

# IL DEBITO DELLE LETTERE

Pomponio Torelli e la cultura farnesiana  
di fine Cinquecento

a cura di

Alessandro Bianchi, Nicola Catelli, Andrea Torre

EDIZIONI UNICOPLI

In copertina: Pomponio Torelli, *Scherzi poetici*, Biblioteca Palatina di Parma, ms. Parm. 62, impresa inserita su carta non numerata tra i fogli 90 e 91.

Prima edizione: aprile 2012

Copyright © 2012 by Edizioni Unicopli,  
via Andreoli, 20 - 20158 Milano - tel. 02/42299666

<http://www.edizioniunicopli.it>

Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume dietro pagamento alla Siae del compenso previsto dall'art. 68, comma 4, della legge 22 aprile 1941, n. 633, ovvero dall'accordo stipulato fra Siae, Aie, Sns e Cna, Confartigianato, Casa, Clai, Confcommercio, Confesercenti il 18 dicembre 2000.

DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PARMA

Parole allo specchio/*Studi e testi*

## PUBBLICAZIONI DEL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA

### Parole allo specchio/ *Studi e testi* (Prima serie)

1. William Spaggiari, *L'eremita degli Appennini. Leopardi e altri studi di primo Ottocento*
2. *La Mort Aymeri de Narbonne. Edizione critica con note e glossario*, a cura di Paolo Rinoldi
3. Rinaldo Rinaldi, *La montagna scritta. Piccole storie del paesaggio alpino*
4. Luigi Vignali, *Il "Peregrino" di Jacopo Caviceo e il lessico del Quattrocento*
5. Rinaldo Rinaldi, *L'indescrivibile arsenale. Ricerche intorno alle fonti della "Cognizione del dolore"*
6. Annamaria Cavalli, *Oltre la soglia. Fantastico, sogno e femminile nella letteratura italiana e dintorni*
7. *Il Volto. Ritratti di parole (Atti del convegno)*, a cura di Rinaldo Rinaldi
8. Alberto Cadioli, *Il silenzio della parola. Scritti di poetica del Novecento*
9. Rinaldo Rinaldi, *Specchio di Calliope. Breve repertorio del poema*
10. Domizia Trolli, *Il lessico dell'"Innamoramento de Orlando" di Matteo Maria Boiardo*
11. Pomponio Torelli, *"Il Tancredi". Modello ed evoluzione nella tragedia del Cinquecento*, a cura di Sabrina Morini
12. Lorenzo Venier, *La Puttana errante*, a cura di Nicola Catelli

### Seconda serie:

13. Rinaldo Rinaldi, *Un violino è sospeso in aria. Generi di prosa e altro*
14. Anna Maria Salvadè, *Imitar gli antichi. Appunti sul Castiglione*
15. Alessandro Bianchi, *Alterità ed equivalenza. Modelli femminili nella tragedia italiana del Cinquecento*
16. Francesca Fedi, *Un programma per Melpomene. Il concorso parmigiano di poesia drammatica e la scrittura tragica in Italia (1770-1786)*
17. Paolo Divizia, *Novità per il volgarizzamento della "Disciplina clericalis"*
18. Paolo Briganti, *Tra inquiete Muse. L'Ungaretti dell'"Allegria"*
19. Andrea Baiardi, *Rime*, a cura di Domizia Trolli
20. *Due commedie patetiche del Cinquecento. Il Pellegrino di Girolamo Parabosco, I Fidi Amanti di Francesco Podiani*, a cura di Antonella Lommi
21. Rinaldo Rinaldi, *Scrivere contro. Per Machiavelli*
22. Mariolina Bertini, *Incroci obbligati. Romanzo, ritratto, melodrame*
23. Fulvio Pevere, *«L'innato amore alla menzogna». Studi sulla letteratura italiana del Sette e dell'Ottocento*
24. Rosa Necchi, *I celebrati caratteri. Saggi e studi settecenteschi*
25. Giovanni Ronchini, *Dentro il labirinto. Studi sulla narrativa di Luigi Malerba*

### A tre voci

1. Ch. Bec - S. Carrai - I. Paccagnella, *Scarpe grosse (contadini e letteratura)*
2. G. Gigliozzi - R. Mordenti - A. Zampolli, *La bella e la bestia (italianistica e informatica)*
3. G. M. Cazzaniga - G. Tocchini - R. Turchi, *Le Muse in loggia (massoneria e letteratura nel Settecento)*
4. G. Baffetti - A. Battistini - P. Rossi, *Alambicco e calamaio (scienza e letteratura fra Seicento e Ottocento)*
5. C. Segre - C. Ossola - D. Budor, *Frammenti (le scritture dell'incompleto)*
6. G.L. Beccaria - A. Stella - U. Vignuzzi, *La linguistica in cucina (i nomi dei piatti tipici)*
7. G. Bàrberi Squarotti - N. Lorenzini, S. Giovanardi, *(Im)pure tracce (caratteri della poesia italiana del Novecento)*
8. G. Palumbo - A. Tissoni Benvenuti - M. Villoresi, *"Tre volte suona l'olfante...". La tradizione rolandiana in Italia fra Medioevo e Rinascimento*
9. C. Marazzini - G. Raboni - P. Gibellini, *Spogliare la Crusca. Scrittori e vocabolari nella tradizione italiana*
10. S. Adamo - F. Muzzioli - M. Pustianaz, *La pratica e la grammatica (letteratura e teorie culturali)*
11. F. Longoni - G. Panizza - C. Vela, *Ex libris (biblioteche di scrittori)*

Per i volumi successivi, si rinvia alla lista a fine volume.

## INDICE

- p. 9 Il *Trattato delle passioni dell'animo*: per una prima ricognizione  
di *Fabrizio Bondi*
- 33 Tempo speranza e vita offesa: la parodia della morte nella *Vittoria*  
di *Stefano Tomassini*
- 57 «Non essendo Poesia altro che Poetica in atto».  
Note sugli scritti di poetica di Pomponio Torelli  
di *Gianluca Genovese*
- 75 La metamorfosi del «Cavalliero» moderno.  
Appunti in margine al *Trattato* torelliano  
di *Nunzio Ruggiero*
- 89 I *Discorsi domestici*  
di *Cornelia Bevilacqua*
- 103 L'uomo pubblico e l'uomo privato. Pomponio Torelli nelle lettere  
di *Gabriele Nori*
- 115 «Famam extendere factis»: l'officina letteraria  
dell'Accademia degli Innominati (1574-1608)  
di *Lucia Denarosi*
- 131 Pomponio Torelli, Annibale e Agostino Carracci e la teoria degli affetti  
nella Galleria Farnese. Il rapporto tra le Corti farnesiane di Parma e Roma  
di *Stefano Colonna*

- p. 153 Pomponio Torelli e la musica  
di *Paola Besutti*
- 181 «La disgratiata sorte del Principe Tancredi» nella tragedia  
di secondo Cinquecento: Razzi, Asinari, Torelli  
di *Vincenzo Guervio*
- 207 La ricezione settecentesca della *Merope*  
di *Paola Trivero*
- 221 Regine in «veste negra»: analisi dei personaggi femminili  
nelle tragedie di Pomponio Torelli  
di *Paola Cosentino*
- 239 Polemica letteraria e ‘divina filosofia’. La *Galatea*  
di *Alessandro Bianchi*
- 255 Geometrie per il Sole: le *Rime* del Perduto  
di *Nicola Catelli*
- 273 Poesia e sentimento della morte: i *Carmina*  
di *Rinaldo Rinaldi*
- 281 Problematicità degli *Scherzi poetici*  
di *Andrea Torre*
- 305 Per una «historia» iconica degli affetti: la poesia nello specchio della pittura  
(*Rime* 73-84)  
di *Federica Pich*
- 327 Promemoria  
di *Alessandro Bianchi, Nicola Catelli e Andrea Torre*
- 331 Indice dei nomi

La presente miscellanea di studi è parte del progetto di ricerca *Pomponio Torelli nel quarto centenario della morte (1608-2008)* promosso dal Dipartimento di Italianistica dell'Università di Parma e da L'Argonauta s.c.r.l., con il sostegno della Fondazione Cariparma, dell'Università di Parma e del Comune di Montechiarugolo e con la collaborazione dell'Archivio di Stato di Parma, della Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli e della Biblioteca Palatina di Parma.

Nell'ambito di tale progetto è stata approntata l'Edizione delle Opere di Pomponio Torelli, di cui sono stati pubblicati finora i primi due volumi (Guanda, 2008 e 2009). Salvo diversa indicazione, le citazioni dei testi torelliani nei saggi qui raccolti si intendono tratte da questa edizione, cui si fa riferimento in forma abbreviata:

TORELLI, *Poesie con il Trattato della poesia lirica*

Pomponio TORELLI, *Poesie con il Trattato della poesia lirica*, introduzione di Rinaldo Rinaldi, testi, commenti critici e apparati a c. di Nicola Catelli, Andrea Torre, Alessandro Bianchi, Gianluca Genovese, Parma, Guanda ("Edizione delle Opere di Pomponio Torelli. I"), 2008

TORELLI, *Rime*

Pomponio TORELLI, *Rime*, a c. di Nicola Catelli, ivi, pp. 1-291

TORELLI, *Scherzi poetici*

Pomponio TORELLI, *Scherzi poetici*, a c. di Andrea Torre, ivi, pp. 293-453 (la prima parte, *Scherzi di Licori*, si trova alle pp. 301-402, la seconda, *Scherzi di Laura et Margarita*, alle pp. 403-437)

TORELLI, *Rime volgari extravaganti*

Pomponio TORELLI, *Rime volgari extravaganti*, a c. di Nicola Catelli, ivi, pp. 455-482

TORELLI, *Carmina*

Pomponio TORELLI, *Carminum libri sex*, a c. di Alessandro Bianchi, ivi, pp. 485-556

TORELLI, *Trattato della poesia lirica*

Pomponio TORELLI, *Trattato della poesia lirica*, a c. di Gianluca Genovese, ivi, pp. 559-668

TORELLI, *Teatro*

Pomponio TORELLI, *Teatro*, introduzione di Vincenzo Guercio, testi, commenti critici e apparati a c. di Vincenzo Guercio, Alessandro Bianchi, Stefano Tomassini, Parma, Guanda (“Edizione delle Opere di Pomponio Torelli. II”), 2009

TORELLI, *Merope*

Pomponio TORELLI, *Merope*, a c. di Vincenzo Guercio, *ivi*, pp. 1-100

TORELLI, *Tancredi*

Pomponio TORELLI, *Tancredi*, a c. di Vincenzo Guercio, *ivi*, pp. 101-209

TORELLI, *Galatea*

Pomponio TORELLI, *Galatea*, a c. di Alessandro Bianchi, *ivi*, pp. 211-327

TORELLI, *Vittoria*

Pomponio TORELLI, *Vittoria*, a c. di Stefano Tomassini, *ivi*, pp. 329-442

TORELLI, *Polidoro*

Pomponio TORELLI, *Polidoro*, a c. di Vincenzo Guercio, *ivi*, pp. 443-549

POMPONIO TORELLI, ANNIBALE E AGOSTINO CARRACCI  
E LA TEORIA DEGLI AFFETTI NELLA GALLERIA FARNESE.  
IL RAPPORTO TRA LE CORTI FARNESIANE DI PARMA E ROMA

*Stefano Colonna*

La Galleria dei Carracci del palazzo romano dei Farnese fu voluta dal cardinale Odoardo, fratello di Ranuccio, duca di Parma e Piacenza. Nel 1595 il cardinale Odoardo chiamò a Roma il bolognese Annibale Carracci, pittore di grande fama, noto per aver realizzato alcuni tra i più importanti cicli pittorici della Bologna cinquecentesca ed aver avviato la riforma della pittura manierista in direzione classicista e protobarocca. La Galleria rappresenta gli amori degli dei e dei semidei e contiene un complesso programma iconografico oggetto di numerosi studi da parte della critica moderna e non ancora scevro da punti oscuri.<sup>1</sup>

La Galleria è divenuta famosa nella storia dell'arte perché al suo interno i Carracci vi hanno sapientemente elaborato la più eclatante e moderna versione del classicismo farnesiano, esteticamente costruita sulle istanze antiquarie e filologiche di Fulvio Orsini, grande collezionista di antichità dell'Europa contemporanea, e rimeditata sulla linea stilistica di matrice emiliana dei Carracci, ricca di viva ed abbondante sensualità: un sapiente connubio di Raffaello e Michelangelo, di grazia, dolcezza e possanza, tutto rivisitato con gli occhi nuovi del secolo nascente in un clima teatrale e melodrammatico che in realtà nasconde un profondo contenuto tragico.

Questo contributo intende verificare in che misura la componente estetica ed erotica della Galleria riesca a fondersi con quella drammatica e tragica secondo un'innovativa e complessa poetica che lo scrivente ritiene profondamente affine

<sup>1</sup> La prima monografia moderna è di John Rupert MARTIN, *The Farnese Gallery*, Princeton (New Jersey) University Press, 1965. Si veda poi il mio libro *La Galleria dei Carracci in Palazzo Farnese a Roma. Eros, Anteros, Età dell'Oro*, Roma, Gangemi, 2007, con bibliografia precedente, anticipato nel 2004 dalla versione elettronica priva di illustrazioni: *La Galleria dei Carracci in Palazzo Farnese a Roma. Eros, Anteros, Età dell'Oro*, in «BTA – Bollettino Telematico dell'Arte», 353 (22 gennaio 2004), <<http://www.bta.it/txt/a0/03/bta00353.html>>. L'ultimo contributo agli studi sulla Galleria è di Silvia GINZBURG, *La Galleria Farnese: gli affreschi dei Carracci*, Milano, Electa, [2008].

alla filosofia controriformistica di Pomponio Torelli e ad essa direttamente ispirata, come verrà dimostrato in questa sede evidenziando i legami culturali che univano le Corti farnesiane di Parma e di Roma.<sup>2</sup>

La Galleria dei Carracci presenta una serie articolata di scene desunte dalla mitologia pagana e intrecciate tra di loro, molto probabilmente secondo un preciso programma iconografico che, in assenza di qualsiasi documento in proposito, può essere ricostruito tramite l'analisi organica delle parti che lo compongono, dal momento che le pur molteplici e talvolta discordanti raffigurazioni mitologiche ivi contenute, se considerate nel loro complesso, suggeriscono l'ipotesi interpretativa dell'unità dialettica degli opposti: erotismo e tragedia.

Nell'esame dei dipinti della Galleria dei Carracci gli studiosi hanno variamente interpretato la presenza di scene satiriche in cui amore mette a nudo l'ingenuità dei grandi eroi dell'antichità classica: per esempio il riquadro di *Ercole e Onfale* dove Ercole abbandona la propria divinità eroica, si traveste da donna e cade nel ridicolo a seguito dell'accecazione causato da Amore; oppure quello di *Venere e Anchise* con la scritta di commento, forse satirica, «Genus unde Latinum»: 'da dove nasce la stirpe latina', se non dall'amore di questa coppia storica? E così via.

Ai fini della comprensione del contenuto finale sembrano però fondamentali, più dei grandi riquadri, i due puttini Eros ed Anteros posti ai quattro angoli della volta della Galleria che si mostrano in varie posizioni ed atteggiamenti volti a chiarire il loro riferimento al mitologico episodio secondo il quale Eros non cresceva e rimaneva piccolo. Secondo il mito antico, per far crescere Eros venne creato Anteros, vale a dire il reciproco Amore. Ecco il significato del mito: solo dalla reciprocità d'Amore nasce e cresce Amore stesso.<sup>3</sup>

Questa parte del mito è molto chiara, ma vi è un altro aspetto del mito stesso di più difficile interpretazione. Infatti la reciprocità di Amore fu diversamente in-

<sup>2</sup> L'ipotesi di un rapporto tra il pensiero filosofico di Pomponio Torelli e la concezione della Galleria dei Carracci è stata proposta nella mia tesi di laurea discussa presso Sapienza Università di Roma nel 1992 (relatore Maurizio Calvesi), *Pomponio Torelli Conte di Montechiarugolo. Tragedia e teoria degli affetti*, cap. 7; il tema è stato ampiamente ripreso nel mio dottorato di ricerca presso l'Università di Bologna con Vera Fortunati (1996-1997).

<sup>3</sup> Erwin PANOFSKY, *Der gefesselte Eros (Zur Genealogie von Rembrants Danae)*, in «Oud Holland», I (1933), 1-6, pp. 193-217; Robert V. MERRIL, *Eros and Anteros*, in «Speculum», XIX (1944), 3, pp. 265-284; Egon VERHEYEN, *Eros et anteros. «L'éducation de cupidon» et la prétendue Antiopé du Corrège*, in «Gazette des Beaux Arts», 1965, pp. 321-340; Guy DE Tervarent, *Eros and Anteros or reciprocal love in Ancient and Renaissance Art*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXVIII (1965), pp. 205-208.

tesa nel corso del Cinquecento: Anteros come *Amor virtutis* era considerato il simbolo dell'Amore casto, mentre all'opposto Anteros come *amore corrisposto* era considerato il simbolo dell'Amore lascivo.

Questa duplice valenza simbolica di Anteros ha creato un problema esegetico relativamente ad una serie di incisioni che sono state messe in rapporto con la Galleria dei Carracci appunto perché vi è presente l'iconografia di Eros ed Anteros. Tali incisioni furono considerate dal Dempsey di carattere erotico e persino pornografico per via della presenza in una di queste di scene di accoppiamenti sessuali.<sup>4</sup> Mi riferisco ai dipinti generalmente attribuiti a Paolo Fiammingo e alle relative incisioni di traduzione di Agostino Carracci e Sadeler comunemente note come *Amori de' Carracci* dove erano presenti appunto sia Eros e Anteros, sia gli accoppiamenti. Le incisioni furono studiate dal Kurz,<sup>5</sup> ma intese nel loro vero significato soltanto da Thomas Puttfarken, che comprese trattarsi delle quattro età che inesorabilmente terminavano con l'età del ferro e il suicidio degli amanti. Puttfarken capì in primo luogo che la scena che presentava gli accoppiamenti sessuali non si doveva identificare, come era sempre stato fatto dagli studiosi che l'avevano preceduto, con l'*Età dell'Oro*, quanto piuttosto con l'*Età dell'Argento*, vale a dire un'età meno pura di quella dell'Oro, che era considerata perfetta per definizione.

La scena con l'*Età dell'Oro* presentava inoltre lo *iocus*, vale a dire il gioco tra Venere e Amore, un raro tema iconografico desunto da una pietra incisa trovata dall'umanista Conrad Celtis in una croce d'oro del monastero di Hradisch nei pressi di Olmütz. Questo tema doveva molto probabilmente alludere all'innocenza paradisiaca manifestata nella perfetta età aurea.

A leggere bene la legenda poetica presente nell'incisione dell'*Età dell'Oro* si vede che questa recita testualmente: «Del *reciproco amor*, che nasce e viene | da *pia cagion*

<sup>4</sup> Charles DEMPSEY, *Annibal Carrache au Palais Farnèse*, in *Le Palais Farnèse*, Roma, École Française, 1981, I, 1, pp. 269-311, in part. p. 290.

<sup>5</sup> Otto KURZ, «*Gli amori de' Carracci*»: *four forgotten paintings by Agostino Carracci*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institute», XIV (1951), pp. 221-233; Thomas PUTTFARKEN, *Mutual Love and Golden Age: Matisse and «Gli Amori de' Carracci»*, in «The Burlington Magazine», CXXIV (1982), 949, pp. 203-208. Si veda anche Giuseppe CANTELLI, scheda su Paolo Fiammingo (Anversa, 1540-Venezia, 1596), *Amore nell'Età dell'Oro*, olio su tela, cm. 160 x 260, Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. n. 2360, pubblicata in *Mythologica et erotica: arte e cultura dall'antichità al XVIII secolo* (Cat. Mostra, Firenze, 2005-2006), a c. di Ornella Casazza e Riccardo Gennaioli, Livorno, Sillabe, [2005], cat. 127, p. 250. Anche il Cantelli, come il Kurz, identifica la scena degli accoppiamenti sessuali con l'*Età dell'Oro* invece che con l'*Età dell'Argento*, ripetendo così un vecchio errore.

*di virtuoso affetto* || Nasce a l'palme sincere almo diletto | Che reca a l'huom letitia e'l trahe di pene» (corsivi nostri) ed esclude quindi ogni lascivia.

In sostanza la compresenza di Eros ed Anteros, non nella stessa scena, ma nella stessa serie di incisioni denominate *Amori de' Carracci* in cui compariva anche una scena con immagini di sesso esplicito, faceva considerare per indebita inferenza la reciprocità di Amore manifestata da Anteros come relativa all'amore lascivo. In realtà questa interpretazione era basata sull'identificazione errata della scena con atti di sesso esplicito con l'*Età dell'Oro*. Grazie a questa corretta identificazione il Puttfarken ha potuto comprendere inoltre che questa serie di incisioni degli *Amori de' Carracci* possedeva un recondito e finale significato moralistico di carattere tragico.

In base a tutte queste considerazioni l'Anteros presente negli *Amori de' Carracci* va quindi interpretato come *Amor Virtutis* e non come amore lascivo, e dunque il riferimento di queste incisioni alla Galleria dei Carracci non dimostra la licenziosità della Galleria stessa, ma al contrario porta un elemento di contrizione controriformistica grazie al messaggio di un erotismo 'posto per essere contraddetto': l'erotismo dell'*Età dell'Argento* contraddetto dal suicidio degli amanti nell'*Età del Ferro* in quanto deviazione dall'originaria purezza dell'*Età dell'Oro*: un messaggio evidentemente moralistico che ci sembra trovare un preciso riscontro all'interno della cerchia culturale farnesiana, in via specifica nel pensiero filosofico di Pomponio Torelli, come avremo modo di dimostrare più avanti.<sup>6</sup> La cultura di Fulvio Orsini, segretario del committente della Galleria, il cardinale Odoardo Farnese, aveva infatti un taglio filologico e archeologico, con scarsa propensione alle tematiche filosofiche, che sono invece evidentemente al centro degli interessi del Torelli.

In particolare, la compresenza dei temi erotici e tragici nella Galleria dei Carracci sembra essere un artificio retorico suggerito da Pomponio Torelli per muovere i più reconditi affetti dello spettatore con una raffinata, se non inedita, metodologia della visione interiore e dei sentimenti dell'anima.

<sup>6</sup> Su Pomponio Torelli si veda il vecchio ma ancora valido studio di Guido VERNAZZA, *Poetica e poesia di Pomponio Torelli*, Parma, Deputazione di Storia Patria per le Province Parmensi, 1964; Pomponio TORELLI, *Movimenti dell'animo. Romanzo filosofico*, a c. di Luigi Vignali, con una *Appendice di lettere inedite* a c. di Luigi Vignali e Gabriele Nori, premessa di Marzio Pieri, Parma, Università di Parma-Regione Emilia Romagna, 1983 e finalmente la dotta ricerca di Lucia DENAROSI, *L'Accademia degli Innominati di Parma: teorie letterarie e progetti di scrittura (1574-1608)*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003, dove è ricostruito con informata capacità critica il contributo di Pomponio Torelli alla vita culturale dell'Accademia degli Innominati di Parma.

Pomponio Torelli, com'è noto, era uno dei principali esponenti dell'Accademia degli Innominati di Parma, presso la quale egli teneva lezioni sulla *Poetica* di Aristotele e su altre importanti tematiche di carattere filosofico, per l'analisi delle quali rimandiamo al dotto libro di Lucia Denarosi. Ci basti qui ricordare che la partecipazione del Torelli alla vita dell'Accademia degli Innominati di Parma rivestiva una particolare importanza se egli aveva accettato di sottoporre la *Galatea* al giudizio degli accademici e l'aveva pubblicata con il loro consenso,<sup>7</sup> come d'altronde aveva fatto anche Guarini col *Pastor Fido*. Il Torelli aveva anche spiegato tutta l'*Etica* di Aristotele e l'artificio della tragedia in una serie di conferenze accademiche.<sup>8</sup>

Il Torelli era stato pedagogo del duca Ranuccio Farnese,<sup>9</sup> come Fulvio Orsini lo era stato del cardinale Odoardo; ma, mentre il ruolo di Fulvio Orsini all'interno della corte farnesiana è stato già intuito da Martin nel 1965 e poi puntualmente commentato da tutti i critici della Galleria dei Carracci fino ad oggi, non mi risulta che alcuno abbia messo in relazione la figura del Torelli con la Galleria stessa: tale ipotesi, già da me avanzata in uno studio che pubblicai nel 2004, sembra trovare conferma anche negli interventi raccolti in questo volume, laddove illustrano con dovizia di testi e documenti la complessità del pensiero torelliano in merito appunto alle questioni filosofiche legate alla cosiddetta 'teoria degli affetti'.

Ma veniamo ai fatti. Pomponio Torelli era dunque un uomo di fiducia del duca Ranuccio ed era stato da questi inviato a Roma a ridosso della fine dei lavori della volta il 9 dicembre 1599<sup>10</sup> e molto probabilmente in previsione del matrimonio del duca stesso con Margherita Aldobrandini, che verrà celebrato nell'Urbe il 7 maggio 1600.<sup>11</sup>

<sup>7</sup> Si veda l'epistola dedicatoria della *Galatea*.

<sup>8</sup> Michele MAYLENDER, *Storia delle Accademie d'Italia*, Bologna, Forni, 1976 (ristampa anastatica dell'edizione di Bologna, 1926-1930), p. 296.

<sup>9</sup> Si vedano le lettere pubblicate in appendice a TORELLI, *Movimenti dell'animo*, cit., pp. 111 sgg.

<sup>10</sup> Come suggerisce il passaporto per Roma concesso a Pomponio Torelli dal duca Ranuccio Farnese il 9 dicembre 1599, di cui ho pubblicato il testo in Stefano COLONNA, *La galleria dei Carracci in Palazzo Farnese a Roma: Eros, Anteros, età dell'Oro*, introduzione di Maurizio Calvesi, Roma, Gangemi, 2007, *Repertorio delle fonti manoscritte*, doc. 57, p. 188. La cronologia della volta è stata discussa da Roberto Zapperi e va fissata al 1600 o al 1601 (si veda la nota successiva); certamente però nel 1600 erano terminati gli affreschi in vista del matrimonio del duca Ranuccio ed entro il 1601 furono eseguiti i completamenti accessori, vale a dire le rifiniture.

<sup>11</sup> Si veda Nicola Angelo CAFERRI, *Synthema Vetustatis sive Flores Historiarum ex Cardinalis Baronij, Saliani, Patavij, & aliorum celebrium Scriptorum monumentis, ac intima pene antiquitate a N. A. Caferrio a Sancta Victoria Horis subsecivis excerpti Temporum eventus memoria dignos. Romanos Pontifices, Imperatores, Reges, S. R. E. Cardinales, Viros insuper, quam literis, qua rebus gestis, & armis illustres, omnisque; Civilis, & Ecclesiasticae Historiae (Ad receptas Chronologorum Epochas) haud incuriosum conspectum exhibentes. Ab initio rerum ad*

Il Torelli aveva il neoplatonismo nel sangue, essendo discendente di Giovanni Pico della Mirandola:<sup>12</sup> la madre del Torelli, Beatrice, era infatti figlia di Gianfrancesco Pico della Mirandola, il cui padre era Galeotto I Pico, fratello del ben noto Giovanni.<sup>13</sup> Ma tutto il suo pensiero filosofico era costruito su un continuo riferimento alle fonti aristoteliche, nel tentativo di creare un connubio con la filosofia neoplatonica.

Gli scritti del Torelli rifuggono ogni aspetto puramente contemplativo ed hanno una funzione ben precisa e pratica, indicano cioè al Principe la via da seguire per un retto, giusto e saggio governo. La tragedia ha una funzione politico-didattica ben precisa perché è al servizio dell'idea di *regnum*. Questa inclinazione all'aspetto pragmatico ha quindi un significato profondamente didattico: gli scritti torelliani si pongono nei confronti del potere come *exempla* da seguire ai fini del migliore reggimento degli Stati. Impegnato egli stesso nell'amministrazione del suo feudo di Montechiarugolo, Torelli esercita tutta la sua capacità maieutica nei confronti della corte farnesiana, di cui è responsabile *in primis* attraverso la guida culturale del duca Ranuccio.

Per questo motivo assumono particolare rilievo i risvolti politici della complessa riflessione filosofica torelliana.

Marco Ariani sostiene che in Torelli la ragione tende alla somma riconciliazione con il *furor* dei sentimenti,<sup>14</sup> e anzi si può dire che la ragione sovrasta i sentimenti stessi in un sistema emozionale e filosofico complesso che tende all'unità degli opposti. Prima della conciliazione ha luogo una lotta psicologica molto uma-

*Annum Christianum MDCLXVII*, Roma, Jacopo Dragonelli, 1667, p. 133. Come detto, la volta venne ultimata nei dettagli nel 1601, come ha messo in luce Roberto Zapperi basandosi sulla lettura di un Avviso di Roma. Stando ai documenti noti e alla loro interpretazione più logica, questo non significa che già alla data del matrimonio la volta stessa non potesse essere considerata terminata e presentabile agli sposi e ai loro invitati. Cfr. Roberto ZAPPERI, *Per la datazione degli affreschi della Galleria Farnese*, in «Mélanges de l'École Française de Rome. Moyen-Age, Temps Modernes», vol. II, t. 93, 1981, pp. 821-822; e ID., *Per la storia della Galleria Farnese. Nuove ricerche e precisazioni documentarie*, in «Bollettino d'Arte», s. VI, LXXXIV (1999), 109-110, pp. 87-102. Sulla questione della datazione si veda anche Anna STANZANI, *Regesto documentario*, in *Annibale Carracci*, catalogo della mostra tenuta a Bologna, Museo Civico Archeologico, 22 settembre 2006-7 gennaio 2007, e a Roma, DART, Chiostro del Bramante, 25 gennaio-6 maggio 2007, a c. di Daniele Benati e Eugenio Riccomini, Milano, Mondadori Electa, 2007, pp. 465-479, in part. pp. 469-475.

<sup>12</sup> Cfr. l'introduzione di VERNAZZA, *Poetica e poesia*, cit.

<sup>13</sup> Si veda Charles B. SCHMITT, *Gianfrancesco Pico della Mirandola (1496-1533) and his critique of Aristotele*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1967, p. 11.

<sup>14</sup> Marco ARIANI, *Pomponio Torelli e la reintegrazione della struttura tragica*, in ID., *Tra Classicismo e Manierismo. Il teatro tragico del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1974, pp. 289-332, in part. p. 290.

na, alla quale Pomponio Torelli è sommamente interessato. Egli espone in diversi luoghi sparsi nelle sue opere filosofiche la sostanza della sua dottrina sugli affetti. Pertanto risulta abbastanza complesso ottenere un'esposizione piana e continua su questo argomento. Cercheremo dunque di ricostruire la dinamica concettuale del pensiero torelliano alla luce delle varie affermazioni contenute nei suoi singoli testi.

Nel *Trattato del debito del Cavalliero*, dove «debito» sta per 'dovere', *officium*, il Torelli fornisce il decalogo del perfetto cavaliere e parla anche dell'amore che gli compete:

[...] non del ferino amore, che pieno d'intemperanza a varii viti l'huomo trasporta; ma dell'humano, o di quello, che dagli antichi fu chiamato divino, da'nostri honesto si chiama, qui di trattar mi protesto [...] l'amor vero, come da virtù d'animo, et di corpo proviene, così è di gioia ripieno. Il qual amore è, tanto proprio del Cavalliero, ch'amore per Cavalleria vien detto; con questo nome ogn'interesse di lascivia esclude; ma solo gentile conversatione; motti arguti; vagheggiar honesto; alti pensieri et animose operationi abbraccia [...].<sup>15</sup>

E in particolare, parlando degli «affetti smoderati»:

Dall'amore, che Ruggiero portava à Marfisa per Cavalleria, & dalla conversatione, che perciò teneva con lei, hebbe origine il falso riporto, che diede occasione à Bradamante di gelosia, per le nuove datele dal Cavalliero, che veniva dal campo africano; & forse lo fece l'accorto poeta, per mostrare il pericolo, che si può incorrere, quando il Cavalliero è allacciato d'amore vehemente à mostrar segno d'altro amore; che con tuttoche non sia lo stesso, & non si specchi in dislealtà; si s'apre però la via al sospetto nel pensiero dell'amata, ch'è una febre amorosa, che può estinguere, & soffocare il caldo amoroso. Il che se ne gli Heroi, come quelli erano; può occorrere, maggiormente ne gli ordinarij Cavallieri avverrà; che *perciò posero i buoni poeti molti falli in molti Heroi; non perché non vedessero, che male si convenivano in persone eccellenti errori simili; mà per far noi più cauti con gli errori loro, & così molti affetti smoderati; ne gli Dei, & ne gli Heroi si espongono*; ma di questo s'è discorso nella Poetica. A questo amore rimesso crederei, ch'ogni Cavalliero fosse obligato; perché onora le Dame, le quali è tenuto di riverire, & stà su la conversatione, che è propria del Cavalliero, in questo non entra gelosia, non travaglio, non afflittione d'animo, & serva tutte quelle regole, che il primo fa; onde nelle gran Corti, & di Francia, & di Lamagna, & di Spagna, & nell'Africa, trà Rè mori, introdotta vediamo la conversatione di Dame, & Cavallieri, & osservarsi nelle Città di Lombardia, & in molt'altre nobilissime d'Italia, *nella quale conversatione, tanto più è necessario escludere ogni lascivo pensiero*, quanto ella è più lontana dal fondamento di quell'amore, che rapisce fuori di sé, & fondato su l'amor rimesso, dove essendo previsto ogn'atto, che vi si fa, & conoscendosi in esso ogni circostanza, saria ogni dishonesto cenno

<sup>15</sup> VERNAZZA, *Poetica e poesia*, cit., p. 135.

mera intemperanza, inganno alla donna, e tradimento alla casa, ove la conversatione per diletto, & recreatione fosse introdotta; cose tutte contro il debito del Cavalliero.<sup>16</sup>

In questo fondamentale passo del *Trattato del debito del Cavalliero* il Torelli chiarisce in modo incontrovertibile la sua teoria filosofica, affermando che il poeta presenta al lettore gli errori degli Eroi non per invitare a ripeterli ma, all'opposto, per abborrirli.

La teoria degli affetti viene discussa anche nel *Trattato delle passioni dell'animo*, nell'ambito di una più ampia questione etica, tanto che il neoplatonismo del Torelli acquista un certo respiro nel tentativo di dimostrare una sostanziale convergenza del pensiero di Platone ed Aristotele riguardo a questo tema:<sup>17</sup>

Il Con: Gio. Fran.co della Mirandola mio Avo materno pone il fondamento di questa soluzione nel Libro dell'Imagine al Cap. XIX dicendo che il Piacere, et Dolore secondo li Plat.ci sono affetti semplici de quali si compongono tutti gli altri. Il che non è lontano così dalla dottrina Perip[ateti]ca, poichè Arist. nei Magni Morali disse le perturbationi sono Dolore e Piacere, o non senza dolore, et piacere.<sup>18</sup>

Più avanti emerge comunque la perspicuità del pensiero platonico: «Le passioni vengono dall'anima, o come vogliono i platonici immersa nel corpo, o come gli Perip[ateti]ci congiunta con esso: onde il suo primo agente sarà l'anima, poichè questa stessa dà forza al corpo di patire, che senz'essa insensibile si rimarrebbe [...]».<sup>19</sup>

Scopo ultimo dell'esercizio delle virtù sta dunque nel moderare le passioni umane indirizzandole ad un fine: «né in altro s'affaticano le virtù, se ad Arist. crediamo, che in moderar le passioni dell'Animo [...] quella mediocrità aristot.ca non consiste nel mezzo della cosa, ma della ragione. La passione dunque qualunque essa si sia secondo alla Virtù che è l'istessa ragione, riceve il termino [...]».<sup>20</sup>

<sup>16</sup> Pomponio TORELLI, *Trattato del debito del Cavalliero*, Parma, Viotti, 1596, cc. 176-177. I corsivi, qui e in seguito, sono nostri.

<sup>17</sup> Citato in VERNAZZA, *Poetica e poesia*, cit., pp. 148 sgg. Il *Trattato delle passioni dell'animo diviso in Lettioni* di Pomponio Torelli è inedito ed è conservato nella biblioteca Palatina di Parma, ms. Parm. 1273. Il ms. Parm. 1274 corrisponde al secondo tomo dello stesso volume ed è intitolato semplicemente *Delle passioni dell'Animo*.

<sup>18</sup> Cit. in VERNAZZA, *Poetica e poesia*, cit., p. 150.

<sup>19</sup> Ivi, p. 150.

<sup>20</sup> Ivi, pp. 150-151.

La dottrina delle passioni si innesta a sua volta nel discorso sul problema pedagogico dell'arte fornendoci una preziosa chiave di lettura:

[...] per l'assenso sono le passioni necessarie all'Oratore, e nella Retorica si considerano come atte a scacciar l'una l'altra per servirsene a purgar gli animi.

Il Petrarca usa la forza catartica della poesia nel sonetto che termina con il verso «che quanto piace al mondo è breve sogno» (*Rvf* 1), così commentato dal Torelli: «ove col pentimento proprio induce gli altri allo sprezzo delle cose mondane, ch'è quel vero termino di purgatione ch'intende ogni Poesia; et questo per essere la Poesia ministra della civile facoltà». <sup>21</sup> Il vero fine della poesia è morale: «Et che credete che vogliano dire i Poeti con tante querele? Altro certo se non *spaventar delle lascivie, et dal soverchio delle passioni con l'imitatione d'esse passioni*». <sup>22</sup>

Giustamente il Vernazza, nel commentare tali passi del Torelli, afferma di riconoscervi una perfetta coincidenza tra la sfera etica ed estetica. <sup>23</sup> Si potrebbe dire che il Torelli è la figura tipica del neoplatonico controriformato, tutto attento a conciliare i dettami neoplatonici con la dottrina cattolica.

Nelle *Rime* il Torelli sviluppa il tema della contrapposizione di materia e spirito, secondo cui il corpo è «terren carcer chiuso» dell'anima e solo l'amore ha il potere di purificarlo con una fiamma che:

[...] ogni voglia a la ragion rubella  
De la vil parte mia imperfetta e stolta,  
Fredda e pigra al ben far, nel fango involta,  
Strugge, e'l mio viver tutto rinovella.

Di me si pasce, e ogni peso terreno  
In se stessa trasforma, et a sé tira  
Tutti i pensier' che co'l suo caldo affina:

Onde non più si torce; o più s'inchina  
L'anima, ma si gode, e seco aspira  
Salire al suo natio dolce sereno. <sup>24</sup>

<sup>21</sup> Ivi, pp. 151-152.

<sup>22</sup> Ivi, p. 152.

<sup>23</sup> Ivi, p. 153.

<sup>24</sup> TORELLI, *Rime* I, 64, 5-14. Per l'emistichio precedente cfr. ivi, I, 103, 14.

Questa tematica ritorna puntualmente negli affreschi della Galleria dei Carracci, in particolare nel contrasto tra la brutta materialità dell'amore di Polifemo per Galatea e l'amore divino di Bacco ed Arianna oppure, ancora più neoplatonicamente, con il rapimento di Ganimede che adombra l'ascesi dell'anima verso Dio.

Nell'autocommento degli *Scherzi poetici* il Torelli ci fornisce una preziosa serie di possibili spiegazioni allegoriche del mito di Aci e Galatea che vanno considerate con attenzione per via della precisa rispondenza con il contesto degli affreschi romani dei Carracci così come ci viene presentato dal Bellori. Tali chiose sono manoscritte, si leggono nel codice 62 della biblioteca Palatina di Parma e nel codice XIII.D.34 della biblioteca Nazionale di Napoli:

Galatea, ninfa da Polifemo amata e di Aci giovane leggiadro amante, fu dal Ciclope trovata co'l giovane a ragionare; che, vinto da rabbia di gelosia, per uccidere ambidoi percosse con uno scoglio di monte; che gli avvenne il misero Aci, che di quel colpo fu oppresso. Forse che l'autore vòle significare l'unione della speranza co'l desiderio che tanto piacere porta all'amante, che dal tempo percossa, e disunitosi l'uno dall'altro con usura si compra con altrettanti guai. Pò ancora inferire l'amor lascivo co'l pentimento che ne segue. Pò inferire la bellezza del corpo co'l colpo della vecchiezza. Pò notare la complacenza della propria leggiadria in giovane, più bella che accorta, percossa dalla mutatione degli anni. Pò consigliare a non fidarsi né in grandezze, né in contenti, né in cosa che stia in arbitrio d'altri il privarsene tosto.<sup>25</sup>

Numerosi passi della produzione letteraria del Torelli confermano l'esattezza dell'interpretazione morale del mito. Il commento del Coro nella chiusa della stessa *Merope* esprime la caducità delle umane cose, il danaro, la bellezza e il potere, forze oppressive che soffocano l'anima; nel *Tancredi* il Coro mette in guardia contro gli eccessi d'Amore esortando a rifuggire i piaceri fugaci per lasciare libera l'anima di purificarsi ed ottenere «sopra di sé, corona e palma»,<sup>26</sup> quella palma, diremmo noi, che i cupidi della Galleria Farnese si contendono negli spicchi della volta e quella corona che ottengono in premio di virtù. Corona che ritorna anche nella scena principale della Galleria, una corona di stelle sul capo di Arianna, sposa di Bacco.

<sup>25</sup> Si cita da Andrea TORRE-Alessandro BIANCHI, *Gli 'Scherzi' di Pomponio Torelli e il loro autocommento. Edizione del codice autografo (Biblioteca Nazionale di Napoli, XIII.D.34)*, in «Studi Rinascimentali», 2006, 4, pp. 97-152, cit. a pp. 137-138.

<sup>26</sup> TORELLI, *Tancredi*, v. 2890.

Non mancano testimonianze di una ricerca di benevolenza del Torelli nei confronti del cardinale Odoardo Farnese, committente degli affreschi romani e fratello del duca Ranuccio. Il tipografo Erasmo Viotti, nello stampare la *Merope* del Torelli nel 1598, dedica l'opera al cardinale Odoardo; altre dediche allo stesso sono del Torelli, come quelle di due suoi *Carmina* («Ad Ranutium Farnesium Parm. Principem» e «Ad Illustrissimum & Excellentissimum Odoardum Farnesium»)²⁷ e soprattutto della *Galatea* del 1603, interessante perché ripropone la teoria degli affetti discussa nel *Trattato delle passioni dell'animo*. La tragedia contenuta nella «favola» di Polifemo e Galatea mostra i danni causati dalle intemperanze degli «affetti», liberando lo spettatore «da i lacci del piacer falso».²⁸

Il mito di Polifemo e Galatea ricorre in due diverse fasi temporali, precedenti e successive gli anni di realizzazione degli affreschi della volta della Galleria dei Carracci: la corrispondenza cronologica difficilmente può ritenersi casuale. Nel prologo della *Galatea* la Tragedia indica la via difficile ed aspra della virtù come unico mezzo per approdare al sommo bene. Tale simbologia riprende quella dell'*Ercole al bivio* del Camerino Farnese:

Ma vaga di sgravar l'alme dal peso  
 Che le fa gir per forza a terra chine,  
 Per certa via, benché sassosa et erta,  
 Di sospiri, di lagrime e di guai  
 Da pietà generati e da spavento  
 Per quel sol ben che più nel mondo huom brama,  
 La mena a riveder l'ær sereno.²⁹

Sempre nel prologo della *Galatea* il Torelli sottolinea la potenza d'amore al quale nulla resiste: «d'amor di una greca in grembo a Pluto | Molt'alme chiuse già d'invitti heroi, | Europa et Asia sottosopra volse»;³⁰ egli non dimentica, inoltre, di spiegare la falsità degli dei protagonisti della vicenda narrata, e ripropone ancora una volta l'intento pedagogico della propria opera:

²⁷ Pomponio TORELLI, *Carminum Libri Sex*, Parmae, Ex Typographia Erasmi Viotti, 1600, l. 3, c. 65. Per il testo si veda COLONNA, *La galleria dei Carracci*, cit., *Repertorio delle fonti a stampa*.

²⁸ TORELLI, *Galatea*, dedica. Come abbiamo visto prima, il piacere ed il dolore sono considerati «affetti semplici de quali si compongono tutti gli altri».

²⁹ TORELLI, *Galatea*, 30-36. Più avanti: «Hercole domator de l'Orco impuro | Con Himeneo scherzando Amor estinse» (99-100).

³⁰ Ivi, 96-98.

Siano Aci e Galatea, siano i lor pregi,  
 Ch'inghiottì quasi pretiose merci  
 Tra gli instabili flutti, il mar avaro,  
 Volgar essemplio a l'amoroso choro:  
 Ch'adontar dè, chi con suo danno impara,  
 Se le miserie altrui scaltrir lo ponno.<sup>31</sup>

Vi è poi un altro testo, la *Parafrasi nell'Etica di Aristotele*, ancora inedita nella copia vaticana, ma non meno importante, in cui la riflessione sulla teoria degli affetti acquista una sistematicità sorprendente:

[...] il giovane non sarà uditor accommodato alla disciplina civile, perch'è rozzo dell'attioni della vita, et da queste si tirano le ragioni, et di queste si concludono. oltra di ciò indarno, e senza frutto udirà seguend'egli le perturbationi; non essendo il fine di quest'arte la cognitione, ma sì ben l'operatione: ma in ciò non è alcuna differenza, ch'altri sia giovine d'età, o di costumi simili a giovani, percioch'il difetto non consiste nel tempo, ma nell'essere soggetto nella vita alle perturbationi, et che l'huomo si lasci guidare da esse, nel seguir ciò, ch'egli segue; perché a tali, non altrimenti, ch'agl'incontinenti no[n] giova niente il cognoscere ma bene apportarà grand'utilità a quelli, che sottopongono ogni loro appetito alla ragione, et operano con la scorta d'essa. [...] consideriamo le ragioni d'Aristotele contro a i giovani, che si riducono a doi, la prima si fonda su l'inesperienza della vita; ma a quest'è facile il rimedio con l'histoire, che possono fare, ch'il giovine habbi vivuto molt'anni, la second'è il dominio delle perturbationi; le quali se sono naturali a giovani, non veggio il maggior rimedio, ch'aiutarlo con l'intelletto, che se non farà, ch'egli incontinente non sia, lo levarà almeno dal precipitio dell'intemperanza, *et con mostrargli la malitia delle perturbationi, et come si possono moderare*, non veggio ch'egli in ciò non possa migliorare. Ma il farlo eguale a i vecchi, che si lasciano guidare dalle perturbationi potrebbe far qualche difficoltà, poichè molto più eradicare saranno ne i vecchi tai perturbationi, et dove i giovani cangiano spesso voglie, i vecchi persistendo fanno l'habito più facilmente nel male [...].<sup>32</sup>

Anche questo passo ritorna sul medesimo concetto già espresso nel *Trattato del debito del Cavalliero*, vale a dire che si devono mostrare gli effetti negativi delle passioni incontrollate non tanto per invitare lo spettatore a seguirle, quanto piuttosto per evitarle. L'aspetto teleologico dell'etica e della poetica qui ribadito è ovviamente nascosto, o quanto meno dato per scontato, nell'esercizio quotidiano del poeta o dell'artista, per cui è molto importante ribadirne la centralità nel pensiero torell-

<sup>31</sup> Ivi, 2825-2830.

<sup>32</sup> Pomponio TORELLI, *Parafrasi nell'etica di Aristotele*, Città del Vaticano, biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Urb. Lat. 1336, l. 1, cap. 3, p. 21.

liano, soprattutto quando lo si vuole considerare ispiratore di opere d'arte di complessa interpretazione filosofica.

Più avanti il Torelli ritorna con enfasi sul perfetto stile di vita, costruito sull'ascesi:

Ma temp'è che ritorniamo onde ci siamo partiti; perciocché non senza ragione pare, che si stimi il sommo bene, et la felicità, misurandola col modo del vivere. Il volgo certamente, et quelli, che sono più importuni, et strascinati dalle loro voglie, et de gl'altri stimano, che'l piacere, al quale si sono totalmente dati, sia il sommo bene, et perciò amano la vita piena di lusso; et nella quale non si cerchi, se non quello che s'accost'al senso et particolarmente a quello del tatto, che seco tira il gusto come si vedrà. Perciocché sono tre sorti di vivere, che vite chiameremo ch'all'altre sono superiori nella stima, che se ne fa; quella, ch'habbiamo nominato pur hora, e la civile, et la contemplativa, ch'è la terza. et tale la pone Arist. perché è meno conosciuta, e manco dell'altre stimata; con tutto che sola comprenda il vero, e sommo bene, et perciò pone primo quella, che, com'è inferiore, così è stimata da più dicendo. Il volgo certo pare simile a uno schiavo amando la vita delle bestie, et lasciandosi incatenare dal piacere: ma ha una sola ragione, che lo sostiene, et è l'esempio de grandi, ch'hanno il potere, et governano gl'altri, et vivono a guisa di sardanapallo. Ove chiaramente dimostra il filosofo, che non la potenza, o la grandezza; ma il modo del vivere, leva i Principi, e gran potentati dal numero del volgo; perché s'essi viveranno sepolti nelle delitie, dati solamente alla crapola, al gioco, et a piaceri carnali; et ch'in quest'habbiano post'il suo fine, et solament'in essi co'l pensiero s'acquistano, non saranno differenti da qualunque caverniero per grandi, et sublimi di stato, et di ricchezze, ch'essi si siano. Questa vita non riprova egli con ragione, perché già chi vive in essa ha abbandonata la ragione, et vive solo del senso. Ma si potrebbe con l'istesso suo fine facilmente confutare; perché discorda da se stessa, et si procura cose contrarie a quel fine, che s'ha proposto; poichè volendo il piacere del senso con le crapule et altri piaceri, trabocca in mille dispiaceri di doglie, di stomaco, di debolezze di membri, et altre infirmità. Oltre che procedendo co'l desiderio in infinito, è sempre bisognosa, et per conseguenza infelice [...].<sup>33</sup>

E finalmente il Torelli arriva a toccare la questione centrale della riflessione sull'anima e delle sue relazioni con gli affetti, ripetendo il concetto della necessità di evitare gli eccessi:

[...] si soporrà, che Dio, et la mente siano lontani da ogni macchia d'affetto, della quale per il contagio di questo corpo vediamo imbrattarsi l'anima, havendosi dunque l'anima, impara a congiungersi con Dio, *converrà prima purgarla dall'eccesso dell'affetti*, et ciò si farà con le virtù morali, nelle quali, et nella felicità attiva, ch'è l'ultimo lor fine, converremo con Aristotele; ma queste seranno mezzi a più sublimi virtù, ch'Aristotele forse chiamò heroiche,

<sup>33</sup> Ivi, l. 2, cap. 5, p. 28.

noi virtù d'animo purgato nomineremo; per questo l'anima non solamente s'adopera bene intorno le passioni, ma disprezza ogni fondamento loro, et s'eleva a le forme intelligibili, co'l lume, delle quali, quasi terso, et ben polito specchio, si volgea bene astratto, dal quale viene fecondata d'ogni piacere, et colmata di salda, et vera felicità quest'ultimo fine appartiene alla più sublime scienza, che sapienza vien detta [...].<sup>34</sup>

Più avanti il Torelli tocca un tema fondamentale per la poetica coeva messa in luce dagli studi caravaggeschi, improntando la sua lettura in chiave idealistica. Non vi sono, secondo il Torelli, virtù innate in natura, perché esse si acquistano con la dottrina, l'esperienza ed il tempo. Il Torelli sembra anticipare la lettura belloriana del Caravaggio come *mera praxis*, con la conseguente esaltazione dell'ideal-classicismo dei Carracci:

Ma essendo la virtù di due sorti, cioè l'intellettiva, et la morale, l'intellettiva certo per lo più nasce dalla dottrina, et con l'istessa dottrina cresce; per il che ha bisogno d'esperienza, et di tempo; ma la morale s'acquista con l'assuefarsi, onde ha meritato un nome tale. Onde si cognosce chiaramente, che *nissuna virtù ci è data dalla natura*. Perciò non vi è cosa puramente naturale che si possa assuefare a far altrimenti di quello ch'ella fa per l'ordinario; come la pietra alla quale conviene per natura l'andare all'ingìù, già mai s'assuefarà d'andar in su per prova [...]. Non si generano dunque le virtù in noi per natura, né meno nascono fuori del corso naturale; ma per natura siamo atti all'acquisto loro, et poscia l'acquistiamo con l'assuefarsi, et p. questo stesso uso diveniamo p. esse perfetti.<sup>35</sup>

Ai fini della definizione della poetica torelliana risulta poi molto importante la didascalica enumerazione degli affetti: «Chiamo affetti la cupidiggia, l'ira, il timore, la confidenza, l'invidia, l'allegrezza, l'amicitia, l'odio, il desiderio, l'emulatione, la misericordia, e tutte quelle, che sono accompagnate dal piacere, o dal dolore; perché, o siano veri affetti, o vero a gl'affetti, o come cagioni, o come effetti, o come proprietà si riducono».<sup>36</sup>

Sembra difficile che i Carracci possano essersi rivolti ad altri che a Pomponio Torelli nel realizzare quel gran teatro degl'affetti che è la Galleria Farnese.

Le tematiche degli affetti e dell'amore sono trattate anche in altri manoscritti torelliani molto interessanti, che andrebbero studiati più approfonditamente. Mi limito a citare il *Trattato sull'amore* (incompleto) conservato nell'Archivio di Stato di

<sup>34</sup> Ivi, l. 2, cap. 5, pp. 52-53.

<sup>35</sup> Ivi, l. 2, cap. 1, pp. 120-121.

<sup>36</sup> Ivi, l. 2, cap. 5, p. 151.

Parma nel fondo Torelli,<sup>37</sup> in cui, dopo avere spiegato il significato recondito del mito di Orfeo ed Euridice, Torelli esamina il mito di Diana ed Endimione, illustrato anche nella Galleria dei Carracci:

Questo significorno li theologi antichi de Gentili, con la favola di Endimione: il qual addormentato sopra un monte, è baciato da Diana: p. ch'ella, come che la tiene il Regno de tutte le misure sopra celesti, et che per lei passano tutti gl'influssi de i Dei superiori, per esser nel ultimo cerchio, a noi più vicino: et per ciò si può dire che la sia vicaria, et luoghotenente de tutte le cose superiori, et celesti: questa *Diana*, dico, così presa, la qual anche parte del tempo con noi dimora, et parte con i Dei, cioè che là, è l'ultimo pianeta che riceve gl'influssi celesti, et a noi li comunica: *inamorata di Endimione, cioè dell'anima nostra*, dico, di quella parte ch'intellettuale è chiamata: et ci è di sopra infusa, et che la su si aspetta: desiderosa di poterlo baciare mentre fugge, cioè mentre inchina al senso, lo addormenta di sopra [c. 4v] un monte: et poi ch'è addormentata può nel basciarlo satiarle sue voglie: che è che mediante il bacio, raccoglie a sé quella anima dall'amoroso fuoco purgata ne' cieli. Né questo sonno perpetuo di Endimione, altro significa che la morte: che da Virgilio anche per il sonno è stata presa et nelle sacre lettere si legge.

La morte de gl'huomini santi altro non esser che un sonno. Et il Petrarca così la descrisse in Laura. Quasi un dolce dormir ne' suoi begli occhi.

L'anima nostra adunque in questa guisa si addormenta sopra un monte: cioè è rapita per la contemplatione nelle cose eccelse: cioè celesti: et in quelle muore: di quella morte, che Mercurio Trismegisto vuole esser detta non per ablatione della prima lettera thanathos, cioè morte: ma per quella che si dice athanathos, cioè immortale: che per essa imortal veramente et celeste l'huomo diviene.

Et questo monte altro non è che quella vita celeste; che è la forma della parte ragionevole, che è in noi: la qual virtù è collocata in luogo difficile, et alto: lucido et lampeggiante, a guisa del sole: come dal nostro Dante fu espressa sotto il vocabulo di un colle: quando nel primo canto del Inferno disse. Ma poi ch'io fui a piè di un colle gionto | là dove terminava quella valle, | Che m'havea di paura il cor componto. | Guardai in alto: e viddi le sue spalle | vestite già dei raggi del pianeta, | Che mena dritto altrui per ogni calle. Et il Petrarca la significò sotto il nome di paggio, dicendo, o ver al paggio faticoso, et alto. | Ritirarmi accertamente da lo stratio: | Et la Sig:ra Vittoria Colonna, Marchesa di Pescara, leggiadramente disse: Spirti felici ch'or lieti sedete | Tra l'alme Muse, e di quel sacro fonte | V'è nato il fondo, e son le voglie pronte | venite al fin de l'honorata sede, || D'un bel disir pietosi, hormai porgete | Le vostre destre a me: ch'intorno al monte | Cercando io con vergognosa fronte | L'alma che scorge il ben ch'or vi godete. Questo è quel monte Pimpleo delli orchomeni, | dal qual dice Catullo che le muse, cioè le anime de le sphere celesti, come vogliono i Platonici: le quali da Greci Intelligenti et da noi Angeli si chiamano. Et nel de Coelo san Thomaso, dice ch'ad ogni cielo è data una Intelligentia, over An-

<sup>37</sup> Pomponio Torelli, *Trattato sull'amore* [incompleto], Parma, ASPr, *Famiglie. Torelli*, b. 20, cc. 4r-6r (manoscritto cartaceo del XVI secolo, con glosse).

gelo, di cui l'offitio è di reggere il moto di quello. Queste Muse, ogni Carnale affetto che il lor monte salir tenti con le forcelle in mano precipite al fondo traboccano. Il che è che li celesti, cioè il lume intellettuale congiungendosi alla anima nostra cioè tirando quella per la virtù sua ad sé, non admette alla cognition ideale quella parte dell'anima che è rivolta al senso: ma solo la parte ragionevole, et l'intelletto possibile, o passibile: com'anch'io di ciò più da basso si dirà. Quindi Mercurio Trismegisto nel Pimandro dice alli Contemplativi: astenetevi dal lusso del ventre voi, che nel sonno ragionevole sete demolsi cioè ne la Contemplatione. Et dopo il sonno geminato, Helia co longo digiuno cioè non con virtù di humane forze, pervenne al Monte di Dio Oreb cioè alla contemplatione divina. Et nelle Sacre Lettere all'Hebrei, il monte sempre è stato luogo di oratione: et delli inscrutabili misterij di Dio. Quindi la Samaritana Donna disse a Christo, che nel monte, era il luogo della adoratione. Et nel monte Tabor li tre discepoli videro aperta la divinità di Christo: il qual atto di transfiguratione, da n[ost]ri sacri theologi è detto, solutione di miraculo.

Più avanti prende in esame anche il tema di Ercole che è presente sia nel Camerino Farnese, sia nella Galleria:

Questo anche dai Poeti ci è significato con la *favola d'Hercule*: che lo humano spirito, cioè la forteza d'esso contra la carne denota. Quindi è detto che egli si leva Antheo sopra il petto: et che l'uccide. Il petto de Hercule è la sede della sapientia, et della prudentia: et Antheo significa il corpo terreno et caduco: questi doi fanno continua lotta insieme, et incessabil ghuerra. Come dice San Paulo che la carne risorge contra il spirito, et il spirito contra la carne. Il qual mediante la fortezza, resta vittorioso. Da Michael, che da fortezza di Dio è interpretato, partecipatosi: et quindi ha luogo il vestimento alla pelle del leone della selva Nemea. Com'anche apresso gl'Hebrei questo significa Sansone et David uccider leoni.

Et tra li sacri nomi di Christo egli è detto leone della tribù di Iuda: cioè fortezza questo Hercule, dico, in tal modo vincitore nel monte sta in Tessaglia il suo corpo poi sopra l'acceso rogho sacrifica et da li tragici è narrato ch'egli per illustrar più questa sua morte prima recise la gra[n] selva intorno: che altro non è che disvellere i minor pensieri, che ad quella altezza celeste, ove tendeva, gl'erano d'impedimento onde poi la miglior parte d'esso, quasi oro per il fuoco purgata rimase: et maggior apparse: et per grandezza divina venerando.

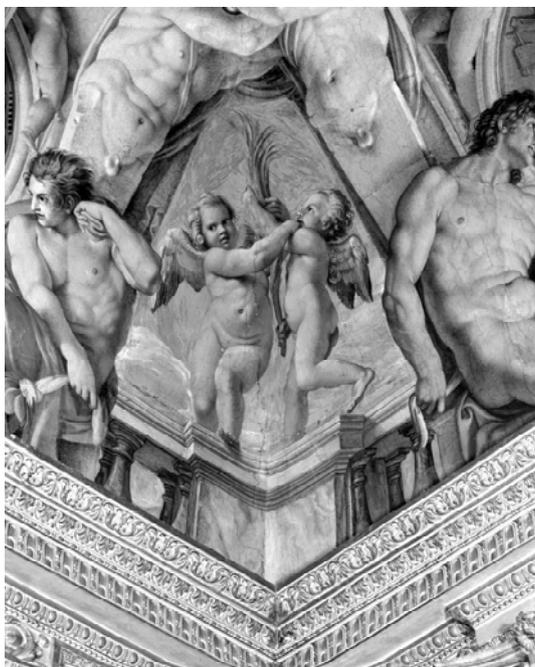
Dai passi citati appare dunque chiaro che Pomponio Torelli aveva preso in esame la poetica degli affetti in chiave amorosa in modo sistematico all'interno di tutta la sua produzione letteraria.

Ora, queste considerazioni aprono un problema critico e storico: quello delle relazioni culturali tra le Corti farnesiane di Parma e di Roma. Questi travasi di cultura, che potremmo definire frutto di 'pressioni osmotiche', sono fondamentali per capire la dinamica della genesi di grandi operazioni concettuali come la crea-

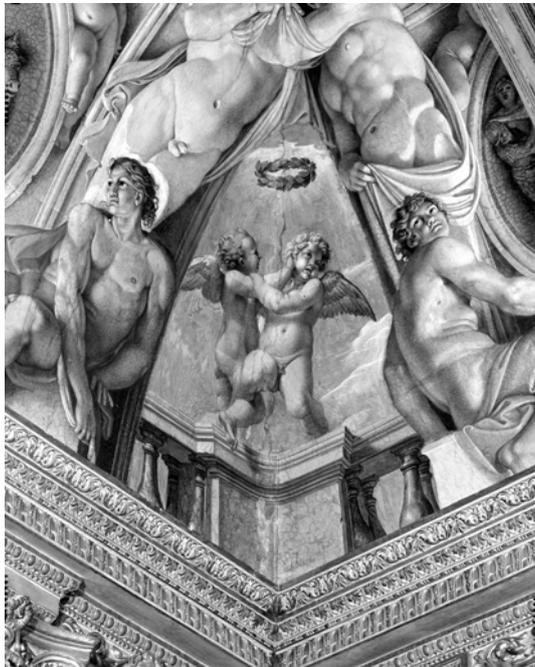
zione del programma della Galleria, luogo privato, ma al tempo stesso ‘pubblico’ dei Farnese perché aperto agli studiosi e agli uomini di cultura e quindi oggetto e soggetto di una politica delle immagini sostanziata di un messaggio al passo con i tempi. Basti pensare che a Parma gli accademici Innominati furono per svariati anni sotto la guida personale del duca Ranuccio e videro passare nelle loro schiere personaggi del calibro di Torquato Tasso e Federico Zuccari: praticamente un’università ducale all’interno della quale venivano forgiati i messaggi culturali e politici dei Farnese. E in palazzo Farnese a Roma l’ideologia culturale farnesiana si sostanzia in un luogo politico per eccellenza, volutamente costruito con robustezza architettonica di taglio militare, strategicamente vicino al Palazzo della Cancelleria e non molto lontano dal Campidoglio e al tempo stesso dirimpettaio rispetto alla Villa Farnesina di Agostino Chigi, luogo privato emblematico del Rinascimento italiano.

Il rapporto tra le Corti farnesiane di Parma e di Roma si viene dunque a configurare come un tentativo di sintesi tra la lezione filosofica parmense di Pomponio Torelli e degli accademici Innominati e il magistero filologico di carattere archeologico di Fulvio Orsini in Roma, sintesi attuata in chiave di politica culturale controriformistica. L’erotismo ‘didattico’, o ‘catechistico’ e controriformistico del Torelli, come ci piace definirlo, veniva presentato nella Galleria con tutta la sua carica seduttiva emiliana e consisteva in un brillante, complesso e barocco artificio retorico per cui esso erotismo veniva posto solo per essere contraddetto tramite un’evocazione amorosa, il più possibile realistica nella sua viva e seducente sensualità anche se conteneva un recondito significato simbolico di contrizione religiosa. Il perfetto cavaliere del Torelli, infatti, doveva al tempo stesso desiderare e rifuggire tale erotismo nella ricerca perenne di un rinascimentale equilibrio interiore, faticosamente costruito anche attraverso la pericolosa ma istruttiva sperimentazione degli eccessi degli affetti ottenuta tramite una simulazione perfetta di quello che succede a chi, dei ed eroi compresi, oltrepassa i limiti dell’*aurea mediocritas* abusando degli affetti stessi.

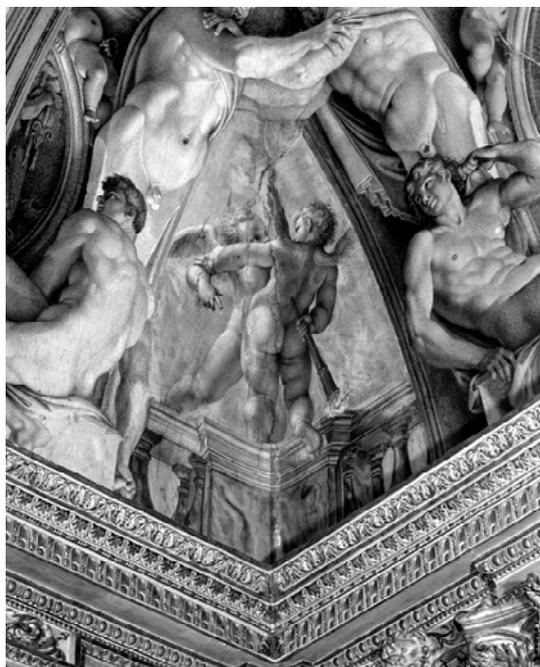
Lo studio del pensiero torelliano aggiunge la comprensione della componente teleologica alla sensualità emiliana di Annibale ed Agostino Carracci, altrimenti autoreferenziale ed incompresa nella ricchezza dei suoi più profondi significati simbolici. Al filosofo di Montechiarugolo spetta dunque un ruolo significativo nel grande movimento culturale farnesiano che portò Annibale ed Agostino Carracci alla creazione della poetica protobarocca di matrice ideal-classicista, aprendo il XVII secolo con una delle più grandi novità culturali di quell’epoca.



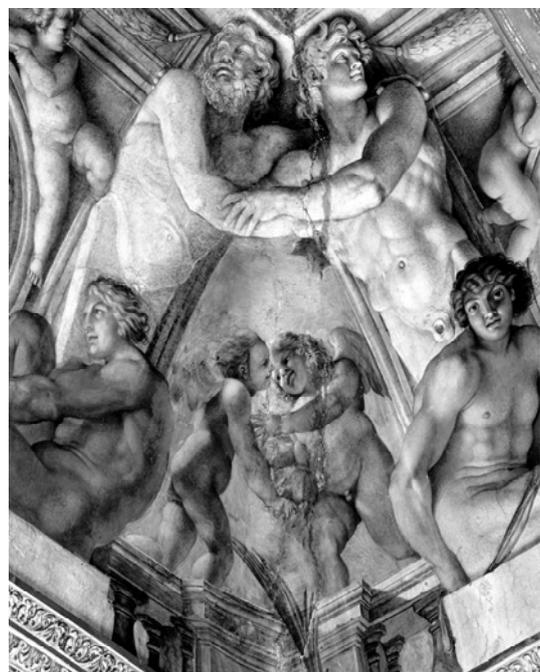
1. ANNIBALE CARRACCI, *Eros ed Anteros che lottano per la palma*, Roma, Galleria dei Carracci in Palazzo Farnese, 1597-1600. Affresco.



2. ANNIBALE CARRACCI, *Eros ed Anteros che lottano e sono sovrastati da una corona*, Roma, Galleria dei Carracci in Palazzo Farnese, 1597-1600. Affresco.



3. ANNIBALE CARRACCI, *Eros ed Anteros con la fiaccola rovesciata*, Roma, Galleria dei Carracci in Palazzo Farnese, 1597-1600. Affresco.



4. ANNIBALE CARRACCI, *Eros ed Anteros pacificati*, Roma, Galleria dei Carracci in Palazzo Farnese, 1597-1600. Affresco.



5. AGOSTINO CARRACCI, *Il reciproco amore nell'Età dell'Oro*, 1589-1595. Incisione.



6. AGOSTINO CARRACCI, *L'Amore nell'Età dell'Argento*, 1589-1595. Incisione.



7. JUSTUS SADELER (1583-1620), *L'Amore letheo nell'Età del Bronzo*, post 1602. Incisione.



8. JUSTUS SADELER (1583-1620), *Il Castigo d'Amore nell'Età del Ferro*, post 1602. Incisione.



9. ANNIBALE CARRACCI, *Ercole ed Onfale*,  
Roma, Galleria dei Carracci in Palazzo Farnese, 1597-1600. Affresco.



10. ANNIBALE CARRACCI, *Polifemo ed Aci*,  
Roma, Galleria dei Carracci in Palazzo Farnese, 1597-1600. Affresco.