alle celebrazioni del 2025</i>	p.	703

Sezione III

Il dibattito contemporaneo

Il declino dell'etica aristocratica di Torquato Tasso e la crisi della coscienza europea. Note in merito alle celebrazioni del 2025

Giuseppe Cirillo

Le celebrazioni recenti del Tasso non hanno portato grandi cambiamenti in merito alla conoscenza della sua complessa figura. Aurelio Musi, recentemente, lo ha inserito come uno dei punti cardine all'interno del paradigma di *Malinconia barocca*¹. Uomo di transizione generazionale più che figura soccombenente rispetto ai nuovi canoni della Controriforma. Si può parlare, in merito a Torquato Tasso, di diverse stagioni nelle quali l'autore è stato stigmatizzato o violentemente attaccato, oppure apprezzato e valorizzato. Al di là della lunghissima querelle sulla superiorità tra il *Furioso* di Ariosto e la sua *Gerusalemme*, Tasso è stato studiato come poeta, soprattutto per i suoi componimenti a livello di ciclo cavalleresco. Presa in esame poi, nel periodo romantico, la sua biografia: la genialità che sfocia in punte di pazzia; le numerose manie di persecuzione o persecuzioni vere e proprie; i suoi amori impossibili. Infine, la reclusione, l'oblio che cala sull'autore nel Settecento. Poi, il culto del sepolcro del Tasso, nell'Ottocento. Nasce il "mito" tassesco, basato sulla leggenda che lo voleva recluso a Sant'Anna a dispetto delle sue reali condizioni e per il suo amore impossibile per Eleonora d'Este; importante anche la descrizione che Michel de Montaigne fece di lui nel 1580 dopo averlo visitato in ospedale (lo scrittore francese parlò di un uomo folle e malinconico, influenzando non poco il giudizio dei letterati romantici dell'Ottocento). Tale "mito" ispirò, nel dramma *Torquato Tasso*, J. W. Goethe (scritto nel 1790 a Firenze). Soprattutto, agli inizi del XIX sec., è Giacomo Leopardi ad ammirare molto la figura di Tasso, visitando la sua tomba a Roma durante il viaggio del 1822. Il poeta di Recanati dedicherà a Tasso l'operetta morale, il *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*. Importante anche la poesia *Sul "Tasso in prigione"* di E. Delacroix, contenuta nei *Fiori del male* di Charles Baudelaire².

¹ A. MUSI, *Malinconia barocca*, Neri Pozza, Milano 2023.

² *Ibidem*

Intanto, spieghiamo l'interesse di uno storico per Torquato Tasso e su come mi sia avvicinato a questo autore. Sono sempre autori contemporanei a mediare l'approccio verso altri autori meno recenti ed in genere sono letterati storici.

Meditavo su Torquato Tasso attraverso la lettura dei *Promessi sposi*³ di Manzoni ed attraverso l'interpretazione delle opere del poeta fornite da Francesco De Sanctis, nella sua *Letteratura italiana* ed in alcune sue opere giovanili, nonché attraverso le pagine dedicate alla letteratura barocca di Benedetto Croce⁴.

Nel primo caso, provengo da una generazione di storici moderni dove al quesito che si poneva ai maestri: come si può comprendere la società barocca? Il rinvio era leggere Maravall, ma studiare molto bene Manzoni: i *Promessi sposi* e la *Storia della Colonna infame*. La ricostruzione storica che compie Manzoni in queste due opere è impeccabile; non solo sono eccellenti la ricostruzione del contesto sociale, ma anche quello di cogliere come si articolano i paradigmi culturali e lo stesso potere. Vi è un eclettismo nel Manzoni nell'utilizzazione della letteratura d'epoca e delle fonti d'archivio. Una grande acribia nell'individuare gli Autori come Pietro Giannone e la *Storia civile del Regno di Napoli*, utilizzata ampiamente nella *Storia della colonna infame* e l'ideologia di Torquato Tasso che pervade tutta l'architettura dei *Promessi sposi*. La società del privilegio, la nuova geopolitica europea che vede il predominio della Monarchia Cattolica e della Francia, il ruolo militare dello Stato di Milano e della città di S. Ambrogio, le gerarchie sociali del periodo barocco, la società cetuale e corporativa, il concetto di onore come elemento inscindibile della nuova realtà aristocratica, l'esercizio del potere, il ruolo della nobiltà di schiatta e l'affermarsi di quella mercantile.

Soprattutto, Manzoni individua il sistema delle precedenze sociali riservate all'aristocrazia negli anni in cui è ambientato il romanzo dei Promessi sposi. Un ambasciatore spagnolo a Roma così le andava a riassumere:

³ A. MANZONI, *I promessi sposi*, edizione critica diretta da Dante Isella, Milano, Casa del Manzoni, 2006, ID., *I promessi sposi. Storia della colonna infame*, edizione critica e commentata a cura di Luca Badini Confalonieri, Roma, Salerno Editrice, 2006,

⁴ F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, BUR, Milano [cito dall'ed. Del 2006]; B. Croce, *Storia dell'età barocca in Italia*, Laterza, Bari, 1929.

coprirsi in presenza del Sovrano, sedersi in sua presenza nella Real Cappella, e in altri posti, prendere posto immediato durante i battesimi dei principi, processioni e accompagnamenti pubblici, esprimere doglianze vicino al cadavere del proprio re restando coperti, seduti, portare a spalla il defunto, esser parente adottivo della maestà, e trattato da cugini e, quando Viceré, trattati da Illustri cugini, esser resi partecipi sui casi più ardui, esser trattata la loro persona da eccellenza, e permessa la corona ducale all'uso delle loro Armi, essere ammessi a Pasqua e altre festività al bacio della mano del re, non poter esser arrestati senza commissione firmata dal sovrano ed esser portati alla prigione vedendosi concessa la destra da chi eseguiva l'ordine, tranne nel caso del delitto di lesa maestà, avere entrata libera al palazzo reale fino al luogo in cui si trovava il sovrano quando era malato, vedersi concessa l'udienza particolare dal sovrano, avere una camera di primo grado nella Corte e in guerra, il soldo, se inclini a servire con una picca, prendere tutori in minore età con consulta reale, entrare e uscire di corte con speciale permesso dei propri re, sedersi nei Tribunali di giustizia e molte altre prerogative⁵.

Tutto questo sistema di valori viene ampiamente contestualizzato allo Stato di Milano ed all'Italia. Manzoni dimostra di conoscere a fondo le opere di Tasso, riprendendo concetti e persino formulazioni precise, soprattutto dai dialoghi sulla nobiltà, inserendoli nel tessuto narrativo.

In sintesi, Manzoni utilizza i dibattiti sulla nobiltà di Tasso come base teorica e letteraria per costruire la sua critica all'aristocrazia, proponendo un'etica nobiliare fondata sulla virtù e sull'utilità sociale. Il noto letterato, anche se è influenzato dalla critica alla nobiltà di Parini e dall'Illuminismo, propende per un'etica nobiliare basata sull'onore come frutto della virtù individuale e non ereditaria.

Nella nostra prospettiva è importante il fatto che il sistema dei valori, delle precedenze e della società del privilegio negli stati italiani venivano individuate dal Manzoni in un autore ben preciso, ritenuto per le proprie conoscenze al di sopra delle parti, una vera e propria autorità in materia: Torquato Tasso.

Manzoni aveva già compreso che la grandezza di Torquato Tasso non risiedeva tanto nella genialità dimostrata nell'*Aminta* o nella *Gerusalemme liberata*, quanto nella grandezza dei *Dialoghi*. L'influenza dell'intellettuale sorrentino aveva compattato l'etica nobiliare degli stati preunitari italiani già a partire dalla prima metà del Seicento.

L'importanza dei «Dialoghi» nei «Promessi sposi» è stata recentemente

⁵ Per la citazione, cfr. G. CIRILLO, *Da Ercole a Marte. I volti delle nobiltà italiane dell'età moderna attraverso la storiografia positivista*, Come BC-MIC, Napoli-Roma 2025, pp. 90-91.

messa in rilievo da Federica Alziati⁶. Indaga il legame di Manzoni con l'ideologia barocca e intellettuale. A fronte di una vulgata critica ancora riecheggiante la presunta avversione manzoniana per il letterato cinquecentesco⁷.

Ad esaminare più attentamente le pagine dei *Promessi sposi*, l'impianto dell'etica nobiliare del Tasso emerge in diversi punti: nel diverbio in merito all'etichetta da seguire ed alle precedenze nobiliari tra il podestà ed il conte Attilio. Nell'imbarazzo di fra Cristoforo, malcapitato portavoce della causa della giustizia in favore di Renzo e Lucia (in soggezione rispetto alla presenza di don Rodrigo, circondato d'amici, d'omaggi, dove tutti mostravano reverenza). Ancora nella discussione tra don Rodrigo ed il cugino Attilio di una possibile bastonatura da infliggere a fra Cristoforo colpevole di non rispettare le precedenze verso il loro rango nobiliare.

L'autorità del Tasso in materia di nobiltà è chiarissima nella descrizione della biblioteca di don Ferrante.

Nella biblioteca campeggiano i due dialoghi sul Forno «Forno primo e il Forno secondo di Torquato Tasso» capisaldi della «scienza cavalleresca»:

Ma se, in tutte le scienze suddette, don Ferrante poteva dirsi addottrinato, una ce n'era in cui meritava e godeva il titolo di professore: la scienza cavalleresca. Non solo ne ragionava con vero possesso, ma pregato frequentemente d'intervenire in affari d'onore, dava sempre qualche decisione. Aveva nella sua libreria, e si può dire in testa, le opere degli scrittori più riputati in tal materia: Paride dal Pozzo, Fausto da Longiano, l'Urrea, il Muzio, il Romei, l'Albergato, il Forno primo e il Forno secondo di Torquato Tasso, di cui aveva anche in pronto, e a un bisogno sapeva citare a memoria tutti i passi della Gerusalemme liberata come della Conquistata, che possono far testo in materia di cavalleria. L'autore però degli autori, nel suo concetto, era il nostro celebre Francesco Birago [...]. E fin da quando venner fuori i Discorsi⁸.

⁶ Oltre la parodia: Manzoni e l'«autorità del Tasso». *Emergenze dei "Dialoghi" tassiani nei "Promessi sposi" e negli scritti teorici*, in "Le forme del comico" (Atti del XXI Congresso ADI), a cura di F. CASTELLANO, I. GAMBACORTI, I. MACERA, G. TELLINI, Firenze, 2019, pp. 951-963

⁷ O.A. GHIDINI, *Una voce buona. Risonanze tassiane nel «Conte di Carmagnola»*, in «Testo», 63, 2012, pp. 39-49: 40-41; Id., *Episodi della fortuna europea di Torquato Tasso*, in *Italian World Heritage (1300-1650). Vitalità della cultura letteraria e artistica dell'Italia rinascimentale* (Atti dei Colloqui di Villa Vigoni, 19-21 novembre 2013), a cura di G.D. FOLLIERO-METZ, M.T. GIRARDI, S. GRAMATZKY e CH.O. MAYER, Frankfurt am Main, Peter Lang. Vedi anche, E. BELLINI, *Le conquiste di Clío: letteratura e storia da Tasso a Manzoni*, in *Studi in memoria di Cesare Mozzarelli*, Milano, Vita e Pensiero, 2008, pp. 1083-1111; S. ZATTI, «I Promessi sposi» e il modello epico tassiano, in ID., *L'ombra del Tasso*, Milano, Mondadori, 1996, pp. 231-292.

⁸ A. MANZONI, *Fermo e Lucia. Prima minuta (1821-1823)*, testo e apparato critico a cura di B.

Una sistemazione critica, delle opere di Torquato Tasso, venne compiuta da Francesco De Sanctis. Tasso, insieme ad Ariosto, sono figure centrali per comprendere il Rinascimento e la transizione verso il Barocco, dominata da inquietudini e tensioni spirituali che Tasso percepisce profondamente. Il critico letterario mette in luce il fatto che il Tasso fosse attraversato da un profondo conflitto interiore. Tasso è la voce di un'epoca di crisi religiosa e sociale, riflessa nel conflitto tra l'ideale e il reale, la fede e il desiderio. Le opere giovanili di De Sanctis gettano le basi per la sua analisi, dove il poeta del *Cinquecento* è visto come un precursore della modernità, un interprete del dissidio interiore dell'uomo.

Un punto centrale nelle riflessioni di De Sanctis su Torquato Tasso si coglie in un piccolo saggio nel volume autobiografico: *La giovinezza*⁹. Il critico irpino andava a sviluppare il quesito centrale delle colpe che religiosi e letterati, legati agli schemi controriformistici, additavano al Tasso. Non si trattava tanto dello stile che usciva dai canoni del purismo -come invece avrebbero sottolineato i primi letterati dell'Accademia della Crusca- o della querelle sulla superiorità dell'*Orlando furioso* e della *Gerusalemme liberata*. Il Tasso aveva elaborato una pericolosa etica nobiliare all'interno del suo poema. Il concetto di onore e di cavalleria non era solo dei cavalieri cristiani ma anche dei cavalieri musulmani, pur essendo nemici "infedeli", sono ritratti con un forte senso dell'onore cavalleresco, paragonabile a quello dei crociati. Questo è il caso dei personaggi come Clorinda ed Argante che combattono con valore, lealtà e coraggio, rilevando il fatto che, anche se su fronti opposti, si vanno a identificare come eroi e rientrano nell'etica della cavalleria. Tutto questo contraddicendo la Controriforma.

Così, i saraceni sono presentati come guerrieri temibili e valorosi, capaci di grandi duelli e di sfide eroiche; personaggi come Clorinda incarnano un codice d'onore molto forte: coraggiosa, leale, fedele fino alla morte; Erminia, pur innamorata di Tancredi, fugge dal campo cristiano per non tradire la sua gente, e poi ritorna travestita per curare l'amato ferito. In questo modo Tasso non demonizza i musulmani; li vede come eroi con virtù proprie, pur contrappo-
nendoli alla fede cristiana come obiettivo finale, riflettendo la visione

Colli, P. Italia e G. Raboni), FL III IX 16]

⁹ F. DE SANCTIS, *La giovinezza*, a cura di G. BRANCACCIO, Biblion Edizioni, Milano, 2017.

medievale dei "giusti" anche tra gli infedeli.

De Sanctis, come è noto, non ha un'elevata considerazione del Tasso. Nel capitolo XVI della sua *Storia della letteratura italiana*, esprime un giudizio alquanto severo sull'autore della *Liberata*, secondo lui espressione di un'età di crisi e decadenza, dominata dalle discussioni teoriche di cui proprio il poema è il risultato¹⁰. Secondo il critico, Tasso "cerca l'epico e trova il lirico". Il percorso culturale del Tasso si addiceva pienamente ad avvalorare quella teoria sulla decadenza italiana, riassunta in altre pagine dal De Sanctis, anche come il "cattivo governo spagnolo e papalino".

Una teoria, che sarà condivisa anche nella storiografia italiana contemporanea e seguita dallo stesso Benedetto Croce, nella *Storia dell'età barocca*, vede il sonno e la crisi degli intellettuali italiani col Cinquecento. La perdita del primato europeo non solo avrebbe posto fine all'indipendenza politica dell'Italia ma avrebbe anche portato alla crisi della coscienza civile, con gli intellettuali che non si seppero più opporre al potere spagnolo e alla Controriforma. Giudizio che però Croce attenuava, nella *Storia del Regno di Napoli*, almeno relativamente al rapporto tra questo e la Spagna, in quanto l'inserimento di Napoli nell'ottica della Monarchia Cattolica svolse anche una funzione protettiva e frenò le ingordigie di altri stati europei¹¹.

Dunque, lo strumento privilegiato di lettura della storia culturale italiana del XVII secolo, è quella di decadenza. Qui, Croce richiama, nell'impianto e nei toni, il giudizio della lettura operata da De Sanctis. La decadenza è per Croce una categoria essenzialmente morale, non economica. Infatti, le sfavorevoli condizioni materiali di un popolo non costituiscono, di per sé, motivo di decadenza, se non accompagnate da una contemporanea crisi interiore. Nell'Italia seicentesca questa condizione di decadenza interiore, secondo Croce, consistette nel venir meno l'entusiasmo morale¹². La Controriforma fu l'avvenimento storico-politico che caratterizzò, con conseguenze non riducibili solo sul piano politico, il Seicento italiano e a cui Croce imputa la sterilità

¹⁰ F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, cit.

¹¹ B. Croce, *Storia del Regno di Napoli*, a cura di G. GALASSO, Milano 1992, pp. 22 ss.

¹² B. CROCE, *Storia dell'età barocca in Italia*, Laterza, Bari, 1929. Sul concetto di decadenza cfr. J. Le Goff, "Decadenza", in *Enciclopedia*, vol. IV, Einaudi, Torino, 1978, pp. 389-420.

dell'intelligenza italica in quel secolo¹³

2. Importanti altri due autori contemporanei, sempre letterati in merito alla comprensione del Tasso: Quondam e Domenichelli.

Secondo Quondam, la *Storia della letteratura italiana* di Francesco De Sanctis, è stata protagonista della scena culturale e politica italiana a partire da dopo l'Unità. Questo testo consegnò agli intellettuali della nuova Nazione risorgimentale un'idea della tradizione letteraria che è diventata il duraturo paradigma dell'intera storia d'Italia e della stessa identità nazionale. Un'idea al tempo stesso semplice, chiara e forte: con l'eccezione di Dante, unico padre della patria, la nostra letteratura conferma la lunga "decadenza" e la "servitù" della storia d'Italia nell'età moderna. De Sanctis, sempre con la tensione e la passione narrativa che della Storia fa un capolavoro, giudica negativamente gli scrittori da Petrarca a Metastasio: li ritiene dediti al culto di una bella forma indifferente al contenuto, moralmente indegna nella sua vuota frivolezza, incapaci di quella «serietà di un contenuto vivente nella coscienza» che è, o dovrà essere, il fattore distintivo della «nuova letteratura» della nuova Italia¹⁴.

Secondo Quondam la *Letteratura* era un'opera di formazione ed individuava il valore aggiunto degli esponenti della cultura letteraria italiana anche in base alla loro caratura morale e civile. Quali potevano essere proposti o meno -al di là della novità linguistiche o dei costrutti letterari- come padri fondanti della tradizione italiana; quali intellettuali avevano cercato di opposti al governo Spagnolo ed alla Controriforma. Il Tasso non era uno di questi. Per De Sanctis Tasso andava ridimensionato non solo rispetto ad Ariosto ed agli esponenti della letteratura cavalleresca, ma anche rispetto ad altri autori contemporanei. Non è un caso che, nella *Letteratura italiana*, trovavano alta considerazione gli intellettuali, anche se non letterati, che si erano opposti alla Controriforma ed al cattivo governo spagnolo: Bruno, Telesio, Campanella.

Altra considerazione. Il metro di giudizio di De Sanctis si muove all'interno della chiave di lettura che da una parte guarda al "purismo" e dall'altro ai

¹³ S. DRĂGULIN, *Il ritorno del barocco in Benedetto Croce*, «Studia Politica: Romanian Political Science Review», 2016, 16(3), 431-437

¹⁴ A. QUONDAM, *De Sanctis e la Storia*, Nuova edizione riveduta e ampliata, Viella, Roma 2018.

parametri idealistici. Dunque, su un versante giudica il Tasso in merito alle novità addotte all'interno della costruzione della lingua; su un altro versante dà un giudizio severo su un intellettuale succube della Controriforma e quindi poco adducibile come esempio tra gli intellettuali che si sono opposti alla decadenza italiana. Inoltre, l'attenzione si sofferma sulle opere cavalleresche, ritenendo una produzione poco meritevole di attenzione quella dei Dialoghi e delle Lettere.

Restavo molto colpito dall'opera di Domenichelli, da come inquadrava le opere del ciclo cavalleresco. Il libro è tutto proiettato sulle precedenze, sul sistema degli onori e sui cerimoniali, sull'idea di nobiltà che prende forma nel Rinascimento e su come questi concetti persistevano nel tempo, anche dopo la fine dell'antico regime, negli e tra gli stati moderni ed all'interno dei ceti nobiliari europei.

È un lungo viaggio attraverso la cultura aristocratica dell'Europa occidentale, tra il 1513 – l'anno del *Principe* di Machiavelli, *Teufelund Tod* di Dürer, della prima stesura del *Cortegiano* di Castiglione – e il 1915, il secondo anno della Grande Guerra, l'anno in cui si svolge *Le temps retrouvé* di Proust e in cui fu composto anche *Der irrende* di Ritter.

Un lungo arco di tempo riletto alla luce dei modelli di vita, dei codici di appartenenza e di casta che prendono forma nell'arte e nella letteratura europea come luogo costitutivo di identità individuali e collettive. In questa cronologia, il libro articola, nella dialettica proposta tra crisi e riprese del codice aristocratico, le metamorfosi del modello gentilizio-marziale: dal cavaliere al gentiluomo, al gentleman, al cavaliere romantico.

La dicotomia cavaliere e gentiluomo attraversa dunque l'intera cultura d'ancien régime, anche nel suo persistere ben oltre la Rivoluzione francese e fino alla prima guerra mondiale. E di quella cultura transnazionale, che identifica l'appartenenza all'ordo in Russia, come in Francia o in Italia, in Spagna, come in Germania o in Inghilterra, il libro vuole ricostruire, in chiave dinamica, l'estetica e la poetica dell'esistenza cercandone una chiave interpretativa, non solo nella consapevolezza che la vita aristocratica ha di sé come perenne *mise en scène*, perenne recita, ma anche come di una totale identificazione tra attori e ruoli, tra vita e sogno della vita, tra vita e recita della vita.

In Cavaliere e gentiluomo, spicca soprattutto il sottotitolo, che rimanda al lungo periodo: *Saggio sulla cultura aristocratica in Europa 1513-1915*¹⁵. Il cavaliere è il personaggio che, per eccellenza, appartiene ad élite sociali di stampo aristocratico, connotate non solo dalle virtù - basta fare riferimento ai testi cavallereschi - ma anche alle genealogie incontaminate. È il personaggio principale di una letteratura militante e di regime che cementa l'identità aristocratica di gruppo dei lignaggi aristocratici. La cultura aristocratica - che si basa sugli ideali cavallereschi di Castiglione, Bembo, Ariosto, Tasso - sarebbe venuta meno solo con la Grande Guerra¹⁶.

3. Importanti sono I Dialoghi e l'idea di nobiltà proposta da Torquato Tasso. Qui l'autore elabora la propria produzione all'interno delle corti italiane. Prima delle corti principesche dell'Italia Padana è influenzato, tramite il padre Berardo, da quella di Ferrante Sanseverino, il principe di Salerno. La Corte di Ferrante Sanseverino è una vera e propria Corte rinascimentale con molte caratteristiche simili a quelle dei principi dell'Italia Padana. Può essere paragonata alla Corte principesca di Carlo il Temerario, l'ultimo duca di Borgogna, descritto magistralmente da Huizinga nell'*Autunno del Medioevo*¹⁷. Un principe mecenate che si circonda di una splendida Corte, piena di opere d'arte e frequentata da artisti e letterati, ma poco attento alla nuova dialettica politica che cambia. Di fronte alla forza, all'uso della violenza dell'esercito francese, Carlo il Temerario non ha scampo e capitola. Anche Ferrante, che punta ad una politica di propaganda basata sull'esaltazione del principe mecenate ispirato alla magnificenza, non ha nessuna arma da opporre a Pedro de Toledo. Esistono tuttavia delle differenze profonde tra la Corte del Sanseverino e l'ambiente in cui è calato l'*Autunno del Medioevo*. I "toni crudi della vita" che emergono nel libro di Huizinga sono prettamente medievali, sono paragonati a quelli del Decamerone; invece, i versi amorosi declamati nella Corte salernitana sono ispirati da Boiardo, Ariosto, Bernardo Tasso. Galateo, le buone

¹⁵ M. DOMINICHELLI, *Cavaliere e gentiluomo. Saggio sulla cultura aristocratica in Europa (1513-1915)*, Bulzoni, Roma 2002.

¹⁶ R. BIZZOCCHI, *Genealogie incredibili, Scritti di storia nell'Europa moderna*, Bologna, il Mulino, 2009, pp. 28-30.

¹⁷ J. HUIZINGA, *L'autunno del Medioevo*, Milano, Feltrinelli, 2020.

maniere, il processo di civilizzazione dell'aristocrazia di cui parla Elias, hanno fatto breccia. L'ambiente della Corte sanseverinesca è sicuramente quello delle corti dei principi delle città padane cinquecentesche. La sua è una Corte aperta dove il principe Ferrante e la principessa Isabella, che hanno ricevuto una educazione umanistica, finiscono per ospitare tutta una serie di intellettuali non solo dei circoli erasmiani ma anche seguaci delle nuove idee religiose di Valdés. I cortigiani, e lo stesso principe, sono influenzati dall'umanesimo politico che si è diffuso a Napoli nell'ultimo periodo della dominazione aragonese. Soprattutto risulta importante la diffusione delle opere, che circolavano in forma manoscritta, di autori come Tristano Caracciolo, Galateo, Belisario Acquaviva, in merito agli ideali nobiliari. Vi è dunque, uno stretto legame, tra i ricordi della corte salernitana di Ferrante con la permanenza nelle corti di Urbino, Ferrara, Mantova, Firenze, Torino, Roma.

Il Tasso rimanda alla corte di Ferrante Sanseverino nel Dialogo *il Nifo*. Nello scritto, Agostino Nifo si confronta con il Cortigiano di Castiglione e con le teorie politiche di Machiavelli. Nel modello di cortigiano di Nifo, il principe doveva essere munifico, giusto, illuminato; il cortigiano doveva poi essere il ristoro ed il diletto del principe, assicurargli il giusto ozio e una costante distrazione. Importante, per Nifo, il ricorso alla Retorica di Aristotele che era alla base delle arti del cortigiano per i diversi modi di ispirare riso e divertimento. Consigliava al principe di seguire sempre regole e virtù morali. Il principe non poteva aspirare di avere un potere assoluto senza trasformarsi in un tiranno. Però, il vero consigliere e segretario di Ferrante Sanseverino è Bernardo Tasso. È lui che consiglia politicamente il principe¹⁸. Che Bernardo Tasso fosse il consigliere di Ferrante, che lo consigliasse in merito alle sue azioni politiche da seguire, se queste fossero etiche, è dimostrato dai consigli fornitigli in un momento cruciale della vita politica di Ferrante e del Regno di Napoli: la delegazione, che Ferrante doveva guidare, diretta verso l'imperatore. Prima della partenza il Toledo convoca il Sanseverino minacciandolo ed

¹⁸ Invece esistono tre versioni del Dialogo sul Nifo. Il Gonzaga o vero del piacer onesto [1580]; Il Nifo o vero del piacere, dedicato a Cesare Gonzaga, pubblicato nel 1582. ID., *Dialoghi*, cit. pp. 69-128; il terzo dialogo, dallo stesso titolo, che non presenta varianti rispetto al secondo [1586]. Il riportato del secondo dialogo è tratto da T. TASSO, *Dialoghi*, cit., pp. 32-33

invitandolo a desistere: Ferrante tentenna. Nel Dialogo del Tasso, Ferrante ricorre ai pareri di due consiglieri: Martelli e Tasso. Il primo consigliere, visto il potere assoluto del Toledo suggerisce prudenza e dissimulazione. Soprattutto di soprassedere temporaneamente all'ambasceria diretta verso l'imperatore in quanto potrebbe pregiudicare definitivamente i rapporti con il viceré. Bernardo Tasso fornisce un'indicazione opposta. Ferrante deve seguire "la strada dell'onore". Da buon principe umanista deve rispettare la parola data alla città di Napoli, al di là di quelle che possono essere le ripercussioni. Le conseguenze furono catastrofiche in quanto gli emissari del Toledo precedettero il Sanseverino a Corte e lo misero in cattiva luce di fronte all'imperatore.

Nel Dialogo sul Nifo, il Tasso afferma che la nobiltà napoletana deriva direttamente da antiche stirpi che attingono dal meglio delle dinastie europee. Ed il principe Sanseverino appartiene alla più illustre nobiltà del Regno¹⁹.

I *Dialoghi* che incidono di più sulla formazione del paradigma nobiliare sono quelli sulla dignità, sulle imprese, sulla virtù, sulla cortesia, sulla Corte, soprattutto quelli sulla nobiltà.

In assoluto sono importanti le due versioni del Dialogo: *Il Forno overo de la nobiltà*. *Il Forno* è dedicato a Scipione Gonzaga (1586). L'opera è redatta nel momento in cui si celebra il matrimonio tra Cesare d'Este e Virginia de' Medici, avvenimento che coincide anche con il trasferimento del Tassoda Torino a Ferrara. Nella amata città, egli riallaccia i legami con i d'Este e quindi con i Gonzaga, ancora si avvale della benevolenza dei Medici.

Il paradigma dell'autore si basa su una netta gerarchizzazione che contraddistinguerebbe, dall'interno, la nobiltà di buona parte dei principati italiani e dell'Europa.

In diversi passi del *dialogo* si precisano i tre tipi di nobiltà esistenti: l'eroica, la regia, la civile.

Alla nobiltà eroica appartiene la «casa d'Austria la più nobile d'Europa, insieme ai

¹⁹ Forse si dee sdegnare il principe di Salerno d'essere napoletano? O Napoli può dargli maggior grado o in maggior occasione di questa? Non è Napoli o Martelli, la vostra Fiorenza la quale è madre de privati cittadini e di mercanti sia madre; ma i suoi cittadini son principi e quasi uguali a gli re...quel de' seggi di Napoli si può dire; cioè che ciascuno di loro sia un Senato di re. Vuoi la nobiltà reale d'Aragona e di Spagna? La ritrovi nel sangue de' cittadini napoletani mescolata: vuoi quella di Francia? Parimenti in loro mescolata la ritrovi. Ancora principi di Normandia? Eccola qui pura ne' principi di Salerno e negli altri di casa Sanseverina. T. TASSO, *Il Nifo, Dialoghi*, cit.,

Savoia ed alla casa d'Este [...] che si possono paragonare a le tre stirpi eroiche della Grecia [...]». Una nobiltà – estesa dall'autore, nel corpo del *dialogo*, anche alle case regnanti di Francia, del Portogallo e dei Medici in Italia – che trova le proprie origini genealogiche addirittura nelle gesta degli antichi eroi.

Si passa poi nel dialogo a discutere sulle precedenze tra il papa e l'Imperatore. Negli anni '80 del Cinquecento, quando il Tasso compone I due *Dialoghi* si è formato un nuovo sistema fra le dignità aristocratiche dell'Italia spagnola e non spagnola e dei grandi principati italiani. La tesi del Tasso, in merito alla nuova idea di nobiltà – «gentilezza di virtù di schiatta onorata per antica chiarezza» –, tiene conto di questi cambiamenti.

Il Tasso legge le trasformazioni che sono intervenute in seno alla nobiltà europea e agli antichi Stati italiani. Oltre ad una serie di principati indipendenti si è costituito un numero elevato di titolari di feudi imperiali, di altri potentati territoriali. Soprattutto, in molti casi si tratta di Stati e territori in possesso di una vera e propria sovranità.

Per Tasso, però, la nobiltà va ricercata nell'antica e continuata chiarezza. Bisogna, secondo l'autore, «ragionar su queste due differenze di antica e continuata». Il Tasso si interroga, inoltre, sull'esistenza o meno di un rapporto tra nobiltà e antiche genealogie. Ossia, la «virtù di seme, è forza [interna al ceto]»; oppure, «che questa virtù a lungo andare scemi ed invecchi [...]». Egli osserva come non si possa affermare «che la lunga antichità non rechi oscurità: ma questa oscurità non toglie pregio»; anzi, «accresce autorità alle famiglie ed a lor città». Quando ciò avviene «quella prima oscurità cagiona quell'effetto che cagiona l'ombra nella pittura, che fa rilevare i colori, onde in essi si vede la rotondità delle membra, che quasi la profondità dei corpi vi si rimira». In questo modo «la virtù del seme invecchia per antichità».

Proviamo a storicizzare questi *Dialoghi* del Tasso. Un libro di Angelo Di Falco ha illustrato il sistema degli onori e delle precedenze all'interno della Monarchia Cattolica. Un sistema, di cui Tasso era a conoscenza, che regolava le precedenze e gli onori faceva riferimento al *Manoscritto Chigi*; si trattava di un repertorio dedicato alle precedenze, approvato da Giulio II per le monarchie e per le nobiltà europee. Questo sistema cerimoniale pontificio subisce delle variazioni in seguito alla creazione del nuovo sistema geopolitico creato da Carlo V, quando si impone in Italia ed in Europa il nuovo cerimoniale

messo in piedi con l'incoronazione imperiale del 1530. Cerimoniale e precedenze che si trasformano ancora, a favore della Francia, con l'ascesa di Luigi XIV alla fine del Seicento²⁰.

Il merito del Tasso è che nei *Dialoghi* sulle nobiltà integra l'ordine delle precedenze tra i partecipanti, sulla base delle differenze di antichità e di schiatta. In un contesto culturale fortemente visuale, come quello della società barocca, in cui l'immagine rimanda, la rappresentazione del rango avveniva attraverso la forma. Per cui la lesione del diritto di precedenza corrispondeva a mettere in dubbio l'autenticità della condizione sociale o l'autorità del ruolo politico e/o religioso del soggetto leso, sfidando la sua capacità a difenderla.

Il merito del Tasso sta soprattutto nel fatto che attraverso l'*Epistolario* ed i *Dialoghi*, sulla corte e sulla nobiltà, abbia unificato il sistema dei valori nobiliari delle diverse nobiltà italiane ed europee. In Italia Tasso scrive centinaia di lettere a principi italiani, cardinali, senatori, patrizi, esponenti delle principali nobiltà di feudo. L'etica nobiliare che propone, anche perché è il maggiore autore di poemi cavallereschi dal *Rinaldo* alla *Gerusalemme* è unanimemente accettato. La fortuna del paradigma nobiliare del Tasso, secondo Tateo, si spiega proprio con il fatto che nel Seicento si ha una vasta diffusione del poema eroico, modellato prevalentemente sull'esempio del letterato, soprattutto nei centri provinciali, meridionali ed italiani, legati alla nobiltà feudale e terriera che ha perduto la dimensione cosmopolita del Rinascimento²¹.

Poi, parallelamente ai *Dialoghi*, risulta importante un secondo elemento: il rapporto diretto del Tasso con i principali esponenti della nobiltà italiana. Non solo i principi dell'Italia Settentrionale ma anche i profondi legami con la nobiltà napoletana. Rapporti epistolari intessuti durante i suoi soggiorni napoletani. La fitta corrispondenza intrattenuta dal letterato con le principali famiglie dell'aristocrazia napoletana emerge ad esempio -lo ha osservato Aurelio Musi- con gli aristocratici che avevano aderito all'Accademia degli oziosi di Napoli, nata sotto la protezione

²⁰ A. DI FALCO, *Dar a cada uno lo que es syvo Gerarchie e conflitti di precedenza nella simbologia politica della Monarchia cattolica*, Napoli, COSME-MIC, 2024.

²¹ F. TATEO, *Epidittica ed antiquaria nelle memorie cittadine del Mezzogiorno*, pp. 29-39 in C. BASTIAM. BOLOGNANI-F. PEZZAROSSA (a cura di), *La memoria e la città. Scritture storiche tra Medioevo ed Età Moderna*, Atti del convegno internazionale di Studi (Bologna-S. Marino, 24-27 marzo 1993), Bologna 1995.

del conte di Lemos (importante anche il legame con il napoletano Giovan Battista Manso, al quale Tasso dedica il Dialogo, *l'Amicizia*. Uno di questi è Francesco Maria Carafa, il duca di Nocera. Quest'aristocratico, uno dei fondatori dell'Accademia napoletana, è oggetto del sonetto del Tasso: *Quando mai dimostrarsi agli occhi vostri*²². Carafa risponde pienamente all'idea di nobiltà che l'autore della *Gerusalemme* tendeva a diffondere in Italia e nel Regno di Napoli: «religiosità e devozione spinte fino allo spirito di crociata; profondo attaccamento allo spirito cavalleresco e militare; nostalgia di un tempo in cui l'autonomia politica del baronaggio si spingeva fino all'insubordinazione e alla congiura per il ribaltamento degli equilibri politici; violenza e soprusi sui vassalli»²³.

4. Le fonti delle istruttorie dei tribunali nobiliari sono intrise di citazioni provenienti dal Tasso. Ho preso in esame la letteratura nobiliare in Italia, soprattutto attraverso gli atti dei tribunali preunitari, soprattutto gli incartamenti delle Consulte Araldiche. Mi colpiva il fatto che delle decine di autori di storie nobiliari o genealogisti che *operavano* negli stati preunitari nelle istruttorie giudiziarie solo pochi di essi venissero citati a livello di dottrina unanimemente riconosciuta.

Seguivo un percorso diverso da quello di Claudio Donati, che aveva studiato l'ideologia nobiliare in Italia nell'Età Moderna. Il libro di questo autore, nato sulle suggestioni della diffusione delle opere di Brunner e di Berengo, dove si prendeva in esame il dibattito nobiliare in una prospettiva soprattutto culturale: il passaggio dallo status aristocratico acquisito per meriti (nelle armi, nelle lettere, nelle attività di toga) a quello derivante esclusivamente dalla nascita²⁴. Poi, venivano introdotti i canoni barocchi, che rimandavano ad

²² Cfr. A. MUSI, *Nocera ed i Carafa nella crisi del Seicento in Nobiltà e controllo politico nel Mezzogiorno spagnolo*, a cura di A. Musi, Dipartimento di Teoria e Storia delle Istituzioni, Salerno 2007, pp. 27 ss

²³ M.T. GIRARDI, *Tasso e la nuova «Gerusalemme»*, Studio sulla «Conquistata» e sul «Giudicio», Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2002, G.B. MANSO, *Vita di Torquato Tasso*, a cura di Bruno Basile, Roma, Salerno Editrice, 1995; *Le lettere di Torquato Tasso disposte per ordine di tempo ed illustrate da Cesare Gnastì*, Firenze, Le Monnier, 1854, vol. II, n. 343, pp. 329-338: 334-335; T. TASSO, *Dialoghi*, cit., pp. 315-316.

²⁴ C. DONATI, *L'idea di nobiltà in Italia, secoli XIV-XVIII*, Roma-Bari, Laterza, 1988, pp. 291 ss. 131

esclusive genealogie, basate sul seme e sul sangue, che si arricchiscono con diversi paradigmi provenienti dalla cultura della Controriforma e che coinvolgevano non solo l'aristocrazia, ma tutta l'élite di potere italiana ed europea. Infine, anche questi canoni nobiliari esclusivi che rinviano all'antichità di lignaggio, furono superati dai modelli settecenteschi che legavano la nobiltà al censo ed alla proprietà, all'interno di una nuova etica, che è stata definita della nazione dei proprietari. Si è di fronte, nell'opera di Donati, a un paradigma troppo schematico che non tiene conto di una serie di problemi; degli autori, dei trattati, o dei generi nobiliari esaminati, solo una parte entra in circolo e viene utilizzata all'interno della sfera statale o nelle politiche nobiliari; i modelli nobiliari tra gli Stati preunitari del Centro-Nord e quelli del Regno di Napoli, Stato della Chiesa e Regno di Sicilia sono profondamente diversi²⁵.

Il nostro intento è individuare il percorso, per così dire dall'interno, dei testi che veicolano i valori nobiliari che entrano in circolo e che lasciano una loro eredità fino a sfondare nell'Ottocento e nel Novecento.

Le istruttorie si rifacevano ad un apparato ideologico, diventato dottrina in quanto consuetudine, che si rivolgeva solo verso alcuni precisi autori, che diventavano i classici di riferimento. Dunque, decine di autori risultavano astratti e teorici, utili solo per ricostruire il dibattito sull'idea di nobiltà, ma non utilizzati dalle autorità giudicanti. Inoltre, non tutti i testi veicolano paradigmi originali. Non tutti i trattati lasciano qualcosa in eredità ai testi successivi. In altri termini, è importante stabilire la loro ricaduta non tanto in rapporto alla loro originalità o complessità interna, quanto all'uso ed alla circolazione che hanno avuto all'interno del genere nobiliare²⁶.

Importanti, per interpretare il significato delle istruttorie di nobilitazione di cui si occupano le Consulte Araldiche, sono le riflessioni di Amedeo Quondam. Nell'età moderna, il vettore identitario della nobiltà non è più l'armatura

²⁵A. QUONDAM, *Cavallo e cavaliere. L'armatura come seconda pelle del gentiluomo moderno*, Roma, Donzelli Editore, 2003. Vedi anche, B. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, 1. La prima edizione Nelle case d'Aldo Romano e d'Andrea d'Asola suo suocero, Venezia, aprile 1528, a cura di A. QUONDAM, Roma, Bulzoni, 2016.

²⁶ Su questo punto, G. CIRILLO, *Virtù cavalleresca e antichità di lignaggio La Real Camera di S. Chiara e le nobiltà del Regno di Napoli nell'età moderna*, MIBACT, Roma 2012. Vedi anche, Id. *Da Ercole a Marte*, cit.

del cavaliere rinascimentale, che coltivava letteratura e arte: essa non era uno strumento di guerra ma la «seconda pelle» del gentiluomo²⁷. Centrale nelle istruttorie delle Consulte la vita *more nobilium* che il nobile deve avere e che gli antenati devono aver perseguito. La vita *more nobilium* vuol dire precisi segni dell'onore, tutti rintracciabili nel Tasso: oltre al feudo antico e al titolo nobiliare, il vestiario, le carrozze, i cavalli, i lacchè, le guardie del corpo, l'accesso a titoli militari, cariche militari o politiche prestigiose, matrimoni tra pari. Due dei requisiti fondamentali, su cui insistono le Consulte Araldiche, sono una degna dimora e un blasone cristallino lontano da qualsiasi falsificazione o dal sospetto che le generazioni precedenti abbiano praticato arti meccaniche. La degna dimora deve possedere dei requisiti che si devono adattare allo status aristocratico e deve essere sempre aperta, anche se la famiglia soggiorna temporaneamente altrove. In molte capitali è imposta per legge come requisito per accedere al privilegio di cittadinanza aristocratica. Le istruttorie delle Consulte Araldiche fanno riferimento agli arredi della sala d'armi, a quelli dei corridoi di ingresso con busti dei blasonati che richiamano le glorie del casato, alle quadriere, alle biblioteche. Tra Sei e Settecento per molti patriziati italiani diventa importante la facciata d'ingresso delle «case palazziate»: il portone con lo stemma e altri simboli del lignaggio, le finestre con balconi che si affacciano sulle vie principali dove si svolgono i principali rituali civici cittadini.

In questo modo, i *Dialoghi* di Torquato Tasso sulle nobiltà fanno capolino negli incartamenti dei tribunali nobiliari preunitari e postunitari italiani.

5. La fortuna del Tasso in Europa alberga soprattutto nel Regno di Francia tra la fine degli ultimi Valois, Enrico IV e Maria de Medici, Luigi XIII e XIV. Il vettore di diffusione è soprattutto il balletto di corte.

Una serie di problemi che emergono: quali opere del Tasso si diffondono? Da chi sono tradotte e sotto che forma sono tradotte? Come incide la trasformazione in Francia delle rappresentazioni teatrali delle «feste di corte» dei Gonzaga, degli Este, dei Medici, dal balletto di corte che si pratica nei castelli Francesi o al Louvre, luogo di residenza della corte francese prima di

²⁷ A. QUONDAM, *Cavallo e cavaliere. L'armatura come seconda pelle del gentiluomo moderno*, Roma, Donzelli Editore, 2003

Versailles? Quale è l'uso politico dei personaggi del Tasso nei balletti di corte tra Maria de Medici e Luigi XIII? Quando subentra la crisi della coscienza europea ed avviene il declino del ciclo cavalleresco²⁸.

In merito al primo punto è Tasso a fare da catalizzatore dell'italianismo in terra di Francia, anzi ad estendere i canoni del Rinascimento italiano²⁹. A Parigi, si legge la *Liberata*, che nella fortunatissima traduzione in prosa di Blaise de Vigenère (1595) rimane per decenni un best-seller. Certo, Tasso avrebbe aborrito le condizioni di un tale successo, reso possibile dal «glissement de genre»³⁰ per cui la poesia si fa prosa e l'epica diviene romanzo; ma è un fatto che, in questa versione adeguatamente “francesizzata”, la *Liberata* costituisca un punto di riferimento. Si attua un sincretismo in quanto l'italianismo diviene perciò la declinazione chiave del romanzesco, in accordo a una sensibilità che appare squisitamente francese. Di qui, per l'appunto, la fortuna delle traduzioni in prosa, che si conformano più agilmente a questo modello: ne testimonia, da un lato, il silenzio che circonda la versione in versi di Jean de Vignau, edita lo stesso anno di quella in prosa di Blaise de Vigenère, ma che a differenza di quest'ultima, ristampata sette volte dal 1595 al 1633, scompare rapidamente senza quasi lasciare traccia; dall'altro, è importante la nuova versione in prosa che Jean Baudoin manda a stampa nel 1626³¹.

²⁸ Si vedano le tesi, ormai classiche, avanzate da J. ROUSSET, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Parigi, José Corti, 1953, che indicano in due feste di corte gli estremi del barocco francese: il Ballet comique de la reine (1581) e appunto i Plaisirs de l'île enchantée (1664). S. MAMONE, *Firenze e Parigi: due capitali dello spettacolo per una regina, Maria de' Medici*, Firenze, Menarini, 1987. Vedi anche: *Le "Siècle" de Marie de Médicis*, atti del convegno del Collège de France del 21-23 gennaio 2000, a cura di F. GRAZIANI e F. SOLINAS, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002; *Marie de Médicis, un gouvernement par les arts*, catalogo della mostra al Château de Blois del 2003-2004, a cura di P. PACHT- [2]

²⁹ Sull'interpretazione del Rinascimento, cfr. BURCKHARDT, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Introduzione di L. GATTO, Edizione integrale, Roma, Newton Compton Editori, 2010.

³⁰ L. SOZZI, *L'influence en France des épopées italiennes et le débat sur le merveilleux*, in *Mélanges offerts à Georges Couton*, Presses universitaires de Lyon, 1981, p. 65. Su questo tema, cfr. A. QUONDAM, *La conversazione. Un modello italiano*, Roma, Donzelli, 2007. Cfr. inoltre B. CRAVERI, *La civiltà della conversazione*, Milano, Adelphi, 2001; E. BURY, *Littérature et politesse*, Parigi, Puf, 1996; N. ARONSON, *Madame de Rambouillet ou la magicienne de la Chambre bleue*, Parigi, Fayard, 1988. [4]

³¹ *La Délivrance de Hiérusalem, mise en vers françois de l'italien de Torquato Tasso par Jean Du Vignau, Sr de Vuarmont, bourdelois*, Parigi, Gilles, 1595; *La Hiérusalem du Sr Torquato Tasso rendue françoise* par B.D.V.B. (vale a dire «Blaise de Vigenère, bourbonnais»), Parigi, L'Angelier, 1595; *La*

Queste opere sono completamente riscritte prendendo spunto dalla *Liberrata*, ristrutturando l'architettura della narrazione secondo esigenze e sensibilità aristocratica francese; le vicende romantiche che ruotano intorno alle coppie di amanti sono decontestualizzate, rispetto alle opere del Tasso, con disinvoltura e inserite in una sequenza lineare, così da far corrispondere il tempo della storia al tempo del racconto³².

Altro elemento; vi è un perfetto sincretismo tra la trama della Gerusalemme liberata e la "favola boscareccia" dell'Aminta; in altri casi vi è una rielaborazione delle trame dei personaggi principali che sono adattate alle esigenze di rappresentazione.

Il successo, come detto, è enorme: a meno di vent'anni dalla traduzione del poema, quasi non si contano, in Francia, le sue riscritture romanzesche, fittissime di pose galanti e di *topoi* cortesi³³. Si andrà avanti fino a metà Seicento quando Luigi XIV abolisce i balletti di corte.

Oltre ai libri, diventa importante la produzione di arazzi. Tra il 1634 ed il 1654 furono intessuti, dalla manifattura del Louvre, tre serie complete di arazzi dedicati alla vicenda di Rinaldo e Armida. Si tratta di una serie destinata in primis alla Corona, o anche agli acquirenti privati di una quindicina di scene, ispirate più o meno fedelmente ai canti XIV-XX del poema tassiano. La storia accidentata di questi arazzi recita da epilogo nella vicenda dell'iconografia tassiana alla corte di Maria de' Medici e di Luigi XIII.

In merito al secondo punto vi è sicuramente un rapporto tra le "feste di corte" messe in scena dai principi italiani con il balletto di corte francese.

La festa di corte, nella lettura di Warburg, orienta i destini individuali e collettivi della civiltà rinascimentale, poiché costituisce una sorta di rito di passaggio con cui la corte proietta se stessa nel mondo. Naturalmente vi è una certa soluzione di continuità tra la festa rinascimentale e il balletto di corte dell'epoca di Luigi XIII, ma non mancano le differenze. Nelle feste di corte il

Jérusalem délivrée du Tasse traduite par M. Baudouin, Parigi, Nicolas, 1626.

³² Su Questa produzione si concentra il volume di J.G. SIMPSON, *Le Tasse et la littérature et l'art baroques en France*, Nizet, Parigi, 1962, pp. 204-206).

³³ Ogni traduzione è implicitamente una riscrittura: cfr. F. GRAZIANI, *Sur le chemin du Tasse. La fidélité du traducteur selon Vigenère, Baudouin et Vion d'Alibray*, in *L'Arioste et le Tasse en France au XVIe siècle*, Parigi, ENS, 2003, pp. 203-216.

principe osserva la festa, ma non partecipa come uno dei protagonisti alla stessa festa. Inoltre, la festa segue una precisa etichetta cerimoniale.

Divergono le modalità di rappresentazione con il balletto di corte; quest'ultimo, si compone di una serie di quadri (*entrées*) scanditi, secondo partizioni tutt'altro che rigide, da arie vocali e da pezzi ballati. La continuità della trama, o per meglio dire del canovaccio allegorico che salda assieme le singole scene, è assicurata dalla recitazione mimica. La narrazione procede dunque aggregando pezzi diversi: le intriganti scenografie e le complesse coreografie dei ballerini si esauriscono ad ogni episodio. Emerge, nel confronto con la tradizione italiana, l'assenza di una scenografia fissa e di un palcoscenico chiaramente identificato. Lo scarto tra festa rinascimentale e balletto di corte barocco, però, concerne soprattutto la presenza del re, i cui passi sulla scena costituiscono, a Parigi, il baricentro della rappresentazione. Luigi XIII, come aveva fatto suo padre Enrico IV, e come farà poi Luigi XIV, calca infatti il palcoscenico in prima persona, impegnandosi fisicamente nell'encomio di se stesso: differentemente da quanto accade nell'encomio in versi o nella rappresentazione pittorica³⁴.

Anche nei balletti il ritratto del re è chiamato a sostituire il re medesimo – Louis Marin la definisce la «*transparence de la peinture*»³⁵ – durante il balletto il corpo politico e il corpo naturale del re si trovano eccezionalmente riuniti.³⁶ Per tale ragione, a Parigi il balletto di corte è un fenomeno che ha caratteristiche univoche, e di cui si possono indicare con esattezza gli estremi cronologici: dal 1581, quando Enrico III assiste e partecipa al Ballet comique de la reine, al 1670, quando Luigi XIV si rifiuta per la prima volta di calcare il

³⁴ Cfr. A. WARBURG, *I costumi teatrali per gli «Intermezzi» del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il libro dei conti di Emilio de' Cavalieri*, in «Atti dell'Accademia del Regio Istituto Musicale di Firenze», XXIII (1985), pp. 133- 146. ³² Sul balletto di corte si annoverano ormai diversi contribute, H. PRUNIÈRES, *Le ballet de cour en France avant Benserade et Lully*, Parigi, Laurens, 1914, e di M. MCGOWAN, *L'art du ballet de cour en France (1963)*, Parigi, CNRS, 1978; M.-F. CHRISTOUT, *Le ballet de cour au XVIIe siècle. Iconographie musicale*, Ginevra, Minkoff, 1987, e *Corps dansant, corps glorieux. Musique, danses et fêtes de cour en Europe au temps d'Henri IV et de Louis XIII*, a cura di M.-B. DUFOURCET e A. SURGERS, Presses universitaires de Bordeaux, 2011.

³⁵ L. MARIN, *Le portrait du roi*, Parigi, Les éditions de minuit, 1981.

³⁶ ³⁴ Cfr. G. CARERI, *Aby Warburg. Rituel, Patbosformel et forme intermédiaire*, in «L'Homme», CLXV (2003), pp. 41-76, vedi anche, E.H. KANTOROWICZ, *I due corpi del Re* (1957), Torino, Einaudi, 2012.

palcoscenico; un arco di circa un secolo.

In merito al terzo punto, le rappresentazioni che ruotano intorno al balletto di corte sono utilizzate a livello di propaganda politica.

Nel balletto di corte, i personaggi della *Liberata* si caricano di un significato ulteriore. Non è dunque la reggenza di Maria De Medici a sancire il successo dell'epopea cavalleresca e la gloria di Tasso. I personaggi tassiani impregnano la cultura aristocratica francese sin dagli ultimi anni del Cinquecento, prima che Maria s'installasse al Louvre. Di conseguenza, nella congiuntura 1600-1631, *la Liberata* era un classico già ampiamente canonizzato e "francesizzato". La regina, accortasi tempestivamente di quanto quel gusto fosse diffuso e radicato a corte adotta una precisa politica propagandistica. È stato studiato il cosiddetto ciclo di Rubens e di come soprattutto Maria De Medici, assuma le forme di Minerva, per indicare la sovranità al femminile. Meno conosciuti sono invece i due cicli di dipinti commissionati da Maria nel 1606 e nel 1613, e dedicati, rispettivamente, alla vicenda di Clorinda e a quella di Sofronia. Il primo, costituito da otto grandi tele di Ambroise Dubois, fu installato nel lambris dorato che decorava il cabinet della regina a Fontainebleau; il secondo, di cui ci sono pervenuti soltanto i disegni preparatori – le tele sono invece andate perdute – era destinato al grand cabinet del Louvre.

Interessante, in questo contesto, il fatto che nella dialettica del potere, in quello che costituirà la Guerra fra la regina ed il Delfino (Maria de Medici e Luigi XIII) non siano commissionati solo cicli pittorici dei ritratti del re o della regina (che trovano espressione negli dei dell'Olimpo o nelle fatiche di Ercole), ma gli eroi e le eroine della Gerusalemme liberata.

I due cicli, infatti, erano declinati secondo una precisa vena romanzesca, e calava i personaggi della *Liberata* in un'atmosfera manierata e galante. Il cabinet di Fontainebleau, dove erano ospitati gli otto quadri del ciclo di Clorinda, si trovava in una posizione strategica all'interno del palazzo, poiché le tele incontravano lo sguardo di chi, lasciando la galleria, entrava negli appartamenti della regina. Per Maria, che a quell'altezza occupava ancora una posizione secondaria a corte, si trattava di inviare un preciso messaggio propagandistico. Ancora più significativa era l'ubicazione del ciclo del 1613, che occupava il *grand cabinet* del Louvre, vale a dire il luogo dove si riuniva il Consiglio della

Corona. I quadri insistevano sulla contrapposizione tra le figure di Aladino e di Sofronia: se il primo si faceva vessillo della brutalità e della violenza del potere maschile, la seconda incarnava la grazia e l'eleganza, il coraggio e la determinazione dell'autorità femminile. Assunta la reggenza tre anni prima, Maria si ammantava del suo status di donna forte e di regina assoluta, utilizzando un personaggio tassiano³⁷. Se a Fontainebleau Maria si era identificata come una nuova Clorinda e - al Louvre, davanti agli occhi dei consiglieri reali - si era reincarnata in una Sofronia salita al trono, suo figlio Luigi, al momento di prendere il potere, l'avrebbe degradata a un'Armida grottesca, abbandonata senza rimpianti sui lidi del recente passato.

Il 3 settembre 1614, in occasione della visita del tredicenne Luigi XIII, a La Flèche furono rappresentati una commedia, Clorinde, e una tragedia, intitolata Godefroy de Bouillon³⁸. È certo, ad ogni modo, che nel 1617, nel promuovere il primo balletto ispirato ai personaggi del Tasso, Luigi XIII poteva contare su una tradizione consolidata quale quella dei personaggi cavallereschi noti alla corte ed al pubblico aristocratico. Il balletto fu influenzato dalle emergenze della politica. La data in cui fu danzata la Délivrance è in tal senso rivelatoria: il 29 gennaio 1617 il re, voleva reimpossessarsi del potere facendo eliminare il favorito di Maria de' Medici, Concino Concini. Le modalità del balletto furono rilette, all'indomani del colpo di stato, come un manifesto politico. In margine al magnifico volumetto con la relazione dello spettacolo, infatti, Estienne Durand dichiarava che era stato Luigi XIII in persona a scegliere l'episodio di Rinaldo e Armida, scartando le altre opzioni che il poeta gli aveva presentato³⁹.

³⁷Ricchissima, come noto, è pure la bibliografia dedicata al ciclo di Rubens: cfr. R. MILLEN, R.E. WOLF, *Heroic Deeds and mystic Figures. A New Reading of Rubens' Life of Maria de' Medici*, Princeton University Press, 1989; S.R. COHEN, *Rubens's France: Gender and Personification in the Marie de Medici's Cycle*, in «The Art Bulletin», LXXXV (2003), pp. 490-522; F. COSANDEY, *Représenter une reine de France. Marie de Médicis et le cycle de Rubens au palais du Luxembourg*, in «Clio. Femmes, Genre, Histoire», XIX (2004); S. GALLETI, *Le Palais du Luxembourg de Marie de Médicis, 1611-1631*, Parigi, Picard, 2012. [9]

³⁸ Cfr. C. DE ROCHEMONTEIX, *Un collège des jésuites aux XVIIe et XVIIIe siècles: le collège Henri IV de La Flèche*, 4 voll., Le Mans, Leguicheux, 1889, vol. III, p. 98.

³⁹ Vi sono due edizioni differenti, entrambe anonime, di *La Sophronie. Tragedie françoise tirée de Torcato Tasco* (sic): la prima è datata «Rouen, chez Daniel Cousturier, ruë Escuyere, au Chapeau rouge»; la seconda «Troyes, chez Yue Girardon, demeurant en la grand ruë, près l'Asne rayé, 1620». R. ARBOUR, *L'ère baroque en France: répertoire chronologique des éditions de textes littéraires*,

Il 12 febbraio 1619, data delle danze del balletto, Maria de' Medici era ancora rinchiusa al Blois; ma meno di due settimane dopo, la regina fuggiva in modo rocambolesco. Era l'inizio della cosiddetta «guerre de la mère et du fils», destinata a prolungarsi sino all'agosto del 1620. I due balletti tassiani scandiscono dunque, e per certi versi inquadrano, una fase alquanto turbolenta nella vita della monarchia francese. Per Luigi XIII il balletto è un manifesto politico. In tal senso, se la *Délivrance* sancisce in presa diretta l'assunzione del potere da parte del re, l'*Adventure* ribadisce il suo orgoglioso rifiuto della tutela materna. In entrambi i casi l'allegoria è palese: come Rinaldo si libera dalla tirannia di Armida per incamminarsi verso la gloria, Luigi si affranca dal controllo di Maria per assumere il potere, novello Tancredi che rigetta il fantasma di Clorinda vincendo gli incanti della selva.

È in questo contesto che il mondo della *Liberata* si carica di un significato inedito, giacché gli eroi tassiani sono associati alle autorità reali della contesa che scuote la corte. A riprova di ciò, i balletti tassiani danzati da Luigi XIII nella congiuntura 1617-1619 ruotano entrambi attorno alla sconfitta di un potere femminile. Dopo aver incarnato per sua volontà, alle pareti del Louvre e di Fontainebleau, sia Sofronia sia Clorinda, Maria era ora declassata a una larva diabolica: un'Armida importuna e grottesca. Invece, Luigi danza nei panni di Goffredo.

In merito al quinto punto la crisi dei balletti di corte, dopo il 1670, coincide con la crisi dei valori cavallereschi di provenienza rinascimentale. Quando Luigi XIV si negherà alle scene, ammetterà implicitamente che quel tipo di propaganda, che aveva scandito l'esercizio della sovranità da parte dei re di Francia, era stato rimpiazzato da forme celebrative di altro tipo. A dispetto di questa singolarità⁴⁰, il balletto si carica del medesimo carattere rituale della festa di corte. Il periodo consacrato a questi spettacoli, che di prassi venivano messi in scena durante il carnevale, testimonia in maniera eloquente della loro natura ibrida. I costumi indossati dal re e dai suoi cortigiani fanno da catalizzatore per la storia recente di Francia; danzando sul palcoscenico la propria

5 voll., Ginevra, Droz, 1977-1985.

⁴⁰ Cfr C. CIERI VIA, *Aby Warburg e il dramma barocco*, in «Aisthesis», II, <http://www.fu-press.net/index.php/aisthesis>

vicenda politica, Luigi dà corpo – metamorfico e fastoso – al potere reale. Che questo corpo consista, di fatto, in una maschera mitologica o letteraria, sorretta dalla forza della musica e dallo sfarzo del *décor*, non contraddice, ma amplifica e corrobora le prerogative del re. Se il potere reale si traveste, è solo per rivelarsi in maniera più esplicita. Non sorprenderà che tra questi costumi spicchino le maschere dei personaggi tassiani.

Il ciclo cavalleresco di Torquato Tasso veniva sostituito con la metafora del Re Sole (ad indicare l'origine del potere divino ed assoluto) che sostituisce anche i vecchi apparati iconografici delle aristocrazie.

6. Introduciamo qualche piccola conclusione in merito al ruolo, in Italia ed in Europa, di Tasso.

Innanzitutto la considerazione del fatto che la lettura di De Sanctis e di Croce ha, ancora oggi, il suo peso. E questo, nonostante la rivalutazione dell'autore da parte di Amedeo Quondam.

Tre punti risultano particolarmente significativi: la rilevanza di alcune sue opere come *I Dialoghi* e *l'Epistolario*; l'impegno importante dell'autore nel prodigarsi per l'unificazione dell'etica nobiliare delle diverse aristocrazie italiane; l'esportazione dall'Italia all'Europa dei temi e dei personaggi del ciclo cavalleresco e pastorale delle corti italiane.

Per il primo punto basta fare riferimento a Manzoni ed all'impianto dei *Promessi sposi*, soprattutto è l'impatto dei *Dialoghi* in tema di etica nobiliare come emerge dalle istruttorie dei tribunali nobiliari.

Il secondo punto è ancora più importante. Il Tasso è l'autore che per primo incide sull'identità della cultura e dei valori nobiliari delle aristocrazie italiane. Aristocrazie profondamente diverse fra loro: patriziati repubblicani, principi italiani; nobiltà pontificie; antiche nobiltà del Regno di Napoli e dei Regni di Sicilia e di Sardegna. Il periodo che il Tasso trascorre a S. Anna corrisponde ad un grande impegno nel compilare *i Dialoghi* e *l'Epistolario*. Mediante queste opere egli si propone, anche attraverso la stesura di centinaia di lettere spedite a nobili e potenti, di elaborare valori che potessero portare ad una condivisione dell'etica nobiliare. Una nuova etica nobiliare basata sull'ideologia nobiliare barocca, dove le genealogie, il seme, il sangue, le precedenze,

l'onore avevano il proprio peso.

Il terzo punto rimanda alla fortuna del Tasso in Italia ed in Europa relativamente all'esportazione del ciclo cavalleresco nobiliare. Anche se i nuovi canoni vanno inquadrati nella cultura barocca i vettori culturali emanati dal Tasso ancora fanno riferimento alle corti, agli ideali cavallereschi del Rinascimento. La lunga fortuna dell'autore nelle rappresentazioni teatrali delle corti italiane ed in Francia è significativa. Riflettevo sul fatto che fra i segni del potere e dell'iconografia dei Borbone d'Europa - da Enrico IV a Luigi XIV, da Filippo V a Carlo di Borbone - siano importanti non solo le quadre, le sculture, le medaglie, la numismatica e - più in generale - l'iconografia (lo studio del ritratto del re in veste di eroi dell'Olimpo, personaggi biblici, imperatori romani, fatiche di Ercole⁴¹ o la sovranità rappresenta al maschile o al femminile, come nel ciclo di Rubens di Maria dei Medici). È allo stesso modo importante l'iconografia che scaturisce dagli eroi delle opere cavalleresche del Tasso; non solo nel balletto di corte ma anche nei quadri e negli arazzi. Anzi nel balletto di corte vi è un elemento in più rispetto alla metafora racchiusa nei dipinti: c'è la partecipazione del re al naturale, come ballerino. Si tratta di un percorso che ha visto destreggiarsi studiosi di diverse discipline allo scopo di studiare soprattutto l'iconografia della sala degli specchi di Versailles: Luis Marin, Sabatieri, Labrot, solo per citarne alcuni⁴².

Centrale il discorso della decorazione della sala degli specchi di Versailles. Il passaggio di Luigi XIV prima con l'adozione di Apollo sole, poi al naturale. Hazard aveva individuato bene questo cambiamento nella *querelle* tra antichi e moderni ma influiva pure la nuova visione dell'universo di Newton. La concezione astronomica di un universo ordinato e gerarchico con i pianeti ed i satelliti che orbitavano intorno al sole si rifletteva sulla visione politica che attribuiva ai sovrani un potere assoluto, giustificando di fatto le gerarchie

⁴¹ G. CIRILLO, *Emblems of power in Bourbon Europe. Semantic search paths on Historical Archives, Ontology by Francesco Moscato*, Roma, MIBACT, 2018

⁴² G. LABROT, *Le palais Farnèse de Caprarola*, Paris, 1970. L. Marin, *Le portrait du roi*, Paris, 1981. G. SABATIER, *Rappresentare il principe. Figurer l'État. Les programmes iconographiques d'État en France et en Italie du XV^e au XVII^e siècle*, in J.-Ph. GENET (éd.), *L'État moderne: genèse. Bilans et perspectives*, Actes du colloque tenu au C.N.R.S., Paris 19-20 sept. 1988.

politiche e sociali⁴³. Tutte le gerarchie sociali nobiliari dei Borbone d'Europa da Luigi XIV a Filippo V erano influenzate dal nuovo simbolo della sovranità. Ora le nobiltà non potevano più vivere di luce propria ma solo di luce riflessa, proveniente dal sovrano. Importante su questo punto un libro di Burke. Le decorazioni di Versailles, opera di Le Brun e dei suoi collaboratori, costituiscono la più memorabile *histoire du roi*. All'inizio, il programma originale per la *Grande Galerie* era di tipo mitologico: la vita e le fatiche di Ercole. Centrale nella trattazione di Burke il discorso sul "ritratto del re". In un primo tempo Luigi XIV si fa ritrarre in veste di Giove, poi subentra l'immagine di Apollo sole. Poi il sovrano - dopo Nimega - si fa ritrarre al naturale⁴⁴. Nel 1678 il progetto venne sostituito con la storia delle azioni del re.

È in questo contesto che, con il declino dei temi del ciclo cavalleresco del Tasso, inizia quella che Hazard ha chiamato la crisi della coscienza europea attraverso la decadenza del lascito della civiltà rinascimentale. Il sapere dei moderni non aveva più bisogno di nessuna legittimazione che provenisse dall'antico e tantomeno dagli eroi o dai temi cavallereschi tassiani.

⁴³ P. HAZARD, *La crisi della coscienza europea*, Torino, Einaudi, 1946

⁴⁴ P. BURKE, *La fabbrica del Re Sole*, Milano, Il Saggiatore, 1993. 24