

OPERE COMPLETE DI WALTER BINNI

13

Walter Binni

**Il Settecento
letterario**

1968

Il Ponte Editore

I edizione: maggio 2016
© Copyright Il Ponte Editore - Fondo Walter Binni

Il Ponte Editore
via Luciano Manara 10-12
50135 Firenze
www.ilponterivista.com
ilponte@ilponterivista.com

Fondo Walter Binni
www.fondowalterbinni.it
lanfrancobinni@virgilio.it

INDICE

9	I. CARATTERI E FASI DELLA LETTERATURA ITALIANA NEL SETTECENTO
	II. LA LETTERATURA NELL'EPOCA ARCADICO-RAZIONALISTICA
25	1. Il problema critico dell'Arcadia
27	2. Prearcadia toscana
35	3. Prearcadia settentrionale e meridionale
45	4. Estetica, critica e poetica
64	5. La fondazione dell'Arcadia
66	6. Il petrarchismo arcadico e la poesia del Manfredi
73	7. Sviluppo della poetica arcadica nella lirica del primo Settecento
95	8. Satirici, giocosi, eroicomici
100	9. L'aspirazione al teatro tragico
110	10. La commedia
135	11. Il melodramma
	III. PIETRO METASTASIO
141	1. La vicenda biografica
144	2. Metastasio e l'epoca arcadico-razionalistica
152	3. Elementi della poetica metastasiana
156	4. La formazione della poesia metastasiana fino alla «Didone»
161	5. Dalla «Didone» ai melodrammi viennesi
165	6. I capolavori del periodo viennese
174	7. Il lento declino della poesia

IV. LA LETTERATURA DEL SECONDO SETTECENTO FRA ILLUMINISMO, NEOCLASSICISMO E PREROMANTICISMO

- 181 1. Sviluppi della poetica dall'Arcadia all'illuminismo: Francesco Algarotti
192 2. Sviluppo della poesia didascalica, satirica e favolistica fra eredità arcadica e istanze illuministiche
207 3. Aspetti della lirica di metà Settecento fra tradizione arcadica e nuove tendenze letterarie
224 4. La poesia dialettale e il Meli
240 5. Il teatro nel secondo Settecento e l'opera di Carlo Gozzi
257 6. Gasparo Gozzi
265 7. Narratori, memorialisti, viaggiatori
284 8. L'estetica e la poetica del sensismo e le posizioni linguistiche e letterarie degli illuministi del «Caffè»
298 9. La critica fra illuminismo e preromanticismo: Bettinelli e Baretti
315 10. Le traduzioni preromantiche e l'«Ossian» del Cesarotti
329 11. Il neoclassicismo nella letteratura del tardo Settecento
348 12. La letteratura preromantica fra moda, estremismo e sintesi preromantico-neoclassica
363 13. Ippolito Pindemonte

V. PARINI

- 373 1. La vita
383 2. Parini e l'illuminismo
398 3. Idee estetiche e principii di poetica
405 4. La formazione poetica dalle «Poesie di Ripano Eupilino» alle prime «Odi»
428 5. Il «Giorno»: i due poemetti del '63-65
452 6. Lo svolgimento della poetica pariniana in direzione neoclassica: le nuove «Odi»
472 7. La continuazione del «Giorno»
480 8. Le grandi «Odi»
491 Indice dei nomi

Il Settecento letterario (1968)

Walter Binni, *Il Settecento letterario*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, vol. VI, *Il Settecento*, Milano, Garzanti, 1968, pp. 309-1024. L'appendice bibliografica, qui non riprodotta, fu stata curata da Lucio Felici, collaboratore di Binni nell'edizione. Nel volume garzantiano *Il Settecento letterario* era preceduto dai saggi *Giambattista Vico*, di Paolo Rossi, e *Politici e ideologi* di Furio Diaz. I capitoli monografici dedicati a Goldoni, Parini e Alfieri saranno poi ripubblicati, con modifiche e aggiunte consistenti nel caso dell'Alfieri, in W. Binni, *Settecento maggiore. Analisi della poetica e della poesia di Goldoni, Parini e Alfieri*, Milano, Garzanti, 1978. In questa edizione delle *Opere complete* binniane i capitoli dedicati ad Alfieri e Goldoni sono stati ripubblicati nei volumi 8-9 (*Alfieri. Scritti 1938-1994*) e 10 (*Goldoni. Scritti 1952-1978*), nella loro ultima versione del 1978 (*Settecento maggiore* cit.); anche in questo volume il capitolo dedicato a Parini è riproposto nella sua ultima versione di *Settecento maggiore*.

I

CARATTERI E FASI DELLA LETTERATURA ITALIANA NEL SETTECENTO

Nel ripensamento dello sviluppo della critica e della storiografia letteraria applicata al Settecento italiano dal Croce in poi, attualmente due istanze si presentano con particolare forza proprio di fronte alla interpretazione e delineazione che il Croce ha offerto della «letteratura» settecentesca, tenendo ben conto di quanto quell'interpretazione e delineazione siano state arricchite e approfondite soprattutto dagli studi del Fubini. L'istanza di una più chiara decisione circa le possibilità e realtà poetiche del Settecento italiano e l'istanza di una storicizzazione intera, scandita, del secolo e delle sue varie fasi: storicizzazione da attuare sulla base di uno studio della poetica come momento di commutazione in tensione e direzione artistica e poetica di problemi letterari e di problemi e condizioni storiche, culturali, spirituali, sociali, e come essenziale avvio e sostegno alla comprensione storico-critica della poesia.

Studio di poetica e di poesia, dunque, e non solo di poetica, perché, puntando sulla presenza di questo solo termine nel Settecento italiano (sia pure sino ad Alfieri escluso), si potrebbe anche ritornare, per altra via da quella crociana, all'effettivo riconoscimento di una assenza della poesia in una storia di aspirazioni e tensioni alla poesia, interessanti e importanti, ma prive di corrispettivo poetico. Magari risolvendo, come da qualche parte si potrebbe tentare di fare, la vera poesia del Settecento italiano nella realtà meno discussa della sua musica, della sua pittura, della sua scenografia: le *Quattro stagioni* di Vivaldi come un'Arcadia superiore all'Arcadia letteraria, le opere «buffe» e «serie» di Pergolesi, Cimarosa, Paisiello, come i veri drammi settecenteschi, la pittura di Tiepolo come il vero trionfo del grandioso e dell'idillico, quella di Longhi e Guardi come la vera poesia del quotidiano della realtà umana, del paesaggio, le stampe di Piranesi come la vera poesia preromantica e neoclassica delle rovine e della tomba morale-eroica, e magari certe soluzioni urbanistiche e architettoniche (ad esempio la romana Trinità dei Monti) come le autentiche creazioni della fantasia settecentesca.

Mentre poi insistendo su di un carattere, pur a suo modo vero ed importante, del Settecento italiano, si potrebbe solo battere sul suo valore preparatorio rispetto alla grande epoca di primo Ottocento, facendo della poetica settecentesca e delle sue parziali realizzazioni soprattutto un'enorme riserva di immagini abbozzate, di cadenze incompiute, di forme e moduli di lin-

guaggio e di tecnica in attesa della scintilla creatrice portata da Alfieri e poi da Foscolo e da Leopardi.

Ma in realtà il Settecento italiano non fu solo un secolo di poetica programmata e, se esso fu indubbiamente ricco di tensioni e aspirazioni che trovarono, a vario livello e soprattutto nelle sue fasi terminali, la loro resa poetica più alta nella zona classico-romantica, ebbe anche una sua vita poetica interna, trovò, a vario livello, espressioni poetiche minori e pur non «cecinabili», ed espressioni poetiche intere, specie se si mantenga, pur con la sua potenza di apertura verso una nuova epoca, lo stesso Alfieri nelle sue origini e nei suoi legami settecenteschi.

E chi potrebbe ormai, seguendo le indicazioni del Croce, escludere dalla «poesia» e mantenere in un ambito solo di «letteratura» il Goldoni e il Parini? Mentre pare ormai difficile negare al Metastasio, pur nelle sue limitazioni storiche e personali, il nome e la qualità di poeta e non di semplice letterato e abile librettista.

Né occorrerà, si badi bene, ricercare e sperar di trovare accenti di poesia anche in poeti minori con operazioni antistoriche e sterili, con errate forzature in senso drammatico, ad esempio, dove invece prevale il patetismo elegiaco ed idillico, ma proprio invece seguendo le linee genuine della tensione poetica più storicamente accertabile e del suo corrispettivo di modi di vita e di cultura nelle varie fasi settecentesche, smussando il divario fra la serietà critica, pratica, tecnica del Settecento e una sua intera aridità poetica.

Ché, in realtà, non di una generale poetica e di una generale poesia del Settecento si può convenientemente parlare, ma di poetiche e di forme di poesia entro un arco di sviluppo complesso e graduato che dall'Arcadia ci conduce alle soglie del primo Ottocento.

Vanno dunque rifiutate energicamente sia le totalizzazioni a base di unità compositive con eterni ritorni di elementi diversi e magari contraddittori, unificati col giuoco assai facile della interna contraddittorietà delle epoche di trapasso, sia le totalizzazioni all'insegna di costanti tematiche e letterarie di eroismo e idillio pastorale, sia quella stessa conglobazione di tutto il secolo, sino ad Alfieri escluso, nell'Arcadia, che è più propria dell'interpretazione crociana.

E occorrerà anche rifiutare certe assolute preclusioni preventive (secolo razionalistico dunque impoetico) perché entro quelle nozioni, poi così varie, di poesia, lo storico può ritrovare modi di possibilità poetiche particolari non perdendo mai di vista l'esigenza storica di valutare internamente e concretamente le loro ragioni e le possibilità poetiche particolari che vissero entro quelle nozioni di poesia.

Non neghiamo con ciò che si possano cercare linee verticali nello sviluppo settecentesco anzitutto nel sostrato storico-culturale sia nella *Weltanschauung* e nel modo di vita dominati da istanze morali e civili (la pubblica felicità, la socievolezza, il senso della *civitas*, ecc.), sia nei termini comuni a *Weltanschauung*, a estetica e letteratura (natura-ragione, *utile-dulci*, piacere-virtù) particolarmente più percepibili nella zona lata che arriva al Parini,

sia nella forza dell'educazione umanistico-classica su cui si è sempre molto e giustamente insistito.

Ma queste stesse linee, per renderci conto della loro portata e della loro risoluzione in poetica e in poesia, vanno verificate nel loro effettivo variare, nella loro intensità e profondità, nel loro diverso significato e carattere.

E proprio un forte, anche se graduato, passaggio va ben fatto valere tra Arcadia e illuminismo, evidenziato insieme da ragioni di fondo e da aspetti di poetica e di poesia. Perché mai un arcade avrebbe neppure immaginato una poesia come la *Salubrità dell'aria*, né avrebbe svolto il tema del fuoco o della guerra, dettati dall'Accademia dei Trasformati, nel senso polemico-umanitario con cui li svolse il Parini intorno al 1760. Mai un arcade avrebbe tentato un linguaggio come quello delle prime odi del Parini, in cui entrano, attraverso la nuova coscienza civile e la nuova coscienza di poetica, gli elementi della nuova cultura e del nuovo impegno, la nuova figura del letterato, la nuova forza della moralità pariniana personale e storica, la nuova componente sensistica, la nuova funzione del classicismo nobilitante ed evidenziante, in una sintesi che rinnova e trasvaluta anche gli elementi di più forte continuità e fa del Parini il poeta dell'illuminismo, come il Metastasio era stato il poeta dell'epoca arcadico-razionalistica e l'Alfieri sarà il poeta della crisi illuministica e della rivolta preromantica.

Ché poi tutto il secondo Settecento è più fortemente collegato all'epoca nuova in cui si collocano, dopo l'apertura alfieriana, Foscolo, Leopardi e Manzoni: passaggio d'altra parte da rivedere come su di un livello più alto per quel che riguarda l'epoca arcadico-razionalistica, con la sua ricchezza di stimoli preilluministici, con la sua densità e ricchezza di fermenti estetici e culturali, con le sue possibilità artistiche e poetiche, entro i suoi limiti storici, così diverse dalla successiva squalifica polemica e dal puro adeguamento ad un'epoca morta e di pura decadenza o *pendant*, per difetto, di ciò che il barocco sarebbe stato per eccesso.

Si tratta di graduare e di storicizzare fortemente lo sviluppo settecentesco, senza ricadere in schemi romantici superati e accettando comunque dal Croce la fondamentale idea che la storia moderna italiana comincia coll'ultimo trentennio del Seicento, e cioè con l'apertura dell'epoca arcadico-razionalistica, pur non perdendo con ciò di vista il fatto che la nuova epoca si apre, specie nella sua espressione letteraria, con il peso di inevitabili residui e in una zona meno attiva e decisamente rinnovatrice di quella illuministica, con forti remore conformistiche, con margini evidenti di evasione, di esercitazione retorico-accademica, di proliferazione improvvisatoria, con parziali elementi di cultura più stanca e retorica che richiesero e motivarono poi la reazione antiarcadica di illuministi e preromantici.

Ma tutto ciò è pure margine inferiore e vistoso di centri vivi e va anche valutato in uno sviluppo, di solito poco considerato, della stessa Arcadia, fra consolidamento di effettiva tendenza espressiva e decadenza nei suoi elementi più futili e convenzionali.

In una prospettiva di ricostruzione storicistica si può qui rapidamente articolare la prima fase della letteratura del Settecento italiano: l'epoca arcadico-razionalistica, con le sue poetiche, inseparabili da una centrale e complessa spinta rinnovatrice di carattere anzitutto morale e culturale, ma insieme di impegno estetico e di nuova costruzione artistica. Spinta che va rilevata anzitutto nella sua *Weltanschauung* antibarocca o concretamente non più barocca: filosofia morale e razionalistica, tensione alla pubblica felicità e al paternalismo illuminato, esigenza di riforma e ripresa della tradizione come sostegno di nuova attività, rottura dell'isolamento provinciale barocco e senso di una società almeno di dotti, di uomini «bennati» e «prudenti», esercitanti il buon gusto come nozione circolare di buon discernimento scientifico e critico, di saggezza morale, di schiettezza sentimentale, di correttezza e proprietà linguistica, di organicità e chiarezza stilistica, di mentalità razionalnaturale che aspira (fra velleità e possibilità) a tradursi in poesia spontanea e controllata, con un nuovo legame di cose e parole, di «sodi» pensieri e di stile comprensibile, comunicabile, efficace.

Ciò che ripropetta in maniera diversa gli stessi elementi stilistici e terminologici del residuo barocco su cui troppo spesso si è puntato guardando ad una più astratta storia di gusto e di stile. Ché si dovrà, da una parte, rivedere lo stesso Seicento nella sua complessità di svolgimento; considerare la crisi interna del barocco nel secondo Seicento; e soprattutto si dovrà avvertire lo spirito nuovo, l'accento nuovo che permea la stessa terminologia di ascendenza barocca nell'estetica e nella poetica arcadica, e che svolge, verso la linea agile e mossa, ma lucida e ordinata, del rococò classicistico-razionalistico, moduli provvisori di «barocchetto» con tutto un impegno complesso di filtro della musicalità e immaginosità barocca in forme più limpide e organiche, adeguate alla mentalità razionalnaturale della nuova epoca e a quel controllo della ragione che positivamente serve insieme a difendere la fantasia dal lusso dispersivo, dalla «lascivia» barocca e dall'inaridimento prosastico dei boileauiani francesi, con il riconoscimento duplice e connesso dei diritti della fantasia e del suo dovere di reinserimento in un contesto morale e civile.

Con tutto un vasto convergere, nella costituzione dell'Arcadia, di istanze letterarie e di istanze più generali che le sorreggono in un ampio fronte iniziale di fine Seicento che va adeguatamente studiato nella sua ricchezza di motivazioni storico-culturali e nella varietà dei contesti e dei problemi legati a precise situazioni personali e ambientali, per meglio capire la forza di apertura, l'impulso innovatore dell'epoca arcadico-razionalistica e delle sue poetiche prima del prevalere della linea crescimbeniana-romana e del suo carattere di impoverimento e il consolidamento del gusto arcadico.

Si pensi alle particolari istanze della cultura speculativa etico-civile meridionale, che motivano nel Gravina la sua poetica classicistica e mitico-didascalica con esigenze di rigorismo morale, di impegno democratico (così chiaro nella tematica delle sue tragedie), con il bisogno di assoluta organi-

cità dell'opera e che, pur nella diversità di genialità e di senso piú profondo della storia e della poesia, inseriscono nella matrice dell'epoca arcadico-razionalistica anche la possente opera del Vico.

O, per quel che riguarda la prearcadia e Arcadia toscana, si pensi al rapporto tra la ripresa e continuità galileiano-rinascimentale, e le nuove esigenze letterarie di chiarezza, ordine, organicità, con tutto un vivo legame fra cultura e poetica, con la ricerca (fra Redi e Menzini) di un recupero di realtà nelle parole e di schemi costruttivi che tendono ad adeguare uno spirito lucido critico e socievole in misure di dialogo e scena, in ritmi agili e mossi con un rilievo finale che dipende però dal centro tematico e ritmico e si oppone allo scoppio concettistico barocco.

O infine, per quel che riguarda la zona settentrionale piú apertamente ricca di motivi morali e religiosi (svarianti fra la *pietas* gesuitica e dolciastra del De Lemene e quella piú severa e autentica del Maggi), si pensi al rapporto fra moralità e poetica, fra senso del vero e del bello che trovano le loro punte piú alte nella meditazione estetica, critica e pragmatica del Muratori e del Maffei, nelle istanze morali del teatro dello Zeno o della satira riformatrice del Marcello, nell'eroico morale piú velleitario, ma non privo di un suo impeto arduo, del Guidi, e soprattutto della poesia meneghina e in lingua del Maggi o nella limpida e fine poesia minore del Manfredi. E insieme con questi motivi una ricca tensione di poetica che corrisponde alla difficile nascita di una mentalità, di una cultura, di una letteratura nuova: polemica antiipocrita alle origini di tanto teatro comico (Gigli e Nelli), polemica contro le usanze semifeudali della società barocca, leggi contro violenza e arbitrio, recupero dell'elemento femminile alla vita socievole e culturale, al bisogno di «civile conversazione». E i ritrattini delle biografie arcadiche nel loro modulo di conversione morale-poetica, pur con tutto quello che hanno di accademico e di rigido, sono altrettanti spiragli illuminanti su di una società nuova in lenta formazione con remore, residui, pericoli conformistici ed eccessiva prudenza, ma certo con una nuova circolazione di idee, con un nuovo costume, con un maggiore apporto di ceti borghesi e una iniziale conversione di zone aristocratiche, attraverso la cultura, ad una nuova forma di partecipazione civile.

D'altra parte, in questa prima fase di apertura, alla sua maggiore ricchezza e impegnatività corrispondono chiari limiti di moralismo (l'attacco di Muratori all'immorale ed empio Molière), di eccessiva fiducia nella riforma della poesia ad opera di volontà e d'intelletto (l'ingenuità muratoriana nell'invito agli scrittori italiani alla gara con i francesi nel campo del teatro: «Sudino, s'affrettino, ed empiano finalmente una sedia che promette sicuramente un nome eterno a chi saprà conquistarla»), di infatuazione megalomane per i prodotti nuovi purché antibarocchi, e tutta una certa rigidità, corrispettivo di una cultura non bene affiatata circolarmente, di una poetica che spesso scambia forme barocchette grandiose o una ripresa del manierismo cinquecentesco con una nuova e piena conquista di moderna classicità. E insieme un eccessivo divario fra proposte contenutistiche e formalistiche e una proli-

ferazione morbosa di pseudo-poesia convenzionale e di esercitazione poetica come «dovere sociale», che sovrabbonda specie nella linea romana crescimbeniana di un'Arcadia *bonne à tout faire* e troppo spesso portata (specie dalle correnti più conformistiche e curiali) a risolvere la sua contemporaneità in letteratura encomiastica di potenti e di occasioni frivole.

Ed è su questa linea che si può misurare un certo restringimento e impoverimento di motivi e temi rispetto alla primissima Arcadia, ma anche un effettivo consolidamento, con la sua effettiva limitazione delle più sproporzionate tentazioni grandiose, con le sue esigenze socievoli e conversevoli, con la sua mondanità vivace ed idillica, ottimistica e «saggia», con il suo bisogno di moderato erotismo e di galanteria, con la più forte esigenza di musicalità e canto come sviluppo poetico di animazione vitale, e con quella stessa convenzione pastorale che ambigualmente, fra tanto effettiva evasività edonistica, celava motivi di naturalezza e di pur prudentissimo rinnovamento della società con il ricorso all'ingenua natura.

Sicché questa linea fu in effetti una via più storica e praticabile, più commisurata alle possibilità della generazione nuova e al suo gusto più chiaramente idillico-edonistico, allo sviluppo delle sue esigenze stilistiche che si configuravano sempre meglio in un accordo preciso e strettissimo fra una mentalità razionalistica e una sentimentalità idillica e patetica, fra senso lieto di un ritmo vitale, nitido, caldo, pauroso di eccessi e di dilatazioni dispersive, e una poetica miniaturistica e melodrammatica, in cui la incipiente componente rococò si sviluppa e confluisce con un classicismo ridotto, con un petrarchismo «illeggiadrito», e recupera elementi di un piccolo realismo idillico e domestico.

Su questa via, la poetica arcadico-razionalistica risolveva la sua fondamentale vena melodrammatica (il melodramma è anche il simbolo e modulo centrale di una vitalità lieta e patetica, bisognosa di animata trepidazione e di «lieto fine») e trovava la sua più vera espressione poetica nell'opera del Metastasio, poeta di quella complessa tensione e della sua soluzione più limitata ed organica. Tanto che verso il '35 lo stesso Muratori, avversario strenuo del melodramma, doveva riconoscere in Metastasio il vero poeta del tempo che aveva vinto dall'interno le stesse obiezioni muratoriane al melodramma di fine Seicento, alla sua disorganicità, alla sua mescolanza di stili, alla sua improbabilità di vicenda e di situazione, alla sua lasciva vena erotica, al suo asservimento della poesia alla musica.

Capovolto il rapporto musica-poesia in un'effettiva sottolineatura subordinata della musica rispetto all'espressione della parola, risolto il rapporto ragione-poesia in una specie di immagini e situazioni chiare e distinte, ma dense di affetti e tradotte in un linguaggio chiaro, nitido, semplice ed elegante, musicale ed espressivo, popolare e letterario, realizzato concretamente il principio arcadico della poesia come «sogno in presenza della ragione», il Metastasio offriva al suo tempo opere poetiche originalmente profilate e storicamente rappresentative di una vissuta partecipazione agli ideali dell'e-

poca, pensate per un pubblico la cui sollecitazione viva lo stimolò fino al culmine dell'*Olimpiade* e del *Demofonte*.

Il bisogno di dialogo e canto, di scena e personaggio, di analisi e sintesi dei sentimenti patetici, di ritmo animato vivace e limpido, di linguaggio interamente comprensibile e pur eletto e non prosastico (che viveva nelle aspirazioni dell'epoca e che già si era tradotto in forme minori e più povere nel sonettismo melodrammatico dello Zappi e della Maratti), trova nelle opere mature del Metastasio la sua esaltazione poetica, incentrata in una vena poetica gracile, limitata, ma sincera, limpida e inconfondibile che poté non a torto affascinare ancora Baretti, Rousseau, Leopardi.

Ma quella vena limpida e difficile, che sgorga al culmine di un'opera lunga e rigorosa di scelte, di prove, di ricambio fra poetica e poesia, si esaurisce all'altezza dei suoi risultati maggiori e il declino del poeta corrispose all'esaurimento del suo accordo col tempo e alla chiusura effettiva di quella fase e di quella poetica.

Mentre lentamente il razionalismo si svolge in illuminismo, il rapporto del Metastasio col tempo storico, culturale, letterario si fa sempre più discorde e diffidente. E la solitudine cortigiana viennese lo isola sempre più in un limbo astratto di eroismo cavalleresco-romanzesco, mentre egli giudica sempre più preoccupato e amareggiato, conservatore e reazionario, il «secolo illuminato» foriero di uno sconvolgimento rivoluzionario dell'ordine assolutistico-paternalistico della sua vera epoca, e allo stesso modo giudica negativamente sia il turbamento di una sensibilità dolorosa e preromantica che gli par ripresentare pericoli di nuovo secentismo e negare la visione idillico-provvidenziale arcadica, sia lo stesso filosofismo in versi e l'eccessivo credito neoclassico agli esemplari greci di cui egli aveva giudicato aspramente le «sconvenienze» e gli eccessi «sublimi» da un punto di vista morale ed estetico.

I limiti storici del Metastasio sono anche i limiti storici dell'Arcadia, delle sue poetiche e della sua produzione letteraria, il cui aspetto più convenzionale e parassitario ed ozioso ed evasivo-idillico si accentua fra la dispersiva attività frugoniana (pur con i suoi spunti di ripresa nuova del «grandioso» e certa ariosità, negli «sciolti», per motivi e costumi nuovi) e il moltiplicarsi degli improvvisatori in cui si perdeva la forza delle istanze culturali e vitali che avevano animato l'Arcadia al suo sorgere e nel suo sviluppo maturo, mentre i protagonisti dell'Arcadia o si esauriscono poeticamente come il Metastasio, o scompaiono materialmente, o si volgono più energicamente alla cultura, alla storiografia, all'erudizione, accentuando, anche con nuovi contatti europei (i viaggi di Maffei, Rolli, Conti, Algarotti), una maggiore coscienza europea e i loro impegni ideologici che rappresentano il legame più attivo verso lo sviluppo illuministico, nella coincidenza col sorgere dei nuovi Stati assolutistici illuminati e l'affermarsi delle nuove dinastie straniere e presto italianizzate in gran parte della penisola, dopo la temporanea crisi dei primi movimenti riformatori intorno agli anni '30.

Intanto già nella stessa Arcadia il gusto poetico veniva lentamente cam-

biando con il nuovo impegno figurativo prevalente sul canto e sulla spinta melodrammatica, come avviene nel Rolli degli «endecasillabi», nel Crudeli e più tardi nel Casti. E il canzonettismo si carica di elementi sensistici e di libertà «libertina» che culminerà poi negli *Amori* del Savioli.

E se il Conti tende ad una figura del poeta-filosofo di timbro neoplatonico e di avvio al neoclassicismo, certo, nel giro degli anni terminali della prima metà del secolo, viene prevalendo il didascalismo in versi, appoggiato da una folla di traduzioni di didascalici latini e stranieri, vengono prevalendo il sermoneggiare oraziano e la figura del poeta-filosofo in senso illuministico, divulgativo, combattivo per nuove verità e nuova cultura.

E insieme una reazione all'Arcadia si profila al di là delle interne autocritiche del Martello, e mentre un vecchio arcade, il Tommasi, nella prefazione del '35 alle sue poesie, avverte con dolore che il secolo si è fatto scientifico e filosofico, non ama più la «bella letteratura» e corre dietro a forme artistiche prosastiche e viziate dall'«empio» pensiero degli stranieri libertini e materialisti, la briosa satira algarottiana del *Tempio di Venere* (1745) contro il sonettismo versaiolo dell'Arcadia e il suo arcaico petrarchismo astratto e platonizzante corrisponde più in profondo alle stesse istanze dell'Algarotti a favore di una letteratura ricca di impegni culturali e civili, di una riforma della letteratura, e ripropone la stessa polemica arcadica contro il Seicento con un nesso di ragioni civili e letterarie più vasto e profondo. Come poi anche più chiaramente farà il Parini, indicando nel Seicento non solo il secolo del malgusto e della lascivia letteraria e morale, ma il secolo dell'oppressione spagnola e dell'oscurantismo oppressivo del Concilio di Trento e della Controriforma. E la continuità classicistica si ripropone come più forte ripresa dei valori di natura, virtù e libertà degli antichi, il melodramma viene aggredito insieme alla pura melodia della rima, e, accanto alla cura per la poesia, si precisa tutta una nuova cura e una nuova problematica della prosa svolta al di là dei limiti più accademici della prosa media arcadica (in cui pure van calcolati gli stili di prosa dei Muratori, Maffei, Giannone, Gravina, Martello) e avvertita ora come più diretto strumento di divulgazione e di battaglia di idee, più spregiudicatamente avvicinata alla prosa francese come momento poi superabile in un più concreto incontro di tradizione e di novità.

La forza di novità della poetica illuministica si misura anzitutto nel rigoglio di idee e di esigenze che sostengono le stesse proposte sulla poesia, più legate con la cultura e la civiltà e riferite a nozioni di «natura» e «ragione» tanto più cariche di riferimenti culturali e filosofici e di impegno combattivo e pratico che vuole essere, con tutti i suoi limiti, una dignificazione della serietà della poesia.

Nuovi elementi utilitaristici ed edonistico-sensistici entrano nella meditazione estetica, nuove e più urgenti immagini di letteratura-civiltà circolano negli scritti del «Caffè» con il suo appello «cose non parole» (che poi era un modo rude per dire: parole nutrite di cose), nelle proposte iconoclastiche delle *Virgiliane*, nell'impetuoso *Discorso sopra la poesia* del Parini (connesso

con il dialogo *Della nobiltà* e con la figura sintomatica, in quello, del poeta plebeo), con la sua immagine di una poesia nuova che ha acquistato il merito dell'utilità, dell'incidenza sulla realtà civile ed umana.

Sicché, con tutta la necessaria gradazione di trapassi, con l'adeguato rilievo di elementi di eredità arcadica che sarebbe sciocco negare, bisognerà dire che c'è un passaggio forte fra Arcadia e illuminismo e che esso va fatto valere adeguatamente anche nello studio della poetica attiva nell'epoca illuministica, e che quella non può dirsi più arcadica. Tanto che non sembra più arcadica neppure la poetica più laterale di metà secolo in direzione galante-edonistica e classicistico-rococò come quella del Savioli con i suoi *Amori* (1758-1765), tanta è la maturazione in essa di una nuova tensione allo spiccato sensuoso della figura e della scena, ad un lucido e smaltato realismo di gemma incisa, ad un ritmo meno fluido, meno canoro, più secco, brillante, clavicembalístico: tensione legata ad una tendenza erotico-edonistica che ha riferimenti chiari con un'epoca di apertura di libertà e di spregiudicatezza, tanto più acuta, pungente, ardita di quella dell'Arcadia.

Classicismo sensistico-rococò, su base illuministica, con i suoi aspetti più marginali di brio, di avventura, di malizia sorridente, come conforto e ornamento espressivo di una vita più aperta e libera, tutta mondana, di una società illuministico-aristocratica. E classicismo rococò dotato, nel caso degli *Amori*, di una forza tecnica e metrica che ne assicura la lunga durata esemplare di schema medio, fino alla sua irrorazione (e alla fine disgregazione) ad opera di elementi preromantici (Bertola), di elementi neoclassici (Cerretti e Mazza), di nuova grandiosità scenografica (Monti).

Ma tanto più deve apparire diversa ormai dalle condizioni della poetica arcadica (malgrado l'educazione arcadica e l'utilizzazione di elementi arcadici) la poetica pariniana all'altezza della sua impostazione nelle prime odi, nel citato *Discorso sopra la poesia*, nei versi ricordati per l'Accademia dei Trasformati, ed essa, su temi illuministici militanti, si propone come la più chiara e attiva poetica illuministica in Italia.

Quando il Parini riprende l'*utile dulci* oraziano nella celebre battuta della *Salubrità dell'aria* («va per negletta via / ognor l'util cercando / la calda fantasia / che sol felice è quando / l'utile unir può al vanto / di lusinghevolo canto»), egli espone una poetica sostanzialmente nuova, consapevole della sua novità («va per negletta via») sorretta dal senso poetico («la calda fantasia»), rivolta a tradurre, con i suoi mezzi tecnici, precisi e nuovi, con il suo linguaggio classicistico-sensistico, la volontà di un coraggioso impegno riformatore, di un intervento della poesia nella riforma della *civitas* illuministica concreta, storica e insieme paradigmatica per tutta una generale posizione umana. Di cui il poeta canta le feste, gli eroi, gli obbiettivi di lotta, con una carica nuova di «natura» e «ragione», «piacere» e «virtù», resi circolari e armonici in una civiltà piena e matura, in una tensione alta ad una poesia robusta ed eletta, istintiva e razionale. Tensione portata poi nel *Giorno* ad arricchirsi di toni ironico-satirici e di nuclei possenti di sdegno, e di sfumature di compiacimento

edonistico, nella dialettica viva della sanità popolare e della raffinatezza frivola della classe nobiliare di cui pure il poeta illuminista non vuol perdere gli aspetti di eleganza e civiltà, lontano com'è dal percorrere la via del dialetto, di cui pur ebbe così forte sentimento, e del realismo immediato, per la sua stessa volontà di una civiltà riformata, non distrutta secondo i moduli del suo illuminismo riformatore, non rivoluzionario.

Donde poi, sulla base di questo impegno più aperto, si profila il suo svolgimento entro l'illuminismo verso forme più sottili e poetiche, in cui il distacco opera sull'impegno, verso una evoluzione di tipo neoclassico che non significa involuzione e tradimento delle sue posizioni centrali, ma loro trasferimento in una zona più intima (non astrattamente solitaria), meno immediatamente pratica, in un più forte rilievo della sacertà morale della sua figura di poeta educatore, entro una civiltà che egli sente di aver già contribuito a trasformare rendendola più attiva, umana e poetica.

In Parini la poetica illuministica ha il suo più esemplare e centrale risultato poetico che di tanto supera i limiti medi della produzione poetica della fase più chiaramente illuministica, anche se, a misurare l'ampiezza e l'importanza della zona illuministica, si dovrà meglio misurare la forza della prosa degli scrittori riformatori ed anche acquisire alla zona illuministica, con acuto e duttile ma pur centrale legame, l'altra grande esperienza poetica settecentesca, costituita dal teatro comico goldoniano.

Legato, nella sua formazione e nel suo sviluppo più intenso, all'ambiente veneziano ricco di fermenti nuovi, ma privo di una condizione favorevole quale fu per il Parini quella del gruppo illuministico lombardo e dello stesso atteggiamento riformatore del governo del Firmian e del Kaunitz, il Goldoni pur si inserisce in una civiltà di sviluppo razionalistico-illuministico medio, più collegato alla base arcadica settentrionale (la più ricca di fermenti morali e riformatori) e alle idee di riforma del teatro agitate appunto da Muratori e Maffei (e dal veneziano Marcello per l'intera opera in musica), mentre la sua esperienza di lettura e il suo soggiorno toscano dovettero riportare in lui gli elementi più vivi dei tentativi del Gigli, del Faggiuoli e del Nelli.

Ed è giusto quindi, col Fubini, rilevare l'importanza che ebbe per lui l'Arcadia, ma certo egli portò poi, entro un'atmosfera di illuminismo meno consapevole, di candido liberalismo, elementi nuovi e più popolari di attenzione sociale ed umana con un amore vivo per la città degli uomini, per la sanità popolare, per la dignità e libertà umana entro ogni situazione sociale, che lo collocano di nuovo al di là della precisa dimensione arcadica.

Certo gli elementi più aperti in direzione illuministica il Goldoni li espresse nei tardi *Mémoires*, nell'ambiente francese di fine secolo, ma ciò che lì più apertamente si liberava (ottimismo fiducioso e attivo di uomo tutto terreno, gusto per la città magari nei minimi segni di un'organizzazione umana, come le ammirate pietre picchiettate delle strade perché non si scivoli, nella descrizione di Venezia, la sua antipatia per la filosofia scolastica, per la superstizione, per i vapori mistici, il suo amore per il limite e per le

situazioni concrete) era pur ben coerente allo spirito goldoniano anche nelle sue commedie e l'impeto di una civiltà piú umana, di una vita piú attiva e concreta, di un dialogo vero e corale sorreggono la sua poetica di «mondo e teatro», la sua riforma impostata sul naturale e sul vero, la sua poesia di mondana letizia e di gusto del limite della situazione concreta. E la polemica anticruscante, antipindarica e antiaulica di tanti suoi componimenti scherzosi colpisce indubbiamente aspetti della poetica arcadica distaccandolo da quella ad un livello diverso di civiltà e di gusto. E la sua poesia e il suo linguaggio poetico possono addirittura sentirsi come le punte piú moderne della letteratura settecentesca e tali da aprire una via piú moderna di quella pariniana: anche se, in realtà, essa rimase piú chiusa rispetto alle possibilità del suo tempo, meno operante e inseribile in una continuazione di civiltà letteraria in cui lo stesso classicismo non può considerarsi come puro impaccio e antistoricamente desiderarlo precocemente caduto, quando si pensi poi a quanto esso ha fruttato centralmente in un Foscolo e in un Leopardi, a quanto di vivo e di moderno ha permesso di esprimersi nello stesso Parini.

Piú centrale, e per livello ideologico e per attivo corrispettivo storico di poetica, appare dunque la posizione pariniana. Che nei suoi svolgimenti già accennati e nelle sue reazioni chiarisce anche il duplice movimento che dal seno dell'illuminismo si viene delineando nella letteratura italiana dal 1760-1770 in poi, con origine iniziale entro quel decennio formidabile di opere e di elementi nuovi, che richiama anche al ritardo del pieno sviluppo illuministico italiano e all'incrociarsi della sua maturità, dei suoi sviluppi, delle sue difficoltà, contraddizioni, compromessi e remore (ad opera di elementi conservatori e confessionali) che tanto si fanno avvertire specie nell'ambito della poetica.

Da una parte il preromanticismo che il Parini esplicitamente e duramente combatté come impura contaminazione della poesia italiana di tradizione greco-latina, dall'altra il neoclassicismo che egli accettava, in una propria utilizzazione profonda e in accordo con il maturarsi del suo animo poetico. La musica alta e pura, il senso intimo della poesia e insieme quella moralità che vi si trasfonde e che permetteva al vecchio Parini di instaurare un complesso rapporto con l'occupazione francese e la Cisalpina e di presentarsi al Foscolo su quella doppia e unica dimensione di arte e moralità esemplare, vanno certo ben al di là dei caratteri piú vulgati della poetica illuministica.

Sicché, pur sorreggendo ancora il fondo del lungo sviluppo della storia poetica pariniana nella sua stessa fase neoclassica, e variamente agendo ancora in tante personalità minori già attive nel gusto neoclassico-preromantico, il corrispettivo di poetica dell'illuminismo viene già complicato e disgregato dalle nuove tendenze che si verranno pronunciando nei decenni iniziali di metà secolo. Quando, come dicevo, dal seno stesso dell'illuminismo vengono sviluppandosi elementi che entrano in una diversa tensione di sensibilità, di intuizioni estetiche, di volontà di poesia, che non possono alla lunga essere affermati solo come elementi tutti interni alla civiltà illuministica, anche perché di fatto in Italia la spinta piú alacre dell'illuminismo (per la sua stessa

natura piú riformistica che rivoluzionaria) veniva in parte esaurendosi, nella sua accensione piú ardente e negli elementi piú facilmente commutabili in spinta di poetica. Ed anche se la centrale ispirazione della civiltà dei «lumi» continua a lungo nella stessa curiosità vivacissima di viaggiatori e memorialisti di secondo Settecento per nazioni, paesi, aspetti concreti di civiltà e società, e soprattutto nell'attività e nella prosa dei pensatori e riformatori illuministici italiani per aprirsi – al di là del dispotismo illuminato – verso le istanze rivoluzionarie e democratiche dei «giacobini» italiani: con un'imponente produzione di opere e scritti variamente validi a testimoniare la stessa forza, lucidità, e spesso sensibilità (entusiasmo e ragione, virtù e cuore), della prosa piú direttamente legata alle istanze dell'illuminismo.

Certo, dallo stesso «Caffè» e dagli scritti di Beccaria, di Pietro e soprattutto di Alessandro Verri, la componente sensistica mostra un certo dissociarsi dal saldo circolo ottimistico di natura-ragione e piacere-virtù. E un'accentuazione crescente della sensibilità dolorosa, dell'esaltazione del sentimento, un appassionamento piú intenso ed autonomo per gli «errori utili», per le generose ed attive «illusioni», per i «diritti del cuore» vengono forzando i limiti di equilibrio della loro matrice illuministica.

Già in tal senso si muovono, specie in campo estetico-pragmatico, le intuizioni piú avanzate del Bettinelli nell'*Entusiasmo* o del Baretti tra «Frusta» e *Discours sur Shakespeare et Monsieur de Voltaire* o del Saggio sulla filosofia delle lingue del Cesarotti: entusiasmo e genio contro regole e fredda ragione, nazionalità e individualità del linguaggio, bellezza del «brutto» purché intensamente caratteristico e naturale, scoperta di Shakespeare, esaltazione del quarto canto dell'*Eneide*, dei canti di Francesca e di Ugolino.

Con tutta una vasta utilizzazione di stimoli stranieri (al centro il possente nodo illuministico-preromantico di Rousseau) che costituisce, insieme all'attività dei viaggiatori italiani all'estero, una nuova fase di fecondo contatto europeo da considerare non come pura e meccanica importazione ma con crescenti ragioni proprie e con un particolare valore di viva novità entro la tradizione italiana e la sua prevalente tendenza classicistica. La quale, d'altra parte, non manca di esercitare anche in questo filone preromantico la sua influenza di riequilibrio e di smussamento, ma non fino al punto da ridurre le nuove tensioni sentimentali estetiche e poetiche a pura tematica indifferentemente esercitata ed edulcorata dagli impenitenti verseggiatori ed «arcadi» italiani; ché, scartate le vecchie denominazioni di Arcadia lugubre, notturna e preromantica che pospongono gli elementi di fondo agli aspetti piú esterni di residui arcadici, non basta riportare tutta la nuova ricchezza di tensioni sentimentali, la nuova tematica sollecitata dalle traduzioni di testi preromantici stranieri, i nuovi spunti di estetica e critica a un puro e semplice aspetto interno e coerente della civiltà e della poetica illuministica.

Se infatti una globalizzazione arcadica per tutto il Settecento è assolutamente insufficiente, insufficiente è, per tutto il secondo Settecento, una globalizzazione illuministica quando prevalgono gli elementi di crisi dell'illu-

minismo e si manifestano movimenti di sentimento, di gusto, di cultura che Alfieri, Foscolo, Leopardi variamente risentiranno in polemica con elementi centrali della civiltà illuministica e che già si instaurano in una direzione che porta ad altro, verso l'epoca e le poetiche del primo Ottocento romantico.

Né si vuol così aderire ad una limitazione e decurtazione dell'illuminismo – spina dorsale del pieno Settecento e della sua difficile ricerca della libertà, della dignità ed autonomia umana, della sua ansia di riforme e di lotta rinnovatrice in ogni campo – bensì solo legittimamente articolare e arricchire la comprensione nostra in una zona folta di passaggi, di crisi e di sviluppo, straordinariamente esemplificata soprattutto poi nell'Alfieri, il quale con la sua potente carica preromantica, con la sua versione preromantica di elementi illuministici ha fondato un senso più profondo della libertà, della poesia e dell'uomo e ha trovato le scaturigini della sua grande poesia tragica (tragica per natura e per storia e non per pura adesione a schemi di generi) proprio nella vissuta – anche se non teoricamente spiegata – sofferenza della crisi illuministica, della sproporzione fra reale e ideale, dell'urto dell'individualità «protoromantica» contro i limiti del reale e contro ogni concezione di ordine provvidenziale, cattolica o illuministica che fosse.

Esiste anche in Italia un fascio di nuove tensioni che nell'Alfieri o – fuori ormai del vero Settecento – nell'*Ortis* foscoliano si prospetterà in violente forme di contrapposizione ragione-passione, ottimismo-pessimismo, illusione-filosofia e motiverà in parte la stessa reazione alfieriana alla rivoluzione francese; ed esiste una tendenza di poetica che varia fra le nuove intuizioni estetiche e critiche e le sollecitazioni delle versioni preromantiche e soprattutto dell'*Ossian* cesarottiano, miniera inesauribile di stimoli per i grandi poeti da Alfieri a Leopardi e immissione formidabile nella nostra tradizione di temi e immagini nuove (il senso oppressivo della morte e della notte, la natura selvaggia e in tensione, la voluttà del dolore, i paesaggi desolati e sconfinati del Nord, la tomba solitaria, l'eroismo primitivo e pessimistico) e di cadenze e di moduli espressivi e metrici nuovi entro l'endecasillabo sciolto, portato a misura del sentimento irruente, malinconico, elegiaco, con le sue interrogazioni dolenti e grandiose che arieggiano, a ben guardare, un modulo interno di un'epoca di crisi, di domande più che di soluzioni.

Questa tendenza trova già una possibilità di azione nella zona preromantica settecentesca in forme di mediazione più cauta, ma tali da costituire una larga trama di poetica e di minori risultati tra prosa e poesia: il *Viaggio sul Reno* del Bertola con il suo senso pittoresco preromantico, le *Poesie e prose campestri* del Pindemonte con i loro temi spesso preleopardiani e con la loro resa artistica gracile e luminosa, la loro temperie aristocratica di edonismo sensibile e sentimentale, con la tendenza a ridurre, a mediare istanze preromantiche con istanze neoclassiche, che sembra a poco a poco esaurire la carica preromantica italiana, se non ci fosse l'Alfieri e subito dopo, al di là della versione più scenografica e decorativa del Monti dei *Pensieri d'amore* e degli *Sciolti al Chigi*, l'*Ortis* foscoliano.

Zona dunque e tendenza da sottolineare e limitare nella sua precisa forza ed estensione, anche se un'operazione piú vasta e generale non ci dovesse preliminarmente fare intendere come certe esigenze preromantiche vivano – a lor modo e in una direzione fra adesione e reazione all'illuminismo – anche alla base della ripresa classicistica in forma neoclassica.

Non solo l'elemento di nostalgia, che i preromantici collocano nel primitivo e nell'esotico e che i neoclassici situano nel passato greco come epoca di perfezione umana e poetica, ma la stessa generale impostazione di tensione alla poesia sublime, grande, geniale, ispirata, immaginosa, di fronte a quella che appariva una depressione della poesia in forme troppo discorsive e scientifiche.

L'alta protesta dell'Alfieri all'altezza del *Saul*, contro il secolo «tanto ragionato e niente poetico», trova una certa corrispondenza e contemporaneità con le numerosissime versioni della Bibbia, con l'amore del Cesarotti per il «sublime» dell'Ossian, con l'infatuazione del Monti per la poesia degli ebrei e il disprezzo per la poesia miniaturistica e idillica nel *Discorso preliminare al Saggio di poesia* del '79, con le proposte di poetica del Mazza e del Rezzonico per una poesia di neoclassicismo grandioso, con una particolare ripresa di certi aspetti della prima Arcadia eroicizzante e del frugonanesimo piú velleitariamente «alto».

C'è insomma, intorno al '70-80, una concitazione in gran parte velleitaria, e alla fine in molti casi libresca e fastidiosa, ma non casuale, legata alla critica dell'illuminismo e soprattutto delle sue poetiche e che viene riducendo di forza le stesse forme di classicismo rococò di tipo savioliano esercitate dai «lombardi», ma da essi poi rifiutate a favore di poetiche piú «alte e sublimi», rinforzanti l'aspetto di novità delle stesse poetiche neoclassiche.

Queste si pronunciano con un certo scarto cronologico rispetto all'ondata preromantica appoggiata alle traduzioni e all'*Ossian*, e infatti, mentre si alimentano di alcune istanze preromantiche, si svolgono in una specie di lotta a piú fronti sia contro il preromanticismo «esotico e barbarico», sia contro i residui arcadici localizzati soprattutto nel Meridione, sia contro il filosofismo in versi di tipo illuministico, francesizzante e impoetico. Forme di misonismo nazionalistico e cattolico si mescolano con istanze poetiche piú schiette e con esigenze stilistiche e linguistiche di un purismo variamente pedantesco o fecondo; esigenze neoplatoniche e metafisiche (bellezza ideale, armonia, musica rasserenante) si mescolano con riprese di nuovo didascalismo moralistico che pur si apre a spiragli di piccolo realismo domestico e a nuove forme di idillio, sull'appoggio della nuova intensa ripresa di traduzioni dai classici latini e greci.

Certo con gravi cadute in un archeologismo di statue gessose, in una nuova discorsività pacata ed esangue, ma anche con una significativa aspirazione almeno intenzionale alla rivincita della poesia, della bellezza, della tradizione e dello stile contro il praticismo e contenutismo: aspirazione che guida, alla fine del secolo, alla ibrida via eclettica del Monti e poi alla via

foscoliana delle *Odi* e delle *Grazie* e a certi temi della discussione romantica del Leopardi, e indubbiamente ha una sua importanza nella complessa formazione del romanticismo classico italiano, quando la tensione piú astratta alla bellezza ideale diverrà tensione a valori consolatori e perfetti, luce della grande poesia sulle miserie della sofferenza umana.

Ma il secolo si chiude in realtà con le due alte e opposte soluzioni, quella neoclassica del Parini e quella preromantica dell'Alfieri.

La prima piú in accordo con un cauto e armonico sviluppo di sostanziali elementi di fede illuministica, la seconda con una reazione all'illuminismo e un trasferimento di elementi illuministici in funzione preromantica, con una novità e una potenza che va al di là di quella del Parini, fino a determinare l'intuizione-incomprensione che il Parini ebbe dell'Alfieri, riconoscendone la novità sentimentale, ma non riuscendo a risalire da essa all'originalità del suo stile.

Perché al centro della personalità e della poetica alfieriana, con il suo mito del letterato agonistico e anticonformista, con l'immagine della poesia come «piú forte figlia del forte sentire», vive il motivo piú profondo della crisi illuministico-preromantica: accentuazione dell'unica radice del bene e del male nel «forte sentire», esaltazione degli oscuri fermenti della precoscienza, e insieme disperata tensione morale, rivolta contro un ordine delle cose cattolico o razionalistico, limitativo della nuova personalità umana: rivolta aspirante ad una libertà ed affermazione infinita e insieme dolorosamente consapevole del limite esistenziale, risolta nel modulo tragico della matura e complessa tragedia alfieriana che si sviluppa pienamente quando la crisi è interamente approfondita. E al modulo interno e costruttivo preromantico corrisponde tutta una ricca gamma di connotazioni preromantiche portate al loro esito piú aperto e poetico; così il senso di una natura che, alimentata dalle suggestioni ossianesche, le trasvalora in un nuovo accordo di moduli personali storici di paesaggio in tensione e di stati d'animo turbati e drammatici («il cor cui fiamma inestinguibil cuoce», «e muggian l'onde irate in suon feroce») fino al riaffiorare di una superiore calma (il percorso sintomatico del capolavoro del sonetto scritto a Marina di Pisa nell'85, nell'epoca suprema fra *Saul e Mirra*) nata sulla intensificazione e concitazione estrema della sensibilità; così i caratteri suoi del linguaggio, della costruzione articolata e ascendente che adegua il moto tempestoso e impetuoso dell'animo che veniva scoprendo il senso dell'infinito, l'analogia romantica tra musica e sentimento malinconico, le intermittenze del cuore e il recupero intensificato del passato nel risorgere improvviso del ricordo, conseguiti poi nella *Vita*, in cui si riverberano in senso nuovo le stesse esperienze di prosa francese degli anni formativi, così come lo studio degli illuministi, che tanto lega l'Alfieri al suo secolo, si svolge attraverso l'estremismo della *Tirannide* e l'ingorgo di *Del Principe e delle lettere* in una misura nuova di crisi e di divario fra ideale e reale, in una rivolta alle forme piú consolidate e vulgate della civiltà illuministica e dei suoi corrispettivi di poetica.

Via il melodramma in ogni accezione, via gli elementi idillici rococò, via

la saggezza equilibrata del Parini e la sua preoccupazione umanitaria, entro un selvaggio e potente impeto sentimentale (e pur tutt'altro che dispersivo e privo di una forte componente di robusta moralità e di una nuova versione della scuola dei classici), carico, se si vuole, di potenziali veleni nazionalistici e irrazionalistici, ma ben più fortemente folto di germi potenti di futuro sulla grande via del Foscolo e del Leopardi.

Ché subito dopo, in un accelerarsi incalzante di tempi, proprio alla fine del secolo, dopo una rapida esperienza che brucia tutti i termini delle poetiche settecentesche più tarde, il Foscolo dell'*Ortis* esprimerà, nella sua densa spirale di anelli di sofferenza e testimonianza personale, politica, storica, esistenziale, i fermenti più vitali dell'estrema civiltà settecentesca italiana ed europea e dei suoi germi romantici. Come il neoclassicismo romantico del Foscolo supererà, con i suoi temi drammatici e la sua nuova misura di ritmo e con il suo nuovo linguaggio, le possibilità del gusto settecentesco più avanzato. E l'«illacrimata sepoltura» del sonetto *A Zacinto* risolverà in assoluta originalità la gocciolante sentimentalità preromantica e il nitore neoclassico, mentre a nuovo livello il Foscolo riprenderà temi del Gravina, del Conti, del Vico e tutta l'eredità della poesia sepolcrale e l'aspirazione neoclassica alla bellezza e armonia, nella elaborazione nuova di valori vitali e culturali della grande poesia dei *Sepolcri* e delle *Grazie*.

E il romanticismo lombardo del «Conciliatore» riprenderà, nella sua nuova e originale problematica, temi illuministici, preromantici e persino neoclassici; nel Manzoni ritorneranno, nella stessa polemica sul Seicento e nell'antipatia per il romanzesco e il chimerico, motivi già avviati sin dal lontanissimo Muratori. E sin la lezione di chiarezza dei modesti arcadi e quella più energica degli illuministi non saranno senza utilità per quella nuova grande epoca poetica così rivoluzionaria e profonda e pur così limpida e chiara, così fantastica e pur razionale, poesia di poeti che vollero veder chiaro nei loro problemi e nei problemi del tempo, che ebbero profonda coscienza morale e civile, sino alla suprema protesta morale ed umana della *Ginestra* leopardiana, grandiosa ripresa di temi illuministici in una nuova eccezionale tensione romantica.

Così il Settecento italiano rivela, pur con tutte le sue remore e i suoi limiti (riflessi a volte in elementi più conservativi e moderati della letteratura ottocentesca), anche di fronte alla nuova grande epoca di primo Ottocento, la sua ricchezza di poetica in senso di preparazione di una grande tradizione e di una grande civiltà, ma insieme la sua ricchezza interna di poetica e di poesia senza di cui la sua stessa forza preparatoria non avrebbe avuto possibilità di estendersi e di concretarsi sull'appoggio di effettivi risultati.

II

LA LETTERATURA NELL'EPOCA ARCADICO-RAZIONALISTICA

1. *Il problema critico dell'Arcadia*

Da tempo (e soprattutto – dopo alcuni spunti del Carducci¹ – per merito della solida revisione del Croce) può considerarsi superata la considerazione tutta polemica e tutta negativa dell'Arcadia e della letteratura di primo Settecento quale inizialmente la impostò il Baretto proprio in apertura del primo numero della «Frusta letteraria»² e quale – attraverso la severa condanna desanctisiana e la più generale avversione romantica – venne divulgandosi in una *opinio communis* a cui si legano il persistente senso dispregiativo degli stessi nomi di Arcadia e di arcade, sinonimi di oziosa accademia, di evasione letteraria, di letterato senza impegni e senza serietà umana, civile ed artistica, e il *pendant* scolastico fra turgore secentistico e bamboleggiamento arcadico ugualmente privi di serietà e di poesia.

¹ Egli, pur severo con l'Arcadia nei suoi aspetti di frivolezza e mediocrità morale e poetica, rilevò positivamente il valore dell'educazione stilistica e della ripresa della lezione dei classici da parte dell'Arcadia (vedi il commento alle *Rime* del Petrarca, Livorno 1876, p. XV), mentre nella sua raccolta di poesia del Settecento rilevò, con grande finezza, i pregi tecnici e stilistici di tanti rimatori anche dell'epoca arcadica. Meno poté influire sul corso della valutazione dell'Arcadia l'intervento del Carrer che pur merita di essere ricordato sulla linea di un apprezzamento dell'Arcadia come inizio e preparazione della nuova letteratura lontana dalle «fantastiche esorbitanze del secolo precedente», che i modesti arcadi avrebbero «sedato», preparando «il campo alle onorevoli fatiche di quegli ingegni che seguirono» (*Opere*, Firenze 1855, III, p. 509).

² «Il capitolo primo dice l'istituzione dell'Arcadia e narra tra le altre fanfaluche il caso memorandissimo di un certo poeta, il quale avendo sentito cert'altri poeti recitar certe pastorali poesie in certi prati situati dietro un certo castello proruppe in questa miracolosa esclamazione: Egli mi sembra (notate quell'enfatico egli) egli mi sembra che noi abbiamo oggi rinnovato l'Arcadia. Oh magica esclamazione alla quale deve l'Arcadia il suo nascimento, come da un piccolissimo seme nasce una zucca molto smisurata; o per dirla con più dignità come certi giannetti di Andalusia è fama debbano l'esser loro a l'ingorgarsi di un po' di vento Favonio nella matrice di certe puledre... Così gli italiani usavano nel seicento di cibarsi di pan muffato, e furon sforzati in quel bosco Parrasio a nutrirsi quindinnanzi di pane azzimo, ma, per esprimersi arcadicamente, si chiama bon gusto il pane azzimo... Povera Italia, quando si chiuderanno le tue scuole di futilità e di adulazione!» (*La frusta letteraria*, a cura di L. Piccioni, Bari 1932, I, pp. 9-10 e 13). Il volume cui il Baretto si riferisce è quello delle *Memorie storiche dell'adunanze degli Arcadi*, del Morei, Roma 1761.

Soprattutto mercé l'interpretazione del Croce, che ricollegò l'Arcadia alla spinta rinnovatrice del razionalismo e valorizzò la conversione in esigenza di nuova educazione stilistica e di ripresa della continuità della tradizione e della lezione dei classici (e, in tale direzione, grazie anche agli essenziali studi del Fubini sulla critica arcadica e poi su tutto il fenomeno letterario arcadico), da tempo ormai la critica italiana considera l'Arcadia – e la sua letteratura – con una valutazione storicistica più equa e concreta che – senza infatuazioni assurde e senza ignorarne i limiti storici e poetici – punta sul suo valore di un faticoso e spesso incerto ma centrale avvio, rispetto alla decadenza e crisi del barocco, di una letteratura che tende a tradurre in nuove forme di linguaggio e in nuovi modi di costruzione artistica i valori di una cultura avvivata dal razionalismo e dalle aspirazioni di una civiltà più aperta ai fermenti e rapporti fra l'Italia e l'Europa, più mobile, civile, socievole, anche se in genere tale volontà letteraria non può non apparire sproporzionata rispetto alle realizzazioni poetiche e alla imponenza della nuova cultura nel campo del pensiero e dell'attività storica, erudita, teorico-estetica, filosofica e civile.

Né, alla luce della individuazione di un fondo nuovo di cultura-letteratura – per il quale io preferisco denominare epoca «arcadico-razionalistica» la fase del primo Settecento – che tende sempre meglio a distinguersi e di fatto si distingue dalle condizioni della letteratura-cultura dell'epoca barocca, si potrebbe più accettare la tesi di chi puntò prevalentemente su di un contrasto fra la volontà antibarocca dell'Arcadia e la persistenza in essa di forti elementi di continuità secentesca (la tesi soprattutto del Calcaterra), che là dove possono pur trasparire (distinguendoli in una articolata storia delle varie tendenze del Seicento) sono tuttavia sottoposti a una specie di «filtro» e di rinnovante subordinazione a più forti e predominanti elementi nuovi, così come – in contrasto con la tesi del Toffanin – la stessa ripresa del classicismo si colloca, in Arcadia, in una nuova chiara funzione «moderna» graduabile, come vedremo, in forme assai diverse, ma non prive di centrali raccordi con istanze nuove, e non si può ridurre a puro «errore umanistico», a pura e semplice restaurazione di questo, a pura e semplice «autorizzazione» di timide novità sulla scorta dei classici³. Ed anche se le proclamazioni di tanti arcadi circa la totale vittoria sul «maligno» del Seicento, sulla riuscita della affermazione del «buon gusto», sul recupero del senso della grande poesia del passato e sulla riapparizione della

³ Si rilegga per tutte la dichiarazione del Crescimbeni nella dedica al principe Ruspoli del vol. I delle *Rime degli Arcadi* (Roma 1716, p. VI): «Per lo totale risorgimento del buon gusto nelle belle lettere cotanto in Italia nel passato secolo deteriorato, fu istituita, hor ventisei anni, in Roma la ragunanza degli Arcadi; la quale con tal fervore e attenzione vi si è adoperata, che ha conseguito pienissimamente il suo fine, veggendosi quelle coltivate universalmente con ogni più esquisita maniera, e per avventura con qualche novità e leggiadria di più che prima della caduta non godevano. Io metto al pubblico questi sentimenti, perché di vero tale fu il fine dell'istituzione di Arcadia e perché tutti gli autori che in simili materie hanno scritto nel corso del tempo suddetto, ben dall'esito conoscendo la verità, una sí bella gloria le concedono».

grande poesia nell'Italia moderna saran da giudicare nella loro velleitaria sproporzione rispetto ai risultati nuovi e all'effettivo sentimento della poesia nella critica ed estetica arcadica (con sbalzi forti fra il profondo sentimento di un Vico e magari di un Gravina, e il mediocre sentimento di un Crescimbeni), sarà ugualmente errato svalutare interamente e preliminarmente il senso e i risultati artistici dell'epoca arcadico-razionalistica come senz'altro falsi e fittizi.

Si tratta invece – come ho detto nel precedente capitolo – di cogliere storicamente il difficile percorso concreto della letteratura arcadico-razionalistica nelle sue velleità e possibilità, nelle remore e negli impulsi delle sue condizioni culturali ed artistiche, dall'impostazione dell'Arcadia all'esaurimento della sua funzione all'altezza dell'aprirsi della successiva epoca dominata dall'illuminismo.

Ma, se la fondazione dell'Accademia di Arcadia e il confluire in quella delle forze e istanze più vive e spesso eterogenee dell'ultimo Seicento in relazione con il barocco, costituiscono un punto fermo e una data essenziale alle soglie del nuovo secolo, una rappresentazione per quanto sommaria della storia letteraria dell'epoca arcadico-razionalistica non può prescindere da una considerazione e illustrazione preliminare della zona degli ultimi decenni del Seicento che può denominarsi «prearcadica» per i suoi fermenti ed elementi, ibridi e sfrangiati, fra crisi del barocco, rinforzo di aspetti del barocco moderato, e tuttavia chiaramente già collegati ad istanze di cultura e di poetica che troveranno migliore chiarificazione e sviluppo – spesso contrastato e difficile – nella più precisa zona arcadica, nelle sue discussioni e polemiche, nel suo concreto sviluppo di poetiche e di attività artistica.

Fermenti ed elementi che andrebbero recuperati più minutamente entro le diverse situazioni delle regioni e delle città italiane⁴ (poi più collegate, se pur mai interamente livellate, dall'operazione di unità nazionale-letteraria dell'Arcadia), ma che qui possiamo soprattutto rilevare nei più attivi centri di distacco dal barocco: la Toscana e la Lombardia.

2. *Prearcadia toscana*

Nella preparazione della poetica arcadica sono di preminente importanza l'attività e le esigenze antibarocche dei letterati toscani di fine Seicento.

La posizione del gruppo fiorentino, notevole per la sua compattezza e per la sua schietta contrapposizione al barocco, si avvantaggia della particolare sollecitazione di una cultura scientifica per cui il «buon gusto» (l'insegna

⁴Tutta una minuta esplorazione nelle colonie arcadiche cittadine – sui rapporti in quelle fra letteratura, cultura, vita di società, sui rapporti fra istanze arcadiche generali ed elementi di tradizione – è ben desiderabile. Ne accennai a proposito della situazione arcadica di Piacenza, in una scheda della «Rassegna della letteratura italiana» (1954, 4, p. 658) sul saggio di C. Donati, *Il marchese Gioseffo Tedaldi* (in «Bollettino storico piacentino», 1954).

sotto cui nascerà l'Arcadia) è già l'equivalente del buon discernimento, del buon criterio di giudizio di uno spirito critico esercitato nella scienza e tradotto in costume di vita e in mentalità generale. Spirito critico che troverà sempre maggiori ostacoli nell'involuzione del regime di Cosimo III e degli ultimi Medici, ma che in questo scorcio di secolo supera gli aspetti negativi di grettezza ed angustia della sua prudenza e si raccorda (fra l'attività scientifica e sperimentale degli eredi galileiani dell'Accademia del Cimento, quella linguistica e letteraria della Crusca e di altre accademie come quella degli Apatisti e quella della umanistica Università di Pisa) a forti esigenze di purezza e sicurezza linguistica, e alla forte ripresa dello studio esemplare dei classici antichi e di quelli italiani, sulla base di una tradizione che anche nel pieno del Seicento aveva rifiutato di questo forme più nettamente barocche, sviluppando se mai le componenti più classicistiche-rinascimentali e moderato-barocche, fin nella stessa fisionomia architettonica di Firenze.

Fra i letterati e gli scienziati di questo gruppo molti meriterebbero di essere ricordati: Lorenzo Bellini, anatomista e letterato, consigliere di giovani scrittori, autore della *Bucchereide* e di sonetti apprezzati in Arcadia; Alessandro Marchetti, la cui traduzione di Lucrezio, pubblicata dal Rolli a Londra solo nel 1717, circolò manoscritta fra gli amici e rappresentò il massimo dell'audacia di una cultura ancora incapace di passare interamente dal campo della scienza alla filosofia e alla religione⁵; Lorenzo Magalotti, la cui posizione originale di «filosofo morbido» legato a certe raffinatezze secentesche esigerebbe uno studio particolare, che fu accettato in Arcadia soprattutto per certe poesie descrittive (*La sorbettiera*, *La profumiera*, ecc.) e per alcune anacreontiche⁶ che ambigualmente portano nel loro secentesco sensualismo raffinato come un sapore di sensismo *avant-lettre*.

Ma fra tutti i letterati di questo gruppo, per il valore di precisa e media indicazione di motivi prearcadici che affiorano entro una formazione moderato-barocca, spicca la figura del Redi per il particolare esito del contatto fra scienza sperimentale e nuova letteratura e per la costituzione di premesse che il Menzini in seguito svolgerà e offrirà al circolo romano da cui sorgerà l'Arcadia.

Chiara è anzitutto la funzione di maestro e di consigliere che il Redi ebbe per i più giovani. Tutto il suo epistolario è pieno di consigli, di elogi, di censure ad altri letterati a cui egli raccomanda sempre l'«evidenza» e la «chia-

⁵ Il Marchetti è autore anche di importanti traduzioni di Anacreonte che, con quelle del Corsini, del Salvini e di Régnier Desmarais, influenzarono fortemente la formazione dell'anacreontismo arcadico nella direzione di un interesse prevalentemente linguistico, in cui sono evidenti le preoccupazioni di chiarezza, ordine, evidenza anche nell'intonazione galante e preziosa, fra «barocchetto» e rococò.

⁶ Riportate nel vol. IV delle *Rime degli Arcadi*, Roma 1717. Sono assai indicative, per la qualifica e l'accettazione arcadica di poesie scritte prima dell'apertura dell'Accademia romana, le scelte fatte delle opere di questi prearcadi, e poi arcadi ufficiali verso la fine della loro vita, nei volumi delle *Rime degli Arcadi* (Roma 1716-1780, tomi 13).

rezza», contrapponendole alla ridondanza e alla falsità e oscurità barocca⁷. E il linguaggio che egli adopera⁸ corrisponde alla sua precettistica che insiste sempre sulle stesse fondamentali osservazioni: lo scrittore deve avere chiarezza, misura, ripudiare il concettismo e l'abuso di metafore, ma non deve perciò poi cadere in una correttezza senz'animo: sicché egli nulla più odia di un sonetto «melenso» e «lonzo»⁹, cioè stentato e floscio, mirando invece ad un brio chiaro, ad una «concatenata» scioltezza che dal seno di una specie di «barocchetto» spiritoso ed arguto tende ad una sempre maggiore agilità piacevole ed organica. Come potrebbero mostrare quei suoi sonetti anacreontici che, anche in sede di tematica, costituiscono un certo più ibrido avvio al tipo di sonettismo miniaturistico ed edonistico dell'anacreontismo arcadico.

Chi più direttamente tradusse simili esigenze in precise forme di proposta e attività letteraria fu Benedetto Menzini (nato a Firenze nel 1646 e morto nel 1704 a Roma, dove visse dal 1685, membro dell'Accademia Reale di Maria Cristina, socio dell'Arcadia e professore di eloquenza), la cui esperienza letteraria vale come sicuro incontro dei modesti risultati delle sue poesie e del suo programma letterario in una coerente direzione di gusto che media le posizioni della cultura fiorentina su una base più esplicitamente letteraria e consapevole, essenziale alla nascita dell'Arcadia. Pure se meno ricco di motivi poetici e di forza immaginativa, rispetto ad altri suoi contemporanei, egli rappresenta infatti non solo il legame di cultura e letteratura fra l'ambiente fiorentino e il romano, ma addirittura l'anticipo di un accordo tra le opposizioni al barocco e le esigenze di una nuova poetica precisata in alcune sue opere, specialmente nell'*Arte poetica* (1688). Il disgusto per la poesia barocca vi si esprime in una chiara condanna che non resta fine a se stessa, ma postula un nuovo gusto poetico, il quale si rafforza nella consapevolezza della sua novità e soprattutto dell'importanza del suo sicuro contatto con la grande tradizione del passato¹⁰. Alla base di una poesia civile e socievole,

⁷ E se le sue relazioni toccano anche scrittori ancora chiaramente secenteschi, ma attenti almeno a quella cura di lingua che è così al centro dei suoi interessi (Aprosio, Segneri, ecc.) è ben significativo quanto il Maggi gli scriveva (7 aprile 1683, in F. Redi, *Opere*, Napoli 1778, V, p. 110) circa l'efficacia dei suoi sonetti mostrati ad alcuni giovani «che si van mettendo sulla buona via».

⁸ In tal senso lo stesso esame della sua prosa scientifica può dimostrare il rapporto che intercorre fra le sue esigenze in sede di gusto e di lingua, il suo spirito lucido e razional-sperimentale, e una prosa chiara, concreta, agile, capace di captare e rappresentare, in un ritmo minuto e rapido, oggetti e forme della realtà indagata e analizzata con l'acuto gusto di verificare le leggi «solite e consuete» della natura nella sua spontaneità e razionalità o di smontare le false credenze della pseudo-scienza barocca.

⁹ Cfr. la lettera al Bellini del 25 gennaio 1687 (*Opere*, ed. cit., VI, p. 251).

¹⁰ La posizione del Menzini rispetto al distacco dal barocco – per quanto così netta e ben più consapevole di quella di un Redi che manca di un'esplicita, precisa polemica – si distingue però da quella più drammatica di altri scrittori di altre regioni, a cui la «conversione» dal barocco al «buon gusto» è momento essenziale e persino ingrandito e

che vuol reagire alla «lascivia» secentesca (lascivia morale e ornamentalismo letterario) e giustificare un accordo fra letteratura, cultura ed erudizione, tra animo poetico e morale, egli pone l'ideale del letterato «savio», consapevole della sua intimità e della sua relazione con gli altri.

Ideale morale e letterario che culmina nella «prudenza» del «buon gusto» e del «buon uso».

E se questo ideale di «saggezza» e di «prudenza» è spesso il centrale tema della sua poesia (esplicitamente nelle canzoni e nella *Etopedia*, implicitamente nei sonetti), esso informa tutta la sua educazione letteraria, la sua poetica del «buon gusto», che è insieme «buon uso» di ragione e natura¹¹.

E su tale posizione di misura il Menzini motiva la sua polemica antibarocca, la sua parodia del fraseggiare secentesco, tanto più riuscita in quanto si stacca entro un ritmo agevole e chiaro, come nella satira IV:

Via seguitiam; col fulmine tremendo
mandò in pezzi di Flegra la montagna
e 'l baratro a' giganti aperse orrendo
Giove, che spunta ancor con le calcagna
dell'auree stelle i solidi diamanti,
che son cerchi a cui il ciel fa da lavagna.
Oh che bel fraseggiare, o che galanti
pensieri! Aspetto ancor che sien le stelle
a sferza d'armonia palei rotanti...

Polemica e parodia che si ritrovano nel canto IV dell'*Arte poetica*, dove il Menzini oppone l'organicità del componimento alle slegate sequenze barocche di «concetti» particolari e allo scoppio «spiritoso» finale:

Né men la chiusa cercherai, che pungo
nel fin d'ogni tua strofe; ma il concetto

sottolineato dai loro biografi arcadici (si pensi al caso del Guidi per il quale il Martello fantasticava di una malattia causata dall'intimo contrasto fra l'educazione barocca e la vocazione al rinnovamento!), proprio perché la sua stessa educazione fiorentina era stata fuori dei veri termini barocchi, sicché egli, nella prefazione alle *Elegie*, poteva considerare con soddisfazione «l'essersi potuto sin dal principio segregare dalla corruttela del secolo. Perché ad alcuni altri, per andare avanti, è stato bisognevole tornare addietro; ed alcuni non han trovato modo di togliersi dal depravato costume» (*Opere*, Firenze 1731, vol. II, p. 263). Dove si può coglier l'orgoglio di un letterato che rivede il proprio svolgimento come naturale, spontaneo e sicuro (e forse un accenno polemico alla ben diversa situazione del Guidi, suo rivale nell'Accademia di Maria Cristina), e che considera il proprio «buon gusto» come frutto di un accordo fra vocazione ed educazione congeniale (non di atti di volontà e di influenze esterne), di atteggiamenti mutuati da una tradizione che egli sentiva coerente e centrale proprio nell'ambiente culturale e letterario di cui egli era il rappresentante più avanzato e cosciente, l'autorizzato interprete.

¹¹ Si vedano le *Lettere* del Menzini, nel vol. III delle *Opere*, ed. cit., specie quelle al suo prediletto allievo, Francesco Del Tegli.

nobile e grande alle mie orecchie giunga...
Per questo dite voi che 'l buon Petrarca,
Costanzo e 'l Casa dell'Italia onore,
a mensa stanno mediocre e parca.
Ma voi bevete le stemprate aurore,
polverizzate stelle; e liquefatti
i cieli, che d'ambrosia hanno il sapore...

Alla parodia corrispondono i precetti della «buona poesia», collegati all'esempio essenziale del Petrarca (a cui il Menzini riconosce lo stile «puro e terso», la capacità di un «parlare piano» e un «verseggiar gentile») che campeggia nel I libro dell'*Arte poetica*, quale esempio perpetuo di «dolce eloquenza» e «ingenua grazia»:

Dolce d'ambrosia, e d'eloquenza un fiume
scorrer vedrai dell'umil Sorga in riva
per quei, ch'è dei poeti onore e lume.
Né chieder devi ond'egli eterno viva;
perché 'l viver eterno a quel si debbe stil
puro e terso che per lui fioriva...
Perché le Grazie semplicette e nude
mostrarsi al maggior toscano; e quei comparve
cigno gentil, ch'ogni paragio esclude.

L'espressione poetica del Menzini nasce così da un mediocre, ma sincero amore per le cose «belle e buone», per una realtà piacevole se pur modesta, da spettacoli naturali e distensivi come quelli delle quattro stagioni e dal godimento ad essi connesso¹². Sicché il vero piano della sua esilissima esperienza poetica, che interessa come avvio significativo alla tematica e alla poetica arcadica, è quello di un idillismo soave, tenero, che tende a risultati di semplice eleganza, di sviluppo piacevole, nitido e organico. La misura più adatta alla realizzazione di questa aspirazione ad una poesia semplice ed elegante è soprattutto il sonetto; esso non permette di abbandonarsi a divagazioni, offre la possibilità di dar prove di misura e di perfezione stilistica allo scrittore fine e saggio che «per lung'uso ed arte / via più la mano e più l'ingegno affina»¹³.

Ed è in questo schema metrico che il Menzini raccoglie il frutto migliore

¹² Il tema delle stagioni, così congeniale allo spirito arcadico e di primo Settecento (si pensi a Metastasio e Rolli, a Vivaldi e poi, più tardi, a Haydn), è ben sviluppato in alcune pagine assai piacevoli della *Accademia Tuscolana* (in *Opere*, ed. cit., vol. III, pp. 146-147), che rilevano in quella costante vicenda l'incontro di libertà e regolarità naturale e il piacere rasserenante che l'animo ne ricava, lo stimolo a vivere un ritmo ordinato e spontaneo e a cercar di trasporlo in una poesia che di quella vicenda rifletta l'ordinata regolarità, la varietà piacevole e sempre rinnovata, nel suo fondo costante, dall'animo che la rivive.

¹³ B. Menzini, *Arte poetica*, libro IV, in *Opere*, ed. cit.

e piú tardo della sua esperienza letteraria, contribuendo con i suoi sonetti pastorali-anacreontici a precisare un tipo di espressione poetica congeniale alle esigenze piú intime dell'Arcadia.

La facilità piú discorsiva e prosastica delle *Satire*, delle *Elegie*, dei poemetti morali (*Etopedia, Del terrestre paradiso*)¹⁴ si commuta, nei sonetti pastorali, in un delicato tono di confidenza e in capacità di svolgimento articolato e preciso. Ne è esempio tipico il sonetto in cui egli espone la sua aspirazione ad ottenere il lauro poetico («Dianzi io piantai un ramuscel d'alloro»), nel quale risultati di scarsa forza espressiva fanno tuttavia risaltare qualità di cura stilistica e interessano come segni di un nuovo atteggiamento di gusto e come tentativo, sia pur mediocre, di ricostituzione di discorso poetico; tentativo che corrisponde al bisogno di portare nel linguaggio quell'impressione di cose reali e naturali che la scienza toscana nel secondo Seicento aveva tanto studiato.

In questa direzione appare particolarmente notevole il sonetto *Presagi di tempo piovoso* tanto prediletto dalle antologie ottocentesche per il suo tenue realismo classicistico:

Sento in quel fondo gracidar la rana,
indizio certo di futura piova:
canta il corvo importuno, e si riprova
la foliga a tuffarsi alla fontana.

La vaccherella in quella falda piana
gode di respirar dell'aria nuova;
le nari allarga in alto, e sí le giova
aspettar l'acqua, che non par lontana.

Veggio le lievi paglie andar volando;
e veggio come obliquo il turbo spira,
e va la polve, qual paleo rotando.

Leva le reti, o Restagnon; ritira
il gregge agli stallaggi; or sai che quando
manda suoi segni il ciel, vicina è l'ira.

In esso si avverte che il finale, per quanto coerente a un certo tipo di «saggezza» pastorale, è piuttosto insipido e fiacco; però il quadretto in cui è descritto il prepararsi del temporale attraverso i segni di turbamento e di piacere della natura e degli animali è davvero cosa non spiacevole ed interessante per la formazione della poetica arcadica per il tentativo, in esso, di un nuovo – o rinnovato – accordo fra cose e parole, fra ritmo della realtà piú concreto e modesto e ritmo poetico chiaro ed organico, elegante e sobrio.

Le qualità di chiarezza, di «prudenza», di regolarità del discorso poetico

¹⁴O le estreme prove di linearità – per paura di ogni eccesso ed enfasi barocca – di certe canzonette, di certe canzoni petrarchesche.

si possono ravvisare anche nell'altro piú illustre rappresentante di questa fase prearcadica fiorentina: Vincenzo Filicaia (Firenze 1642-1707), socio dell'Accademia della Crusca e di quella Reale di Maria Cristina in Roma, membro dell'Arcadia e «nobiluomo» attivamente impegnato anche nella vita politica: fu, infatti, senatore e governatore di Pisa e Volterra.

Il Filicaia dell'ambiente fiorentino interpretò l'aspirazione piú ufficiale e piú retorica a una lirica alta, al cosiddetto «fare grande», alla celebrazione solenne di avvenimenti storici e grandiosi, alla ripresa di Pindaro e del Petrarca delle canzoni civili e religiose; ma il solenne, il nobile, magari il «sublime» dovevano nascere su di una base di equilibrio e di prudenza, sostenersi con uno studio attento dei mezzi espressivi, con un recupero di originalità entro il controllo della tradizione e sottrarsi così all'uso «scorretto» che ne aveva fatto il barocco. A tale compito ben arduo si dedicò il Filicaia, la cui enorme fortuna in Arcadia e in tutto il Settecento si spiega non solo nello scambio fra desideri e realtà, così forte in un'epoca bisognosa di sentirsi «rinnovata», ma anche in quel suo riconoscimento di «nobiltà» e di «chiarezza», di altezza solenne e di linearità, di linguaggio alto e pur chiaro, comprensibile, comunicabile.

Se dunque non sarà certo il caso di opporre una rivalutazione del Filicaia in sede di valore poetico alla «esecuzione capitale» del Croce¹⁵ e alla giusta squalifica della sua eloquenza storica e patriottica così esteriore e inconsistente, si dovrà però precisare (ciò che qui ci interessa) la sua importanza nella formazione della poetica arcadica e la sua sostanziale omogeneità con i caratteri e con le esigenze letterarie che la cultura fiorentina di fine secolo offriva all'Arcadia.

La sua eloquenza infatti, a ben guardare, non è tanto caratterizzata da un atteggiamento convulso e gesticolante, clamoroso e turgido, secondo la definizione del De Sanctis¹⁶, quanto, viceversa, da una sostanziale misura, da una ricerca di simmetria, di ordine, di articolazione chiara e conclusa, di composizione disegnata piú che colorita, di chiarezza anche nell'enfasi, di ragionevolezza anche negli impeti del resto sempre piuttosto deboli e retorici.

Si pensi alla stessa celebre canzone *Sopra l'assedio di Vienna* come esempio della costruzione filicaiana nelle sue forme piú solenni e impegnative. E si verificherà il predominio in essa di uno schema regolare e misuratamente complesso, svolto secondo un «concetto» centrale e generale (e la contrapposizione di un «concetto» generale svolto in articolazioni particolari a quello saldamente collegate, di fronte alla selva di «concetti» singoli e disordinati e con effetti improvvisi e puntuali, è motivo insistente dell'*Arte poetica* menzianiana), grandioso almeno nelle sue intenzioni, ma chiaro, equilibratamente concluso e suddiviso nelle sue varie conseguenze.

¹⁵ B. Croce, *Un giudizio del Macaulay sul Filicaia*, in *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari 1949, pp. 326-333.

¹⁶ «Sembra non parli, ma canti, anzi urli, col pugno teso, gli occhi stralunati, gli atti convulsi» (F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Bari 1949, II, p. 202).

Donde una grandiosità misurata e dignitosa, l'impressione di un edificio ufficiale in cui il dinamismo dell'enfasi vaticinante, dell'attacco volutamente energico, si regolarizza facilmente in linee ampie e simmetriche, sí che le stesse ripetizioni di interrogativi retorici, come nella prima strofa, o di movimenti di meraviglia dolente (il «mira» che apre nella seconda e terza strofa una simile serie di descrizioni e dimostrazioni) o di moduli di rassicurata speranza (i «so» ripetuti della quarta strofa) sono accuratamente, razionalmente disposte e calcolate nei loro effetti di rilievo. Con una simmetria e un ordine che domina e precisa anche le strofe della seconda parte della canzone, articolando i temi di stupore dolente, di falso timore nell'ipotesi di una vittoria turca, di incredulità, di speranza e di certezza nell'aiuto divino, di gioia nella visione della vittoria e della concordia dei principi cristiani (temi tutti scontati in una posizione sentimentale di saggezza e di sicurezza senza ansia e senza dramma) entro movimenti la cui diversa direzione non toglie la sostanziale coerenza di linea, la profonda monotonia, la ricerca di disegno piuttosto che di colore, di chiara composizione, solenne piú per l'ampiezza, dignità, regolarità delle linee, per le loro volute complesse, ma mai spezzetate ed incalzanti, che non per una forza di impeti immaginosi.

Cosí come il linguaggio riproduce dello schema l'essenziale modulo di dignità eletta, moderatamente insaporita di echi biblici e petrarcheschi, e la volontà di «sublime», priva di una vera radice di impeto (piú sincera nell'infecundo e incompiuto scatto del Guidi), si riduce all'atteggiamento ispirato e vaticinante del lirico «alto», composto però in un gestire controllato e monotonamente dignitoso: e ugualmente la sua eloquenza, lontana ormai dal vero turgore barocco (anche se con inevitabili parziali residui moderati-barocchi), è sempre inscritta in moduli chiari, ordinati, che meglio corrispondono alle stesse caratteristiche dell'animo e al costume del Filicaia.

Animo e costume intonato ad una saggezza composta, e che semmai ha una sua grigia e scialba spiritualità meditativa e pensosa non priva, entro le condizioni di un costume signorile e ufficiale, di una tenue malinconia, di una vena elegiaca e modestamente affettuosa che si esprime piú direttamente nella discorsività pallida e chiara, sommessa e diluita di certi componimenti familiari e meditativi, in cui (in un ritratto completo del Filicaia che qui viene solo accennato) si potrebbe ritrovare la presenza di una ispirazione minore e piú intima.

Come nei sonetti per la morte di Camilla Filicaia, in cui il ricordo affettuoso si fa piú vivo proprio nel rilievo di qualità umane-socievole coerenti agli ideali filicaiani di saggezza, di autodominio, di compostezza spirituale («e tacer saggio e ragionar cortese / e bontà cauta e libertà prudente»).

Ma anche in questi componimenti, dove la «nobiltà» è a suo modo piú semplice e spontanea, è pur sempre presente l'applicazione di quelle qualità letterarie che corrispondono alle aspirazioni anche morali piú intime del Filicaia e che costituiscono il frutto dell'educazione prearcadica fiorentina. Sono queste stesse qualità, come abbiamo detto, a conferire anche alle costruzioni piú ufficiali del Filicaia il loro carattere piú esemplare per la

poetica arcadica: la quale in quell'opera accettava la lezione sperata di un possibile accordo realizzabile fra nobiltà e chiarezza, fra «sublime» e regolarità stilistica e linguistica, riconosceva la riconquista di una zona poetica che la prima Arcadia non poteva lasciare al barocco senza rinunciare alla sua pretesa di completo rinnovamento, di ripresa di tutte le maniere dei classici, di restituzione anche della poesia «grande».

3. *Prearcadia settentrionale e meridionale*

Nell'Italia settentrionale non vi era un centro di cultura naturalmente antibarocca come quello così preciso di Firenze, ma lo stesso Redi riconosceva l'esistenza fuori di Toscana di letterati illuminati da una nuova esigenza di chiarezza e serietà, di «saggezza» umana e letteraria, legata a condizioni di rinnovamento culturale e morale anche se non così precise e propizie come quelle della cultura toscana¹⁷. Tra questi letterati è da annoverare in primo luogo Carlo Maria Maggi (1630-1699) che passò tutta la vita a Milano (o nella sua villa di Lesmo) e fu professore di lettere greche e latine alle scuole Palatine e segretario del Senato¹⁸.

Nel caso del Maggi il legame fra cultura e letteratura è soprattutto rappresentato da un forte interesse classicistico e da un moralismo religioso, che ha un fondamento particolare nel suo concreto buon senso, e che si traduce in maniera piacevole ed efficace nel teatro (su cui torneremo più avanti) e nella poesia in «meneghino», in cui l'animo chiaro e pensoso dell'illustre signore si esprime con più abbandono, nei festosi colloqui col nipotino, nelle descrizioni della sua villa e del suo dolce far niente nelle vacanze:

Sont a Lesma sol solett
par fà i cunt cont i Massé;
bella vista, e loeugh quiett
da descorr cont i pensé.
La mattina sto giò tard
fin che 'l Sò me ven adoss,
fin che 'l Coeugh moeuv i leccard,

¹⁷ Nell'epistolario del Redi e poi nel *Ditirambo* (che precisa assai bene una specie di carta italiana, in cui sono indicati i letterati e i centri della nuova cultura e della nuova letteratura) compaiono assai spesso i nomi del «savio» Maggi e del De Lemene come di uomini ormai fuori dell'inganno barocco e del secolo «depravato» (l'espressione è del Panciattichi, censore della I edizione, 1674, delle *Rime* di Benedetto Menzini). D'altra parte proprio nel Settentrione non erano mancate nel tardo Seicento esperienze di un barocco più moralmente impegnato (il caso di Ciro di Pers, del Dottori, e, più ancora, del lombardo Dotti) che potevano pur offrire una certa particolare base di poesia morale alle nuove esperienze prearcadiche.

¹⁸ Su di lui si veda la *Vita* scritta dal Muratori (in *Opere*, Milano 1700, o in *Vite degli Arcadi illustri*, Roma 1708-1727, I), che fortemente sostiene l'esemplarità antibarocca del Maggi.

e son stracch de stà in reposs.
A fà i cunt con i Ficciaever
no me casc parché g'ho paio,
e sto in legg cuntand i traver,
e fagand castij in l'airo.¹⁹

Fondo di bonarietà e di intimità, di amore per la vita, di saggezza tranquilla, ma non priva certo di schietto fervore morale. A questo fervore, sorretto anche da una particolare educazione di filosofia morale²⁰, legato anche ad una nuova vitalità in una Milano che si va facendo diversa da quella del primo Seicento, si accompagna una capacità istintiva di espressione decisa e particolarmente efficace non solo nelle forme popolari e scherzose, ma proprio in quelle rime a fondo morale e religioso, o amorose spirituali, in cui il programma di una nuova poesia si appoggia ad una attenzione particolare alla realtà dell'animo, ad un vivo senso della vita spirituale.

Sicché anche lo stile rivela nelle forme a volte quasi rudi e disadorne, ma ferme e decise, un'interna sicurezza che i contemporanei dovevano sentire come presenza di un nuovo contenuto spirituale piú serio e come modo espressivo nuovo e per loro davvero rivoluzionario.

Si pensi al sonetto *Il vero saggio qual sia*, con le sue forme scarne e brevi, con la sua sobria discorsività, con il suo ritmo serio e scandito, con i suoi versi poco armonici, ma soprattutto poco lambiccati e lontani da ogni lusso di immagini e di suoni:

Delle umane dottrine il miglior nervo
è il conoscer che l'uom nell'ombra siede.
Finché l'ingegno al suo fattor non riede,
sempre da sue culture ha 'l frutto acerbo.

L'occhio di sua virtù fa piú riserbo,
se abbassando le ciglia, al lampo cede.
Chi mira in alto piú, quegli men vede:
la piú cieca ignoranza è del superbo.

Dio, gran padre de' lumi, anco al piú colto
spirto, nel tenebroso uman viaggio,
mostrò 'l tergo talor, ma non il volto.

¹⁹ «Sono a Lesmo solo soletto per fare i conti con i massari; bella vista e luogo quieto per discorrere coi propri pensieri. Alla mattina mi indugio a letto, fino a che il sole mi viene addosso, fino a che il cuoco muove le leccarde e sono stufo di stare in riposo. Di fare i conti coi fittavoli non m'affanno perché ho tempo e agio, e sto a letto contando i correnti e facendo castelli in aria». Riportiamo testo e traduzione da *Le Rime milanesi di Carlo Maria Maggi*, ed. critica di D. Isella, in «Studi secenteschi», rivista annuale a cura di C. Jannaco e U. Limentani, vol. VI (1965), Firenze 1966, p. 197.

²⁰ Si veda in proposito quanto il Muratori dice nella *Vita di C.M. Maggi*, Milano 1700, soprattutto alle pp. 117-119.

Chi sue tenebre vede, ha 'l piú bel raggio.
Chi crede saper piú, quegli è piú stolto.
Chi sa di non saper, quegli è piú saggio.

Manca qui quella fusione e quell'articolazione del componimento cui tende la poetica arcadica; ma in questo procedere a gruppi di due o tre versi al massimo, in questa espressione poco armonica c'è pure l'essenziale presenza di una ripresa di discorso poetico fuori della maniera secentistica, di un nuovo accordo di parole e realtà sentimentali.

E un tentativo assai interessante (anche se meno riuscito) di accordare la nuova materia sentimentale e spirituale con la melodia di eredità barocca si può vedere nelle poesie etico-religiose «per musica» come *Desiderio di sapere se i peccati sian perdonati* e *In desolazione di spirito*, esempio notevole, quest'ultimo, di una sensibilità morale e religiosa tutt'altro che superficiale ed imposta dall'esterno:

Dite, dov'è il mio Dio?
Egli era nel cuor mio,
ma non v'è piú.
Ahi, sdegherà tornar,
che nol seppi guardar
quando vi fu.
Sconsigliato non sol, ma ingrato fui.
Non state a lusingarmi,
non vo' per consolarmi
altri che lui.
Gridate, che ho torto,
che il torto mi viene:
non voglio conforto,
ma voglio il mio bene.
Ma come? Oimè: dir voglio?
Questa che par fidanzata, è forse orgoglio...

In complesso la poesia del Maggi appare come una delle esperienze prearcadiche piú notevoli e interessanti, anche se la sincerità del sentimento religioso e morale rifiutando soluzioni troppo facili e scorrevoli provoca come delle dissonanze e sfasature, quasi un certo claudicare del ritmo che solo a tratti raggiunge felici movimenti di ispirata e limpida tensione, e il linguaggio poetico è pure, nella sua chiarezza e spregiudicatezza, incerto spesso tra forme letterarie e parlate e non evita nella sua decisa semplicità qualche aspetto di rozzezza e di goffaggine.

Ma in questa prima fase di reazione al barocco nel Nord-Italia non si dette eccessiva importanza alla difficoltà di quello stile, di cui si ammirò la chiarezza, la presenza in esso di motivi spirituali e di una analisi dell'anima attenta e fervida, prova sicura della rottura dell'abborrito malgusto e della insincerità e dispersività barocca: mentre piú tardi, come vedremo, una lunga

discussione sul valore esemplare del Maggi portò, nello sviluppo concreto delle esigenze stilistiche arcadiche, a riconoscere sí la forza nuova di «nodi passione», ma il carattere «invenusto» e arcaico dello stile.

Alla figura del Maggi i contemporanei avvicinarono sempre quella dell'altro scrittore lombardo Francesco De Lemene (Lodi 1634-Milano 1704), in una ideale coppia di ribelli al malgusto secentistico.

In realtà la vicinanza fra Maggi e De Lemene è assai limitata e manca senz'altro nel De Lemene quella più forte concretezza umana e morale che è tipica del Maggi, così come più complicato e ibrido è il suo distacco dal barocco.

La base comune è rappresentata dalla coincidenza della «conversione» letteraria, anche se nel De Lemene il passaggio dalla tematica erotica barocca a quella religiosa teologica si risolse soprattutto in una questione di contenuti astratti, a cui si aggiunge una variazione di dolcezza da schietta sensualità a morbido vagheggiamento di riti e a motivi religiosi, raddolciti e ridotti in proporzioni minuscole e amabili.

Sicché la fortuna del De Lemene in Arcadia si basa su due motivi: l'omaggio convenzionale ad una poesia religiosa e a volte addirittura fondata su proposizioni teologiche (com'è il fastidiosissimo libro *Dio*)²¹, e simpatia arcadica per le forme melodiche che nel De Lemene venivano dissociate dai temi erotici e rinforzate (ma quanto esteriormente e falsamente!) dall'applicazione fattane a temi religiosi.

Il corso della più matura e prearcadica esperienza lemeniana è tutto legato così a un essenziale problema di accordo fra la sua vocazione di canto e l'elemento religioso, adoperato prima a dare forma più regolare e solenne alla sua poesia, poi adattato alle stesse forme melodiche del madrigale e della canzonetta.

E in questo senso la sua opera ha una notevole importanza per l'influenza, in direzione melodica, che poté avere su alcuni scrittori dell'Arcadia matura (in particolare il Rolli), e, più ancora, come segno di uno dei punti più delicati del passaggio da barocco ad Arcadia: il canto, la melodia, rifiutati come semplice «piacere degli orecchi» e come espressione di sensualità, ma ripresi o in forza di nuovi temi «seri» o più genuinamente sviluppati con una nuova intima giustificazione secondo una sensibilità animata, vivace e libera, lietamente edonistica, entro un nuovo gusto di concisione e di evidenza miniaturistica.

Il De Lemene cercò appunto di salvare il canto applicandolo a «temi seri» e creduti di per sé capaci di giustificare in maniera nuova la melodia madrigalesca e canzonettistica. In tal senso l'amore per lui dei contemporanei era

²¹ Il conformismo religioso del De Lemene è quanto mai rigido e nella stessa maniera con cui nella dedica del volumetto *Dio* designa il papa come «Vicedio» si può costatare una forma di ossequio esteriore davvero sconcertante. Simili forme non si trovano nell'opera più intima e libera del Maggi, anche se la sua dedica dell'edizione fiorentina delle *Rime* del 1688 al generale dei gesuiti, Tirso González, attribuiva ai gesuiti il merito di aver contribuito ad allontanarlo dai soggetti «lascivi» barocchi e di averlo avvicinato alle «materie morali e pie», «molto più largo e più nobil campo» «a chi sappia scorrerlo».

concessione ad una inclinazione retorica di grandiosità religiosa e più ancora risposta ad una interna vocazione di canto che non aveva ancora trovato in tutti la sua vera soluzione coerente al più intimo spirito arcadico e veniva provvisoriamente soddisfatta dall'equivoca, morbida musicalità della celebre raccolta di rime melodico-religiose, il *Rosario di Maria Vergine*.

In quella raccolta il De Lemene riduceva attentamente le forme madrigalesche e canzonettistiche in quadretti, in miniature preziose, nelle quali prevale una sostanziale ambiguità tra religiosità e soluzioni di sensibilità molle e rugiadosa, in cui il vibrare della melodia e il gesto delle figurine si associano in atteggiamenti languidi e senza alcun impeto religioso. Come in questa *Rosa senza spine*:

Fermati, non toccar. Gesù dicea
di Maddalo a la bella,
che i sacri piè volea baciargli, ed ella
a Gesù rispondea:
fermati, non toccar? Perché, mio Dio,
togli il baciare a l'umil labbro mio
coteste del tuo piè rose divine?
Fermati, non toccar? Non han già spine?²²

Eppure è proprio in queste «rose» senza freschezza che si può verificare la tendenza più interessante di questo letterato nel passaggio al gusto arcadico-rococò attraverso svolgimenti e riduzioni di moduli di origine secentesca nella linea di una sensibilità melodica più «barocchetta» e misurata. Passaggio di cui del resto potevano già dare qualche lontano annuncio le poesie più giovanili (sonetti madrigalistici e cantate) dove la melodia sgorgava più abbondante e colorita e il gusto secentesco vi prevaleva come lessico e come trama canora, ma c'era anche l'esempio di un canto non privo di una generale misura che lo distacca dal «barocco-turgido» quale lo sentivano gli arcadi, e dalla melica barocca come puro «piacere degli orecchi».

Dalla lettura di sonetti come *La violetta* e il *Piacere di solitudine* o dalla lettura delle cantate «a una voce sola» si può capire come i lettori arcadici trovassero nel De Lemene un esempio di costruzione melodica da recuperare nelle loro poesie entro un accordo più intimo fra valore melodico, figurativo e sentimentale, fra tenerezza canora e chiarezza di linguaggio²³. E si

²² Per i testi del De Lemene si veda l'edizione *Poesie diverse*, Milano-Parma 1699.

²³ Nell'opera del De Lemene la melodia è dunque sempre presente (meno però nel *Dio*, più retorico ed espositivo) e costituisce l'elemento più tipico di questo rimatoro di barocchetto melodico. Notevoli per tale predominio del canto il *Narciso*, *La ninfa e Apollo* (favole boscherecce), con ariette che bene indicano il legame e la lontananza insieme fra queste forme «barocchette» e quelle veramente arcadiche e rococò del Metastasio: «Sei pur dolce o libertà / ma di te la gran dolcezza / chi la gode non l'apprezza / la sospira chi non l'ha. / Sei pur dolce o libertà...».

rilegga in tal senso il *Piacere di solitudine* che poté suggerire qualche spunto al Rolli del *Solitario bosco ombroso*:

Questo bosco romito, ove s'asconde,
fuggita dai tumulti amabil pace:
questo placido rio, che fra le sponde
non s'ode mormorar, ma passa e tace:
questo dal sibilar d'aure o di fronde,
dal garrire importun d'augel loquace
or non rotto silenzio, o qual m'infonde
dilettevol ribrezzo, orror che piace!
Fra quest'ombre solingo e l'aer fosco,
una pena c'ho in sen voglio far chiara,
che fedel segretario io lo conosco:
ma no; sia muta la mia pena amara,
e non senta il silenzio, il rio, ne 'l bosco
turbarsi dal mio duol pace sí cara.

Personalità piú risentita e non priva di piú intensi fermenti poetici è quella del Guidi, la cui poesia ottenne il riconoscimento generale degli arcadi (dal Maffei al Muratori, dal Martello al Crescimbeni e soprattutto al Gravina), i quali vi ravvisavano una testimonianza concreta a favore della fantasia e del «genio poetico»; valutazione però che trova precisi limiti nel relativo isolamento in cui la poesia guidiana rimase nello sviluppo maturo della lirica arcadica e nel giudizio di singolarità inimitabile, e di eccezione non priva di rischi di ricaduta nel turgore barocco, che ne dà il Crescimbeni, nel dialogo IX della *Bellezza della volgar poesia* e nella *Vita* del Guidi da lui scritta.

Alessandro Guidi, nato a Pavia nel 1650, fu ammesso sedicenne alla corte di Ranuccio II Farnese duca di Parma. Una raccolta di versi e un melodramma, *Amalasantha in Italia*, gli diedero larga notorietà; onde Cristina di Svezia, nel 1685, lo invitò a Roma, dove, associato all'Arcadia, con le sue *Rime* celebrò gli intenti e le consuetudini dei suoi fratelli «pastori», la memoria di Cristina, la gloria di Roma, morendo in quella città nel 1712.

Non è facile ricostruire la precisa via di evoluzione del Guidi nell'ambiente parmense: comunque le *Poesie* pubblicate nel 1671 a Parma sono ancora fortemente legate all'ambiente tardo-barocco e perfino ad elementi marinistici, come dimostra chiaramente un gruppo di sonetti quali: *Amante con chioma finta bionda incipriata*, *Capelli arsi da un fulmine mentre erano lavati da bella donna*, ecc. Mentre in altri componimenti l'interesse del Guidi va a temi morali ed eroici, alla esaltazione della poesia come commemoratrice di personaggi illustri su di una direzione di risentimento eroico-morale, epico-sdegnoso, che è certo la direzione piú originale e sincera di questa personalità piú velleitaria che realizzata, ma certo assai interessante e tesa.

Ciò che piú colpisce in queste poesie piene di rozzezze, di arditezze, sen-

za esito, sono appunto certi inizi piú intensi e piú impetuosi, echi di una commozione piú sincera anche se realizzata in forme retoriche e farraginose, specie sul tema della poesia che dall'elogio di tombe eroiche sollecita a nuove, generose azioni o su quello delle grandiose rovine:

Da le moderne e da l'antiche tombe
polverose reliquie in Pindo chiama.
E de gli eroi a suscitar la fama
di guerrieri concenti arma le trombe...²⁴

Moiono i marmi ancor, fredde ruine
copron le porte dell'egizia Tebe,
e van gli aratri de l'ignuda plebe
a tormentar le maestà latine.

Obelischi svenati, arsi Colossi
ne' liquidi dirupi il Nilo affonda,
e divorando i monumenti l'onda
alla barbara Menfi affoga gli ossi.

È del 1683 (quando egli oziava in Roma alla corte di Maria Cristina) la canzone in morte del barone d'Aste, che segna il passaggio del Guidi da un confuso clima fra ultimo barocco e irrequieta tensione di nuova poesia alla piú chiara adesione al «buon gusto» prearcadico.

Il motivo della celebrazione degli eroi ritorna qui piú limpido in una costruzione persino eccessivamente regolare e misurata, rapida e lineare; come se – a contatto con le esigenze portate avanti dai prearcadi toscani – il Guidi abbia fatto un estremo esercizio di dominio delle proprie forze naturalmente dispersive, cosí come avviene anche nella canzone *Il Tevere* o nella canzone all'Orsi, in cui si duole che non si scriva piú di temi eroici.

Ma questi temi mal si adattavano a quella costruzione troppo schematica e rapida e presto quell'esercizio di «buon gusto» fu a sua volta superato, con una maggiore – seppure piú equilibrata – ripresa di impeti immaginosi, nel celebre, quanto povero, *Endimione* e nelle nuove poesie che il Guidi scrisse tra il 1685 e il 1700, prima come poeta ufficiale della corte di Maria Cristina e poi come celebratore delle cerimonie arcadiche, alle quali si aggiunsero infine le sei *Omelie di Nostro Signore Papa Clemente XI* (1703-1709), ultima sua fatica tutta retorica.

Le poesie continuarono con le canzoni dedicate a Cristina o ispirate dalla sua morte, e poi con quelle ispirate dalle cerimonie arcadiche, in cui il Guidi mostra una progressiva chiarificazione della sua poesia e un progressivo miglioramento delle sue possibilità costruttive, rifiutando però l'eccessiva secchezza e schematicità delle poesie del 1683.

²⁴ Per i testi del Guidi si veda l'edizione *Poesie liriche di Alessandro Guidi*, Parma 1671 (e non 1681, data tramandata erroneamente dal Crescimbeni e poi sempre ripetuta dagli studiosi).

In queste nuove composizioni il Guidi adottò anche uno schema metrico (la celebre canzone libera) di cui molto si vantò e che il Crescimbeni nettamente condannò per l'eccessiva «originalità». E se non si può dire che anche in questa nuova struttura metrica il Guidi abbia raggiunto quegli effetti che se ne riprometteva, indubbiamente a quello sforzo di novità di costruzione corrispose, in quelle ultime canzoni e nei loro momenti più intensi, una capacità di svolgimento maggiore che nelle produzioni precedenti.

Le canzoni più interessanti (non certo la troppo celebre e farraginoso *Fortuna*), che offrono brani più suggestivi e notevoli, sono comunque quelle scritte per cerimonie ufficiali dell'Arcadia romana, il cui tema ricorrente è, oltre ai motivi delle tombe illustri e della poesia suscitatrice di azioni gloriose e memorie eroiche, quello di una nuova civiltà pacifica e rinnovatrice che si riallaccia alla grandezza romana antica per opera dell'Arcadia e della potenza papale. Ma il tema che solo possiede un suo vigore suggestivo è quello delle rovine e delle memorie dell'antica «maestà latina», mentre scarsamente operante resta il motivo idillico-pastorale ricordato alla velleitaria esaltazione della nuova Roma papale ed arcadica. La grandezza dell'antica Roma guerriera e dominatrice, circondata tuttavia da un'aura grave di malinconia e di rimpianto, s'impone nelle canzoni quali *Gli Arcadi in Roma*, *Gli Arcadi sul colle Palatino*, *I costumi degli Arcadi*, ecc.: soprattutto nella prima in cui la suggestione delle rovine romane si addensa in un'atmosfera di nostalgia commemorativa, di funebre meditazione. Il sentimento nostalgico-epico, la funebre meditazione grandiosa sulla rovina che accora quanto più è grandiosa e che d'altra parte conserva l'orgoglio dell'antica grandezza e suscita un insieme di ammirazione, di rimpianto, di rispetto commosso, han trovato qui un'espressione più continua e precisa:

Mirate là la formidabil ombra
dell'eccelsa di Tito immensa mole,
quant'aria ancor di sue ruine ingombra!
Quando apparir le sue mirabil mura,
quasi l'età feroci
si sgomentaro di recarle offesa,
e guidaro dai barbari remoti
l'ira e il ferro dei Goti
alla fatale impresa.
Ed or vedete i gloriosi avanzi,
come sdegnosi dell'ingiurie antiche
stan minacciando le stagion nemiche.

Al di là dei versi efficaci, degli accordi densi e suggestivi di aggettivi e sostantivi (le «bellicose trionfate navi» che piacquero al Foscolo) che potevano isolarsi anche in tanti precedenti componimenti del Guidi, in questa canzone le immagini si svolgono in veri quadri larghi ed evidenti e soprattutto capaci di un alone suggestivo in cui si risolvono i suoni malinconici e cupi, i gesti lenti e solenni di indubbia efficacia. Il succo più denso di tanti scatti eroici,

altrove piú isolati e bloccati, è qui trasfuso nel ritmo generale, nello sviluppo di immagini, nel risultato efficace di una emozione piú sicura e piú chiara.

Nella produzione del Guidi meritano un cenno anche i *Sonetti*, specialmente quelli amorosi, e tra questi quello riportato dal Foscolo nei *Vestigi della storia del sonetto italiano*²⁵

(Non è costei dalla piú bella idea,
che là su splenda, a noi discesa in terra;
ma tutto il bel, che nel suo volto serra,
sol dal mio forte immaginar si crea.

Io la cinsi di gloria e fatta ho dea,
e in guidardon le mie speranze atterra;
lei posi in regno, e me rivolge in guerra,
e del mio pianto e di mia morte è rea.

Tal forza acquista un amoroso inganno;
che amar conviemmi, ed odiar dovrei,
come il popolo oppresso odia il tiranno.

Arte infelice è 'l fabbricarsi i dei:
io conosco l'errore e soffro il danno,
perché mia colpa è 'l crudo oprar di lei)

che conferma l'accertamento nel Guidi di un nucleo personale di un acerbo vigore, di un orgoglioso virile risentimento, che è alla radice delle sue espressioni piú intense, del suo bisogno di poesia grande, della sua capacità di emozione su temi non volgari.

Sicché a quel poeta mancato va pure riconosciuta una potenziale disposizione poetica, un animo non privo di un singolare scatto e di una tensione piú genuina, ma limitata e incapace di durare al di là di felici e intense mosse, di momenti suggestivi, pronta a risolversi in retorica faticosamente organizzata.

Il tentativo guidiano, pieno di velleità e aspirazioni, rimase presto isolato di fronte al prevalere delle esigenze arcadiche di ordine e chiarezza; ma mentre un'eco della sua immaginosità bellicosa e grandiosa passerà nello stesso *Metastasio dei drammi romani*, l'opera del Guidi servì di appoggio ad una interpretazione e proposta di poetica arcadica – quella del Gravina – che, battuta da quella del Crescimbeni, rimane però importantissima nella prima raggiera di esigenze e direzioni reperibili nella costituzione complessa dell'*Arcadia*.

Diversa e piú complicata è la situazione dell'Italia meridionale, dove il barocco aveva avuto una forza profonda e la sua crisi si era configurata soprattutto nell'estremo barocco fiammeggiante degli *Artale* e dei *Lubrano*.

²⁵ U. Foscolo, *Opere*, VIII, Firenze 1933, pp. 141-142.

Eppure proprio nel caso del Lubrano era possibile ritrovare alla base del suo esasperato tardo-barocco una ricerca di piú solida materia morale.

E nelle polemiche di secondo Seicento sulla poesia e sull'esercizio poetico non mancano chiari indizi di un forte disagio, come nel caso di Giuseppe Battista che con le sue liriche e la sua *Poetica* porta in luce elementi di una volontà di poesia piú umanamente sostanziosa, in un significativo squilibrio fra esigenze che possono avvertirsi in qualche modo come non piú barocche e prearcadiche e una pratica artistica che non riesce a svincolarsi dalle condizioni barocche.

E proprio in questo contrasto di gusto, entro le remore, le incertezze, le difficoltà dell'ultimo barocco, si inseriscono le posizioni piú chiaramente prearcadiche di Giovanni Cicinelli, duca delle Grottaglie, che con la sua *Censura del poetar moderno* (1677) prendeva posizione contro le poetiche barocche (accusate di andar soprattutto «in busca di parole», di esaurirsi nel «grattugliare» gli orecchi e nell'inventar traslati invece di creare organiche e robuste «favole», di mescolare stili e linguaggi in impasti sgradevoli e incoerenti) e proponeva una poetica basata sulla decisa ripresa dei classici, sulla organicità linguistica, sulla sostanza di una ricchezza sentimentale tradotta in forme non piú dispersive e ornamentali, ma sobrie, «intelligibili» e «verosimili».

Intanto la nuova cultura filosofica e scientifica trovava diffusione, affermazione e organizzazione nelle nuove accademie, come quella napoletana degli «Investiganti» in cui l'essenziale spinta del razionalismo e dello sperimentalismo si traduceva anche in istanze letterarie e linguistiche antibarocche, che riassorbivano gli esempi di fedeltà petrarchistica di uno Schettini e di un Buragna e rilanciavano il culto e la fecondità dei classici greco-latini e italiani che trovavano piú robuste ragioni estetiche e critiche nell'opera del Gravina e, prima ancora, del Caloprese; importante quest'ultimo sia per il suo diretto insegnamento a Scalea (e per lo stesso metodo nuovo di quell'insegnamento a noi noto attraverso l'autobiografia di uno dei suoi allievi, lo Spinelli), sia per il valore delle sue intuizioni estetico-critiche tese ad un senso alto della poesia rivendicata pur entro il suo sistema razionalistico, e consolidate nella scelta indicativa, e nei modi del relativo rilievo critico, degli autori a cui soprattutto si applicò: il Della Casa, con la sua poesia grave e risentita, l'Ariosto (cui si riferisce la *Lettera sopra la concione di Marfisa a Carlo Magno*), esaltato per la sua libera forza fantastica e per la sua sublimazione della concreta realtà su di una via che precorre i giudizi ariosteschi del Gravina.

Anche nell'Italia meridionale si veniva cosí sviluppando una situazione letteraria che, pur mancando del tessuto e degli esempi poetici prearcadici e barocchetto-prearcadici del Nord e del Centro, offriva viceversa alla nuova letteratura un piú forte apporto filosofico-estetico che spesso supererà per le sue implicazioni piú profonde la situazione media del gusto arcadico: come nel caso del grandissimo Vico, ma anche in quello del Gravina. Sicché anche nel Sud l'Arcadia troverà poi sviluppo di colonie, presenza (anche se minore) di lirici arcadici, e già a fine Seicento saranno numerose le «conversioni»

dal gusto barocco a quello arcadico che alcuni degli stessi maggiori filosofi e storici meridionali del primo Settecento ricorderanno nelle loro autobiografie come momento fondamentale nella loro vita e nella loro educazione letteraria e intellettuale. Basti ricordare il Vico e il Giannone²⁶, che pur giunsero a soluzioni anche scritte assai diverse dalla piú comune «correttezza» della prosa arcadica media, ma che difficilmente potrebbero interamente riportarsi anche nella loro prosa ad una pura continuità con quella barocca.

4. *Estetica, critica e poetica*

A queste diverse offerte di tentativi di nuova poesia non piú barocca, con le loro implicazioni di cultura e di poetica, si intreccia e si riferisce – con diverse forme di accettazione e di critica rispetto alla loro realtà di esempi già validi nel distacco dal barocco e nella costituzione di una nuova letteratura: il caso sintomatico della discussione sulla validità intera o semplicemente contenutistica della poesia del Maggi – la folta attività estetico-critica e teorico-programmatica dei riformatori d’Arcadia. In essi variamente prevalgono un piú deciso interesse per i veri e propri problemi d’estetica, un interesse critico e storico-letterario, una volontà di subordinare pensamenti estetici, osservazioni critiche, storia, anche erudita, della letteratura del passato a proposte di poetica da tradurre in nuove opere e in nuove direzioni di gusto. Con tutto un importante sviluppo appunto del pensiero estetico, ricco di intuizioni che spesso si aprono alla maturazione successiva delle estetiche del sensismo, del neoclassicismo e preromanticismo, della critica vera e propria esercitata sui classici antichi e italiani o sui prodotti contemporanei, della storiografia letteraria che proprio in questa zona trova le sue piú vere origini e il suo appoggio concreto nel recupero erudito di dati e fatti, di ricerche biografiche e bibliografiche (in accordo con la grande spinta storico-erudita, elemento fondamentale della nuova cultura di primo Settecento). Ma insieme, ripeto, con una centrale tensione pragmatica e programmatica in vista di una nuova letteratura corrispondente alle istanze teorico-critiche e alla stessa delineazione storiografica della letteratura del passato, essa stessa sentita e profilata come funzionale alle sue premesse e ai suoi sfoci nella nuova letteratura.

Cosí, piú direttamente configurandosi in forma di preciso commento delle rime «sacre» del De Lemene e costituendo anzitutto un preciso esempio di analisi critica puntuale ed attenta ai piú sottili effetti dello stile e del linguaggio poetico – sulla via cosí di quella ricerca stilistica che è parte

²⁶ Per il Giannone si rivedano le pagine del capitolo III della sua *Vita* in cui ricorda con gratitudine profonda gli uomini di cultura che lo educarono insieme alla «solida» filosofia e al culto della buona lingua e dei «buoni poeti e dei piú culti scrittori toscani» (specie il Petrarca), allontanandolo cosí per sempre dal secentesco piacere delle «strane e ardite metafore», dei «contrapposti» e delle «fredde antitesi».

fondamentale della prospettiva anche operativa della poetica arcadica –, il libretto del gesuita milanese Tommaso Ceva (1649-1737)²⁷, *Memorie d'alcune virtù del signor conte Francesco De Lemene con alcune riflessioni su le sue poesie* (Milano 1706), ricava dalla riflessione sul testo esaminato e lodato non solo acuti rilievi critici, ma un sentimento e un'idea della poesia che ben s'intonano alle nuove esigenze di un buon gusto e di un buon giudizio nemici degli eccessi e dell'affettazione²⁸ – caricando di fatto, come tante volte avviene in quest'epoca, la realtà mediocre del testo di una tanto maggiore suggestione e finezza – e culminano in alcune definizioni del potere della poesia che insensibilmente «incatena e incanta» e lascia nel lettore una dolcezza profonda «a guisa di un liuto armonioso che segue per lungo tempo a risonare da sé medesimo senz'esser tocco, rifacendo sotto voce l'aria e le canzoni già fatte», o della stessa poesia che «può quasi chiamarsi un sogno fatto in presenza della ragione». Definizione, quest'ultima, che ben può indicare lo sforzo congiunto del pensiero estetico e critico e delle aspirazioni ed esigenze della poetica dell'Arcadia per individuare insieme la forza «geniale» della poesia e della sua «invenzione» e il limite del suo controllo da parte della ragione, che ne autorizza i sogni distinguendoli dal «vero», ma esigendo da essa il rispetto della «verosimiglianza» e dell'interna coerenza.

Ché in tal direzione variamente si muovono le istanze critiche e teoriche arcadiche, riprendendo spunti più congeniali del pensiero estetico barocco moderato (Pallavicino, ecc.), e combattendo insieme una complessa battaglia rispetto al vero e proprio gusto barocco e al gusto razionalistico boileauiano francese da cui, d'altronde, i teorici arcadici venivano sollecitati allo stesso svincolamento dal «malgusto» secentesco e a una più razionale difesa del loro senso della poesia e della tradizione italiana e classica precedente alla «decadenza» barocca o persistente entro lo stesso Seicento nelle linee più classicistiche e moderate.

In tal direzione si colloca anche la prospettiva teorico-critica e pragmatica del Muratori che, nella sua fase più giovanile e poi con ritorni entro il prevalente impegno storico-erudito ed etico-civile-religioso, fortemente si applicò all'esercizio della critica e della riflessione estetica collegata alle sue

²⁷ Il Ceva fu attivo soprattutto (a parte il poemetto *Puer Jesus*, più avanti ricordato) nella polemica filosofica contro il cartesianismo e il gassendismo, opponendo ad essi il vecchio aristotelismo scolastico (nella *Philosophia nova antiqua*, scritta in esametri latini). Non va confuso con Teodaldo Ceva (1697-1746), scolaro del Muratori e compilatore di due scelte di sonetti e di canzoni ispirate alla opposizione al «malgusto» secentesco e oggetto poi di lunghe polemiche, specie per alcuni suoi rilievi limitativi sul Petrarca.

²⁸ Si pensi a quanto il Ceva dice sulla bellezza «che non è strepitosa né si mostra con fasto soverchiando l'occhio di chi la mira» (*Memorie d'alcune virtù del signor conte F. De Lemene ecc.*, Milano 1706, p. 156). Proposizione ben arcadica e antibarocca, anche se poi a volte il libretto del Ceva può autorizzare l'idea di una posizione arcadico-barocchetta che riporta – ma entro una direzione nuova – elementi di eredità secentesca, così come certo l'aspirazione nuova alla naturalezza e alla grazia si converte di fatto (in più forte coincidenza con il testo lemeniano) in un reale gusto di manierato e di oleografico.

letture piú contemporanee e alle sue aspirazioni di riforma attiva della letteratura, piú particolarmente verificabile (come faremo successivamente piú volte) in rapporto ai vari generi, specie teatrali.

Proprio dalla illustrazione ed esaltazione del Maggi²⁹, avvertito da lui come rinnovatore del gusto e vittorioso avversario del secentismo, ha inizio piú chiaro l'attività critico-teorico-pragmatica del Muratori, sull'esempio di quel poeta severo e sicuro (ancora con un'aggiunta alla sua realtà da parte del critico)³⁰, impostava la sua posizione di fondo basata su di una richiesta di «sodi pensieri», di contenuti «onesti» e vigorosamente pensati attinti soprattutto dalle «miniere» della «pietà» religiosa e della filosofia morale, confortati dalla «scorta» della natura e dei «migliori antichi», «ingegnosi» e non prosaici, ma totalmente alieni da quel «soverchio tumor dello stile», che

è un di que' belletti, i quali perché sono troppo carichi di colore, e troppo forte ricevuti dal volto, non aiutano, ma guastano la bellezza e l'accusano per menzogna.³¹

Tale posizione venne poi rafforzata, da una parte nelle *Riflessioni sopra il buon gusto nelle scienze e nelle arti* (pubblicato la prima volta in due parti nel 1708 e nel 1713), in cui piú centralmente il Muratori raccordava la nozione letteraria arcadica del «buon gusto» ad una sua nozione piú generale³² morale e filosofica (e del resto, abbiamo visto, tale raccordo non mancava, anche se in forma piú tenue, nel Menzini e in altri letterati della prearcadia specie toscana nel loro accordo cultura-letteratura), sottesa dalla nuova fiducia nella ragione e nel rapporto ragione-natura; dall'altra, in direzione piú chiaramente letteraria, nell'opera *Della perfetta poesia italiana* (1706) che costituisce il culmine dell'impegno teorico-critico-pragmatico del Muratori anche se esso piú minutamente si riverbera nelle *Osservazioni sulle rime del Petrarca* (1711), fondamentale documento della forza e dei limiti della piú vera e propria critica letteraria e del gusto del Muratori.

Ché egli, nel commento petrarchesco, appare chiuso nella distinzione di bellezze e difetti, o incapace di comprendere sia certa piú intima poesia del Petrarca, scambiata per prosaica e troppo priva di «spirito», sia viceversa altre sue forme piú ardite scambiate per turgide ed eccessive (così come in generale il Muratori non comprese la grande poesia del «grande filosofo» Dante – preferendo semmai le sue liriche alla *Commedia* – e quella di Omero per certa sua primitiva grossolanità e sconvenienza), ma pure – sulla

²⁹ Nella *Vita di C.M. Maggi* cit.

³⁰ Come poi si potrà vedere nella polemica del Maggi e nelle accuse del Maffei al suo stile impoetico e «invenusto», altrove da me ricordate.

³¹ *Vita di C.M. Maggi* cit., p. 66.

³² Al «buon gusto universale» del resto si lega direttamente l'intuizione nelle *Riflessioni*, di un criterio estetico generale «capace di cogliere l'universale» della poesia, «l'animo e lo spirito dei poemi», sotto «l'esterna bellezza» e le forme particolari, storiche e nazionali, delle varie opere poetiche.

direzione piú attiva delle sue personali e storiche preferenze – ben capace di consuonare con un tipo di poesia moderatamente immaginosa, fondata su sentimenti veri e naturali, espressa con un linguaggio ingegnoso, ma chiaro e comunicabile, leggiadro e ornato, ma non affettato e lambiccato. Mentre l'intento di riconquistare – contro le negazioni presuntuose dei secentisti e contro le accuse solo intellettualistiche dei boileauiani francesi – il Petrarca (e con lui il Tasso ed altri poeti della tradizione italiana) e di insegnare, sulla sua scorta, una via corretta di nuova poesia agli scrittori contemporanei, poteva, per un verso, limitare l'esercizio critico piú libero ed autonomo: ma, d'altra parte, ne acuiva indubbiamente l'interesse attivo e militante. Né del resto il Muratori accettava una simile riconquista e lezione in forme indiscriminate ed agiografiche, cercando anzi – e non importa se spesso, come si è detto, con errori e incomprensioni – di sottoporre lo stesso grande ed esemplare Petrarca ad un esame minuto e spregiudicato.

Ma, ripeto, lo sforzo centrale del Muratori, per quanto riguarda la meditazione teorico-critica sulla letteratura e la riforma del buon gusto dopo la decadenza secentesca, fu compiuto nel trattato *Della perfetta poesia italiana*, in cui – sulla base generale delle sue prospettive di generale riforma culturale e spirituale connessa con la sua posizione di cattolico aperto alle nuove istanze del razionalismo – egli si propose di portare «nuovi lumi» all'arte poetica, come egli dice – nella sua prosa bonaria e ragionata, aderente al suo fondamentale «buon senso» e al suo stesso ideale di un linguaggio della prosa soprattutto comunicabile e comprensibile – all'inizio dell'opera, dopo aver indicato i limiti di tanti illustri trattati estetici troppo fondati sulla esemplarità assoluta di alcuni modelli poetici classici o troppo fermi alla «corteccia delle cose», troppo incapaci di render precisa ragione delle loro scelte e dei loro giudizi:

... utile dunque, anzi necessaria cosa egli sarebbe il ben discernere i primi principii, le ragioni fondamentali e il bello interno dell'arte poetica, consistendo in ciò la pienezza di quel buon gusto, senza cui non si può divenir perfetto poeta, e con cui solo dee sperarsi di poter ben giudicare, o gustare gli altrui perfettissimi parti, come ancor condannare con giusta censura gli errori altrui. A questo buon gusto quantunque per me si confessi che ci possono condurre i libri di tanti eccellenti maestri, pubblicati finora, pure intenderei anch'io d'incamminar gli studiosi per una via che vorrei fosse ben piú facile e piana delle finora scoperte, come per avventura essa è alquanto piú nuova dell'altre. E ciò da me in parte si tenterà nel rappresentare con varie osservazioni non tanto la perfezione richiesta alla poesia, quanto i difetti a quali è la poesia sottoposta, e da quali dovrà liberarsi, affinché essa e i suoi professori sieno da qui avanti convenevolmente lodati. Esporrò nel medesimo tempo le virtù poetiche piú luminose, e principalmente quelle dello stile, rintracciando le interne cagioni della sua bellezza o deformità, e scoprendo qualche miniera, almeno alla gioventù innamorata delle lettere amene, per mezzo di cui si possano in avvenire adornar di piú sode e preziose gemme i poetici lavori.³³

³³ *Della perfetta poesia italiana*, Milano 1821, I, p. 11.

Chiaro è anche qui il nesso inscindibile fra meditazione estetica, principi di critica e volontà pragmatica di intervento e di ammaestramento dei giovani scrittori, caratteristica fondamentale della posizione muratoriana e in genere dei trattatisti arcadici.

E tuttavia ciò non toglie che la stessa meditazione estetica e critica del Muratori abbia pure un suo valore entro la tensione estetica arcadica alla definizione e al sentimento della poesia e si configuri in un interessante equilibrato compromesso (tanto meno geniale e vigoroso non solo rispetto alle intuizioni del grandissimo Vico, ma anche di quelle del Gravina) fra la forza della fantasia e il controllo della ragione e del giudizio-gusto, fra il moralismo e contenutismo (già fortemente espressi nella *Vita di C.M. Maggi*) e il carattere dilettevole e formale della poesia: compromesso raggiunto per vie assai complicate e non senza la volontà di una radice piú unitaria ed interna. Ché in questo suo piú maturo trattato, se centrale è l'affermazione ben muratoriana che la poesia è «figliuola o ministra della morale filosofia», lo scrittore preciserà che però la poesia non è «la stessa moral filosofia abbellita e vestita d'abito piú vago» e che essa «in quanto è arte imitatrice e componitrice di poemi, ha per fine il dilettere; in quanto è arte subordinata alla filosofia morale o politica, ha per fine il giovare altrui». Sicché

... chi non diletta colla buona imitazione poetica, pecca propriamente contra un'intenzione della poesia: e chi con imitare e dilettere non apporta eziandio profitto al popolo, pecca contro all'altra obbligazione della poesia; onde niun d'essi potrà dirsi vero e perfetto poeta...;³⁴

ancor meglio precisando poi, nel capitolo primo del terzo libro, in quel nesso essenziale una sorta di priorità del «piú prossimo, immediato ed essenziale» fine dei poeti, «il dilettere», rispetto al «secondario», «che è il giovare ai loro ascoltanti e lettori».

Di quel fine fondamentale il Muratori illustra i caratteri di particolare verità consistenti nel fatto che la fantasia «dipinga» (diversamente dalla storia e dall'oratoria) il vero con le «immagini naturali e con le immagini artificiali», tutte mediate attraverso la verisimiglianza poetica fondata sui soggettivi «affetti dei poeti» che rendono verisimili anche ciò che al freddo raziocinio può non apparire tale, e che giustificano l'uso del linguaggio «ingegnoso» che produce la necessaria meraviglia della poesia senza accettare invece le «acutezze» fondate sul falso o le immagini ingegnose protrate abusivamente al di là di ogni verisimiglianza e giustificazione d'affetti». Così, alla luce del controllo del «giudizio», la poesia – ché il caso della prosa è diverso e deve piú direttamente ricondursi alla semplice naturalezza e al «parlare ordinario degli uomini» – deve insieme rifuggire e dall'eccesso ingegnoso e metafisico e da quello di una «siccità» prosaica e inanimata, deve raggiungere la meraviglia senza giungere

³⁴ *Della perfetta poesia italiana*, ed. cit., I, p. 63.

all'affettazione. E così essa deve rifiutare sia la pedissequa imitazione dei modelli classici, sia l'assurda «modernità» – priva di ogni legame con la lezione feconda della tradizione – già esercitata così pericolosamente dai marinisti.

In questa direzione il Muratori, pur riprendendo i termini secenteschi dell'ingegno e della meraviglia, specie nell'accezione delle poetiche del barocco moderato, li veniva in realtà usando e configurando in modi nuovi (si pensi alla sottile distinzione operata nei capitoli quarto e quinto del secondo libro a proposito del vero e del falso delle immagini), entro una problematica avvivata dal razionalismo e tesa ad affermare i diritti e le forze della poesia, contro ogni sua proliferazione morbosa e scomposta e sempre in un nesso e contesto morale e civile e nel controllo vigile della ragione.

A tale difficile impegno di distacco dal Seicento (pur con chiare convergenze di gusto, come nel caso del Muratori, con esempi contemporanei di prearcadia «barocchetta»), di ripresa della tradizione poetica italiana pur variamente configurata, di accettazione e distinzione rispetto alla lezione razionalistica francese, corrisponde un po' tutto il movimento di meditazione estetica, di critica di gusto dei riformatori arcadici che proprio nell'attrito e nella discussione con i francesi trova una particolare sollecitazione all'estrinsecazione della sua esigenza e della sua linea direttrice, sia in sede estetica, sia in sede di scelte e di proposte programmatiche.

Non a caso molti degli scritti estetico-critici dei riformatori arcadici sono direttamente collegati ad una grossa polemica promossa dal bolognese Gian Giuseppe Orsi (1652-1733), scrittore di poesie petrarchesche (con le quali egli collaborava a quella linea di petrarchismo «ortodosso» che vedremo caratteristico dell'Arcadia bolognese e poeticamente risolto solo nel caso del Manfredi), ma soprattutto importante appunto per il suo scritto polemico *Considerazioni sopra l'opera francese intitolata «La maniera di ben pensare sulle opere di spirito»* (1703) con cui egli rispondeva alle accuse mosse dal gesuita francese Dominique Bouhours (nella sua opera *De la manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit*, 1687) alla letteratura italiana, responsabile della diffusione in Europa del «malgusto» concettistico e prezioso secentesco e di questo improntata profondamente sin nei suoi autori più famosi e lontani (non solo il Tasso – padre del secentismo e di quella *éclatante folie* di *faux brillants* tipicamente italiana – ma sino il Petrarca) e nelle sue scaturigini in poeti latini concettosi come Lucano.

La risposta dell'Orsi (e poi le sue repliche ai gesuiti francesi del giornale di Trévoux insorti a difesa del libro del Bouhours) ben impostava, fra polemica e posizioni positive, questa lunga *querelle* – che venne coinvolgendo vari scrittori italiani in gran parte sostenitori dell'Orsi, in minor parte avversari e dissenzienti³⁵ (fra i primi il Manfredi, il Salvini, il Muratori, fra i secondi soprattutto il pesarese Francesco Montani) –, accettando le critiche al Mari-

³⁵ Gli scritti di quella polemica vennero poi raccolti prima nel 1707, poi, col titolo del primo scritto dell'Orsi, in due più folti volumi, a Modena nel 1735.

no e al secentismo, da cui fortemente segnava il distacco del proprio e contemporaneo «buon gusto» in Italia, ma insieme difendendo i poeti della tradizione precedente rafforzando la loro posizione esemplare e «autorizzante» per i nuovi poeti, e proponendo – sulla via più congeniale alle posizioni di riforma arcadica – un tipo di poesia immaginosa e moderatamente ingegnosa, che sfuggiva insieme alla esuberanza stravagante del secentismo e alla secca aridità della concezione nazionalistica francese cartesiana e boileauiana.

Assai compatto il fronte arcadico costituitosi intorno a questa polemica che arricchiva la presa di coscienza dei letterati italiani (con varie accentuazioni e modulazioni di orgoglio nazionale, ma anche di autocritica) nei confronti del proprio distacco dal «malgusto» barocco, della propria volontà di ripresa della tradizione e della lezione dei classici, della propria nozione del «buon gusto» e della poesia, contemporaneamente difesa dagli eccessi di quello stesso razionalismo che pur così fortemente contribuiva alla ribellione al barocco e alle stesse formulazioni di equilibrio fantasia-ragione, natura-arte, dominanti nelle posizioni arcadiche, anche se svolte con varia tensione e accentuazione sino a certi maggiori sforzi di valutazione dell'aspetto predominante dell'estro e del «furore poetico», come «empito sovrumano e divino», e nei confronti della esemplarità e autorità dei classici, rispetto alle quali possono considerarsi quale punto estremo di questa polemica le affermazioni del Montani³⁶ (fautore insieme di quella forza dell'estro cui sopra accennavo) e di cui – con formulazioni spesso troppo ipervalutate in senso di precorrimiento romantico – si faceva acceso sostenitore anche Giulio Cesare Becelli nel suo trattato *Della novella poesia* (1712) in cui la poesia italiana e moderna è addirittura contrapposta a quella dei latini e dei greci, frutto di altri tempi e situazioni interamente mutati nel tempo moderno³⁷.

Ma, per stare soprattutto al più attivo rapporto fra estetica, critica e poetica, più giova soffermarsi sulle posizioni e proposte del Crescimbeni e del Gravina che più direttamente e vistosamente si opposero nella concreta scelta delle direzioni operative della letteratura arcadica.

Giovan Mario Crescimbeni nacque nel 1663 a Macerata e ricevette una prima educazione letteraria alla scuola del gesuita Carlo d'Aquino. Passato a Roma nel 1681, vi rimase sino alla morte, 1728, come arciprete di Santa Maria in Cosmedin.

Al Crescimbeni non si può certo chiedere un vero accento di poesia nella sua produzione abbondantissima (sonetti, canzoni, ditirambi, egloghe), che egli stesso del resto riduce ad un esercizio pedagogico ed illustrativo della tematica e del gusto arcadico quando, nella prefazione della sua raccolta di

³⁶ Al Montani va riconosciuto anche un più forte sentimento della necessità, per il critico, di un autentico «ardore di fantasia» e di «quel commovimento e quell'ebrietà di spirito agitatore» «necessario al trovatore del poema» (G.G. Orsi, *Considerazioni* cit., II, p. 35).

³⁷ Per la limitazione corretta della novità del Becelli rimando al paragrafo a lui dedicato dal Fubini nel suo volume *Dal Muratori al Baretti*, Bari 1954, pp. 169-182.

poesie, dice che quella produzione di versi «nacque per servizio della ragunanza degli Arcadi ne' primi anni della fondazione di quella». Produzione di versi come esercizio di esempi di temi, di forme metriche, di modi stilistici, quasi appendice al suo lavoro di organizzazione pratica e di editoria ufficiale³⁸ e alla sua interpretazione della poesia italiana in funzione di una nuova poetica del «buon gusto» offerta all'Arcadia nei suoi volumi letterari: *Istoria della volgar poesia*, *Commentari alla istoria della volgar poesia*, *Bellezza della volgar poesia*³⁹. In questo esercizio poetico possono però interessarci, come indice della scelta che il Crescimbeni faceva «in servizio» degli arcadi, la mancanza di accenti eroici⁴⁰, il predominio di intonazioni «leggadre» (ma quanto pesanti e goffe!), la trattazione di argomenti convenzionalmente seri (sacri e filosofici), ma alleggeriti nella finzione pastorale e in una certa facilità di improvvisazione⁴¹ e la stessa divisione delle rime secondo la distinzione di uno «stil proprio italiano, chiamato comunemente petrarchesco» e di uno stile «greco italianizzato che chiamiamo chiabreresco» (pindarico e anacreontico): distinzione essenziale per la posizione che il Crescimbeni assume nelle sue opere critico-programmatiche.

In tali opere Giovan Mario Crescimbeni, piú che una vera e profonda meditazione estetica, svolge una interpretazione della tradizione poetica italiana in vista della proposta di una poetica che su quella interpretazione particolare doveva basare la propria validità e salvezza. La posizione crescimbeniana di interpretazione della poesia italiana del passato parte dalla *Istoria della volgar poesia* (1698) e si precisa nei *Commentari*, con un duplice e collegato interesse critico-pragmatico e storico-erudito (indicazione delle origini e delle innovazioni delle forme metriche, di generi letterari, dei legami di influenze e di tradizioni particolari, oltre che documentazioni sulla vita e le opere de-

³⁸ Egli curò i primi nove volumi delle *Rime degli Arcadi* (Roma 1716-1722), le *Prose degli Arcadi* (3 voll., Roma 1718), i primi quattro volumi delle *Vite degli Arcadi illustri* (Roma 1708-1727), le *Notizie istoriche degli Arcadi morti* (Roma 1720-1721). Scrisse la *Arcadia* (Roma 1708; ed. ampliata, Roma 1711), specie di storia in forma di romanzo pastorale delle origini dell'Accademia con testi poetici di vari arcadi.

³⁹ Sono raccolti insieme nelle edizioni del 1714 e del 1730-1731 (Venezia, a cura degli Zenò e del Seghezzi).

⁴⁰ Assente è ogni eco del Guidi, che il Crescimbeni escludeva dalla vera educazione dei futuri poeti. E si può pensare che gli elogi e le cure del Crescimbeni come biografo del Guidi fossero non solo riconoscimento della posizione di eccezione e dell'ingegno del poeta pavese, ma anche un atto di diplomazia del prudentissimo Custode volto a non lasciar fuori dell'Arcadia, e magari come nome utilizzabile dagli arcadi ribelli, una personalità tanto acclamata.

⁴¹ Il Crescimbeni tenne in grande onore l'improvvisazione ed uno degli avvenimenti piú celebri della sua Custodia fu l'incoronazione in Campidoglio di Bernardino Perfetti (1725), di cui il Crescimbeni tramandò accuratamente gli atti (Roma-Lucca 1725), osando ricordare l'incoronazione del Petrarca, mentre riferiva elogi di altri arcadi che celebravano la supremazia dell'Italia moderna sull'antica a causa della poesia estemporanea, capace di gareggiare insieme con Omero, Virgilio, Orazio e di trattare ugualmente i temi piú disparati, quali furono quelli assegnati al Perfetti: teologia, origine della poesia, fisica, temi pastorali, primato fra le arti, poesia eroica, primato fra ballo e cavallerizza, elogio della musica!

gli autori minutamente ricercate in stampe e manoscritti), con un reciproco condizionarsi di passato e presente, di interpretazione del passato, di proposte per il presente in cui naturalmente prevalgono le seconde, alla luce delle quali la tradizione è riesaminata e chiamata ad offrire un sostegno di esempi omogenei per la nuova letteratura. La tradizione poetica italiana (l'interesse del Crescimbeni – a parte la prosa esclusa del tutto – va prevalentemente alle forme della lirica) si appoggia alla tradizione provenzale e, dopo aver raggiunto grande altezza nel Trecento soprattutto con il Petrarca (e Dante interessa più per le liriche che per il poema), rendendosi capace di gareggiare con la poesia greco-latina⁴², si precisa nella linea del petrarchismo: prima Giusto de' Conti, poi, dopo la caduta della poesia volgare nel periodo umanistico («il colmo della barbarie che avesse occupato la volgar poesia»), Poliziano e Lorenzo de' Medici «che molto operarono per ritornare il buon stile del Petrarca nel suo splendore» e ancora del Benivieni, del Sannazaro, del Bembo e degli altri petrarchisti cinquecenteschi sui quali s'innalzano il Della Casa e soprattutto il Di Costanzo per la loro capacità di riprendere lo «stil puro e terso» del Petrarca con una novità di animazione e rilievo che superasse la regolarità più smorta e l'imitazione meno originale del Bembo. Nel Seicento, di fronte alla decadenza marinistica (ma del Marino si elogiavano gli idilli pastorali), la tradizione «buona» continua attraverso dei petrarchisti fedeli (Schettini, Buragna) e riceve un «accrescimento» per opera del Chiabrera, considerato come il vero iniziatore dello stile «greco italianizzato» nella sua capacità di mediare in uno stile italiano, secondo la buona tradizione petrarchesca, «modi e bellezze» della poesia greca, diversamente dai tentativi di metrica «barbara» del Tolomei a cui il Crescimbeni è nettamente avverso.

L'Arcadia aveva così di fronte, nell'interpretazione crescimbeniana (scartato il secentismo ed ogni tentativo errato del periodo umanistico vero e proprio), due linee fondamentali di tradizione poetica a cui rifarsi nella posizione tipica di novità appoggiata sulla tradizione e sugli esempi: la linea petrarchesca con le «innovazioni» del Di Costanzo, e la linea chiabrerisca, unica autorizzata nella direzione del classicismo (nelle due possibilità pindarica e anacreontica, anche se in realtà solo quella anacreontica era più congenialmente accettata).

La parte più precisamente programmatica dell'opera del Crescimbeni è costituita dalla *Bellezza della volgar poesia*, in cui il Custode d'Arcadia si preoccupa di tracciare un vasto quadro di generi e forme per ogni possibile espressione moderna di argomenti e interessi diversi, per non lasciare nulla fuori dell'Arcadia («fiore di ogni letteratura»). Ma nello stesso tempo, dentro questo quadro eclettico, dentro questa pedantesca compilazione di generi e di esempi adatti ad ogni genere, il suo interesse più vivo si volge ad indicare in precise forme (sonetto e canzonetta e soprattutto sonetto pastorale e anacreontico) la poetica adatta all'espressione dei motivi arcadici più

⁴² Il che sta a cuore al Crescimbeni con la sua tesi dell'autonomia e della dignità della poesia italiana non inferiore a quella classica.

genuini: non motivi filosofici, eroici, morali di cui pur si preoccupa in maniera piú convenzionale e con un omaggio piú retorico ad un didascalismo quanto mai freddo ed esteriore, ma motivi di idillio, di piacevole ed animata fruizione di beni mondani, di sentimenti galanti, di moderato «diletto» del vivere in una condizione di grazia e di brio: espressione centrale – anche se nel Crescimbeni cosí aduggiata da uno spirito libresco e accademico – dell'animo arcadico, del suo spirito idillico e melodrammatico, che troverà sempre meglio il suo tono e le sue proporzioni piú omogenee nell'opera di uno Zappi, di un Metastasio, di un Rolli.

Tali scelte del Crescimbeni sono efficacemente testimoniate dal dialogo IX della *Bellezza della volgar poesia*⁴³, che, parlando della lirica e particolarmente del sonetto, sottolinea le qualità desiderate: chiarezza, ordine, coerenza espressa nei legami o passaggi, essenziale regolarità delle rime, lingua toscana pura, «concorso delle idee» e fine rilevato del sonetto. Qualità che vengono ritrovate nelle maniere poetiche offerte dal Di Costanzo (e d'altra parte dal Chiabrera) e poi nell'opera contemporanea del Menzini, del Filicaja, dello Zappi e degli altri verseggiatori dell'Arcadia romana; e specialmente in esempi caratteristici per il gusto di minuta cura stilistica, di proporzione ridotta e sicura, di animazione idillica e melodrammatica: i sonetti pastorali del Menzini, i sonetti anacreontici-pastorali dello Zappi, e magari i minuscoli «sonettini» del Tommasi in cui prevalgono, come nelle canzonette anacreontiche, chiarezza, leggiadria e canto nitido ed animato.

Mentre nel dialogo IV della *Bellezza della volgar poesia* il Crescimbeni, affrontando un tema impostogli dal rinnovato interesse classicistico («sul modo di comporre usato dai greci e come possa l'istesso modo imitarsi dagli italiani»), ribadiva la sua tesi della indipendenza e originalità della nostra letteratura rispetto a quella greca, giungeva ad ammettere sull'esempio di Chiabrera la possibilità di una imitazione moderna di Pindaro e Anacreonte, poeti di un'epoca in cui già «il fisicamente comporre fu ristretto poco men che affatto al semplice fraseggiare e figurato modo di dire»⁴⁴, ma non dei primi «padri greci» il cui metodo poetico di esprimere verità misteriose e razionalmente incomprensibili agli altri uomini mediante miti corposi e sensibili non è accettabile nei tempi moderni, che di tal metodo non hanno affatto bisogno potendo razionalmente spiegare agli altri uomini le piú difficili verità. Chi volesse dunque imitare i primi poeti greci farebbe cosa inutile e assurda:

una vana e poco accorta operazione, perciocché, come abbiamo detto, è già moltissimi secoli che è cessata la cagione per la quale i primieri poeti greci sí fattamente composero; alla quale potete giungerne un'altra parimenti cessata, cioè che non

⁴³ È il piú importante per lo studio della poetica arcadica. Meno interessanti i dialoghi in cui si parla di altri generi (poesia tragica, commedia, poesia epica). Notevole nel V la discussione delle favole pastorali.

⁴⁴ *Bellezza della volgar poesia* cit., dial. IV, p. 48.

perché coloro cercassero ridur gli uomini a civil vita, volevano che la loro scienza non fosse nel suo profondo a tutti palese, ma per non perdere quella venerazione, che eglino perciò ritraevano dagli uomini; ma oggimai, che tanto ogni scienza veggiamo diffusa, e sparsa per l'universo, e' si par senza fallo vana cosa che i poeti pretendano di non comunicar con altrui le loro dottrine e per questa via giungere alla venerazione, oltre a che, comunque siasi e della suddetta ragione voglia giudicarsi, certo egli è, che simili macchine, come oscurissime, e per lo più anche di interpretazioni incapaci, con niuno utile pochissimo diletto arrecano, ancorché con eccellenza poeticamente siano rappresentate, per essere l'oscurità vizio cotanto brutto che ogni bellezza poetica assorbe e difforma.⁴⁵

Questo attacco contro l'imitazione della poesia greca, del suo «metodo» mitico («figure» contro «miti»), parlar poetico figurato contro favole mitiche sensuose⁴⁶ e piene di ascose verità vuole il Crescimbeni come distinzione della poesia italiana), aveva evidentemente un preciso riferimento polemico, mirava a contrapporre un tipo di poesia chiara, comprensibile, piacevolmente insaporita di realtà, lucidamente disegnata, più sensuosamente plastica, alla proposta di una poesia profondamente didascalica e mitica, complessa e fortemente sensuosa, che veniva a turbare il programma mediocre, ma più sicuro (e già ricco di attuazioni) della poetica idillica, della correttezza-leggiadria, del canto melodrammatico, del moderato realismo elegante, dell'evidenza chiara e ragionevole.

Il fautore della poesia mitica, della ripresa nella poesia moderna dello spirito e del metodo essenziale della poesia greca, era Gian Vincenzo Gravina, l'amico e consigliere del Guidi, il protettore ed educatore del Metastasio (e maestro anche del Rolli), legislatore prima e poi ribelle d'Arcadia: personalità di gran lunga superiore al Crescimbeni, come la sua posizione estetica e critica è tanto più complessa e feconda, anche se priva di una vera capacità di accordo con il suo tempo e con le sue pratiche possibilità. Nato a Roggiano in Calabria nel 1664, il Gravina aveva studiato a Scalea con il filosofo Gregorio Caloprese, suo cugino, poi a Napoli (dove per circa un decennio visse in un fecondo contatto con quel fervido ambiente culturale, anticurialista e ricco di nuove esigenze filosofiche, giuridiche, letterarie) e a Roma (1689), dove aveva ottenuto la cattedra di «leggi civili» e di diritto canonico (come giurista si rese illustre con le sue *Origines juris civilis*, Lipsia 1708). Visse in Roma fra le occupazioni della Sapienza e le discussioni letterarie e qui morì nel 1718.

Il Gravina fu indubbiamente una personalità complessa e vigorosa, impegnata, con estrema serietà intellettuale e morale, in uno sforzo di rinnovamento culturale e ideologico che trovò esito non solo nella sua grande opera di giurista, ma anche in campo etico-filosofico-civile ed estetico-critico, in

⁴⁵ *Bellezza della volgar poesia* cit., dial. IV, p. 51.

⁴⁶ «I greci rappresentavano direttamente cose sensibili, quando i volgari alle immaginarie si conducono» (*Bellezza della volgar poesia* cit., dial. VI, p. 46).

un nesso stringente delle sue attività costituito da una severa e coraggiosa posizione di lotta contro ogni specie di conformismo, di passività morale ed intellettuale, di oziosa dispersività, in forza di una profonda fiducia nella capacità liberatrice della ragione, diretta emanazione della luce di Dio nell'attività filosofica e morale degli uomini (secondo la caratteristica teoria della «luce» così centrale nel pensiero e nella prospettiva etico-civile del Gravina), centro propulsore delle forze morali e fantastiche da lui pur vigorosamente affermate. Come si può capire riferendoci alla famosa *Hydra mystica*, che non è solo un profondo ed originale libello polemico antigesuitico, ma è, più in generale, l'espressione della graviniana tensione di un rinnovamento, a tutti i livelli, della vita intellettuale e morale dell'uomo, che sta alla base della sua volontà di riforma pedagogica degli studi espressa nelle *Orationes* come la *De institutione studiorum* e la *De sapientia* e delle sue stesse istanze letterarie. E così si può capire da una parte la profondità del suo classicismo tutt'altro che pedantesco e archeologico (passato, del resto, dalla posizione intransigente di ripresa umanistica, chiusa alla considerazione delle letterature volgari, chiarita negli *Opuscula*, alla posizione di un classicismo moderno che punta viceversa sulla ripresa classica nella letteratura italiana passata e contemporanea) e, dall'altra, l'urto di questa personalità con elementi dell'ambiente più conformistico e mediocre di Roma, dove presto il Gravina si trovò ad essere oggetto di feroci attacchi e satire (quella famosa di Quinto Settano) che colpivano in lui globalmente il classicista deciso, l'intransigente e scontroso moralista, l'«empio» avversario dei gesuiti, l'autore di sfortunate tragedie.

In realtà, mentre il suo atteggiamento ideale e filosofico è essenziale a sostenere le sue idee in campo letterario, anche le sue stesse tragedie così inamene e pesanti – come poi vedremo parlando del teatro tragico nel periodo arcadico – testimoniano, nella loro aspirazione ad una poesia organica, alta e severa (dove la abolizione di «ornamenti musicali e artifici pittorici»), del senso profondo che il Gravina ebbe della poesia e della vita, sicché gli stessi suoi errori critici (il giudizio entusiastico sul Trissino e sul Guidi) e gli stessi limiti della sua concezione estetica (didascalismo e ambiguo rapporto tra ragione e fantasia) risalgono ad esigenze importanti e serie che approfondiscono, tra l'altro, le esigenze più vive della rivolta antibarocca. Il rifiuto del secentismo nasce nel Gravina da un confronto con la grande poesia del passato, di cui egli più di ogni altro critico arcadico ebbe un senso vigoroso ed adeguato (che lo colloca in tal senso vicino al Vico), da un centrale bisogno di poesia grande e come tale verificata non sul semplice metro della correttezza, dello stil puro e terso, della cura stilistica, ma sui sentimenti grandi, sulle grandi intuizioni personali e storiche, sui grandi miti capaci di far sentire in forma immaginosa ai popoli verità profonde e capaci così di educarli alla civiltà. Caratteristica per questo senso vivo ed ampio non solamente letterario, ma generale (e importante per il legame cultura-letteratura) del rinnovamento, è l'apertura del *Discorso sopra l'«Endimione» del Guidi* così decisa e impetuosa:

Felice in vero, e al pari degli antichi secoli chiaro ed illustre, si dee il nostro riputare, per l'ornamento e splendore che in lui si trasfonde dalle varie e mirabili dottrine; delle quali altre con lo scoprimento di nuove cose produconsi, altre che già eran cadute, risorgono; altre, che furon lungo tempo da tenebrosa ignoranza adombrate, felicemente si svelano.

La perizia delle varie lingue, le ragioni delle cose naturali, le notizie dell'antichità, le pure e sincere interpretazioni delle leggi, e quel che per l'addietro era occupato da fosca e densa caligine, pare che a' nostri tempi, quasi da nuovo spirito desto ed agitato, scuota l'antiche tenebre e con alto volo a pura e sublime luce s'innalzi.

In parte di tanto bene dovrebbe anche esser chiamata la scienza poetica; perché quantunque per numero e perfezione di poetici componimenti finora prodotti sia tal mestiero a sí sublime segno condotto, che si è reso già sicuro, ed ha potuto liberamente scampare dall'oltraggio che potea recargli la corruttela ed il vizio, da cui nel principio di questo secolo gli era per opra di alcuni minacciata ruina; nondimeno la ragione intrinseca de' movimenti, colori ed affetti poetici, e la vera scienza di questa facoltà o non è intera per non avere gli antichi osservatori con la lor arte abbracciato l'ampio seno di essa, o perché quel che i greci filosofi hanno avvertito e ridotto a vere cagioni, caduto nelle mani d'alcuni retori, sofisti, grammatici e critici scarsi di disegno, e di animo digiuno ed angusto, è stato da loro contaminato e guasto: avendo essi delle scientifiche riflessioni fatte da' filosofi sopra gli esempi particolari formate, contro la mente de' filosofi stessi primi e veri insegnatori di esse, leggi universali, e tessuto con quei miserabili precetti infelici legami a quegl'ingegni che non osano uscir dai termini prescritti, e non ardiscono ergere il volo alle scienze, né sanno spaziare per entro le cose con la scorta della filosofica ragione.⁴⁷

In essa la richiesta di una «scienza poetica» appoggiata ad una sicura fede nel potere ordinatore della ragione distingue la posizione del Gravina da quella piú retorica e stilistica del Crescimbeni e la conduce sulla concezione del critico come filosofo ad una polemica con i critici grammaticali e precettistici e con i retori che hanno stravolto e immeschinito il vero significato della poesia, riducendola ad espressione innaturale e inverisimile, gretta e senza grandezza e costringendola entro gli schemi dei generi e delle regole pseudoaristoteliche.

L'energico rifiuto di regole e generi con valore assoluto, di giudizi retorici e precettistici, corrisponde cosí ad una concezione della poesia ancora dualistica (didascalismo ed edonismo), ma con uno sforzo di unificazione nel predominio del primo termine rilevato nella sua indispensabile natura mitica senza di cui l'ammaestramento è semplice filosofia. La natura della

⁴⁷ Discorso di Bione Crateo (uno dei due pseudonimi arcadici del Gravina: l'altro, quello ufficiale, era Opico Erimanteo) aggiunto all'*Endimione* nell'edizione originale del 1692. L'*Endimione* era stato composto in parte negli ultimi anni della vita di Cristina e fu recitato in Arcadia nel 1691. Quest'opera cosí debole e sfocata poté piacere al Gravina per la sua natura di favola classica con scarsa concessione a forme cantabili e con intenzioni di organicità e di interna verità morale rivelata appunto in un'organica favola poetica. Cito dall'ed. delle *Prose di V. Gravina*, a cura di P. Emiliani Giudici, Firenze 1857, p. 249.

poesia – non ragionamento in versi e non gusto ozioso di immagine visiva o auditiva – ma profonda rivelazione, geniale e coerente nelle proprie misure (mirabile e verisimile), di verità essenziali, di motivi di civiltà umana espressi sensibilmente e con la concretezza e l'evidenza che nasce dall'esperienza viva delle cose e dei sentimenti, viene ricondotta alle origini stesse della civiltà, all'esempio insuperabile di Omero, alla poesia legislatrice dei Greci e dei loro «liberi iniziatori», da cui la retorica e la precettistica l'hanno deviata facendo perdere di vista le sue origini, la sua missione, le sue qualità intrinseche. Omero, Dante, Ariosto divengono gli esemplari di una vera poesia in cui mito e verità sono indissolubilmente fusi, come la meraviglia e la verisimiglianza vi si uniscono con «utilità» e con «diletto», «capaci di saziare i sensi del volgo e di pascere di sublimi contemplazioni e di fisiche cognizioni la mente dei saggi».

Questa concezione della poesia, esposta in forme così vivacemente polemiche nel *Discorso sopra l'«Endimione»*, implicava un'interpretazione della tradizione poetica italiana e una proposta di nuova poetica, appoggiata ad una «scienza poetica», ad una «ragion poetica» certo ben più filosofica e interessante della debole discussione del Crescimbeni sulle bellezze «interne» ed «esterne» della poesia.

Nella *Ragione poetica* (1708) la concezione graviniana della poesia viene ripresa e sviluppata e meglio legata ad uno speciale classicismo ben lontano dalla semplice moda del «sapit antiquum» e da un'astratta convenzione di autorità tradizionale. La poesia («una maga, ma salutare, ed un delirio che sgombra le pazzie») è rappresentazione fantastica di verità profonde ed è caratterizzata di fronte alla filosofia in quanto

la favola è l'essere delle cose trasformato in geni umani ed è la verità travestita in sembianza popolare perché il poeta dà corpo ai concetti, e con l'animar l'insensato, ed avvolger di corpo lo spirito, converte in immagini visibili le contemplazioni eccitate dalla filosofia: sicché egli è trasformatore e produttore, dal qual mestiero ottenne il suo nome.⁴⁸

E poiché questa natura e funzione della poesia – che si rivela più chiaramente nell'epica e nella tragedia tra loro fortemente legate ma è essenziale anche della lirica⁴⁹ (in cui soprattutto il Foscolo, in parte attraverso il Conti, appli-

⁴⁸ *Prose* cit., p. 21.

⁴⁹ Anche la lirica è per il Gravina l'espressione profonda dell'uomo che si ripiega su se stesso, «lo specchio dell'umana natura», «espression viva di que' pensieri ed affetti che la natura innesta e di quei casi che si mescolano nel corso di ciascuna passione e nel tratto del vivere umano» (*Prose* cit., p. 33). Ed anche la lirica ha (solito limite moralistico della concezione graviniana) un'utilità morale: «perciò quando la natura delle nostre passioni è dai poeti rappresentata a minuto ed al vivo, potrà l'animo, sulla contemplazione della loro immagine provvedere a se stesso di rimedio e di fuga» (*Prose* cit., p. 34). Quanto al legame tra lirica, epica e drammatica: «il lirico beve il medesimo nutrimento che l'epico e il drammatico

cherà tante intuizioni graviniane) – trovò la sua applicazione più intensa e più spontanea nella poesia greca delle origini (dai poeti mitici a Omero, Esiodo e i tragici) pur essendo peculiare ad ogni epoca e senz'altro alla natura umana («i greci poeti e le regole loro rivochiamo ad una idea eterna di natura»⁵⁰), lo studio dei poeti greci e l'imitazione «non servile» della loro poesia, o meglio del loro modo di far poesia, è essenziale ai poeti di ogni tempo, così come l'analisi delle loro opere è essenziale riprova, al critico e filosofo, delle verità delle sue indagini sulla poesia in generale. E i poeti italiani in particolare, eredi della tradizione greco-latina, devono essere fedeli a quella lezione essenziale in cui è implicito anche (ben diversamente da una pedissequa imitazione di fatti e forme, da una semplice «mascherata» all'antica) l'esempio di come attraverso il mito, con il suo carattere mirabile e verisimile, sensibile e universale, deve essere espressa la natura umana nelle sue storiche condizioni e di come deve essere adempiuto lo stesso compito di fantastica e dilettevole persuasione ad azioni civili e morali, di illuminazione degli uomini. Il classicismo graviniano è così ben diverso dalle forme puramente ornamentali di tante esperienze classicistiche più edonistiche e puramente letterarie, e la sua azione più profonda si avrà solo nell'epoca neoclassica e particolarmente nella poetica foscoliana (fra il *Commento alla Chioma di Berenice* e la *Dissertazione sulle Grazie*). In base a tale idea della poesia e della sua rivelazione essenziale nella poesia greca (in cui la sua natura «dilettevole» fu subito riempita di verità e di funzione legislatrice), il Gravina svolge poi una storia della poesia, dalla Grecia all'Italia moderna: storia il cui ritmo essenziale è costituito sempre – se pur con una deviazione in rapporto alla poesia didascalica latina umanistico-rinascimentale che tentò di realizzare senza miti e «favole» – dall'altezza della poesia quando è fedele alla natura, alle sue funzioni (e quindi anche fedele alle sue origini, alla sua prima e insuperata attuazione), quando è veramente creazione di favole utili e pienamente fantastiche e sensibili, e dalla sua decadenza quando prevalgono la declamazione retorica (decadenza latina, Seicento) o la sterile versificazione di nudi e crudi ragionamenti o il piacere ozioso degli orecchi e dell'immaginazione riprodotiva. Dove si rivela ancora come – pur nei limiti della concezione estetica graviniana – l'esigenza didascalica e l'esigenza del mito, dell'incorporamento fantastico, agiscono contemporaneamente ed efficacemente su di un doppio fronte: contro un ozioso formalismo ed edonismo esteriore, contro un'arida riduzione della poesia a filosofia in versi, contro l'avventurosa novità dei secentisti senza coscienza della tradizione (e con essa reciprocamente della vera natura della poesia) e contro il regolismo pedantesco e libresco, senza esperienza di vita e senza principi estetici universali.

Posto all'origine ideale e storica della poesia Omero (la cui fortuna in Italia, come per Dante, comincia con il Gravina e con il Vico) e subordinata-

si perché il lirico spesso s'aggira intorno alle favole inventate, sí perché egli di passo in passo ne produce, convertendo in figura corporea le contemplazioni» (*Prose cit.*, p. 34).

⁵⁰ *Prose cit.*, p. 5.

mente Esiodo, il Gravina insiste sui tragici e specie su Sofocle (il cui ritratto critico ribadisce bene l'ideale graviniano di saggezza convertita in poesia attraverso un'operazione della fantasia ben più profonda di una semplice esposizione di idee in versi⁵¹) per poi fissare la sua attenzione su Pindaro, Anacreonte e i bucolici, considerati nell'ambito della «greca felicità»; mentre nella seconda parte del trattato, dedicata alla poesia italiana – condannata, al contrario del Crescimbeni, l'imitazione iniziale della poesia provenzale anche per l'introduzione della rima⁵² –, pone in primo piano Dante (egualgiato ad Omero per la sua poesia nutrita di grandi motivi ideali e storici), offre interessanti rilievi sul Boiardo che è detto «inventore delle nuove favole», e dedica all'Ariosto notevolissime pagine (importanti per l'inizio di una critica sviluppata e meglio precisata da Antonio Conti) che si integrano con quelle sul Tasso (postposto all'Ariosto per la sua esperienza più «libresca» e i suoi preannunci di barocco) e sul Trissino (ipervalutato paradossalmente come esempio alto di «libera imitazione» dei greci) a precisare i più schietti principi del pensiero graviniano con la loro vitalità e i loro limiti. In rapporto poi alla situazione della poesia a lui contemporanea, il Gravina ammette parziali indicazioni per la lirica moderna sulla via del petrarchismo rinascimentale (e le sue preferenze vanno semmai nel Cinquecento al Tarsia e al Della Casa e non al Di Costanzo che non nomina neppure, anche in ciò in contrasto con il gruppo Leonio-Crescimbeni), ma appunta i suoi strali contro il falso classicismo secentesco di origine chiabresca, che a lui doveva apparire (anche qui all'opposto del Crescimbeni) come parodia del vero classicismo, attento non tanto ai modi più esterni dell'antica poesia quanto all'essenza del suo modo di costruire miti pieni di verità, opere di fantasia feconda e ammaestratrice.

Questo attacco al Seicento anche nella direzione chiabresca (e implicitamente attacco alla proposta crescimbeniana di quell'unico modo di «stile greco italianizzato») e un esame più attento della poesia italiana moderna in vista dell'educazione di nuovi poeti, son ripresi nella lettera al Maffei *De disciplina poetarum* (1712) dove la condanna del Seicento per la sua «insolentia» e «intemperantia» vien trasferita dal marinismo vero e proprio anche a quelle correnti secentesche che tentavano la gara con Pindaro e con Orazio, sicché non solo il Marino (a cui si riconosce estrema «felicità di natura», ma mancanza di giudizio e di una cognizione vera dei classici), ma anche il Testi, il Ciampoli e lo stesso Chiabrera (cui si riconosce maggior novità

⁵¹ Particolarmente importante è il seguente passo del discorso su Sofocle: «Di rado fa filza di sentenze, né fa pompa alcuna di dottrine, ma tutte in sugo le converte, e le stempra per entro della sua favola, come sangue di quel corpo; e, più col fatto che colle parole, ammaestra l'umana vita. Quanto di fuori raccoglie, quanto frappone, tutto serve e tutto obbedisce alla favola» (*Prose cit.*, p. 52).

⁵² Giudicata come «sozza invenzione» a cui il Gravina oppone la nobile melica classica e l'endecasillabo sciolto, contrastando anche così la spinta più generale della poesia arcadica al melodico e cantabile.

e maggior studio, ma incapacità di espressione completa) vengono rifiutati come esempi di un vero rinnovamento, di una nuova tradizione accanto a quella petrarchistica, che il Gravina limita per il suo carattere troppo astratto e platonico, incapace di piacere a tutti (come dovrebbe secondo il Gravina piacere la poesia grande). La poesia contemporanea rimane così incerta tra l'orrore del «debacchare» dei marinisti e la sobrietà sterile dei rigidi petrarchisti. E il rinnovamento, pure iniziato quanto a nuovo studio e a rifiuto dei difetti secentisti, non appare davvero realizzato dai primi scrittori della nuova letteratura, Redi, Filicaia, Maggi, De Lemene. Unica speranza, come abbiamo già visto, il Guidi, pretesto al Gravina per insistere ancora su di una poesia arcadica veramente ispirata alla poesia antica⁵³ (non servile imitazione, non stravagante gusto di novità), e, come questa, mitica e capace di parlare al popolo, nutrita di verità e di sentimenti del tempo, lontana dalla semplice versificazione di cognizioni scientifiche come da un ozioso piacere dei sensi.

Come si vede la proposta di poetica arcadica del Gravina, ricca di intuizioni originali, di aspirazioni generose, se pur non priva di incongruenze e incertezze, aveva una complessità e un tono certamente superiori a quelli della proposta crescimbiana. E si può dire che il Gravina rappresenta le esigenze più profonde del rinnovamento antibarocco. Egli sognava un'Arcadia ben diversa da quella che si veniva precisando per opera del Crescimbeni e in accordo con lo spirito prevalente di quel tempo, in cui le parole del severo Gravina non potevano trovare piena accettazione e risuonavano equivoche e forse in parte vanamente acri di fronte alla soddisfazione più generale per i propri autori, sia nella vasta raggiera di esperienze più varie in generi, temi e intonazioni, sia soprattutto nella decisa inclinazione idillica e miniaturistica, melodrammatica che veniva raccogliendo nelle sue espressioni il risultato ridotto e istintivamente adeguato delle prime esperienze antibarocche, raffinando e animando quelle qualità di chiarezza, ordine, evidenza, quella cura stilistica attenta, quel gusto di una realtà piccola e ben posseduta che erano già presenti nella centrale disposizione della rivolta antibarocca specie nella letteratura toscana fra Redi e Menzini. Il Gravina invece par quasi in anticipo sul suo tempo (se non proprio nell'anticipo più profondo di un Vico) ed in effetti la sua stessa proposta classicistica troverà più vere risposdenze nel neoclassicismo romantico che si precisa nel Foscolo. E ci si può facilmente spiegare come nella lotta fra Crescimbeni e Gravina la vittoria pratica rimanesse al mediocre Custode e non al severo e profondo ribelle. La via proposta dal Gravina (a parte i suoi limiti di intellettualismo, di didascalismo e moralismo non sempre bruciati dal valore fecondo del suo senso vigoroso della poesia) era meno praticabile di quella del Crescimbeni così adatta allo spirito e alla possibilità dei suoi contemporanei, alle esigenze letterarie nelle proporzioni limitate e sicure cui quell'epoca effettivamente

⁵³ Egli dava tale funzione anche alla stessa convenzione pastorale e per lui la «reversio in Arcadium» era il ritorno al senso severo della poesia primitiva.

tendeva. E se la presenza del Gravina ci fa meglio sentire quel generale tono di mediocrità cui non sfugge nessuna manifestazione dell'Arcadia crescimbeniana, insieme ci conferma come solo sulla via del canto melodrammatico (con la sua preparazione nel sonettismo pastorale e anacreontico, nel petrarchismo ridotto in forme di leggiadria e di piacevole rappresentazione della vicenda amorosa, nel minuto esercizio stilistico sempre più aderente ad una limitata e gustata realtà, ad un ritmo vitale piacevole e brillante) il rinnovamento del buon gusto, che pure aveva suscitato aspirazioni più vaste, meditazioni e intuizioni più profonde, ma prive di forze adeguate, potesse concretamente dar vita a una poetica coerente nei propri sviluppi e applicata efficacemente in componimenti artistici.

D'altra parte, se la proposta graviniana non fu accettata in Arcadia e poté esser ripresa con nuovo spirito nello svolgimento più tardo del neoclassicismo (direttamente e, in parte, insieme alla successiva discussione estetica del Conti, di cui ci occuperemo più tardi), anche in Arcadia, nel primo Settecento, la lezione graviniana non fu del tutto inefficace sulla generazione successiva al Gravina e al Crescimbeni e particolarmente sul Metastasio e sul Rolli. È anzi proprio nell'insegnamento graviniano – per quanto ridotto secondo l'inclinazione al miniaturismo e al melodrammatico che in quei due poeti prevale – che si spiegano meglio nel primo l'esigenza alla favola organica, alla rappresentazione compatta e articolata, il netto primato della poesia sulla musica (pur nelle condizioni particolari del melodramma) e magari le pretese dell'ammaestramento filosofico in forme popolari, chiare e cantabili, e nell'altro la più forte ricerca della *perspicuitas* classica. Una parte almeno del suo insegnamento non andò dunque perduta nei due maggiori esponenti poetici dell'Arcadia che pure derivano le loro posizioni essenziali dallo sviluppo della linea individuata e favorita dal Crescimbeni.

Nell'intreccio di nuovi fermenti estetico-critici e di proposte di poetica sarà ancora da rilevare come uno dei frutti importanti della presa di coscienza arcadica della tradizione del nuovo interesse estetico-critico e, d'altra parte, della nuova esigenza e capacità filologica e storico-erudita, la nuova storiografia letteraria, che troverà poi sviluppo nel secondo Settecento ad opera del Mazzuchelli e soprattutto del Tiraboschi.

Proprio in questo campo appare chiaro come, nel passaggio dal Seicento all'epoca arcadico-razionalistica, si assista ad un rinnovamento deciso se, di fronte all'erudizione più dispersiva (pur utile come prima preparazione di dati documentari) delle opere dell'Eritreo, del Marucelli, dell'Allacci, dell'Aprosio, la stessa nuova erudizione si poggia su metodi accurati di ricerca e di elaborazione dei materiali⁵⁴ e su di una volontà di ricostruzione critica e storica più

⁵⁴ Con un chiaro apporto alla storiografia letteraria delle conquiste filologico-erudite più direttamente ottenute nel campo della storia civile e politica, dell'archeologia e storia locale e soprattutto con un largo sviluppo dell'opera di edizione di classici italiani e di ricostruzione

cronologicamente esatta e innervata in linee di svolgimento. Come può riconoscersi all'*Istoria della volgar poesia* del Crescimbeni (arricchita e completata con i volumi di *Comentarj intorno all'istoria della volgar poesia*), che è certo il primo tentativo di una storiografia letteraria sistematica, anche se la linea di svolgimento della «volgar poesia» (ché solo della poesia e delle sue forme e generi retorici e metrici il Crescimbeni si occupò) è fortemente collegata con la stessa proposta attiva del Custode generale d'Arcadia nei confronti della riforma arcadica, così come avviene nelle brevi e vigorose linee di storia della letteratura classica e italiana impostate dal Gravina nella *Ragion poetica*, che costituiscono veri e propri abbozzi di storia letteraria saldati in prospettive storico-culturali, a delimitazione di ambienti e situazioni storico-politiche: sicché per parlare della poesia di Dante e della *Commedia* il critico e storiografo sentirà il bisogno di illustrare la situazione politica fiorentina, la politica e la morale e teologia dello stesso Dante. Né tale volontà e capacità di fare storia letteraria abbozzata in sintetici quadri culturali e storici e di «periodizzare» la storia della letteratura in fasi ed epoche mancano nella breve rassegna dello svolgimento della poesia italiana dai poeti siciliani all'inizio del Settecento contenuta nel capitolo terzo del primo libro del *Della perfetta poesia* del Muratori.

E se può apparire spesso sopravvalutato il significato della *Idea della storia dell'Italia letteraria* (1723) del barese Giacinto Gimma (1668-1735), troppo generica, caotica e priva di saldi concetti storiografici per esser davvero presentata come anticipatrice di più avanzate esigenze storico-culturali più integrali e della prospettiva del Tiraboschi (considerazione non solo della poesia ma anche della prosa e in genere della cultura) e di una più forte idea «nazionale» della letteratura italiana, non saranno comunque da perdere, nei loro forti limiti, né le più vaghe indicazioni culturali e «patriottiche» di quel monumentale e farraginoso lavoro, né la più chiusa e retriva volontà di difesa delle glorie italiane che caratterizzano l'opera più strettamente erudita e bio-bibliografica di Giusto Fontanini nel suo *Della eloquenza italiana* del 1726. Mentre più sicuramente potrà rilevarsi l'importanza – per l'organicità, l'ordine, il criterio scientifico con cui vi è organizzato il vasto materiale erudito: qualità corrispondenti ad una mentalità fortemente razionalistica e ad un gusto ugualmente razionalistico e aristotelico – del trattato *Della storia e della ragione di ogni poesia* (edito fra il 1739 e il 1752, ma preceduto da un primo abbozzo del 1734: *Della poesia italiana*) del gesuita valtelinesse Francesco Saverio Quadrio (1695-1756): opera che, come dice il titolo, si proponeva di trattare di ogni poesia e in realtà della poesia greca, latina e italiana, ma che sull'ultima soprattutto puntava.

delle biografie e bibliografie, e fortune degli scrittori del passato che trovano un centro di più vivo interesse nella forma della biografia (e autobiografia) intellettuale e culturale di cui fu promotore più tardi soprattutto (accanto a tanti altri eruditi di varie parti d'Italia, da Anton Maria Salvini ad Angelo Maria Bandini, a Domenico Maria Manni, a Lorenzo Mehus, ecc.) il padovano Angelo Calogerà (1699-1768), giornalista attivissimo (la «Biblioteca universale» e poi le «Memorie per servire all'istoria letteraria») ed editore dell'importantissima e imponente «Raccolta di opuscoli scientifici e filologici» e «Nuova raccolta».

Piú monumento della affinata erudizione dell'epoca arcadico-razionalistica che documento di forte interesse storico e critico, lo stesso lavoro del Quadrio rimanda pure ad una implicita proposta di gusto e di poetica (in questo caso fortemente razionalistico-aristotelica): e tanto piú ciò avviene – come dicevo all'inizio – nel caso dell'opera critica e storiografico-letteraria del Muratori, del Crescimbeni, del Gravina.

5. *La fondazione dell'Arcadia*

Le proposte di riforma del Gravina e del Crescimbeni spiccano, come abbiamo visto, fra le molte che emergono con varia forza e chiarezza dagli scritti teorici e critici, dalle formulazioni del «buon gusto» di tanti scrittori tra fine Seicento e primo Settecento. Ed esse presto vennero a scontrarsi nella vita della nuova accademia, alla cui fondazione, su di una prima e larga base piú generica, uomini diversi come il Gravina e il Crescimbeni, personalità minori meno individuabili, rappresentanti attivi della prearcadia, avevano pure concordemente collaborato, con uno sforzo di organizzazione culturale su scala nazionale che è certo uno dei caratteri importanti dell'Accademia romana e che si riflette in una forma di ricambio fra un centro coordinatore e la rinnovata vita culturale delle varie città italiane: e dunque assai al di là della funzione piú limitata di quella Accademia Reale della mecenatesca Cristina di Svezia, che a Roma (dal 1674 in poi, dopo una prima sua ancor piú gracile vita come Accademia privata o di Camera) aveva pur costituito come un primo e piú generico abbozzo dell'Arcadia e aveva già messo in contatto fra loro personalità della cultura e letteratura romana con rappresentanti della prearcadia toscana e settentrionale – fra gli altri il Menzini e il Guidi – tentando invano (a causa anche della morte dell'ex regina nel 1689) di riassorbire altre «civili conversazioni» di letterati romani in lotta con il «malgusto» barocco, come quella soprattutto dello spoletino Vincenzo Leonio (1650-1720) che diverrà poi il principale collaboratore e «braccio destro» del Crescimbeni nella pratica costituzione dell'Arcadia, nella elaborazione della convenzione pastorale (appoggiata all'*Arcadia* del Sannazaro e agli esemplari della poesia bucolica classica) oltreché nell'appoggio di un petrarchismo ripreso attraverso l'esempio del lirico cinquecentesco Di Costanzo, e delle sue forme piú rilevate, «spiritose» e animate.

Fu esattamente il 5 ottobre 1690 che ebbe costituzione ufficiale la Ragunanza degli Arcadi, nel giardino dei Padri Riformati a San Pietro in Montorio. Lí erano convenuti quattordici scrittori: tra i quali i piú autorevoli erano, oltre il Crescimbeni e il Leonio, Gian Vincenzo Gravina da Reggiano, Silvio Stampiglia da Civita Latina e Giambattista Zappi da Imola. Degli altri nove, due erano torinesi (Paolo Coardi e Carlo Tommaso Maillard di Tournon, antenato dell'Alfieri), due genovesi (Pompeo Figari e Paolo Antonio Del Negro), due toscani (Melchiorre Maggi fiorentino e Agostino Maria

Taja senese), uno romano (Jacopo Vicinelli), uno orvietano (Paolo Antonio Viti) e uno di Spello (Giuseppe Paolucci). Era dunque rappresentata quasi tutta l'Italia, ed è questa una circostanza da tener presente per capire i caratteri e i successivi svolgimenti della letteratura arcadica.

Tra il 1690 e il 1704 molti altri nomi si aggiunsero a quelli dei quattordici fondatori. Tra gli altri ricordiamo il Menzini, il Salvini, il Redi, il Filicaia, il Guidi, il De Lemene, il Magalotti, lo Zeno, il Maffei e il Muratori.

Essi presero nomi pastorali e sottoscrissero un diploma nel quale veniva nominato Custode generale Giovan Mario Crescimbeni, in Arcadia Alfeisibeo Cario. Quindi si procedette – in ossequio ad un artificioso quanto complesso cerimoniale – alla spartizione teorica delle *campagne*, scegliendosi prima quelle dell'Arcadia propriamente detta e poi – dato il numero sovrabbondante dei soci – quelle della Beozia e della Tessaglia.

L'insegna dell'Arcadia fu la siringa di Pan coronata di lauro e pino; Gesù Bambino, che aveva ricevuto tra i primi doni quelli dei pastori, fu onorato come sommo protettore; la scomparsa Cristina di Svezia venne proclamata, invece, patrona o «basilissa». Un «libro d'oro» raccoglieva le norme amministrative e i nomi degli arcadi, i quali denominarono Bosco Parrasio il luogo dei loro raduni, che fu in principio il bosco dei Padri Riformati in San Pietro in Montorio poi, per diversi anni, mutò sito dall'una all'altra villa principesca, finché Giovanni V di Portogallo, acclamato arcade, donò all'Accademia 4000 scudi e con essi fu comperato un terreno sul Gianicolo, dove nel 1726 gli arcadi presero stabile dimora. *Serbatoio* si chiamò poi il luogo dove si conservavano gli archivi dell'Accademia (i componimenti recitati dagli arcadi, il catalogo degli accademici, la cronaca delle vicende dell'Istituzione, i sigilli, i ritratti) e fu dapprima in casa del Custode, poi in diversi altri edifici (alla Cancelleria, alla Sapienza e altrove), e vi si tenevano le tornate d'inverno, quando il Bosco Parrasio era chiuso.

L'Accademia divenne assai presto numerosa, sicché già nel 1699 dovette «dedurre» otto «colonie»: un'istituzione che, al di là della consueta finzione pastorale, confermava il carattere nazionale dell'Arcadia. Tra le prime colonie si ricordano la *Forzata* di Arezzo, l'*Elvia* di Macerata, l'*Animosa* di Venezia, la *Renia* di Bologna.

Inoltre, fin dai primi anni, si sentì il bisogno di raccogliere in leggi le costumanze dell'Arcadia e il compito di redigerle fu affidato al Gravina, che le compilò nello stile lapidario delle XII tavole e le lesse, il 20 maggio 1696, davanti al consesso degli arcadi adunati negli Orti farnesiani. Dieci furono le leggi, incise su tavole di marmo, ma due sole toccavano gli scopi letterari dell'Accademia: la settima che vietava la lettura di componimenti che non rispondessero al buon gusto letterario ed escludeva i carmi osceni, irreligiosi, empî e i libelli «famosi» (*Mala carmina et famosa, obscaena, superstitiosa, impiae scripta ne pronunciantor*), l'ottava che prescriveva che i costumi pastorali fossero osservati sempre nelle adunanze e negli uffici d'Arcadia, ma non necessariamente nelle prose e nelle poesie (*In coetu et rebus Arcadicis pastoritius*

mos perpetuo. In carminibus autem et orationibus quantum res fert adhibetor).

L'urto pratico fra le istanze del Gravina in sede estetico-pragmatica ed anche in merito alla vita dell'Accademia, che egli avrebbe voluto più democratica e meno gerarchica (e meno legata alla curia romana e alla sua politica culturale) e quelle del Crescimbeni ebbe luogo a vari anni di distanza dalla fondazione dell'Arcadia – esattamente nel 1711, quando con il Gravina uscirono dall'Accademia altri arcadi e costituirono un'altra accademia che nel 1714 prese il nome di Accademia dei Quirini e accolse, fra gli altri, il giovanissimo Metastasio, il Rolli, e quel Domenico Ottavio Petrosellini che sullo scisma arcadico scrisse un curioso poema eroicomico, il *Gianmaria, ovvero l'Arcadia liberata*. Ma – mentre con la morte del Gravina la nuova accademia terminò la sua vita difficile e stentata e gli scismatici rientrarono in Arcadia – più di questo episodio clamoroso, ma sterile, conta rilevare, come abbiamo fatto, lo scontro di gusto e di istanze estetico-culturali che era già implicito nelle divergenze fra la proposta del Gravina e quella del Crescimbeni e che, con la vittoria di questa, ben evidenzia il passaggio nella letteratura di primo Settecento tra una prima fase più complessa e difficile (e magari più promettente e tesa da più forti esigenze di profondi rinnovamenti vive nella zona prearcadica) e quella in cui la letteratura arcadica – pur con diversità e riflessi delle polemiche e diversità iniziali – praticamente visse realizzandosi sulla via più praticabile e più omogenea alle concrete possibilità della prevalente mentalità arcadico-razionalistica: come ben può vedersi anzitutto nella descrizione dello sviluppo della lirica arcadica, anche nei suoi rapporti con l'esemplarità del Petrarca e del petrarchismo.

6. *Il petrarchismo arcadico e la poesia del Manfredi*

Il gruppo romano dei fondatori dell'Arcadia, il Gravina e lo stesso Foscolo convalidano il giudizio in base al quale la maggior parte degli arcadi, dopo l'uso del petrarchismo contro il barocco, veniva interpretando l'essenziale lezione petrarchesca soprattutto attraverso i petrarchisti cinquecenteschi, o scegliendo nella tematica petrarchesca i motivi più adatti a soluzioni idilliche e leggiadramente galanti, o riducendo alcuni motivi drammatici in pretesti di animazione melodrammatica: come il motivo della nave in cerca del porto nella tempesta, che tornerà infinite volte nelle rime arcadiche con una intonazione ben diversa da quella del testo petrarchesco e come motivo di piacevole incertezza, di melodrammatico contrasto a cui è sottinteso e reso esplicito un sostanziale lieto fine.

Ma se il petrarchismo arcadico è quanto mai dubbio nei suoi rapporti con il modello petrarchesco⁵⁵ e lo risente attraverso «illeggiadramenti» e rilievi di

⁵⁵ Sul Petrarca non erano mancate polemiche dovute a posizioni di culto (almeno teorico) più rigido e posizioni più critiche e libere: come avvenne nei riguardi della *Perfetta poesia*

movimento piú brioso in cui si serve piuttosto di petrarchisti di avanzato Cinquecento, sarebbe assurdo negare l'enorme importanza che il petrarchismo ha avuto nella reazione al secentismo prima, nella costituzione della poetica arcadica poi, soprattutto come scuola di espressione e di indagine dei sentimenti. Né mancò un gruppo di arcadi che agì a lungo sotto la piú precisa insegna petrarchesca trovando poi un teorico del petrarchismo ortodosso in Biagio Schiavo, autore del trattato il *Filarete* (1735).

Si tratta del gruppo dei petrarchisti (Manfredi, Ghedini, i fratelli Zanotti), bolognesi o, come il Lazzarini, collegati con i bolognesi: gruppo le cui idealità etico-letterarie⁵⁶ trovano espressione poetica nel solo Manfredi.

Eustachio Manfredi era nato nel 1674 a Bologna, dove passò tutta la sua vita di scienziato e di letterato, ad eccezione di alcuni viaggi a Roma, a Lucca e in Romagna, chiamato come famoso ingegnere ad infrenare fiumi. Quando morì, nel 1739, tutti i verseggiatori dell'Arcadia bolognese scrissero poesie in suo onore, riconoscendogli unanimemente un'eccezionale posizione di caposcuola e di rinnovatore del «buon gusto»⁵⁷.

Nell'ambiente culturale bolognese la nuova colonia arcadica Renia (da cui poi dovevano svolgersi personalità variamente importanti come l'Algarotti e il Savioli) fu particolarmente notevole per il totale distacco dal barocco e nella sua fedeltà al modello petrarchesco e nel particolare culto della correttezza, della purezza formale e della limpida chiarezza dei sentimenti e della loro espressione.

Né si pensi che tale culto del Petrarca e della sua complessità spirituale e formale sia frutto di un atteggiamento letterario senza contatti con la vita, ché, anzi, proprio nel vivace ambiente bolognese, questi letterati sentirono piú d'altri il bisogno di legare questa loro esperienza di finezza e di purezza sentimentale e poetica ad una vita di relazioni e di amicizie in una città aperta ed attiva, di esprimere, in quella trama delicata di echi letterari illustri e adeguati alla loro aspirazione spirituale e poetica, una loro vita di affetti.

Sicché in generale, per quel che riguarda la disposizione di questi arcadi bolognesi e in particolare per il Manfredi – l'unico poeta del gruppo degno di vera considerazione critica –, si dovrà soprattutto parlare di una singolare animazione sottile e limpida, ma non riducibile a semplice intonazione discorsiva e a freddo esercizio di recupero di una luminosità attinta in parole lontane ed estranee alla vita degli stessi autori.

Il Manfredi ebbe una breve stagione poetica e mostrò la sua serietà morale

del Muratori (che precisò la sua ammirazione condizionata nelle *Osservazioni*) a cui tre arcadi della colonia Ligustica (in realtà assai liberi poi nella loro pratica poetica) opposero una retorica *Difesa delle tre canzoni degli occhi e di alcuni sonetti e vari passi delle Rime di F. Petrarca*, di G.B. Casaregi, G.T. Canevari e A. Tommasi, Lucca 1709.

⁵⁶ Non si creda che tale culto del Petrarca non ammettesse nell'opera di questi stessi letterati oscillazioni tra il comporre centonesco del Lazzarini e maniere di leggiadria come nel Ghedini (si veda in proposito *Rime degli Arcadi* cit., vol. III, p. 149).

⁵⁷ Le composizioni in suo onore si trovano in *Versi e prose*, Bologna 1760.

e letteraria anche nel suo sapersi limitare, nel non cedere a quella tentazione di comporre versi, che per molti arcadi diveniva una convenzione indipendente da qualsiasi esigenza interna, quasi un dovere di società⁵⁸. Il Manfredi scrisse poesie finché ebbe qualcosa da dire di suo e, quando il suo piccolo nucleo ispirativo fu esaurito, abbandonò anche le forme più laterali di poesia di omaggio e di occasione.

Coincide con il periodo poetico anche il periodo dell'attività polemica, culminata nella lettera all'Orsi⁵⁹, nella quale insiste molto acutamente sulla diversità del linguaggio poetico italiano – eletto e distinto sostanzialmente dalla prosa – da quello francese (prosa ritmata) in cui i pensieri rimangono «o troppo ignudi e spogliati almeno quasi sempre di immagini o sono rivestiti di certe riflessioni che hanno del metafisico e del sottile», e fa osservazioni sempre fini sullo stile e la poesia, che sono fra l'altro da considerare come introduzione alla stessa opera poetica del Manfredi.

Nella sua produzione non molto abbondante non mancano anche poesie d'occasione che meno possono interessarci e che pure hanno sempre una intima compostezza e una certa freschezza.

Anche i sonetti di carattere patriottico e politico, come quello *Per la nascita del principe di Piemonte*, hanno una misura che riflette un atteggiamento sempre dignitoso e controllato, come equilibrio di accenti e proporzioni rivelano alcune ecloghe e capitoli scambiati con il Martello e con Gianpietro Zanotti. E le stesse esercitazioni sottilissime e raffinate dei due canti *Del Paradiso* valgono a indicarci la sua padronanza del linguaggio e di una precisa gamma di toni delicati e spirituali.

Ma le qualità che emergono in questa produzione secondaria si organizzano e prendono valore espressivo più intimo quando in esse si traduce la gentile nostalgia d'amore e la delicata commozione del suo spirito raffinato e pensoso, di fronte alla scomparsa di vaghe figure giovanili, all'abbandono del mondo per la vita claustrale di fanciulle vagheggiate nella loro pura freschezza o amate nel momento più intenso della vita sentimentale del Manfredi.

È il tema della monacazione che, poi logorato da una consuetudine tutta esteriore, appare nel Manfredi fresco e nuovo, reso poetico da un sospiro di nostalgia per una fuga dal mondo di dolci figure giovanili unito ad una sincera nota di ammirazione e di interesse per la vita spirituale che si svolgeva in quelle candide anime femminili.

Quella disposizione più generale dell'animo delicato del Manfredi a muoversi e a reagire poeticamente a contatto con situazioni di melanconica

⁵⁸ Il Manfredi ebbe un disprezzo, non molto comune in Arcadia, per gli improvvisatori e declamatori e nel suo viaggio a Roma nel 1715 non mancò di notare con ironia che là vi erano «più poeti che mosche» (Lettera a G.P. Zanotti, Roma, 18 maggio 1715, in *Delle lettere familiari d'alcuni bolognesi del nostro secolo*, vol. I, Bologna 1744, pp. 30-31).

⁵⁹ La lettera, del 1706, si trova nelle *Considerazioni del Marchese G.G. Orsi sopra la maniera di ben pensare ne' componimenti del Bouhours*, Modena 1735, vol. I, pp. 677-701.

purezza, e a raccogliere in una trama sobria e nitida di coerenti svolgimenti di disegno musicale quella sua limpida commozione, si trova ben chiara nella canzone *Per una monaca di casa Davia*, in cui il poeta lega il ricordo della morte del giovinetto Davia all'abbandono del mondo da parte della sorella che prende il velo: e se l'«atroce imago» di quella morte giovanile, insieme a rapidi accenni piú solenni ed enfatici, porta in quel delicatissimo tessuto una certa stonatura, anche sul tema della monacazione non mancano variazioni piú esterne, forme di leggiadria piú convenzionale (come nel sonetto pure assai piacevole *Per monaca*: «Le ninfe che pei colli e le foreste») e piú dirette applicazioni di particolari schemi petrarchistici e stilnovistici.

Ma nei momenti piú ispirati quel tema raccoglie le aspirazioni piú intime della poesia manfrediana e le varie monacazioni richiamano la essenziale vicenda amorosa del poeta e si arricchiscono dei suoi echi, delle sue vibrazioni nostalgiche.

Breve vicenda d'amore tutta consegnata alla poesia, in cui il Manfredi piú direttamente cantò la monacazione di Giulia Caterina Vandi, la fanciulla bolognese da lui amata.

Documenti artistici di questo centrale momento della sua vita poetica sono la canzone *Per la monaca Giulia Caterina Vandi* e il sonetto che qui riporto:

Vergini, che pensose a lenti passi
da grande ufficio e pio tornar mostrate,
dipinta avendo in volto la pietate
e piú negli occhi lagrimosi e bassi,

dov'è colei, che fra tutt'altre stassi
quasi sol di bellezza e d'onestate,
al cui chiaro splendor l'alme ben nate
tutte scopron le vie d'onde al ciel vassi?

Rispondon quelle: ah non sperar piú mai
fra noi vederla! Oggi il bel lume è spento
al mondo, che per lei fu lieto assai.

Su la soglia d'un chiostro ogni ornamento
sparso, e gli ostri, e le gemme al suol vedrai,
e il bel crin d'oro se ne porta il vento.⁶⁰

Qui ben si avvertono la decisa superiorità rispetto alle esercitazioni petrarchistiche piú impersonali e il proficuo uso di suggerimenti e persino di precise parole del Petrarca, come elementi di un linguaggio letterario e pur personale, animato com'è intimamente da un sentimento poetico che è inconfondibilmente manfrediano e, rispetto al Petrarca, velato quasi in un suono piú sottile e sommo.

⁶⁰ Per i testi del Manfredi si vedano le *Rime*, Bologna 1732.

Ancora piú poeticamente interessante e impegnativa e storicamente significativa per la sua decisa vittoria su ogni vero residuo barocco è la canzone sopra citata. Scritta nel 1700, essa nasce da uno stato d'animo piú complesso di quello da cui ebbe origine il sonetto e dal confluire – insieme a motivi di amore e di rimpianto – di motivi piú raffinati e sottili di ammirazione e consonanza spirituale, sorretti, al di là dell'esempio petrarchesco, anche da ricordi stilnovistici e da omogenei elementi neoplatonici cinquecenteschi.

Vi è dunque, alla base di una storia intima intensamente sentita, una complessa situazione poetica in cui la rievocazione dell'amore piú mondano, depurato di ogni minimo peso di turbamento sensuale, si fonde con un impeto di ammirazione per l'altezza dell'anima dell'amata, che nella sua decisione ha dimostrato la sua natura superiore, insieme a un particolare entusiasmo del poeta che si compiace di cantare cose alte e nuove, di rivelare le qualità celesti della donna, da tempo da lui scoperte proprio mercé l'amore che gli permise di vedere con piú chiarezza in quell'animo.

E se la storia della donna costituisce la linea piú evidente nello svolgimento così organico e limpido della canzone, la linea piú interna è costituita dalla storia dell'animo del poeta e dalla costante trepida vibrazione che riscontriamo nella narrazione di ciò che in lui avviene nel rievocare la vicenda terrena e celeste della fanciulla amata⁶¹.

I motivi essenziali si pongono nella prima strofa: il poeta si fa rivelatore della potenziale vocazione al chiostro della donna, che agli altri uomini non appariva prima manifesta nella sua bellezza, nella sua luce «altera e onesta», nei «suoi santi lumi accesi».

Lui solo ha compreso tale vocazione per mezzo del suo amore («mercé di chi innalzommi») che ora gli permette di cantare cose che lui solo sa. Questa posizione di orgoglio si manifesta con decisione calma, con lieve impeto nella chiusa di questa strofa che è certamente la base di tutta la canzone, come è anche modello delle altre strofe, inizio esemplare di un discorso poetico così intimo, coerente, intonato, da richiedere lettori attenti e capaci di ricreare la condizione particolare di quest'animo poetico e la singolare impostazione di un linguaggio così letterario e contemporaneamente così ravvivato da questo delicato fervore, che si giova e si arricchisce delle suggestioni di purezza e fierezza, di ardore e di tenero che esso ridesta in parole che diversamente ne furono già pervase in altri testi poetici della tradizione petrarchesca.

Nella seconda strofa la discesa della donna dal cielo è finalmente realizza-

⁶¹ Questa canzone, viva perché genuina espressione di uno stato d'animo poetico preciso, ha anche un valore particolarmente notevole come prova di poesia completamente fuori dei termini barocchi (il Manfredi sentiva particolare antipatia per il barocco come forma veramente lontana dal suo spirito equilibrato, chiarissimo, generalmente e puntualmente delicato), come esempio di una vera ricostituzione del discorso poetico sulla base di una rinnovata riuscita attenzione non solo alla realtà naturale, ma a quella dell'animo e delle sue vicende, auscultate con tanta finezza.

ta in poesia con una leggerezza di movimento e di accento, con un fluire di linee agevole, ma non privo di un'intima sospensione pensosa che lo rende tanto piú eletto ed efficace:

la qual pronta e leggera
di mano a Dio, lui ringraziando, uscia,
e raccogliea per via,
di questa spera discendendo in quella,
ciò ch'arde di piú puro in ogni stella.

Quell'ardore e quella purezza cosí delicatamente vibranti in quest'ultimo verso trovano la loro espressione piú sensibile e piú poeticamente viva nella terza strofa, in cui il poeta, dopo una lieve enfasi iniziale, esprime l'animazione della natura alla viva presenza della bella donna, e passa da toni di attenuato ardore platonico alle sottili gradazioni di colori sensibili e trasparenti in una soave e sottile estasi visiva:

... e in ciò dire ogni stelo
si fea piú verde e vago,
e l'aer piú sereno e piú giocondo.
Felice il suol, cui il pondo
premea del bel piè bianco,
o del giovenil fianco,
o percotea lo sfavillar degli occhi!
Ch'ivi i fior visti o tocchi
intendean lor bellezza, e che que' rai
muovean piú d'alto che dal sole assai!

Nella quarta strofa si rivelano poi gli effetti della donna non piú sulla natura (animata dalla sua presenza sino alla miracolosa capacità dei fiori di intendere la bellezza e l'origine divina degli sguardi luminosi della Vandi), ma sugli uomini, la cui trepidazione, tra dolcezza e pena sottile, anima la breve scena.

Mentre nella strofa quinta il poeta ci conduce piú al centro della sua storia sentimentale, e il fervore gentile del poeta che Amore ha reso insieme innamorato e consapevole della natura celeste della donna trova un'espressione di particolare finezza nel colloquio complesso e perfettamente delineato del poeta con Amore – su di un piglio piú deciso⁶² – e con gli occhi della donna su di una piega piú blanda e tenera:

Qual io mi fessi allora,
quando il leggiadro aspetto

⁶² E qui il Manfredi utilizzava per questa mossa piú decisa versi danteschi del *Paradiso* (I, vv. 73-75).

pien di sua luce agli occhi miei s'offrio,
Amor, tu 'l sai...
Ma piú d'Amore ancora
ben voi stesse il sapete,
luci beate e liete...

E la sesta strofa, se rivela una certa fatica, derivata da un movimento piú difficile e, tutto sommato, meno legato ai motivi centrali della canzone – il poeta non ha saputo seguire l'indicazione di quei «soavi innamorati sguardi» che lo chiamavano alla perfezione religiosa e mostravano come questa nella donna avesse per suo vero termine la vita monastica –, essa serve però come base di slancio per l'ultima, in cui il ritmo riacquista un fervore piú intimo: e tutto un movimento ascensionale, sempre piú intenso, anche se sempre misurato e dominato, coincide con l'apoteosi della donna, la cui monacazione è senz'altro immaginata come ascensione al cielo:

Vedete or come accesa
d'alme faville e nove
costei corre a compir l'alto disegno!
Vedi, Amor, quanta in lei dolcezza piove,
qual si fa il Paradiso, e qual ne resta
il basso mondo, che di lei fu indegno!
Vedi il beato regno
qual luogo alto le appresta,
e in lei dal cielo ogni pupilla intesa
confortarla a l'impresa;
odi gli spirti casti
gridarle: assai tardasti;
ascendi, o fra di noi tanto aspettata,
felice alma ben nata!
Si volge ella a dir pur ch'altri la siegua,
poi si mesce fra i lampi e si dilegua.

Canzon, se d'ardir troppo alcun ti sgrida,
digli che a te non creda,
ma venga in fin che puote egli e la veda.

Uomini e Amore sono chiamati a vedere quest'ultima parte della vita della donna, a udire gli spiriti casti di altre fanciulle che han preso il velo, le quali sollecitano la sua ascensione; e il movimento si arricchisce e si svolge con un ritmo tutt'altro che esteriore e scenografico, come nell'ultimo gesto della donna:

si volge ella a dir pur ch'altri la siegua,
poi si mesce fra i lampi, e si dilegua...

E il congedo cosí nitido e lieve vibra pure, nella sua apparente genericità, di un'eco dell'amore che, mentre aiuta il poeta a comprendere l'altezza della

decisione della donna, porta anche un moto di nostalgia per quella bellezza che si allontana, per quel perduto «piacere degli occhi», così essenziale anche nella tradizione petrarchistica platonica.

La canzone per la Vandi, se non è il capolavoro che vi videro gli uomini del Settecento, è certamente uno dei documenti poetici più notevoli, un'alta prova di stile animata da una sottile ma sincera ispirazione, in una condizione di Arcadia più originalmente fedele al modello petrarchesco, più interiormente attenta all'analisi e all'espressione di sentimenti raffinati e sinceri.

7. Sviluppo della poetica arcadica nella lirica del primo Settecento

Il momento decisivo dello sviluppo della poetica arcadica nei primi anni del Settecento è costituito – come abbiamo visto – dall'urto fra le due proposte del Gravina e del Crescimbeni e dalla pratica vittoria di quella del secondo.

E certo la sconfitta del Gravina può venir rappresentata come uno scacco dell'impegno più serio e di una volontà di poesia che implicava il riferimento alto alla grande poesia, un più intenso rapporto poesia-cultura e fermenti estetici che trovano poi ripresa nel pensiero e nelle prospettive del Conti e fin nell'originale poetica neoclassico-romantica del Foscolo.

Ma occorre ancora ben rilevare come la proposta graviniana di un neoclassicismo severo, di una ripresa della poesia all'altezza degli esempi di Omero, dei tragici greci, di Dante e dell'Ariosto, fosse comunque sproporzionata alle effettive possibilità e alle più vive esigenze del gusto e della sentimentalità arcadica. E quindi storicamente inattuabile o attuabile in una retorica dell'eroismo e dell'impeto pindarico cui non corrispondeva un adeguato animo tragico-lirico vissuto in una coerente dimensione di storia e di società.

In realtà l'Arcadia di primo Settecento vive la sua vita più compatta, limitata, insidiata da frivolezza e da pesanti elementi di conformismo, ma più autentica e sincera, in una direzione media e centrale di socievolezza, di canto, di «prudente» ricostituzione di valori morali ed estetici fra razionalismo e buon senso, fra saggezza ed edonismo, di cui essa traduceva gli elementi più generali di chiarezza, di comunicabilità, in una tendenza letteraria ben lontana dalle proposte di poesia mitica e didascalica, solenne e severa del Gravina.

Sí che, esaurita o diversamente ridotta e risolta la tensione di tipo morale, religioso, eroico della fase di fine Seicento, la linea che viene prevalendo in Arcadia è quella appoggiata all'attività del Leonio e dei sonettisti romani (Somai, Stampiglia, Paolucci, Leers, i due Passerini), e alla proposta del Crescimbeni che, pur con una serie di schemi, di convenzioni, di esempi che paiono soprattutto puntelli e sostegni provvisori, destinati a cadere di fronte al crescere di una effettiva vitalità di costume, di sentimentalità, di

letteratura, sosteneva un piú sicuro incanalamento delle centrali e piú genuine tendenze miniaturistiche, idilliche e patetiche della società letteraria arcadica e delle sue esigenze di espressione poetica, «leggiadra» e «gentile», di una sentimentalità e di un senso della vita volti soprattutto ad una interpretazione saggia, edonistica, idillica e patetica, del ritmo vitale entro un gusto di rapporti umani, di colloquio, di familiarità in cui prendono particolare vigore i valori socievoli di cortesia, affabilità, grazia.

Nella parte teorica, nella *Bellezza della volgar poesia*, il Crescimbeni spostava chiaramente l'accento sul diletto contrapposto all'utile, sulle bellezze «esterne» contrapposte alle bellezze «interne» della poesia, sul piacevole insieme e sulla cura stilistica; come nella parte storica la sua interpretazione della tradizione, che punta sulla dignità, autonomia e continuità della letteratura e della lingua italiana, si precisa nella doppia linea esemplare, per la lirica, del petrarchismo e di un classicismo moderato che coincide con l'esempio chiabresco.

Alla luce di una poetica della correttezza e della «leggiadria», della regolarità ragionevole e dell'animazione piacevole, il Crescimbeni codificava così le esigenze piú coerenti all'esercizio già in parte attuato e agli ideali letterari e di costume del gruppo centrale dell'*Arcadia romana* e le appoggiava alla proposta di un petrarchismo «illeggiadrito» e di un classicismo miniaturistico⁶³, nonché alla strenua difesa della rima⁶⁴, mentre energicamente rifiutava una poesia che puntasse soprattutto sulla brusca novità dei contenuti morali e religiosi, meno curando le esigenze del linguaggio poetico⁶⁵.

E se il Crescimbeni si preoccupava anche di ammettere casi di poesia

⁶³ Il piccolo classicismo miniaturistico arcadico si appoggia anche ad un esercizio di traduzioni (già in atto in zona toscana di fine Seicento) volte soprattutto ad italianizzare Anacreonte (si veda la raccolta *Anacreonte tradotto in versi italiani da vari*, Venezia 1763).

⁶⁴ L'attacco del Gravina contro la rima è un altro dei punti di maggior dissenso fra il suo severo classicismo non privo di pedanteria archeologica, che considerava la rima una invenzione di tempi barbari, e il gusto prevalente in *Arcadia* che tanta importanza dava all'elemento melodico (pur rifiutando un gusto di canto scompagnato dall'armonia interna dello svolgimento tematico e sentimentale) e che nella rima vedeva uno degli elementi essenziali della tradizione poetica petrarchesca. Per una briosa e sensibile difesa della rima (e insieme per la satira della polemica sulla rima e il verso sciolto) si rilegga *La rima vendicata* del Martello, in *Opere*, Bologna 1729, V.

⁶⁵ Lo scarto della esemplarità del Maggi dopo le lodi entusiastiche del Muratori (*Vita di C.M. Maggi*, Milano 1700), ma poi piú limitate nel *Della perfetta poesia italiana*, del 1706, è momento estremamente significativo nello sviluppo del gusto arcadico, e in tal senso ha grande importanza la nota lettera del Maffei al conte Garzadoro (su cui importanti considerazioni fece il Fubini nel saggio *Le osservazioni del Muratori al Petrarca* cit.) che precisa il rifiuto degli arcadi, anche non direttamente crescimbieniani, di una poesia che a loro appariva «prosaica e invenusta», considerabile nella rottura del barocco, ma non nel raggio delle loro esigenze positive e mature. Per la forte insistenza arcadica sul linguaggio poetico nettamente distinto da quello della prosa (e pregio della letteratura italiana di fronte a quella francese) si ricordi ancora la lettera del Manfredi all'Orsi già citata.

grandiosa, la sua scelta piú genuina puntava sulla via del sonettismo⁶⁶ petrarchistico-anacreontico e della canzonetta di origine chiabresca.

E cosí nell'attività letteraria dell'*Arcadia* sempre piú prevalgono sonetti e canzoni idillico-pastorali, espressione dell'animo piú sincero di un'epoca negata a veri sentimenti eroici, tragici, appassionati.

E quanta fatica e fastidio si provano leggendo i sonetti e le canzoni sulle guerre contro i Turchi e sulle vittorie di Eugenio di Savoia⁶⁷, le «corone», e le «ghirlande» di poesie in onore di principi, re, papi, o le esercitazioni sul tema guidiano delle grandiose rovine romane⁶⁸ o quelle su temi religiosi magari travestiti pastoralmente⁶⁹.

Sempre piú la poetica arcadica restringeva e consolidava i suoi interessi e corrispondeva al limite di una società che realizzava il proprio animo piú vero nel gusto del vivere socievole, nel possesso di una piccola e piacevole realtà, nello svolgimento e nell'espressione di una patetica vita di sentimenti.

Evoluzione del gusto che corrisponde al consolidarsi delle piú generali condizioni della civiltà settecentesca in formazione, con tutta una tendenza al passaggio al vero e proprio «rocò». E cosí sempre piú sonetti e canzonette prevalgono sulle canzoni solenni e complesse, sempre piú si affermano in esse la lieve tensione, il patetico tormento di un edonismo non volgare, col quale si esaltano le stagioni, le vicende dolci-amare dell'amore, o sentimenti autobiograficamente dolorosi attenuati in una sentimentalità già aliena dall'estremo della passione e del dramma.

Tanto che, mentre sonetti e canzonette prendono sempre piú i caratteri di un'agile miniatura⁷⁰, la tendenza al melodrammatico, alla scenetta patetica, tenera e melodica si afferma persino nei casi in cui l'analisi dei sentimenti, stimolata dalla scuola del Petrarca, poteva indurre a piú profondi scavi psicologici, o dove gli elementi volontariamente piú drammatici e morali richiedevano adeguati svolgimenti di tipo drammatico e solenne.

Si consideri a questo proposito la riduzione in scena e in figurine patetiche e melodrammatiche di situazioni petrarchesche, come nella imitazione

⁶⁶ Il sonetto, già tanto considerato dal Menzini per le possibilità offerte ai poeti di mettere in luce le loro qualità di precisione, di cura dei particolari, di articolazione perfetta ed organica del tema, è anche al centro dell'attenzione del Crescimbeni nel dialogo IX della *Bellezza della volgar poesia*, il dialogo piú interessante (come si è detto) per lo studio della poetica arcadica crescimbeniana.

⁶⁷ Ne è pieno soprattutto il III volume delle *Rime degli Arcadi* cit.

⁶⁸ Il tema delle rovine compare qua e là nelle *Rime degli Arcadi* (si vedano le rime del Bonini e dell'Astalli, nel vol. V, pp. 13 e 38) e, con piú continuità, nelle rime del Petrocchi (vol. IV, pp. 9 ss.).

⁶⁹ Per queste rugiadoso allegorie pastorali-religiose si veda ad es. il canzoniere del Bini (*Rime degli Arcadi* cit., vol. IV, pp. 315 ss.) in cui Filli diviene simbolo dell'amor di Dio e «i sentimenti teologici si cuoprono sotto favole e argomenti pastorali».

⁷⁰ Tipici i sonettini di Antonio Tommasi (in *Rime degli Arcadi* cit., vol. VI, pp. 336-342) o le canzonette «minime» del Ciappetti (in *Rime degli Arcadi* cit., vol. III, p. 56).

di *Chiare, fresche e dolci acque* da parte del Lavaiana⁷¹, in cui il poeta e la donna amata diventano figurine da melodramma su di una scena pittoresca e aggraziata, e il linguaggio, esemplato su quello petrarchesco, è risolto in forme leggiadre, tendenti al cantabile.

Tendenze queste che possono risolversi anche in un tono melodrammatico e patetico-idillico piú schietto, come nel caso della stessa canzone autobiografica⁷² di Fidalma Partenide (Petronilla Paolini Massimi, nata a Tagliacozzo nel 1663 e morta a Roma nel 1726), che non solo tentava di trasporre in lirica costruzione complessa la sua esperienza femminile sofferta e sfortunata (l'assassinio del padre, lo sposalizio forzato al vecchio castellano di Castel Sant'Angelo, Francesco Massimi, la segregazione nella fortezza, la morte del figlio), ma proprio in questa sua volontà di storia drammatica e di contrasto tra il destino e la forza del suo animo, confortato dalla religione e da una stoica saggezza, essa esprimeva la aspirazione ad una poesia alta, risentita, alimentata da una pratica di vita etico-religiosa cui non mancavano gli stimoli del Guidi presenti anche ad altre rimatrici dell'ambiente aristocratico romano, come la Capizucchi e la Grillo.

Ma a chi ben guardi la canzone autobiografica non può non apparire spesso una diversa realtà di tono e di atteggiamento piú istintivi e «storici» attraverso l'affiorare qua e là di una venatura melodica che intenerisce l'articolazione severa della composizione. Così come, nella stessa costruzione di scene dolorose della sua vita infelice, Fidalma Partenide è come spinta da una istintiva tendenza del gusto e del costume sentimentale a tradurre dramma in «melodramma», con l'accrescimento di una sensibilità vibrante e patetica, di una collaborazione di forme di linguaggio drammatico ad una vibrazione che intimamente prepara lo slancio rasserenato del «lieto fine».

Come avviene particolarmente nella scena della padrona-prigioniera di Castel Sant'Angelo che «passeggia sulle funeste scene» e «bacia le catene» e sfoga col canto il pianto e le angosce nel «chiuso orrore» della «rigida prigionia»:

Sotto titolo illustre in chiuso orrore
varcai le piú bell'ore,
e passeggiar sulle funeste scene;
pur baciai le catene
e in rigida prigion sfogai col canto,
qual dolente usignol, l'angosce e il pianto.⁷³

È certo che la Massimi viveva con sincerità un atteggiamento etico-religioso, ma, ripeto, un'irresistibile inclinazione del gusto la spinge a tradurre gli

⁷¹ *Rime degli Arcadi* cit., vol. II, pp. 127-129.

⁷² *Rime degli Arcadi* cit., vol. I, pp. 171-178.

⁷³ Le rime della Paolini Massimi (di cui non esiste un'edizione particolare) si trovano nei volumi I, III, VII e IX delle *Rime degli Arcadi* ctt.

elementi di dramma e di passione nelle loro forme piú schiette, e «storiche», nella loro possibilità patetica e melodica, e la lirica tende a trasformarsi in rappresentazione scenica, in condizione sinteticamente «melodrammatica».

Ché, pur tenendo alla distinzione di una coscienza di generi nella letteratura arcadica, il tono melodrammatico sembra guidare centralmente lo stesso svolgimento della lirica arcadica, e nella stessa tragedia, del resto, proprio i prodotti piú tipici di questa fase arcadica sono quelli in cui la tragedia maschera un effettivo melodramma. Né par lecito tentare un recupero in chiave drammatica e appassionatamente dolorosa (magari parlando, come pur si è fatto, del *Dolore* ungarettiano!) del piccolo canzoniere di Pier Jacopo Martello per la morte del figlioletto Osmino, in cui la rievocazione sentimentalmente sincera delle grazie incantevoli del fanciullo precocemente strappato agli affetti familiari si traduce effettivamente in una gentile e melodica rappresentazione miniaturistica di perduti momenti felici, di vani, immaginari compensi nel sogno, di presentimenti della morte, vagheggiati nella loro delicata piccola realtà struggente e dolce, nella loro acuta vivacità psicologica risolta nella grazia dolente, consolatrice del canto, alimentata dalle consonanze con echi letterari petrarcheschi e dal riferimento costante a una natura leggiadra e risentita attraverso il filtro arcadico della poesia della letteratura e del linguaggio poetico misurato e composto, forma esso stesso di civiltà e di possesso degli affetti contro ogni irruenza esagitata ed ogni immediatezza volgare ed enfatica.

Sarà così da intendere correttamente la gentilezza patetica e sottilmente melodrammatica e «pastorale» dei sonetti che descrivono la morte del fanciulletto o di quello che anima la serie dei presentimenti della morte di Osmino, riportandoli a una dimensione coerente di piccola realtà quotidiana e avviandoli senza sforzo alla finale constatazione sulla caducità della pace e della felicità dei mortali, così dolente e insieme affabile e smorzata:

Cadde il fanciul sotto destrier fatale,
che nol premé, quasi pietà n'avesse;
e lui fuggí, scioltosì il filo all'ale,
bel calderin, che a sue delizie elesse.

Vetro ei spezzò suo consigliere, al quale
sempre o il collo si cinse, o il crin corresse:
e dalle mense (ah inavveduto!) il sale
versò dal desco in sulle mense istesse.

Sul natío letticiuol pose una face:
dall'elce cava uscì notturna, amara
voce d'augel, che i mali altrui non tace.

E dir parve: a grand'uopo il cuor prepara:
non sperì uom lungamente in terra pace:
vuolsì a chi men vorresti e pianto, e bara.⁷⁴

⁷⁴ Gli scritti del Martello si leggano in *Opere*, 7 voll., Bologna 1723-1735.

E cosí sarà da leggere – appunto evitando la tentazione di immaginare forti slanci mistici e appassionati dove domina la grazia affettuosa e il piacere sottile del quadro a tinte tenui, della voce tenera e placata, di un pensiero di paradiso candido e fanciullesco nel finissimo dialogo finale – il sonetto che piú può dare la misura delle capacità artistiche di questo intelligente e sensibile scrittore che tanta parte ha avuto nella vita piú complessa e matura dell’Arcadia piú consapevole e meno velleitaria:

Odo una voce tenera d’argento,
dove uscita non so, chiamarmi a nome.
Che sei? non veggio altro che l’onda e il vento
del circostante allor scuoter le chiome.

E pur me novamente avvien che nome
il vicino invisibile concento,
onde in petto destarmi, e non so come,
amore insieme e meraviglia io sento.

Ah sei tu, che a me riedi, o piccol figlio?
Io non scerneva il candido tuo aspetto
da quello, ove ti stai, cespo di giglio.

Te rende forse il buon paterno affetto
a mie sorti compagno in questo esiglio?
No, padre; io te nella mia patria aspetto.

Mentre sulla stessa via della tematica religiosa e amoroso-religiosa, di fronte al piú sincero scatto morale di un Maggi o alla nobile gentilezza spirituale di un Manfredi, verrà prevalendo (sulla via aperta dal De Lemene) il dolciastro bamboleggiamento pastoralesuitico di rimatori come il piemontese Giambattista Cotta (1668-1738), autore, fra l’altro, di un sonetto su Gesù bambino. Ben in accordo con la prospettiva di tanta piccola pittura del tempo, insopportabile per la sua voluta *pietas* fanciullesca e il suo piccolo realismo sdolcinato intorno alla scenetta di Gesù bambino e della Madonna che ne lava le pezze e con il famoso poemetto arcadico-gesuitico, in latino, del Ceva (1649-1736): quel *Puer Jesus* che fu poi preso come rappresentativo della vuotaggine arcadica e della debilitazione della nostra letteratura ad opera dei gesuiti e che pur mostra, in quella direzione di spiritualità e devozione rugiadosa, le qualità artigianali di una letteratura sempre assai scaltrita nel disegno miniaturistico di piccole azioni e piccole scene, anche se lontana dal piú nitido e vivace miniaturismo che viene emergendo sulla via della lirica amorosa e anacreontica e che ancor piú si preciserà – in un contesto di ragioni non solo letterarie – all’altezza della piú forte entrata in azione della componente classicistico-rococò.

Ben piú chiara di quella, sopra ricordata, della Massimi è certo la situazione dell’altra nota rimatrice dell’Arcadia romana: Faustina Maratti Zappi (Roma 1680-1745), la celebre Aglauro Cidonia, figlia del pittore Carlo Ma-

ratta, che i contemporanei esaltarono come un singolare incontro di bellezza e virtù, come esemplare voce di donna che sapeva partecipare alla ricostruzione di una società e di una letteratura che davano grande importanza alla presenza delle donne come essenziale polo di un dialogo inteso entro nuovi rapporti familiari e socievoli.

Sicché ben si comprende come il fascino di Aglauro si arricchisse anche della risonanza della sua storia biografica, fra la nota vicenda del ratto tentato, nel 1703, da Giangiorgio Sforza Cesarini e fallito mercé la virtuosa resistenza della «nuova e più avventurata Lucrezia», la fedeltà felice al marito, il poeta Giambattista Zappi, la loro vita intensamente familiare e socievole di coppia coniugale «onesta e moderna», e poi magari le sventure della morte del figlio Rinaldo e del marito e la persecuzione calunniosa da parte dei parenti del mancato seduttore.

Autrice di freschi sonetti patetici e melodici, essa rivela drammatiche ed eroiche velleità nei sonetti storico-eroici, sproporzionati alle vere qualità e possibilità della rimatrice, la quale, ben più congenialmente anche alle esigenze più schiette del suo tempo e della sua società, poteva invece tradurre i suoi sentimenti in forme di agile canto e di fresca rappresentazione di stati d'animo.

Non la via del rilievo energico e drammatico della passione e della virtù eroica (tentata soprattutto nella serie di sonetti esaltanti le virtuose ed eroiche donne dell'antica Roma) le era aperta, ma quella di un'animazione vibrante, patetico-melodica, che essa realizza nei suoi sonetti più schiettamente arcadici, in accordo con la tendenza più vera del gusto e della sentimentalità arcadica e nella stessa più adeguata utilizzazione di una scuola letteraria di petrarchismo illeggiadrito.

E se la Maratti volle porre anche la sua più vera e intima storia sentimentale e poetica (l'amore per il marito, la gelosia per altre donne, il dolore per le lontananze, le malattie, la morte precoce del compagno) sotto il segno alto ed esemplare di un amore coniugale e di una storia poetica illustre e spirituale (quello della Colonna e del suo canzoniere del «bel sole»), le note più «platoniche» dei suoi sonetti si sciogliono più morbidamente in un patetismo melodrammatico che, mentre nel suo stesso movimento di diario e di confidenza si inserisce nel gusto di dialogo e di comunicazione di una piccola società concorde di ideali di vita e di letteratura, si appoggia più concretamente a testi di lirici cinquecenteschi meno solenni e severi, fra echi di madrigale di tipo tassesco, calde tinte di paesaggio alla Tansillo, e soprattutto suggestioni del canto patetico e già, a suo modo, melodrammatico della Stampa.

E queste vicinanze più congeniali sottolineano la sua inclinazione più originale che effettivamente traduce la tensione in vibrazione patetica e gentile, in cui le proclamazioni di virtù e fedeltà si svolgono in una atmosfera familiare, con un nuovo calore di sensibilità e un gusto di chiarezza razionale che gode a distinguere, a precisare il sottile rabesco di sentimenti spontanei ed educati, lontani dall'esuberanza passionale e dal brusco sfogo drammatico.

E così il «tormento» e le «pene» di amore vibrano nella loro vera dimensione di una esperienza insieme sofferta e goduta, come incentivo di una misurata letizia vitale che già nel canto, nell'espressione melodica, miniaturistica e patetica svolge le sue qualità consolatrici e piacevoli.

Amore è, con i suoi stessi tormenti, foriero di piú sicuro piacere e conferma il suo compenso tanto piú felice perché ottenuto dopo un percorso di «rei martiri» che ne esaltano il valore pacificatore e sollecitano una sorta di tormentoso piacere: come può vedersi nei sonetti *Bacio l'arco e lo strale* e *Dolce sollievo delle umane cure*.

Ed anche i sonetti di trepidazione per la malattia o la lontananza della persona amata si dispongono in una linea di idillio melodico, dove malinconie e sospiri vibrano con una grazia e una implicita consolazione di canto che li assimila ai finali che esaltano il dolce sollievo e la letizia delle dolci-amare pene d'amore, e li accorda con i nitidi e delicati paesaggi che costruiscono una scena miniaturistica e soavemente familiare. Si legga, per esempio, il sonetto per la lontananza del marito

(Ombrose valli e solitari orrori,
vaghe pianure e rilevati monti,
voi da ninfe abitati, e fiumi e fonti,
che pur sentite gli amorosi ardori;
verdi arboscelli e variati fiori,
che al ciel volgete l'odorate fronti,
vi sieno i zeffiretti e lieti e pronti,
cortese l'alba, e april vi imperli e infiori.

Felici voi, che dal bel piè sovente
calcati siete, o dalla bella mano
tocchi, o dal guardo del mio Sol lucente.

Voi che già spirito un tempo aveste umano,
voi dite a lui qual pena il mio cor sente,
il cor, che vive, ahimè, da lui lontano.)⁷⁵

in cui la presenza piú numerosa e varia di elementi paesistici, portati in primo piano e animati dalla simpatia che li evoca e li sente umani, è chiamata a partecipare al sottile tormento della poetessa, e a farsi portavoce della pena del suo cuore. E questa nel sapiente e sospirato finale si esprime nella melodia tenera di un canto che la realizza nelle sue condizioni piú vere di vibrazione patetica gentilmente melodrammatica.

In tal direzione il risultato piú indicativo del piccolo canzoniere della Maratti è certo il noto sonetto della gelosia, in cui il presentimento e l'apprensione della verità turbatrice, il contrasto fra il desiderio di conoscerla

⁷⁵ Citiamo dalle *Rime* dei due Zappi, Venezia 1723.

interamente e il timore di scoprirla così contraria alla propria tranquillità si delineano nitidamente in una catena di domande indagatrici e in una conclusione che vuol richiudere, nel momento della rivelazione decisiva, la temuta apertura di una situazione troppo dolorosa:

Donna, che tanto al mio bel Sol piacesti,
che ancor dei pregi tuoi parla sovente,
lodando ora il bel crine, ora il ridente
tuo labbro, ed ora i saggi detti onesti,
dimmi: Quando le voci a lui volgesti,
tacque egli mai, qual uom che nulla sente?
O le turbate luci alteramente
(come a me volge) a te volger vedesti?
De' tuoi bei lumi alle due chiare faci
io so ch'egli arse un tempo, e so che allora...
Ma tu declini al suol gli occhi vivaci?
Veggio il rossor che le tue guance infiora;
parla, rispondi: ah non risponder! taci;
taci, se mi vuoi dir ch'ei t'ama ancora.

Il più noto rappresentante del sonettismo anacreontico miniaturistico e melodrammatico è Giambattista Felice Zappi⁷⁶, al quale è giusto riconoscere un preciso gusto di sfumatura melodica e di miniatura più chiaramente rococò e l'aderenza di tali forme a una personale traduzione di vita sentimentale e socievole più «moderna». Al solito non è certamente lo Zappi migliore quello legato ad una produzione falsamente grandiosa (*Per il Mosè di Michelangelo, Giuditta, Lucrezia*) nella quale convergono anche i doveri del poeta completo e ufficiale, produzione che è effettivamente ai margini esterni della sua vocazione e fa anzi, per contrasto, risaltar meglio la congenialità della sua opera di sonettista anacreontico in cui costume affabile e schietto, grazia di spirito e di atteggiamenti collaborarono, nella coerente grazia del suo recitare, alla sua vivace presenza nella società e ben sostengono la direzione più genuina della sua tenue vena espressiva.

Proprio nei temi amorosi anacreontici e pastorali (ma il pastorale è soprattutto un elemento decorativo adiuvante di leggiadra grazia e di patetismo), lo Zappi trova la sua più vera direzione, esercita la sua migliore misura, fatta di attenzione e «prudenza» stilistica, ma, insieme, derivante da una intima misura espressiva che, sul limite fra grazia e lezio, organicamente inquadra in proporzioni minuscole, ma coerenti, il movimento patetico e melodrammatico che suscita in lui l'attenzione alla vita dei sentimenti galanti e

⁷⁶ Lo Zappi, nato ad Imola nel 1667, venne a Roma all'età di venti anni e fu tra i quattordici fondatori dell'Arcadia e divenne ben presto il più acclamato tra i rimatori arcadi. Morì nel 1719.

amorosi, alla tenera, sospirosa vicenda dell'amore, fra timore e speranze, fra sogni idillici edonistici e turbatrice difficoltà del lieto fine.

In lui, di fronte a molti altri sonettisti e canzonettisti del suo tempo, una maggiore acutezza psicologica si traduce nella capacità di far rifluire nello specchio placido e aggraziato dell'idillio anacreontico e pastorale una vita di piccole vicende sentimentali, di scenette vive nel dialogo e nel gesto, vivacemente «moderne» entro la stilizzazione ornamentale di amorini, ninfe e pastori.

Perché, rispetto ai tentativi più programmatici e dilettanteschi dei contemporanei sonettisti romani, le poesie dello Zappi superano quella fase più incerta e libresca e, in esse, ad una vitalità più sicura e «moderna» corrisponde una tecnica più precisa, lineare, agile, espressiva, che permette al piccolo e mediocre scrittore di realizzare la costruzione di sonetti mossi e coloriti, dialogati e animati in piccole azioni melodrammatiche.

La «correttezza» e la elegante leggiadria, la «modesta» bellezza che non cerca lusso di immagini e che pure non si vuol ridurre a scialba regolarità senza brio e rilievo, la gentile tenerezza erotica e l'analisi accurata dei sentimenti amorosi, appresa alla scuola del Petrarca e del petrarchismo cinquecentesco e adattata ad una gamma sentimentale tanto più mondana e socievole, galante e patetica, si fondono organicamente in piccoli e saldi componimenti ben delineati e articolati, nella volontà di riaccordare, su di un terreno sicuro, parole letterarie ed elementi minuti di una piccola e aggraziata realtà.

L'animo idillico e melodrammatico vivo nello Zappi si esprime già in certe ecloghe a due voci in cui egli collabora con altri arcadi in un esercizio assai significativo, anche per un aspetto-limite dell'assurda fiducia arcadica in una poesia come prodotto socievole, come collaborazione letteraria di personalità attiva nella stessa poetica. Si pensi all'ecloga del Ferragosto con il Crescimbeni o a quella con il Paolucci sul contrasto fra amore-gioia e amore-tormento:

Alessi (Paolucci):

Ma tu dubbio ancor taci? Ah tu sospiri?

Tirsi (Zappi):

Con voce di sospir parlan gli amanti.

Alessi:

Sì, quei ch'han crudo amore ai lor desiri.

Tirsi:

Sempre Amore ha di fero e crudo i vanti.

Alessi:

Anzi fu sempre Amor gioia e diletto.

Tirsi:

Ah, che, così non dicono i miei pianti!

Ma ben meglio che in queste ecloghe le qualità dello Zappi si rivelano nei sonetti amorosi, nei quali traspare un vivace senso di vita contemporanea,

aperta ad uno sviluppo moderato ma fiducioso, in condizioni civili piú animate e libere, illuminate da un nitido razionalismo, insaporite da una tenue luce di sogno.

Come avviene nel notissimo – ed anzi famigerato⁷⁷ – sonetto *Sognai sul far dell'alba*, in cui la trasfigurazione del poeta nel «cagnoletto», affettuosamente lascivo, segna uno dei punti estremi dell'illeggiadimento lezioso arcadico, ma in termini cosí coerenti e compiaciuti che il lettore adeguatamente orientato – e ben consapevole dei gravi limiti di fondo di questa pseudo-poesia – porta pure la sua attenzione alla fattura sicura del sonetto, al procedere gradevole della scenetta miniaturistica, al suo dissolversi rapido e sorridente sullo sfondo sobriamente disegnato e melodico:

Sognai sul far dell'alba, e mi pareo
ch'io fossi trasformato in cagnoletto,
sognai che al collo un vago laccio avea,
e una striscia di neve in mezzo al petto.

Era in un praticello, ove sedea
Clori di ninfe in un bel coro eletto:
io d'ella, ella di me prendeam diletto;
dicea: corri Lesbino: ed io correa.

Seguia: dove lasciasti, ove sen gio
Tirsi mio, Tirsi tuo, che fa, che fai?
Io gía latrando, e volea dir: son io.

M'accolse in grembo: in duo piedi m'alzai:
inchinò il suo bel labbro al labbro mio,
quando volea baciarmi io mi svegliai.

O come meglio avviene in un altro sonetto che piacque al Foscolo, ove la sottile e acuta vicenda amorosa, insaporita da un acuto rilievo di psicologia infantile, dal contrasto fra la donna esperta e il fanciullo ignaro e dalla sottile emozione di quel ricordo di un bacio lontano di cui ora ritorna la nostalgia, fusa con il pieno rilievo del significato di quella lontana e irripetibile felicità, si svolge con delicata misura. E si guardi al succedersi abilissimo delle voci calcolate nei loro passaggi a toni di canto piú aperto e sospirato in coincidenza con i momenti piú patetici e alla raffinata esecuzione dei particolari:

In quell'età ch'io misurar solea
me col mio capro, e 'l capro era maggiore,
io amava Clori, che insin da quell'ore
maraviglia e non donna a me pareo.

⁷⁷ Oggetto, insieme ad altri sonetti zappiani, della durissima polemica del Baretti che, alla luce di un senso piú serio e vigoroso della poesia e delle nuove istanze illuministiche e preromantiche, attaccò violentemente l'«inzuccheratissimo» Zappi come espressione di un'estrema degradazione svenevole ed effeminata della poesia.

Un dí le dissi: io t'amo, e 'l disse il core,
poiché tanto la lingua non sapea;
ed ella un bacio diemmi, e mi dicea:
pargoletto, ah non sai che cosa è amore!

Ella d'altri s'accese, altri di lei;
io poi giunsi all'età ch'uom s'innamora,
l'età degl'infelici affanni miei!

Clori or mi sprezza, io l'amo insin d'allora:
non si ricorda del mio amor costei;
io mi ricordo di quel bacio ancora.

Ancor piú commisurato alla intima tendenza melodrammatica e piú adeguato a tradurre nel travestimento pastorale elementi di vita contemporanea è poi un sonetto impostato sul tema di un distacco doloroso e ritardato in una degustazione patetica della perplessità⁷⁸ che par bene indicare l'ideale dimensione della sentimentalità arcadica, mossa soprattutto da una disposizione di analisi e di fruizione dei sentimenti amorosi entro una vita confidente e piacevole di rapporti, che nella direzione amorosa e galante trova il suo terreno di espressività piú sicura.

Sullo sfondo suggestivo di un cielo notturno e poi albeggiante, le figurine del cavaliere e della dama cantano la loro esile pena e la loro incertezza patetica, fino alla conclusione in cui l'essenziale esitazione melodrammatica è intimamente giustificata dall'ondeggiamento patetico di tutto il sonetto, che il ricordo intenerisce e rivive con occhio affascinato ed attento in una piccola scena ed azione di cui i complicati momenti si succedono senza intralciarsi nell'ambito breve del sonetto, e si risolvono coerentemente – e lo scaturire coerente del finale dalla linea intera del componimento è meta ambitissima della poetica arcadica – negli ultimi due versi in un canto quasi di elegantissimo stornello:

Tornami a mente quella trista e nera
notte, quando partii dal suol natio,
e lasciai Clori, e pianger la vid'io
non mai piú bella, e non mai meno altera.

Oh quante volte addio, dicemmo, addio,
e il piè senza partir restò dov'era!
Quante volte partimmo, e alla primiera
orma tornaro il piè di Clori e il mio!

Era già presso a scoprirne il sole,
quando le dissi al fin: ma che le dissi,
se il pianto confondeva le parole?

⁷⁸ Con ben altra forza sentimentale e poetica il Metastasio troverà proprio nei «commiati» di innamorati i momenti piú intensi della sua poesia melodrammatica.

Partii. Che cieca sorte, e destin cieco
volle cosí! ma come, ahi, mi partissi
dir non saprei: so, che non son piú seco.

Questa capacità di precisione e di evidenza miniaturistica esercitata con tanta efficacia nei particolari si verifica anche nella linea melodica in cui vengono commisurati alle proporzioni generali l'espansione e il volume del canto, ormai assai diversi da quelli della poetica secentesca la cui possibile eredità è mediata e trasformata, in una specie di illimpidimento, cui collaborano la chiarezza razionalistica e la scuola del classicismo e del petrarchismo. Qualità del canto che trova piú aperta espressione in altri sonetti dello Zappi ancor piú affidati al prevalere della melodia.

Come nel sonetto XII, *Il gondolier*, nel quale il gusto del canto si manifesta cosí esplicito e prevalente da costituire quasi un appoggio interno di tutto lo sviluppo del canzonettismo che, accanto all'impegnativa costruzione melodrammatica del teatro metastasiano, verrà svolgendosi verso il piú maturo slancio melodico e ritmico delle canzonette del Crudeli, del Metastasio, del Frugoni e del Rolli, in cui fluisce una vita piú intensa e libera rispetto agli avvii di primo Settecento e affiorano piú forti tendenze di rappresentazione figurativa.

Mentre alcuni brevi componimenti di Niccolò Forteguerri (che ricorderò poi per il suo *Ricciardetto*) possono confermare i caratteri fondamentali di questa zona arcadica, del suo gusto di vivere in una dimensione socievole e affabile, moderatamente edonistica, entro facili riferimenti ad una natura miniaturisticamente ridotta e piacevolmente «abitabile».

Si tratta di alcuni suoi madrigali e brevi componimenti raccolti anche nel secondo volume delle *Rime degli Arcadi*, tra cui è ben citabile un breve scherzo⁷⁹ galante che si articola in un paragone fra un aspetto di minuta e goduta realtà naturale e un piacevole moto di contemplazione amorosa:

Come vanno e come vengono
dall'albergo ove soggiornano,
nel piú caldo della state,
al cader delle spiche,
delle provvide formiche
le lunghissime brigate;
cosí volano
e rivolano
i pensier che mi consolano,
nel bel volto
e dal bel volto
di colei che il cor m'ha tolto.

⁷⁹ *Rime degli Arcadi* cit., vol. II, p. 326.

Come citabile per le stesse ragioni è un altro piccolo componimento⁸⁰ in cui il paragone e l'esile tema amoroso svolgono le loro placide e minute immagini di una realtà gustosa e lieta, in un discorso poetico facile e senza pretese nel suo ordinato fluire, con le solite vibrazioni arcadiche di interrogativi, di pause, di esclamativi sospirosi e sorridenti:

I pesci di vivagno,
o di lago o di stagno,
invidio: ed oh! mai quanto!
Ma pietade altrettanto
ho dei pesci di mare,
dei pesci di fumare.
Sapresti tu arguire,
Filli, ciò che vuo' dire?
Or ve' se io dico il vero.
Non punge già pensiero
di partir dal compagno
pesce di lago o stagno,
ma da mattina a sera
il pesce di riviera
e quel del mar profondo,
gira e rigira il mondo.
Se potessi far io
in tutto a modo mio,
sai tu che vorrei fare?
Vorrei il mondo scorciare,
e farne poca cosa,
ma però graziosa:
un campo, una villetta,
e quivi, o mia diletta,
viver teco e morire,
ma non poter partire.

E si guardi soprattutto al finale (espressione di un desiderio di idillio senza fine, di calda intimità entro dimensioni piccole e «abitabili», di fantasticheria lucida e senza eccesso) in cui ben si può cogliere un centrale tema arcadico – sintomatico per un gusto e una mentalità tesi schiettamente non al grandioso e al drammatico, ma al miniaturistico, all'idillico (e semmai all'elegiaco-idillico) e al patetico qui insaporito di un senso più apertamente lieto e piacevole – e si possono cogliere i toni e i moduli artistici che, ben rilevabili nel sonettismo della Maratti e dello Zappi, saran poi sollevati a più intensa interpretazione dal Metastasio.

La lirica del primo Settecento viene mostrando nuovi elementi e componenti quando si passi a considerare altri rimatori come il Rollì, e il Crudeli,

⁸⁰ *Rime degli Arcadi* cit., vol. IV, pp. 322-323.

che, pur partendo da istanze e moduli della zona arcadica già illustrata, in varia maniera documentano ulteriori movimenti e sviluppi della poetica arcadica in direzione di quella più precisa zona classicistico-rococò e classicistico-sensistica che ancor più chiaramente si profilerà verso la metà del secolo in duttile rapporto con gli inizi e la maturazione della civiltà illuministica.

Interessanti sviluppi della poetica arcadica in tale direzione è possibile rintracciare anzitutto nell'opera di Paolo Rolli, nato a Roma il 13 giugno 1687, il quale esordì come arcade militante con il nome di Eulibio Brentiatico e in una raccolta di poesie di arcadi pubblicò, nel 1711, i suoi primi versi. Da un ricco ammiratore inglese fu condotto, nel 1715, a Londra, dove fu maestro d'italiano alla famiglia del futuro re Giorgio II, e scrisse drammi per musica e curò edizioni di classici italiani (fra gli altri l'Ariosto, il Guarini, il Boccaccio, i berneschi, la prima edizione, nel 1717, della traduzione di Lucrezio del Marchetti), svolgendo così un'opera assai importante nell'ambito della diffusione della letteratura italiana in Inghilterra e degli scambi culturali tra i due paesi. Tradusse anche in versi sciolti il *Paradiso perduto* di Milton (Londra 1735), le *Odi* di Anacreonte (Londra 1739), le *Bucoliche* di Virgilio (Londra 1742). A Londra, nel 1717, uscì la prima edizione delle sue poesie. Soltanto alle soglie della vecchiaia, nel 1744-1745, ritornò in Italia, per ritirarsi nella tranquilla solitudine di Todi, il paese nativo della madre, dove scrisse altre poesie e attese a varie traduzioni da Racine e da Newton, nonché alla raccolta del meglio della sua produzione poetica in tre libri *De' poetici componimenti del Signor Paolo Rolli* pubblicati a Venezia nel 1753. A Todi morì il 20 marzo 1765.

Paolo Rolli iniziò la sua carriera poetica sotto la guida del Gravina e da lui riprese il principio della poesia creatrice di favole ammaestratrici, volgendo però assai presto, nel trionfante gusto arcadico-rococò del suo tempo, il severo didascalismo del maestro⁸¹ nel senso edonistico di una poesia che «risorga in vaghe favole»,

sollievo a porgere fra cure gravi,
e gioia all'ozio d'agitate menti,⁸²

⁸¹ L'adesione più esplicita al didascalismo severo è nelle prime liriche, come *La poesia di G. G. Orsi* che è anteriore al 1712. E il Rolli seguì il Gravina nella scissione d'Arcadia e nella costituzione dell'Accademia dei Quirini, anche se poi riprese rapporti con l'Arcadia ufficiale. Né si dimentichi, per i rapporti del Rolli con elementi della poetica graviniana e con generali istanze della critica arcadica, lo scritto rolliano del 1728, *Remarks upon Voltaire's Essay on the Epic Poetry*, con cui il poeta italiano polemizzava decisamente con i giudizi voltairiani su Dante, Tasso e Milton, attaccati da lui, specie alla luce della critica graviniana, per la limitatezza razionalistica della critica voltairiana (oltreché per la scarsa conoscenza delle lingue italiana ed inglese da parte di Voltaire), su di una direzione che, con tanto diversa forza critica e con tanto diversa motivazione di gusto, sarà ripresa poi dal Baretti, sia nei confronti dello stesso saggio voltairiano, sia poi, più vigorosamente e con maturate istanze preromantiche, nei confronti del giudizio shakespeareano di Voltaire nel celebre *Discours* del 1777.

⁸² Dal *Preambulo alle Ode d'argomenti amorevoli*. Seguiamo l'edizione delle *Liriche*, a

e si proponga di operare con la sua arte

a render miti
ed a scemar con tocchi armoniosi
i turbati pensieri ed a sgombrare
dubbi angosce timor tristezze e pene.⁸³

Poetica edonistica che, nell'*utile dulci* oraziano, riduce lo stesso utile ad un lieto rasserenamento degli animi, già disposti all'idillio e a un gusto di esercizio piacevole dei propri sentimenti. Ma il Rolli riprese anche dall'insegnamento graviniano l'attenzione alla poesia antica, perché essa, comportando la sua tendenza ad un'arte visiva e plastica dava, insieme al suo amore razionalistico di ordine e di chiarezza, una diversa consistenza alla sua poesia che voleva essere prima di tutto accordo fra canto e figura: ché meno sincero e fecondo fu in lui il vero canto melodrammatico, e la sua abbondante produzione di melodrammi è quanto mai scadente e da lui stesso poco apprezzata. E nelle stesse *Elegie*, più che un forte scavo psicologico e drammatico (e si ricordi che il Rolli voleva riprendere la «molle elegia», ma «spogliata di lagrime e sospiri»), domina il rilievo delle figure femminili nella loro bellezza ed eleganza e il movimento patetico è tutto tradotto in un gesto e in un atteggiamento delle figure più che nelle parlate liriche dei personaggi.

Anche questa tendenza alla rappresentazione evidente di oggetti e persone aveva una certa giustificazione nell'insegnamento graviniano, ma soprattutto corrispondeva ad una crescente esigenza del gusto arcadico-rococò, accentuato da un'incipiente sollecitazione del sensismo.

Fin dalle prime canzonette romane il Rolli aveva cercato di appoggiare la piacevole melodia e i ritmi poco complessi a particolari pittoreschi, a cose colorite e spiccate, a simboli concreti di piacere e spontaneità:

Già pria dell'altre frutta
spuntò su la collina
la verde mandolina
sollecita a fiorir;
e la cerasa anch'ella,
che fiorì dopo quella,
già la sua veste pallida
comincia a colorir.

Come nella stessa *Primavera* ci colpisce il nitido spicco di questo quadretto di caccia:

Or dal varcato mare
appena si riposa

cura di C. Calcaterra, Torino 1926.

⁸³ Questi versi si leggono nella prefazione all'*Astarto* del 1720.

la quaglia numerosa,
che accendesi di amor:
futando, il can da lunge
la siegue, la raggiunge,
e con la zampa in aria
fa cenno al cacciator.

Mentre nel celebre *Inverno* si nota facilmente come al fascino della voce melodica⁸⁴ sia indispensabile, piú che l'approfondimento di forti sentimenti, la precisazione di figurine sensibili, di colori poco vistosi ma ben distinti, di scenette acute e sensibili: il faggio con la sua ombra e le foglie che cadono, l'alito della lepre che si fa nebbia nel freddo mattino, la neve che brilla sulla montagna e che con la sua evocazione appoggia l'incantevole apertura di quella canzonetta:

La neve è alla montagna,
l'inverno s'avvicina;
bellissima Nerina,
che mai sarà di me?
I giorni brevi e rigidi,
le notti aspre e lunghissime,
come potrò mai vivere,
cara, lontan da te?

L'esperienza di canto che il Rolli perseguí a lungo anche nel periodo inglese – arricchendola con la ripresa di schemi melici scozzesi o delle francesi *Chansons à boire* – non è dunque mai isolata dal gusto della rappresentazione sensibile e figurativa.

Del resto, già nella prima elegia del periodo romano, egli aveva tentato piú direttamente descrizioni e figurazioni sensibili e colorite; come questa delle ninfe che suonano avene pastorali:

e di vaghi fioretti adorne il crine,
in tai canne porgean le ninfe
belle il fiato delle labbra coralline.

⁸⁴ Come può confermare anche la celeberrima odicina che il Goethe sapeva a memoria per averla sentita cantare dalla madre e che segna entro il regno del «piacevole» la punta piú acuta di una leggiadra e lievissima sentimentalità melodrammatica, che, con quella tenue tinta oscura e solitaria, in realtà accentua la gamma di possibilità del fondamentale «piacere di vivere»:

Solitario bosco ombroso,
a te viene afflitto cor
per trovar qualche riposo
fra i silenzi in questo orror...
... Dite almeno, amiche fronde,
se il mio ben piú rivedrò;
ah! che l'eco mi risponde,
e mi par che dica: No.

E piú tardi, nell'elegia IX, quel gusto di rappresentazione sensibile, plastica e agevolata dell'esercizio dei classici, si precisava in un'esemplare anticipazione del piú sottile impegno classicistico-sensistico del Parini del *Giorno*:

Erto è il bel collo, e rilevato un poco
è l'animoso petto, e in giú declina
l'omero vigoroso a poco a poco.
Nella man bianca come neve alpina
non appar nodo o vena, e molle cede
ove la palma ai diti s'avvicina.

Si noti poi che nel periodo inglese il naturale gusto del pittorico venne accresciuto dall'esperienza di una cultura piú empiristica, al contatto con un'arte classicistica e razionalistica (fra Addison e Pope) tesa a captare e tradurre in elegante, classica concisione impressioni della realtà, e a descrivere nitidamente ambienti, oggetti e persone, magari in funzione satirica, ma sempre con il compiacimento della rappresentazione perspicua e ben rilevata. «Motti acuti e lieti carmi» è l'insegna di questa poesia di divertimento e poco impegnativa (le *Meriboniane*, *Marziale in Albion*), in una generale disposizione di attenzione curiosa e divertita, piú che veramente satirica, a persone e cose: le allegre riunioni conviviali al Bain-bon coffee-house o nei ritrovi mondani sulle alture di Mary-le-bone, le figurine di donnine seducenti, di cantanti sfacciate, di giocatori, di nobili crapuloni.

Ma la maturità personale e storica del Rolli arcadico si rivela negli *Endecasillabi*⁸⁵ e soprattutto nel gruppo piú tardo, pubblicato insieme alla versione di Anacreonte nel 1739 e aggiunto agli endecasillabi precedenti (pubblicati nel 1717 e nel 1733).

È soprattutto in questi endecasillabi che l'accordo rolliano fra canto e figura si sposta sempre piú verso il predominio del secondo termine e la ricerca di evidenza plastica e pittorica si mostra con piú chiarezza e con risultati piú interi.

Superato il suono piú stentato e compitante dei primi tentativi di endecasillabi e piú direttamente usufruite le sue letture di classici⁸⁶ anche a contatto con il classicismo inglese⁸⁷, il Rolli sviluppò il suo amore per il figurativo cui adibiva il suo linguaggio classicistico-rococò:

⁸⁵ Sugli *Endecasillabi* punta anche il Fubini nelle fini pagine dedicate al Rolli nella sua Introduzione ai *Lirici del Settecento*, Milano-Napoli 1959, tutta cosí importante per esempi di osservazioni sui singoli lirici e sui motivi centrali dello sviluppo arcadico successivo (ad esempio per il rapporto tra canto e figura).

⁸⁶ Alla Maratti scriveva nel 1732: «e coloro dicono che io son degenerato? son degenerato ora che mi veggono piú ne' grandi antichi nostri, che ho continuamente per le mani per propria professione nonché per diletto?» (G. Galli, *Nel Settecento. I poeti G.B. Felice Zappi e Faustina Maratti*, Bologna 1925, p. 111).

⁸⁷ Va calcolata poi nell'acquisto di scioltezza e di dominio nel verso non canzonettistico (ma a cui l'uso delle canzonette e dei versi brevi aveva dato una ricchezza di cadenze e di

In marmo pario greco scalpello
 non fe' di questi, vezzosa Lesbia,
 collo piú candido, seno piú bello...
 La gota morbida, soavemente
 sotto al raccolto orecchio uniscesi
 a quel tondissimo collo eminente;
 onde in declivio gentile unito,
 alabastrino discende l'omero verso
 l'eburneo braccio tornito... (XVI)

Il soffio di una sensualità bonaria, unita ad una curiosità vivace, è ciò che soprattutto importa osservare – a definire la poetica del Rolli e l'interpretazione in questa delle sue qualità originarie e caratteristiche, e a collocare la sua esperienza artistica come un momento essenziale nello svolgimento della poetica arcadica in una fase di incipiente classicismo rococò e ad inizio di un accordo di *perspicuitas* classica e di preziosa miniatura rococò sotto il segno dell'insorgente mentalità sensistica – in queste animate e lievi rappresentazioni poetiche di tenui vicende amatorie con il fascino di figurine femminili in movimento, accentuato e ravvivato da un'intelligenza del proprio tempo e di un costume e di un atteggiamento a cui lo stesso Rolli contribuiva.

L'accento della ricerca poetica del Rolli batte sulla rappresentazione evidente, sul rilievo figurativo in cui si incontrano la scuola dei classici, il linguaggio mediato dai loro testi e, secondariamente, anche il riferimento stimolante e serenatore ad una civiltà di perfezione, di piena rappresentazione scultorea e insieme di libera e consentita sensualità classico-moderna⁸⁸.

Dal seno dell'Arcadia, ma idealmente in anticipo di una fase successiva di gusto anche se con quella prima collegata e spesso fusa, si precisa infatti con il Rolli meno cantabile una nuova utilizzazione della lettura dei classici, che punta sulla rappresentazione perspicua e sensuosamente evidente:

Gentile, morbida, leggiadra mano,
 cui fer le proprie mani d'Amore,
 piú dell'avorio candida e tersa,
 sparsa di varie pozzette molli,
 le cui flessibili lunghette dita
 dolce assottigliano in unghie vaghe,
 arcate, lucide, rubicondette... (XVII)

Eviterei di parlare di arte squisita (come fece il Calcaterra), perché allo sforzo evidente di una rappresentazione esauriente ed elegante si aggiunge

suoni) la traduzione in sciolti del *Paradiso perduto* compiuta fra il 1717 e 1735 e fortemente fedele al testo.

⁸⁸ Le «candide mani», il «candido seno» sono legati anche ad un costume che isolava ed evidenziava quei punti essenziali della bellezza femminile, e passarono con la loro suggestione fino al Leopardi che proprio nel *Risorgimento*, così significativamente echeggiante di Arcadia, rilevava con nuovo fremito la «candida ignuda mano» e il «bianco petto».

una forzatura leziosa e sorridente che, mentre prova la permanenza naturale di forme piú facili (quel «rubicondette») e canzonettistiche, mostra il limite di un gusto e di una forza che non giunge alla squisita coerenza di consimili espressioni pariniane o anche di minori letterati nella fase di secondo Settecento.

Forme piú generiche, costruzioni sforzate, cadenze ancora facilmente canore e sfumature di vezzo lemeniane sono il limite di una ricerca di una miniatura perfetta e vivace che il Rolli tentò di là dalla misura di canzonetta, seguendo un essenziale motivo della sua personalità avida di rappresentare e non solamente di cantare, di dare espressione piú che solo musicale-visiva, colorita e plastica alle figure della sua fantasia edonistica, della sua gioia di vivere in condizioni piacevoli di amore e di ammirazione.

Artista ormai del classicismo rococò, il Rolli sentí con vivo, geniale istinto il gusto del capriccio e della grazia vivace che, mentre reagiva intimamente al fasto barocco, ne riduceva la libertà inventiva in proporzioni piú minute e piacevoli e, mentre reagiva al classicismo piú severo con la sua asimmetrica volubilità, accoglieva gustosamente la lezione di *perspicuitas* rappresentativa, la consistenza di figure precise e sensibili. E, scolaro del Gravina, assiduo lettore dei classici, pronto a rimproverare agli Arcadi una scarsa fedeltà agli antichi, ne regolava gli slanci piú estrosi in una sua politezza formale, nella «difficile facilità» paurosa di una modernità «inerudita», di un semplice istinto, e mirava a controbilanciare il suo vivo amore per la realtà moderna con tentativi di emulazione dei classici persino nella creazione, ancora incerta, ma significativa, di metri «barbari» a cui la lingua italiana, «nobile del Lazio figlia», gli sembrava particolarmente adatta.

E alla fine della sua vita aveva cercato di arieggiare una piú composta e fiera saggezza oraziana; tanto questo settecentista aveva bisogno di riferirsi persino negli atteggiamenti della vita, tutt'altro che privi di spontaneità e d'impegno, ad esempi illustri e nobilitanti, all'appoggio di uno «stile». Ma meno importa quest'ultima giustificazione del suo gusto e questo sviluppo stanco della sua poesia nelle «tudertine» in cui pure si può isolare una suggestiva e calma contemplazione del proprio ritorno dall'Inghilterra, come in questo componimento, *Ad Aglauro*:

Or non respiro
aer umido e freddo e denso fumo;
ma di colli a cui dier l'utili piante
Bacco, Cerere, Pallade e Pomona,
l'aria leggera sott'azzurro cielo.

Piú importa confermare come nello sviluppo della poesia rolliana le posizioni graviniane, in parte accolte scolasticamente, siano risolte in un compromesso efficace ed educativo per il «piacere degli orecchi» mai rinnegato, ma inverato in un canto ben ancorato ad una esigenza di espressione di gioia, di letizia edonistica e ad una forma di sentimento risolto

in figura, in rappresentazione sensibile e concisa secondo un linguaggio rococò-classicistico, e come l'esigenza del rilievo a cui l'uso del linguaggio classicistico serve e stimola in accordo con una incipiente esigenza sensistica diffusa nel piccante miniaturismo rococò, il crescente riferimento alla civiltà artistica antica rappresentino un momento essenziale nello sviluppo della poetica arcadica in direzione classicistica come anticipo di una nuova fase poi chiaramente attuata dal Savioli e portata su un piano più illuministico e impegnativo dal primo Parini.

Anche nel caso, certo minore e tanto meno centrale, di Tommaso Crudeli (nato a Poppi, in Casentino, nel 1703, vissuto a Firenze finché, accusato di appartenere alla Massoneria, subì il carcere dell'Inquisizione nel 1739, e fu confinato nel paese natale dove morì nel 1745), la lirica arcadica mostra aspetti interessanti della sua più tarda maturazione: anzitutto uno spirito più spregiudicato (che trova assai efficace espressione nell'opuscolo in prosa *L'arte di piacere alle donne*⁸⁹, così come la garbata e acuta saggezza toscana del Crudeli si manifesta nelle misurate e originali imitazioni e libere traduzioni di alcune favole di La Fontaine⁹⁰), frutto di una generale maggiore circolazione di elementi critici e anticonformisti preilluministici, e insieme un più pungente e pur amabile gusto di realtà piacevole e sensuosa che motiva la ripresa – filtrata in forme più agili e frizzanti di tipo arcadico-rococò maturo – di esempi di descrittivismo sensuale del Marino ed anche lo stesso uso prevalente del polimetro vario e libero, meglio adeguante metricamente il movimento elegante e compiaciuto della descrizione sempre più figurativamente predominante sull'elemento melodico.

Come si può vedere anche in un semplice brano della *Notatrice*:

Sí disse; e lieta colle man di rose
in bel nodo compose

⁸⁹ Questo gustoso opuscolo parte da una profonda antipatia per l'individualismo misantropico, da un vivace senso della socievolezza basata sull'amicizia e sull'amore, da un edonismo non volgare («la natura, che ci è stata in tutto matrigna, ha voluto compensare con le dolcezze dell'amore le miserie che ci tormentano») che esalta appunto le dolcezze dell'amore fino a quello degli «estremi contenti», i quali vengono descritti con verità spregiudicata, ma estremamente garbata e gentile, e di cui ogni più elevato rapporto con le donne è considerato come «preludio» animatore ed eccitante. È in tal senso documento interessante di un atteggiamento tanto più libero e spregiudicato rispetto alle mescolanze platoniche-edonistiche di primissimo Settecento ed è insieme documento interessante di una prosa che, pur partendo dalle «cicalate» accademiche dell'Arcadia cruscante, si muove ormai in moduli tanto più freschi, rapidi, disinvolti. La citazione da quest'opuscolo come quelle dalle poesie è tratta dal volumetto *Rime e Prose* di Tommaso Crudeli, Parigi (ma in realtà Pisa) 1805, p. 148.

⁹⁰ Il Crudeli si applicò anche alla riforma del teatro comico traducendo *Le glorieux* del Destouches e munendolo di una prefazione non priva di interesse per le sue istanze di tipo pregoldoniano.

l'inanellato crine,
che nero nel confine
di quel volto nevoso
con risalto grazioso
spargea luce e vivezza
sull'opposta bianchezza.
Poi si sciolse la vesta, che ristretto
tien l'avorio gentil dell'alto petto:
tolse al collo il monile:
poi sull'algoso masso
lasciò cadere abbasso
la veste piú sottile...

o in questo quadretto vivacissimo e prezioso della *Ricamatrice*, davvero esemplare per una versione, assai personale e sciolta, del gusto descrittivo arcadico nella sua maturazione rococò:

Nelle tue rosee dita,
bella virtù gradita,
è di tesser lavoro
con fil d'argento e d'oro;
il quale or rappresenti
fiori vaghi e ridenti;
or formi in aria augelli
al volo agili e snelli;
o per selve e dirupi
cervi, conigli e lupi;
o per verdi campagne
bovi, pastori ed agne;
o di notte sul fiume
il pescator col lume,
che colla sua forcina
verso l'onda si china,
vibra il colpo, e sul lito
vede il pesce ferito.

Le qualità schiette di questo piccolo scrittore mai banale – anche se a volte oscillante fra precisione e lieve sciatteria – si alimentano poi di un piú chiaro ricorso alle risorse di un classicismo miniaturistico e pur arioso e suggestivo che, nei rari componimenti «seri» ed encomiastici, o commemorativi, si esalta, con misura e pacata nitidezza, in immagini mitiche di rara finezza, raccordate internamente a un sentimento assai vivo, e tutt'altro che pedantesco, della bellezza e dell'armonia che uniscono natura ed arte, mondo antico e contemporaneità rinnovata da civiltà e saggezza libera e razionale. Immagini e quadretti mitologici che vengono da una versione piú intima e complessa della grazia del «non so che», insaporiti con il suo «felice

disordine», con la sua spregiudicata, empirica esplorazione poetica che «rapisce una grazia, una bellezza / che nascosa sede a di là dall'arte».

Come sarà, ad esempio, il caso di questo quadretto degli Argonauti nell'ode per il celebre cantante Farinelli:

Quando l'Argiva nave
del tempestoso mar l'instabil onda
prima affrontò:
per te di Tracia il musico soave
dalla dorata fluttuante sponda
alto cantò.

Né quelli eroi vedeano,
intenti ad ascoltar,
gli alberi, che scendeano
dal Pelio ombroso al mar.

8. *Satirici, giocosi, eroicomici*

Fortemente intrecciata alle polemiche personali e letterarie e ai risentimenti rissosi, agli sdegni moralistici che agitarono la società arcadica malgrado le sue forti tendenze alla prudenza, al rapporto civile e socievole, e insieme al gusto della piacevolezza, dello scherzo, della loquacità discorsiva e conversevole propria dell'epoca, è quell'abbondante produzione di satire e capitoli e componimenti giocosi prevalentemente in terzine che tende a far rivivere – nella ricostituzione arcadica dei generi tradizionali – il genere bernesco (esercitato poi con varia efficacia, ma con prevalente insidia di laterale divertimento letterario e linguistico, nel corso del secolo), e insieme si raccorda, più facilmente che in altre direzioni, con i precedenti di poesia satirica secentesca spesso già parzialmente aperta (i casi diversi del Rosa, del Soldani, dell'Adimari o del Dotti) alla condanna di aspetti di falsità etica e letteraria della società del Seicento.

Naturalmente anche in questa linea sarebbe facile verificare l'incidenza del nuovo gusto e della nuova mentalità sulla migliore coerenza e corretta naturalezza del discorso satirico o giocoso rispetto alla produzione precedente, come avviene soprattutto nel caso delle satire ricordate del Menzini (documenti dei suoi più acri risentimenti personali – la dura polemica con il Moniglia – e dei suoi sdegni contro aspetti del tempo – ipocrisia, fasto, corruzione delle corti e dei potenti –, ma quasi sempre troppo ancorati alle proprie più private vicende) o in quello delle satire e dei capitoli del Fagiuoli o del Martello (dei quali tratterò nel paragrafo sulla commedia), o – sempre più sicuri e pungenti nel loro originale testo latino che non nella loro traduzione italiana – nel caso delle violente satire che Ludovico Sergardi (1669-1726) sotto lo pseudonimo di Quinto Settano scagliò contro il Gravina – aggredito per le sue idee letterarie ma anche per la sua empietà e le sue

tendenze demagogiche – e contro usi e costumi della società romana di cui insieme denunciava satiricamente il particolare costume del «cicisbeismo» nelle *Conversazioni delle dame in Roma*.

Collegata in parte con questa linea satirica e bernesca, ma piú fortemente con la tradizione eroicomico secentesca (controfaccia della tensione eroica ed epica del secolo), è da considerare poi nell'epoca arcadica la ricerca di una narrativa giocosa e comica che corrisponde al bisogno dilagante del «piacevole», della letteratura come colto divertimento e incentivo di vivacità socievole, di conversazione arguta e spiritosa fra letterati (che tali ben sono e si sentono anche quando attingono a elementi popolari), come avviene piú chiaramente nel poema, pubblicato a Bologna nel '36, *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno*, scritto da venti amici letterati (fra cui gli Zanotti, il Frugoni, il Baruffaldi, lo Zampieri, il Landi) che – in una tipica forma arcadica di collaborazione letterario-socievole – volsero in canti, in ottava rima e in stile bernesco, la materia trattata già un secolo prima da Giulio Cesare Croce, accentuandone il carattere burlesco e ridanciano in un aperto intento di divertimento e di riso, che si vuole giustificare nella sostanza antierica del proprio tempo e si insaporisce entro la voce del buon senso di Bertoldo⁹¹, con bonari riferimenti eroico-satirici a usi e mode contemporanee e specie a tipi di poesia grandiosa ed encomiastica dell'Arcadia che pure alcuni di quei letterati esercitavano in altra sede, ma della cui debolezza non mancava loro una certa ironica ed autocritica consapevolezza, spia di quella ambiguità assai cospicua in molti settori arcadici e specie nell'arguto ambiente bolognese, promotore di quella impresa.

E insieme quella direzione tende ad una forma continua e costruita del «piacevole», di contenuto e di linguaggio – piú di quanto non potesse avvenire nei capitoli berneschi –, avvalendosi appunto del deformato schema del poema cavalleresco, ripreso nella sua lunga tradizione eroicomico, dal Pulci alla ricordata produzione secentesca e specie toscana: il *Malmantile racquistato* del Lippi, il *Catorcio d'Anghiari* del Nomi.

Su questa direzione, mentre si hanno vere e proprie continuazioni di poemi dell'ultimo Seicento come quello del poema del Lippi (il caso di Andrea Agostino Casotti da Prato nel poema *La Celidora ovvero il governo di Malmantile*, del 1734), operò con maggiore abilità ed efficacia Niccolò Forteguerri, già ricordato da noi per alcune sue rime graziose e significative per il gusto edonistico-miniaturoscopico arcadico e noto appunto soprattutto per il poemetto

⁹¹ La figura del villano di buon senso fu cara al Settecento e il Goldoni e il Casti ne fecero tema dei loro omonimi drammi giocosi. Sulla stessa prospettiva di ricavare divertimenti da un materiale tradizionale di «motti» e «astuzie» puntò anche G.C. Becelli con il suo poema giocoso *Il Gonnella* (Verona 1739), noiosa messa in azione delle beffe e grossolane sentenze del noto buffone. Del Becelli è anche un tentativo (rimasto al primo canto) di un poema avventuroso e «piacevole», *La gazzera*, inserito significativamente nel *Trattato della novella poesia* come prova della possibilità di far nuovamente vivere antichi generi della poesia italiana del nuovo tempo.

eroicomico *Ricciardetto*, scritto fra il '16 e il '25 e pubblicato postumo (come altre delle sue opere, quali i *Capitoli*, la versione di Terenzio) nel 1738 a Venezia con lo pseudonimo di Niccolò Carteromaco e la falsa data di Parigi.

Il Forteguerra (nato a Pistoia nel 1674 e morto nel 1735 a Roma, dove visse la maggior parte della sua vita – a parte un viaggio in Spagna – ed ebbe incarichi e modeste prebende ecclesiastiche⁹²) era uno spirito acuto e vivace, personalmente affiatato (come dimostrano le sue ricordate rime) con le tendenze più briose e «moderne» e con la mentalità razionalnaturale dell'Arcadia e dotato di una disposizione anticonformistica e antipedantesca che, pur nel garbo di una educatissima ambiguità, non manca di farsi avvertire nella stessa prevalente dimensione di alto divertimento letterario che costituisce la base di interesse del suo poemetto.

Infatti, nella sua stessa condizione di ecclesiastico e di letterato protetto da personalità della curia romana, il Forteguerra sviluppò un atteggiamento di critica e di avversione per il costume diplomatico e ipocrita della vita ecclesiastica e curiale, per il contrasto in quella fra modi di vita tutt'altro che irreprensibili e le convenzioni moralistiche di superficie fino a quel platonismo amoroso che egli più volte satireggiò nel suo poemetto (mentre svolgeva elementi di satira contro la curia e lo stesso stato «non cristiano» della vita ecclesiastica contemporanea in alcuni capitoli più discorsivi e dispersivi), tanto che ancora alla fine del secolo il Rubbi, ripubblicando il *Ricciardetto* a Venezia nel 1789, sentiva il bisogno di mettere in guardia i lettori sul fatto che il Forteguerra «buffoneggiò sulla religione»⁹³.

Novelle anticlericali, come quella della Giannotta nel canto XXX, attacchi violenti alla vita dissipata degli ordini religiosi e degli eremiti, la stessa trasformazione di Ferrau in falso e dissoluto romito, non vanno considerati solo come ripresa di un'antica tradizione antifratesca, ma si alimentano di nuovi elementi personali e storici di una mentalità antiascetica e antiipocrita che reagiva dall'interno di una società prudente e conformistica alla luce di crescenti idealità critiche e razionalnaturali, attraverso la mediazione della comicità e dello scherzo scurrile: mentalità dell'epoca arcadico-razionalistica che nel poemetto si chiarisce (pur nell'ambiguità della prudenza e del contenimento di ogni consequenziarietà coraggiosa) nelle sentenze morali agli inizi dei canti, ben intonate ad una prospettiva di vita basata sulla concreta esperienza, poco propensa a slanci mistici e metafisici, nemica della violenza

⁹² Alla sua ultima carica di segretario di Propaganda Fide si lega un'opera stampata, ma non pubblicata, *Memorie intorno alle missioni in Africa, Asia e Armenia estratte dall'Archivio di Propaganda Fide*, che meriterebbe pubblicazione come prova delle qualità del prosatore.

⁹³ N. Forteguerra, *Ricciardetto*, Venezia, Zatta, 1789, II, Premessa dell'editore. È l'edizione da cui riporto i passi citati del poemetto. Una «chiave» allegorica del poemetto (trovata in un esemplare dell'*editio princeps*) mostrerebbe poi l'intenzione del Forteguerra di adombrare in alcuni personaggi uomini della corte papale e persino (in Carlo Magno) il papa Benedetto XIII.

e della prepotenza, dell'ipocrisia, consapevole dei limiti della modesta sorte umana e tanto piú portata a goderne i limitati, concreti piaceri entro il riparo di una non mentita e non enfatica virtù: come la schietta amicizia, la vita placida a contatto con la bella natura e in una socievolezza sincera.

Si tratta dei valori medi di una mentalità diffusa, ma ben partecipata dal Forteguerra, cosí come questi nella sua professione di arcade afferma la versione della poetica arcadica meno ufficiale e cerimoniosa, il gusto della poesia educata e semplice, estrosa e insaporita (specie nel linguaggio e nelle sue grazie «toscanes») da un piú acerbo colorito popolare e rustico, capace di novità fantastica, ma non enfaticamente e retoricamente pretenziosa di disumana elevatezza.

L'immagine della sua poesia sar  cos  non «la figlia del sol», munita di «cetra d'oro o di ebano contesta», ma una «rozza villanella» che «si trastulla / cantando a aria, conforme le frulla», come il Forteguerra dice all'inizio del poemetto, intonando il suo gracile e sommesso canto eroicomico a questa poetica dell'estro piacevole e dimesso, ma insieme lietamente inteso a rivelare gli aspetti fatui e falsi delle convenzioni e a rilevare gli aspetti gradevoli e saggi della vita umana.

Non si pu  dire cos  che il divertimento letterario del *Ricciardetto* sia privo di ogni sentimento e risentimento storico-personale e rappresenti (come disse duramente il De Sanctis) «la nullit  poetica della vita e della forma» del primo Settecento: esso ne traduce invece i modesti e medi valori senza impeto e senza grandezza, e soprattutto (con l'abilit  letteraria e le risorse di una ripresa gustosa di antiche tradizioni illustri) il piacere modesto e sicuro della piccola realt  quotidiana ed empirica, dell'incontro fra naturalezza ed eleganza nelle scene paesistiche e nella vita socievole.

Da quest'ultimo punto di vista il *Ricciardetto*   ricchissimo di piccoli e sapori quadrati e scene primo-settecentesche (al limite fra cronaca poetica e traduzione comico-teatrale), di ariose aperture campestri e villerecce, di paragoni rusticali, di figurine intonate ad un gusto fra caricatura (lo stesso Forteguerra parla di figurine del Callot) e mobile vitalit , abilmente mediata in realismo letterario anche merc  un linguaggio che sa utilizzare – assai meglio del bernismo ufficiale e della poesia rusticale di fine Seicento – brevi inserzioni di «parlato» e di contadinesco per effetti di una leggiadra e vivace patina elegante e scabra.

Sar  la descrizione di una scena di danza cui son fatte partecipare varie gentildonne pistoiesi amiche del poeta (nel canto XXIII, strofe 44-60) o saranno, sul piano della pittura paesistica e ambientale, della lenta e letteraria conquista della realt  naturale – qui piú agevole che nella pura linea della lirica –, scenette campestri come questa descrizione «alla brava» di un tramonto:

Gi  il sol baciava il volto a la marina,
e gli alti monti si faceano oscuri;
e gli augelletti a la selva vicina

volavano su' rami piú sicuri,
timorosi d'insidie o di rapina:
e i pigri tassi fuor de' lor tuguri
moveano il piede: e i pipistrelli e i gufi
lasciavan lieti gl'incavati tufi.⁹⁴

O certi quadretti di realtà piú fantastica e pur fatta di piccole cose comuni, come quello che Ulivieri e Dudone vedono, dal ventre della balena, sotto la superficie marina:

Ma seguitando pure la corrente
vanno oltre, e son portati in un gran stagno,
dove veggion pescar di molta gente.
Su le ripe son piante di castagno,
di lauri, e lecci; e popolo frequente
evvi, che compra e vende per guadagno.
Guardan piú avanti, e veggion case e buoi,
marre ed aratri come abbiamo noi;
che il sole per gli orecchi e per la bocca
vi passa dentro, e le cose produce.
L'uva annerisce in su la spessa ciocca:
il gran biondeggia, e come oro riluce:
la notte la rugiada pur ci fiocca;
e la luna i suoi raggi c'introduce.
Vi sono uccelli, e i lor nidi vi fanno:
e chi non lo vuol credere, suo danno.⁹⁵

A volte basta un particolare piú reale, e assicurato come tale nella sua denominazione popolare e comune, per dare a certe rappresentazioni di piccola realtà un sapore piú fresco e insieme piacevole e comico:

E fe' far solo una bella frittata
con un prosciutto rosso come brace;
e portato un boccal di vin squisito,
li pose a mensa, e vi chiamò il marito.⁹⁶

Tutta questa tenue e pur vivace materia si annoda poi assai agevolmente (e cosí le numerose novelle trascoloranti fra toni scurrili e licenziosi – di una licenziosità assai contenuta e innocente – e toni piú teneri e gentili) intorno al filo della narrazione divertita ed estrosa (estro piú che fantasia creativa ed organica) delle avventure degli antichi cavalieri, degradati in una loro nuova vita di personaggi volgari e comuni bisognosi di un mestiere per camparsi la vita in una realtà che non ammette piú le gesta eroiche e gratuite: Orlando fa lo

⁹⁴ *Ricciardetto*, canto I, str. 33.

⁹⁵ *Ricciardetto*, canto V, str. 62-63.

⁹⁶ *Ricciardetto*, canto XVII, str. 79.

«spenditore», Ferrau il palafreniero e l'eremita attento alle elemosine dei devoti, Rinaldo fa il cuoco, Astolfo fa l'oste, e lo stesso Ricciardetto – che con Despina costituisce la coppia piú gentile e vagheggiata e rappresenta con i suoi umori e le sue nozze finali con lei la molla della lieve azione – fa il «barbitonsore».

E il finale del perfido Gano nella gabbia in cui è coperto di insulti e di immondizie e muore bruciato saltellando «come un ranocchio», o la rappresentazione di Rinaldo «spelacchiato» e senza un soldo in tasca, ben si inseriscono in questa degradazione degli antichi cavalieri, condotta assai coerentemente e non senza spirito di comicità e di critica di un mondo poetico visto nel controluce della sua possibile traduzione in un mondo quotidiano e volgare.

Non si tratta certo dell'acre parodia di Carlo Gozzi nella *Marfisa bizzarra*, e pure non si può non avvertire anche in questo aspetto centrale del divertimento letterario del Forteguerra un certo sapore di storia nella irrisione per un mondo illustre ed eroico non piú possibile e magari non piú augurabile in un tempo diverso piú critico e saggio e mediocre, che insieme si definisce tale e pur si compiace della propria diversa razionalità e concretezza.

Mentre nella attuazione del suo poemetto il Forteguerra (come tanti altri letterati arcadici che tentano una specie di poesia della letteratura e un modo mediato di far rivivere la tradizione amata in una compiaciuta e divertita sua nuova trascrizione) sviluppa sapientemente e gustosamente la componente piú letteraria del suo divertimento: la ripresa e sottile mimesi non solo dei veri poemi eroicomici, ma anche dei poemi cavallereschi veri e propri (nonché della novellistica dal Boccaccio in poi), insieme a un largo impiego delle forme già elaborate dalla letteratura del suo tempo fuori della poesia narrativa: il gusto del melodramma e della commedia rusticale.

9. *L'aspirazione al teatro tragico*

Il campo in cui l'impegno di «riforma» della poetica arcadica – fra restaurazione e novità, fra attrazione per i classici e volontà di una modernità di costume e di forme – si manifesta con piú programmatica discussione e piú caparbia attività di sperimentazione è il teatro tragico. E alla riforma e costituzione piú generale di un teatro «italiano» nei suoi vari generi si legano le esigenze culturali e civili dell'epoca arcadica razionalistica, che in quello (come poi gran parte di tutto il secolo che nell'esperienza teatrale colse alcuni dei suoi risultati poetici piú alti: dai melodrammi del Metastasio alle commedie del Goldoni e alle tragedie dell'Alfieri) vedeva la forma di piú efficace contatto con un pubblico nella sua varia ampiezza e stratificazione sociale, lo strumento piú adatto per un'educazione, non solo artistica, ma anche filosofico-morale della società in sviluppo.

E se a volte si pronunciarono rigoristiche proteste contro l'immoralità del teatro in genere (il caso del domenicano Daniele Concina con i suoi trattati, a metà secolo, *De spectaculis theatralibus christiano cuique tum laico cum cle-*

rico vetitis e Dei teatri moderni contrari alla professione cristiana), tali proteste furono prontamente rintuzzate (al Concina rispose duramente il Maffei con una delle sue ultime opere, *Dei teatri antichi e moderni*, dedicata significativamente al papa) e praticamente sommerse da una pratica e da un'ispirazione che trovarono più tardi – come vedremo – largo consenso anche nel preciso ambito dell'attività educativa dei gesuiti, decisi a non perdere quell'importante mezzo di penetrazione delle loro idee, sapientemente configurandolo (via l'amore e le donne) in forme a ciò particolarmente idonee.

Assillante soprattutto fu la volontà di costituzione del «genere perfettissimo» nel teatro e in tutta la poesia: la tragedia, alla cui riforma e perfezione più tardi, nel secolo, si operò persino con concorsi, premi, sovvenzioni di principi.

Assillante era anche il confronto con la grande tragedia francese del Seicento (Corneille, Racine, ma anche Crébillon, Rotrou, ecc.), rispetto alla quale i teorici e scrittori di poetiche dell'epoca arcadica si trovarono in una complicata situazione di *odi et amo*, attratti dalla innegabile altezza di quel teatro, ma desiderosi di emularlo e superarlo alla luce della loro spinta alla perfezione dei modelli greci e delle loro istanze morali, pedagogiche, letterarie (convenienza, costume, regolarità, verisimiglianza e correttezza), variamente operanti anche nel rilevare presunti errori e difetti del teatro francese, soprattutto là dove esso concedeva di più alla passione amorosa da cui insieme gli arcadi erano attratti, nel loro fondo sentimentale più schietto, e respinti per la doppia esigenza di una rappresentazione più educativa e morale e da una rappresentazione di un mondo di sentimenti più complesso e universale.

Così tutti i teorici e critici arcadi dedicarono parte rilevante dei loro scritti al difficilissimo problema della riforma del teatro, ricercando rapporti con il teatro greco, con la tragedia cinquecentesca italiana, e insieme discutendo sui temi delle unità e regole aristoteliche o pseudoaristoteliche del carattere sublime o medio dei personaggi e su quello centrale del «vero» e del «verisimile» che raggiunse – dopo gli interventi del Muratori, del Gravina, del Martello, del Maffei – le sue punte più stimolanti in quel *Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia*⁹⁷ di Pietro Calepio (Bergamo 1693-1762), che riprendendo la discussione sulla *Poetica* di Aristotele e discutendo la rigida interpretazione da parte dei teorici francesi (e più tardi egli si contrapporrà al classicismo razionalistico di Voltaire difendendo contro di lui l'*Edipo* sofocleo nell'*Apologia dell'«Edipo» di Sofocle contro le censure del signor di Voltaire*, 1742) finiva in realtà per proporre una concezione della tragedia fondata su un «mirabile verisimile» e su una «mediocrità» dei personaggi più vicina alla complessa natura umana e implicante così un forte approfondimento dell'analisi psicologica, mentre, in sede più generale, il Calepio offriva alla più profonda meditazione estetica del Bodmer

⁹⁷ Il testo manoscritto inviato al Bodmer fu pubblicato a Zurigo da questo teorico svizzero e così fu immesso nella più vasta discussione europea utilmente presente più tardi nella nuova proposta di poetica teatrale del grande Lessing.

la formulazione di una percezione estetica che non fosse solo apprensione sensibile né solo conoscenza intellettuale, ma atto intermedio tra l'una e l'altra, aprendosi – pur con limiti di compromesso – verso una più forte affermazione della creatività della fantasia poetica.

Eppure a una così folta e tutt'altro che oziosa discussione teorico-pragmatica – che contribuì certamente ad una discussione di ampiezza europea e così costituì uno dei nodi essenziali per la letteratura italiana di primo Settecento e gli sviluppi della civiltà illuministica e preromantica europea (si pensi almeno al rapporto Calepio-Bodmer, all'attenzione di Voltaire per la stessa opera di Conti e Maffei, nelle loro implicazioni teoriche) e fu uno degli aspetti più impegnativi della estetica e della critica italiana del tempo⁹⁸ – non corrispondeva né, specie agli inizi del secolo, una vera risposta del pubblico né una effettiva tensione poetico-tragica nelle personalità artistiche e nella loro società che, come vedremo, trovò espressione e corrispondenza sincera piuttosto nel melodramma metastasiano e, semmai, a livello più parziale, nelle forme più medie e decorosamente familiari della *Merope* del Maffei. Mentre il pubblico più grosso era ancor fedele alla commedia dell'arte e alle favolose e romanzesche tragicommedie «alla spagnola» di fine Seicento e tanto più era giustamente allontanato o dai tentativi di riesumazione di antiche tragedie cinquecentesche (e così avveniva anche per la commedia quando il nobile veneziano Recanati fece rappresentare dal Riccoboni la *Scolastica* ariostesca e la vide cadere dopo due rappresentazioni malgrado l'appoggio di duecento nobili amanti della letteratura classica) o da impacciate traduzioni di tragedie del classicismo francese o dai nuovi prodotti tragici che spesso gli stessi teorici della riforma tragica venivano apprestando senza vera ispirazione e necessità personale (il Calepio sopprime due sue tragedie avvertendo come esse riducessero, non sostenessero la forza delle sue idee critiche) o con fastidioso e inadeguato linguaggio latineggiante ed accademico o con eccessi di peripezie «tragichissime» che finivano per diventare grottesche e comiche o con una linearità senza scatto di azione, o con una sproporzione fra gli intenti e i temi morali e la loro vita poetica e teatrale.

Al fondo c'era, ripeto (come anche abbiamo visto nello sviluppo della lirica), un dissenso profondo fra la velleità tragica e il crescente bisogno di *medietas* patetica dell'epoca, fra un gusto programmaticamente severo ed eroico e un gusto animato, elegiaco-idillico che finiva poi per riflettersi – in più sincera analogia con il vero e proprio *animus* melodrammatico e col piacere di più affabili e meno ardui nodi sentimentali – in alcune di quelle stesse «tragedie» concepite con diversa ambizione drammatica.

⁹⁸ Il Calepio fu anche autore di uno scritto, *Descrizione de' costumi italiani* (edito ora da S. Romagnoli, Bologna 1962, e prima noto nella versione francese del Seigneux), molto interessante per le note di autocritica (abusi delle «cerimonie», decadenza delle virtù militari, dissolutezza dei nobili, ecc.), ma anche per la consapevolezza di una netta ripresa dell'Italia in sede culturale e letteraria.

Così – pur considerando nel loro giusto valore gli aspetti di correttezza stilistica e di risposta alla farragine di tanto teatro tardo-secentesco: forza di maggiore concatenazione, regolarità, chiarezza e verisimiglianza, tipiche forme della generale educazione arcadica in accordo con le istanze del razionalismo – dovrà pur comprendersi la scarsa fortuna delle tragedie «grecheggianti» che aspiravano a restaurare modernamente la tragedia classica, supplendo magari alla loro intrinseca debolezza con il pimento di una moltiplicazione dei casi terribili e delle peripezie delle agnizioni (rifiutandone insieme l'orrore sconveniente delle morti sulle scene e diluendo l'azione in narrazioni e interminabili monologhi e dialoghi). Come è il caso – nell'ambiente veneto appassionato di teatro e dominato, specie nell'Università di Padova, da forti esigenze dotte e classicistiche – di quell'*Ulisse il giovane*, del 1720, del marchigiano Domenico Lazzarini (1668-1734), giurista e professore di «umanità greca e latina» a Padova e maestro apprezzato di petrarchismo ortodosso e aristotelico classicismo⁹⁹: tragedia che può apparire anche «ben pensata» come disse il Croce, ma che altrettanto appare ad un livello minimo di forza drammatica, pur conducendo il modello classico – l'*Edipo sofocleo* – verso una moltiplicazione degli incesti e delle agnizioni terribili¹⁰⁰ e la morte di molti personaggi principali. Sicché la reazione più naturale del «buon senso» arcadico poté consolidarsi nella facile parodia del nobile veneziano Zaccaria Valaresso, *Rutzvanscad*¹⁰¹ (1724), che immaginava la scoperta di un incesto fra nonna e nepote, e si concludeva con il notissimo annuncio del «suggeritore»

(Uditori, m'accorgo che aspettate
che nuova della pugna alcun vi porti;
ma l'aspettate in van: son tutti morti),

mentre traeva pur facile riso dalla esasperazione grottesca del linguaggio classicheggiante della tragedia lazzariniana e dalla satira della maniacale applicazione delle regole aristoteliche¹⁰².

⁹⁹ Fra i suoi scolari e seguaci nella tragedia grecheggianti il più noto è Giuseppe Salio, estremo avversario di ogni deviazione dal classicismo puro e aristotelico nel suo *Esame critico intorno a varie sentenze di alcuni rinomati scrittori di cose poetiche* (Padova 1738).

¹⁰⁰ Ulisse il giovane ha ucciso, inconsapevole, il padre e ha sposato la figlia e perciò si acceca (mentre la figlia si uccide e il figlio viene trucidato), verificando la volontà del fato che intendeva così punire una infedeltà di Ulisse il vecchio a Penelope.

¹⁰¹ Si legge in *Raccolte di tragedie scritte nel secolo XVIII*, Milano 1825, vol. II.

¹⁰² Il Lazzarini era così preso dal problema della coincidenza fra unità di tempo (un sol giorno) e verisimiglianza di tanti avvenimenti in quel breve giro di tempo che il finale della tragedia si precisa come riprova di tale riuscita impresa, di tale lezione applicata: «Così volge Fortuna / ogni umana grandezza in un sol giorno», che pur può interpretarsi, per altro verso (tanto andrebbe calcolata la incidenza di posizioni ideologiche anche nella letteratura arcadica), come espressione di un rigore di tipo giansenistico (filogiansenista fu appunto il Lazzarini).

Se la tendenza grecheggianti di tipo lazzariniano, così professorale e didattica anche nelle moralità «virtuose» esposte da cori e parlate, rappresenta una via chiusa e solo interessante per lo sforzo di ripresa di un discorso tragico al minimo livello di istanze di regolarità, di unità di tono serio (per cui l'*Ulisse* non dispiacque al Voltaire), ripartendo, nella tragedia, da quelle difficoltà e rigidità che si potevano diversamente trovare nei primi avvisi della stessa lirica prearcadica-arcadica, le particolari difficoltà del gusto arcadico in movimento nel campo della tragedia si verificano variamente anche nei casi assai divaricati del tentativo moderno e francesizzante del Martello, dell'esempio di tragedia classicistica a fondo etico-civile del Gravina.

Anche il simpaticissimo e vivacissimo Martello, che – come vedremo – giunse a felicissimi risultati nelle sue piccole commedie «per letterati» e «per camera», e tanto aggiunte di spirito critico irrequieto e intelligente alla sua pur centrale partecipazione alle posizioni arcadiche, mostra un imbarazzo di fondo nel campo della tragedia a cui dedicò una lunga attività di discussione e giustificazione e la produzione di un *Teatro italiano*, folto di numerose tragedie, ma privo di veri risultati drammatici.

Così nella trattazione teorico-programmatica il Martello dimostra la sua acuta intelligenza, il suo agile e caustico buon senso nella critica del classicismo ad oltranza e del rigido aristotelismo (come può vedersi nell'*Impostore, dialogo sopra la tragedia antica e moderna*, 1714), nella volontà di una verisimiglianza naturale ed umana (che pur poteva finire per indurlo a critiche più ingenui e crudamente razionalistiche) e nella stessa impegnativa e minuta discussione sui difetti di prolissità o di eccessiva «liricità» o «epicità» del linguaggio teatrale, desiderato vero e insieme «finto» e cioè naturale, ma non prosaico (discussione svolta – con lunga esemplificazione critica di passi del teatro italiano rinascimentale e seicentesco e del teatro francese – nel trattato *Del verso tragico*, 1715). Ma poi nella sua diretta produzione tragica troppo si avverte la sproporzione fra intenti e realtà, fra capacità di criticare il passato e capacità di realizzare opere adeguate e quello stesso intento centrale di offrire un verso tragico nuovo, che, usato in forma di distico a rima baciata, risulta dall'unione di due settenari: verso modellato sull'alessandrino francese (ritenuto troppo taumaturgicamente elemento essenziale della bontà del teatro francese), che venne chiamato perciò «martelliano» e che – ripreso poi specie nella commedia lacrimosa e romanzesca del secondo Settecento e fino ai drammi e commedie ottocentesche – era in realtà non più che un compromesso e uno stratagemma metrico privo delle virtù essenziali che il Martello gli attribuiva nel risolvere gli ardui problemi di una sobrietà ma poetica, di una verisimiglianza elevata, sin di una «severa purità», e con questa i problemi di fondo di un teatro moderno italiano, simile e diverso da quello francese, tragicamente nobile e insieme non assurdo e pedantesco.

Di fatto, se sulla via del discorso teatrale quel verso promoveva pure una certa maggiore scioltezza e discorsività, e se nelle scelte di soggetti mitici, storici, biblici, religiosi, esotici (con un gusto esotico assai indicativo della

martelliana curiosità per costumi e condizioni umane diverse: il caso dei *Taimingi*, ambientato in Cina, della *Perselide*, ambientato in Turchia) si rivelava una volontà letteraria di ampliamento tematico, alla resa dei conti la stessa discorsività teatrale si diluiva in una monotona e dolciastra debolezza e nella costruzione tragica è più che evidente la frana e lo sgretolamento dell'azione e della forza dei personaggi e situazioni che, in definitiva, rivelano una volta di più il fondo e la vocazione più gentile e patetica, familiare ed idillico-elegiaca dell'*animus* arcadico di cui il Martello è – come vedremo – così intelligente e vivace, ma pur sicuro esponente.

Così, a considerar solo la tragedia che appare fra le meglio costruite e condotte, l'*Ifigenia in Tauris*¹⁰³, colpisce subito il prevalere più autentico dello sviluppo psicologico e patetico più sicuro nel campo di affetti amorosi¹⁰⁴ e amichevoli (i colloqui di Oreste e Pilade, di Ifigenia e Nicia, di Ifigenia e Pilade innamorati) o del gusto di piccolo realismo fra vibrazione di comicità e incentivo di «verisimiglianza» di favole illustri e severe. Basti ricordare in proposito, nella narrazione «drammatica» di una battaglia feroce da parte della confidente di Ifigenia, Nicia (scena 1 dell'Atto II) l'improvviso inserimento di questo quadretto sorridente che distrae la narratrice verso la figurina di un pastorello che assiste impaurito e nascosto alla strage:

Fra l'orror rider femmi del pastorel la fronte,
che uscia, ma usciva appena, dalla punta d'un monte.

O si pensi a battute che rompono, fra volontà di alleggerimento ironico-comico e vocazione irresistibile a toni non tragici, il tono drammatico, come, nel discorso di Oreste a Pilade (incatenati, scena 2 dell'Atto II), l'affermazione del giovane eroe:

Amo il morir da forte, no il vivere da scemo.

O allo stesso finale in cui, se l'amore di Ifigenia e Pilade non può venir realizzato perché la fanciulla è sacerdotessa di Diana, il lieto fine escluso per ragioni tragiche si riverbera effettivamente nei toni comicamente ingenui

¹⁰³ Tanto più chiara è la perdita di ogni afflato drammatico nelle tragedie bibliche e cristiane che magari curiosamente riportano, in controluce, alla satira del cicisbeismo (la doppia corte di Giacobbe nella *Rachèle*) e alla leggiadra costumatezza arcadica.

¹⁰⁴ Esempio di modi particolari della «prudenza» e del «decoro» arcadico nel riprendere più direttamente nella «tragedia» (non nel melodramma cui quel sentimento appariva più pertinente) lo sviluppo centrale della passione amorosa può essere la *Didone* del bolognese Giampietro Zanotti Cavazzoni, che non riesce viceversa a svincolarsi dall'attrazione – anche se più irrigidita e lineare – della «perplexità» melodrammatica così poeticamente efficace nell'opera metastasiana e singolarmente – per esigenze moralistiche – immagina non avvenute le «nozze» fra Didone ed Enea (Didone parla solo della «promessa data / d'accorre Enea nel vedovil mio letto»), sicché nel finale il sacerdote potrà profetizzare la ricongiunzione, in Eliso, fra Didone e il marito Sicheo.

della parlata della protagonista che partirà con il fratello e chiede una cabina nella nave costruita in modo da poter parlare solo con lui e non anche con Pilade, timorosa dell'urto fra amore e giurata verginità sacerdotale¹⁰⁵.

Letta nella direzione patetico-comica – fra ambigua volontà di arricchimento e di dramma «moderno» e attrazione involontaria del mondo più vero dell'autore –, anche una simile tragedia offre un suo gustoso interesse, ma certo non tale da corrispondere alla volontà di tragedie su cui i letterati arcadici puntavano e che perciò rimasero scontenti della prova «tragica» del Martello, come lo rimasero, per diversa ragione, di quella del Gravina.

Questi volle, sulla base delle sue idee teorico-programmatiche svolte poi più particolarmente per il problema teatrale nel trattato del 1715 *Della tragedia*, dare esempi concreti della sua idea severa ed eroico-classica della natura e dei compiti di un teatro tragico esemplato sui tragici greci e contrapposto al teatro francese e all'abborrito melodramma per la forza organica della favola e della sua implicita lezione morale e civile: donde la scelta di soggetti romani e greci come necessaria scelta di un mondo ricco di fantasia e di ragione fra loro intimamente collaboranti in un tessuto di civiltà compatta e severa da emulare in una nuova auspicata civiltà rigorosa e razionalnaturale e la ricerca di uno stile e linguaggio nuovo-antico, che, nel prevalente uso dell'endecasillabo sdrucchiolo, permetta allo scrittore di «imprimere / nell'alma» del lettore «col suon alle sentenzie convenevole». Come egli scriveva nel polemico prologo alle cinque tragedie (il *Palamede*, l'*Andromeda*, l'*Appio Claudio*, il *Papiniano*, il *Servio Tullio*) pubblicate nel 1712, e scritte con grande rapidità – secondo la sua dichiarazione – in tre mesi «senz'alcun pregiudizio della cattedra», mirando a mostrarsi in esse «in un legista, oratore e filosofo», ma senza riuscire a costruire poeticamente gli alti temi morali, filosofici e civili che indubbiamente vivono più autenticamente e con una loro forza tensiva che sol raramente si schiude in spiragli di opaca luce poetica – ad esempio la descrizione della bellezza di Andromeda nella tragedia omonima entro un tessuto espressivo pesante e faticoso, aggravato dai crudi latinismi e da certa rozza oratorietà giuridica che ben motivarono la più generale reazione arcadica sensibilissima alla bontà della fattura stilistica, mentre altre critiche (specie quelle del Sergardi) si precisa-

- ¹⁰⁵ *Ifigenia:* E che a me stanza chiusa e solinga in nave
darassi.
Oreste: E che? il germano dalla suora si pave?
Ifigenia: No, diasi; ed io soletta con Nicia e con la Dea,
abiti il chiuso loco sino alla spiaggia Achea.
Oreste: Diasi.
Ifigenia: E che da un pertugio sol rimirando il polo,
possa, quando a me piaccia, favellare a te solo.
Oreste: A me solo? e all'amico?
Ifigenia: No, no; a te sol.
(*Ifigenia in Tauris*, Atto V, scena ultima)

rono in un dissenso ideologico con l'«empio» e demagogo Gravina («Filodemo» lo chiama appunto il Sergardi), che ci aiuta a capire e valorizzare su di un piano culturale e prepoetico (e pur non privo di una sua rude, acerba e incondita tensione espressiva-impressiva) queste inamene, ma pur non trascurabili tragedie. Ché esse, ripeto (si pensi soprattutto al *Palamede*, carico anche di una validità autobiografica nell'esaltazione del «giusto», dell'eroe della ragione e della popolare sovranità, vittima dell'odio dei machiavellici e dell'interessata utilizzazione della superstizione popolare da parte della casta sacerdotale, naturale alleata dei tiranni¹⁰⁶), si stagliano, per la loro profonda serietà e per la direzione tragica che indicano, nella più generale temperie del teatro arcadico, anche se falliscono al loro alto programma per la gracilità e sommarietà fantastica del Gravina, tanto più solido e robusto nella prosa ragionata e dialettica dei suoi scritti teorici e critici.

A nessun lettore provveduto potrà sfuggire il singolare fascino ideologico-storico di uno scrittore che nei primi anni del Settecento esaltava con profonda partecipazione, più che il valore della «prudenza» e della «socievolenza» e del patetico calore (i valori d'altra parte più usufruibili nella media mentalità del tempo e nella sua commutazione in letteratura), il valore di un'alta e tormentosa fede nel «divino poter della ragione», in un Dio giusto e vivo come luce della ragione e della coscienza, il valore di una battaglia necessaria e intransigente contro la interessata mediazione sacerdotale del divino e la perfidia delle tirannie e delle corti, contro le guerre di potenza di cui poi la plebe soffre senza nessun proprio vantaggio: come dice il coro del popolo nel finale dell'Atto I del *Palamede*:

ma se i gran Proceri
vanno al pericolo,
di ricche spoglie carichi
poscia ritornano
alla lor patria:
ma noi col corpo squallido,
e da ferite lacero,
ritorniam più poveri
al nostro domicilio.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Non solo il *Palamede*, ma tutte e cinque le tragedie affrontano argomenti importanti e impegnativi da un punto di vista etico-civile e religioso. E nel tessuto di fatti tragici che investono problemi dei rapporti fra politica e religione (*Palamede*), fra sete di potere e giustizia (*Servio Tullio, Papiniano*), fra potenti e popolo (*Appio Claudio*), sarebbe facile reperire una messe di gravi sentenze dolorose e sdegnate che spiccano per energia persuasiva nella moralità e nella problematica del tempo. La filosofia della «luce» dell'«illuminante» Gravina, il senso austero e disperato della coscienza virtuosa, intransigente, eroicamente innocente, la tentazione della solitudine contro la contaminazione della scellerata realtà e l'opposto timore di un ozio e di un'astensione dagli impegni, premono fortemente in tutta la tragedia graviniana e ne fanno comunque un documento essenziale per la valutazione morale e ideologica di quella forte e singolare personalità.

¹⁰⁷ Seguiamo l'edizione: C. Gravina, *Tragedie cinque*, Napoli 1717.

Né si tratta mai di luoghi comuni, perché essi ben si alimentano della sdegnosa lotta dell'autore contro i gesuiti e la curia papale, del suo solitario impeto preilluministico, delle idee espresse e difese, a vario livello, nella sua opera giuridica e critica. Ma questa non era la via piú praticabile del tempo¹⁰⁸; e piú aderente cosí alle sincere esigenze dell'epoca può apparire il tentativo del Martello.

Chi riuscí – anche se in maniera piú decorosa e media che non altamente tragica e veramente poetica – a meglio realizzare un'opera teatrale sufficientemente organica e rappresentabile, letterariamente costante e non priva di un suo movimento psicologico e di motivata azione, fu Scipione Maffei, che alla sua grande opera di erudito e storico-filologo, al suo interesse civile, uní un fervido amore per la letteratura del passato, per la riforma letteraria arcadica (già accennammo ai suoi significativi interventi sul valore poetico del Maggi), e non mancò di esercitarsi direttamente nella lirica, ma soprattutto nutrì una profonda passione per il teatro (e la sua ripresa e riforma), da lui difeso contro il rigorismo del Concina, appoggiato con la importante impresa editoriale di una raccolta di tragedie italiane e piú attivamente con gli aiuti e i consigli forniti alla compagnia dei coniugi Riccoboni-Balletti¹⁰⁹, e piú personalmente sostenuto con alcune opere tragiche, melodrammatiche e comiche. Se – come poi accenneremo – assai povere e troppo letterarie riuscirono le due commedie, *Le cerimonie* e il *Raguet*, e piú fortunato che meritevole di attenzione risulta il melodramma *La fida ninfa*, ben notevole, come già sopra dicevo, riuscí la sua tragedia, la *Merope* (1713), che a lungo nel Settecento fu considerata il capolavoro del nuovo teatro tragico italiano, il pieno risultato della gara italiana con il teatro francese, tanto che l'Alfieri se ne serví, come prova di forza del suo sistema tragico, imitandola e gareggiando con essa nella sua *Merope* del 1781.

Infatti la *Merope* del Maffei, mentre manca di un potente nodo e scatto tragico (l'«alfierizzazione» della stessa trama della *Merope* puntualmente verifica ciò che in questo stesso soggetto – pur legato alla «molle passione materna» che l'Alfieri avvertiva già come meno a sé congeniale – una vera

¹⁰⁸ Il Gravina tragico ebbe imitatori e seguaci (a parte il piú complesso rapporto con lui del Conti e dello stesso Metastasio) nell'Italia meridionale, ma si tratta di scrittori di scarsissimo rilievo artistico (eppur considerabili anch'essi sul piano di un teatro didascalico animato da istanze ideologiche, morali e politiche) come Saverio Pansuti e Annibale Marchese che volse il didascalismo graviniano ad una forma di seria apologia della religione cristiana nelle sue dieci *Tragedie cristiane* in polemica con i drammi sacri barocchi ibridi di goffa sublimità e di bassa comicità.

¹⁰⁹ Né si dimentichino, sul piano della riconquista di un teatro piú serio, culturale e pur «teatrale», le indicazioni persino sceniche che il ferrarese Girolamo Baruffaldi premise alla sua infelice tragedia *Giocasta la giovine* (Venezia 1737) o le considerazioni sulla recitazione della stessa colta attrice Elena Balletti Riccoboni nella sua *Lettera al Conti* (in *Raccolta di opuscoli scientifici e filologici*, XIII, Venezia 1736) in un ambiente settentrionale dominato dalla personalità del Maffei.

ispirazione tragica poteva diversamente realizzare), rappresenta un felice ed abile incontro ed equilibrio fra le soluzioni proposte e realizzate nella tragedia arcadica – coerente alla stessa media ed equilibrata posizione arcadica del Maffei già espressa nel discorso di apertura della colonia arcadica di Verona nel 1707 – e corrispondeva assai bene alle esigenze più generali del gusto arcadico: organicità e regolarità dell'opera, unità di interesse e di azione (e fedeltà non fanatica alle unità di luogo e di tempo), razionalistica e psicologica verisimiglianza (contro la ricerca secentesca di effetti spettacolari e grandiosi), naturalezza di situazioni, di personaggi (decorosi, ma umani, medi e giustificati in una psicologia normale, accettabile da parte di una società poco amante dell'estremo e dell'eccessivo), di linguaggio che pur nella dignità tragica fosse completamente comprensibile («rappresentar con ragionar naturale, maestà servando e decoro») e che nella misura del verso tragico unisse melodia e agevole discorsività¹¹⁰, moralità e decenza (dove il rifiuto dei temi passionali-amorosi) e insieme animazione di affetti familiari e comuni a tutti gli uomini. E mentre la *Merope* conciliava nel suo moderato classicismo (un mito antico, «greco», ma rivissuto in una moralità e in un gusto settecenteschi e nella soppressione dei cori meno «verisimili» e «credibili») e nel suo verso – l'endecasillabo sciolto, decoroso e discorsivo, melodioso, ma privo della rima aborrita dai classicisti puri (un mezzo di mantenere moderate possibilità di canto in una misura più vicina all'esametro classico, equidistante dalle cadenze canzonettistiche, dalla rigidità disarmonica dello sdrucchiolo, dalla monotonia del martelliano) – le contrastanti esigenze rappresentate dal Gravina e dal Martello, essa riusciva (unica fra le numerosissime tragedie del primo Settecento) a unire letterarietà e teatralità, e a imporsi sulla scena, recitabile e rappresentabile, capace di reggere il confronto con l'opera musicale e con il melodramma e di soddisfare l'interesse e il gusto di un pubblico vasto e medio (colto, ma non composto di puri letterati e specialisti) di cui l'abile letterato e uomo di teatro aveva interpretato le fondamentali e medie esigenze teatrali, letterarie, spirituali, in una tragedia che nel suo fondo accoglieva sotto il suo aspetto tragico la più sincera vocazione dell'epoca a una moderata tensione drammatica, venata di patetico e di idillico¹¹¹, vibrante più di ben distesa e delineata perplessità, di psicologia e di azione che di profondi impeti tragici, risolta in un lieto fine rasserenante e pacificatore. La *Merope* segna il punto di più chiaro equilibrio delle esigenze e possibilità arcadiche medie nel campo della tragedia, anche se – come vedremo parlando della generale opera di quello scrittore nel suo

¹¹⁰ Qualcosa di più complesso di quel «contraffare le forme correnti del favellare» che il Martello aveva cercato nel suo verso costruito sull'esempio dell'alessandrino francese.

¹¹¹ Esplicitazione dell'idillismo di fondo della pur seria situazione e impostazione della *Merope* è il monologo di Egisto (Atto IV, sc. 3) che rimpiangere e vagheggia, in mezzo alle peripezie della situazione in cui si trova alla corte di Polifonte, il «viver dolce» del «pastoral ricetto» in cui prima aveva vissuto, e persino il suo «caro letticiuolo» e il «soave sonno» di cui prima godeva.

valore di sviluppo e ripresa di posizioni arcadiche e di spinte piú nuove – dal seno stesso della piú generale aspirazione arcadica alla tragedia e da un maggior raccordo con istanze di tipo graviniano scaturirà ancora il tentativo piú severo di tragedie storiche di Antonio Conti, di cui parleremo in altra parte del volume.

10. *La commedia*

Anche nel campo della commedia i «riformatori» arcadici espressero piú volte i loro decisi dissensi rispetto alle forme del recente passato, sia per quanto riguardava l'ibrida mescolanza di serio e buffonesco nella direzione della commedia eroicomico e romanzesca «italo-spagnola» (sul tipo delle opere del Cicognini), sia nella direzione della commedia dell'arte divenuta soprattutto divertimento «popolare», privo di quelle essenziali caratteristiche di organicità, di verisimiglianza, di coerenza di stile, abbandonato alle invenzioni «improvvisate» degli attori e cosí sottratto a quella presenza dominante dello scrittore su cui puntava l'Arcadia, nella sua centrale volontà di una ricostituzione della dignità e della funzione educatrice e stilistica della letteratura e in modo che anche nel teatro la poesia fosse «non serva ma regnante». Cosí – mentre nello stesso ambito della persistente commedia dell'arte si può osservare il moltiplicarsi di trattati, repertori o «zibaldoni» intesi a loro modo a realizzare e ridurre in forma piú regolare l'improvvisazione dei comici, e uno scenario come le *Metamorfosi di Pulcinella* di Placido Adriani¹¹² può ben indicare un significativo sforzo di razionalizzare e moralizzare arcadicamente la materia e i modi della commedia dell'arte – sostanziale è la concordia dei teorici arcadici nell'attaccare violentemente e la commedia improvvisa e le commedie eroicomiche, rilevandone le «sconvenienze» di temi e di stile, l'oscenità, il linguaggio «vile», la lontananza dal verisimile, dal naturale, da ogni seria capacità di intreccio di azione e di sviluppo morale ed artistico. Come ben sintetizzava, fra gli altri, il Muratori in una pagina del capitolo della *Perfetta poesia italiana*, intitolato *Della necessità di riformare la poesia teatrale*:

Consiste oggidí non poca parte di queste commedie in atti buffoneschi e in sconci intrecci, anzi viluppi di azioni ridicole, in cui non troviamo un briciolo di quel verisimile che è tanto necessario alla favola. Essendosi dato il teatro in mano di gente ignorante, questa pone tutta la sua cura in far ridere, ed altra maniera, come dianzi dicemmo, non han costoro per ciò conseguire, che l'usar equivochi laidi e poco onesti, il far degli atteggiamenti giocosi, delle beffe, de' travestimenti, e somiglianti buffonerie, *lazzi* da loro nominate, le quali non rade volte son fredde, scipite, e

¹¹² Ne dette notizia il Croce nel «Giornale storico della letteratura italiana», 1898, e ne riportò parti E. Petraccone nel suo volume *La commedia dell'arte*, Napoli 1927.

troppo note, e per lo piú sono improbabili, slegate e tali che non potrebbero mai avvenir daddovero.¹¹³

E proprio il Muratori, meglio di altri, tentava di far proposte concrete per una riforma del teatro comico che non fosse la pura restaurazione della commedia italiana del Cinquecento e sviluppava esigenze che da lontano paiono anticipare istanze della stessa «riforma» goldoniana: soprattutto circa una preliminare educazione del poeta comico «addottorato nella scuola dell'uomo dabbene», del «cittadino onorato», e insieme nel «buon gusto» stilistico e capace quindi di un «ridere onesto», di un'opera tutta scritta «etica e costumata», saldamente organica e interessante per aderenza sincera a costumi e sentimenti naturali e moderni, nonché circa l'educazione omogenea degli attori o «istrioni valenti», di cui non voleva perder la validità professionale opposta all'impreparazione dei «dilettanti».

Tuttavia, nella direzione delle proposte concrete di riforma e nel rapporto fra istanze generali del «buon gusto» arcadico e possibilità effettiva di nuove realizzazioni comiche, si assiste di nuovo alla difficoltà dell'attuazione della riforma, anche perché nello stesso Muratori l'esigenza morale e letteraria tende a scadere in remora moralistico-religiosa e in eccessive preoccupazioni regolistiche (dove l'attacco a Molière per la sua empietà e immoralità e per la scarsa attenzione ad Aristotele e «agli altri maestri della poetica»).

E la tentazione della piú facile e sterile via della restaurazione della commedia erudita cinquecentesca, l'applicazione rigida delle regole e delle istanze di verisimiglianza, linearità, prudente moralità e l'attenzione esclusiva ai «dotti» conducono alcuni letterati arcadici a fredde e scolastiche esercitazioni senza alcun valore comico, come sono certe commedie di Niccolò Amenta o la *Sanese* del Lazzarini. Né, malgrado l'impegno e l'esperienza teatrale tanto maggiore, anche le piú tarde commedie del Maffei (*Le cerimonie* del '27 e il *Raguet* del '47) possono veramente sfuggire e al limite di una letterarietà aristocratica (egli stesso le dichiarava adatte soprattutto «per una conversazione di cavalieri e dame eccellenti») e a quello di una sostanziale mancanza di vigore e interesse comico: nel loro pur abile compromesso fra schemi antichi e tenue sapore di vita contemporanea. Interessanti come prova di eliminazione dei difetti denunciati in sede critica nella commedia dell'arte o spagnolescante e di chiarezza e decoro strutturale e stilistico, esse non riescono a superare la garbata gustosità letteraria ricavata nelle *Cerimonie* dalla satira degli eccessi cerimoniosi della società nobiliare italiana ancora spagnolescante, criticati dalla franchezza di modi e di carattere del giovane Orazio tornato dalla Francia piú moderna e sanamente razionalnaturale (sicché egli romperà il fidanzamento con la cerimoniosa e fatua Aurelia per sposare la piú semplice e schietta Camilla¹¹⁴), o, nel *Raguet*, dalla parodia

¹¹³ L.A. Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, ed. cit., III, p. 93.

¹¹⁴ Il motivo centrale è culturalmente e storicamente interessante nel trapasso di

e caricatura dell'italiano gallomane – e dunque in corrispondenza con una fase piú avanzata di eccessivo infranciosamento dell'alta societ  italiana – che adopera nel suo parlare neologismi francesizzanti o addirittura parole francesi goffamente italianizzate con effetti troppo ripetuti e insistiti di dubbia e pesante comicit . Quella via troppo letteraria, anche se importante nella generale prospettiva arcadica di una ricostituzione dell'opera scritta e di un discorso piú coerente e corretto, non poteva condurre a quel teatro comico moderno, poeticamente valido e capace di sostenere il confronto con la commedia francese (solito banco di prova e oggetto di attrazione e contrasto per i letterati arcadici) o con l'antica commedia latina e greca (magari – come noter  piú tardi, con scherno, l'Arteaga¹¹⁵ – credendo di avvicinarsi ad Aristofane, che aveva fatto parlare vespe ed uccelli, inventando cori comici di agli e cipolle!).

Allora era meglio aver chiara coscienza delle difficolt  di un vero teatro comico capace di aprirsi all'interesse di un vasto e indiscriminato pubblico (ancora legato alla commedia dell'arte e al meraviglioso della commedia spagnoleggiante) e restringersi piú consapevolmente ad una forma di commedia per letterati e addirittura «da camera», adatta piú alla lettura che alla rappresentazione e alla scena e fondata chiaramente su temi letterari anche se indirettamente facendovi rifluire elementi di vita e costume del tempo¹¹⁶.

Questa fu l'impresa intelligente e felice del bolognese Pier Jacopo Martello (1665-1727) che proprio in questa direzione raggiunse i suoi risultati artistici piú felici, le punte piú acute e sensibili del suo vasto raggio di interessi e di disposizioni da lui applicate a tante direzioni della poetica arcadica con un incontro di adesione e di piú libera e spregiudicata capacit  di critica e satira che fa di lui un personaggio estremamente singolare e interessante dell'epoca e della letteratura arcadico-razionalistica. Abbiamo gi  accennato a lui per il suo canzoniere in morte del figlio Osmino e per il suo teatro tragico e qui – a premessa purtroppo assai raccorciata – della considerazione delle sue commedie per letterati accenniamo alla sua attivit  instancabile e sempre toccata da qualit  di intelligenza, di *humour*, di acutezza critica che lo distinguono dalle forme piú compassate e imbarazzate di tanti altri scrittori arcadici.

mentalit  e costume cui la letteratura arcadica collaborava, ma poeticamente rimane piuttosto cerebrale e troppo affidato alle sole qualit  dei contrasti di linguaggio e di scherzi aneddotici e poco incisivi sul fondo di quello stesso trapasso di civilt .

¹¹⁵ G. Arteaga, Prefaz. al I vol. delle sue *Rivoluzioni del teatro musicale in Italia*, Venezia 1785, p. XIX.

¹¹⁶ Rifluire di vita contemporanea che non si trova invece in commedie pure per letterati, ma flosce e fitizie, come   il caso, ad esempio, della commedia di G.C. Becelli, *L'ariostista e il tassista*, che, pur interessante per la *querelle* tra fautori dell'Ariosto e del Tasso e per una preferenza ariostesca motivata alla luce di una nozione della poesia antiregolistica, naturale, specchio della vita nella sua variet , si svolge in una insipida rappresentazione della discesa dei due contendenti all'averno dove tutti e due vengono posti in catene e liberati poi purch  non si occupino piú di poesia.

Nella sua abbondantissima e versatile produzione¹¹⁷ il Martello è soprattutto animato da un forte amore per la letteratura e per la vita che in essa può esprimersi, quanto più quella ne media con civile garbo e sicurezza formale gli elementi più umani e generali, pur rivissuti entro la direzione più genuina del mondo sentimentale arcadico. Così, solo a cogliere alcuni punti della sua prospettiva critica, alimentata da uno schietto *humour* e da originali capacità mimetiche-parodistiche, si dovrà almeno ricordare come il Martello sapesse ricondurre in più equi termini la netta condanna arcadica del Marino (specie nel suo *Comentario*), di cui il Martello salvava una certa potenzialità poetica originaria e l'incanto di quel «piacere dell'orecchio» che egli voleva riportare, più depurato e accordato con una maggiore verità sentimentale, in una nuova poesia piacevole e musicale. O come egli – e direttamente lo vedremo parlando delle sue «commedie per letterati» – sapesse trarre gradevolissimi ed acuti effetti letterari nella mimesi parodia delle varie maniere arcadiche e della loro più maniaca pretesa di novità e di originalità (specie nei *Sermoni della Poetica* e nelle satire del *Segretario Cliternate*), o come infine nel dialogo *Il vero parigino italiano* (documento insieme ad altri scritti, come quello *Del volo*, di una prosa assai più agile e vivace di quella di tanti più accademici e pedanteschi scrittori dell'epoca) egli sapesse ridimensionare, con gustoso brio ed equilibrato giudizio, ragioni e torti della *querelle* italo-francese, ribadendo da una parte le critiche degli italiani alla scarsa comprensione francese della poesia alta e immaginosa, ma insieme avvertendo la novità di costume e di vita della società francese (e così della loro prosa) di fronte agli scomodi fasti ancor dominanti nella vita italiana e verificando questo contrasto – alla luce del suo desiderio di un costume e di una letteratura dignitosa, ma più agevole e moderna – nel confronto, molto significativo, fra i palazzi italiani e quelli francesi:

Queste gran macchine di palazzi, de' quali abbonda sovra di ogni altra metropoli la vostra Roma, contengono uno o più magnifici appartamenti che servono unicamente a qualche funzione poche ore dell'anno, ma nel rimanente sono dalle mosche, dalle zanzare, dai ragni e dai sorci abitati; che, se fossero animali da compiacersi delle ricchissime suppelletili, oh quanto insuperbirebbero dello spaziarsi fra i broccati, i veluti, e i damaschi, e gli ori, e gli argenti, dei folli padroni ridendosi, come di gente ridotta a sfiatarsi per salire alle cime delle gran case, dove alla fine si assidono in pochi e ristretti mezzani a vivere e a riposare. Ma chi terrà il riso, in osservando la giacitura delle cucine dalle quali al luogo dove o pranza o cena il signore, le vivande impiegano un quarto d'ora di viaggio in man de' famigli, che son ben balordi se per via non le assaggiano, e giungono fredde e mal conce; o egli è d'uopo per mantenerle calde, recarle con tanto fuoco che, collocato poi sulle tavole, acciocché gli stomaci non si raffreddino, infiamman le teste de' convitati? Non abitavano in simil guisa gli antichi Romani, né così abitano i nostri moderni Franzesi...

¹¹⁷ Oltre alle opere qui e altrove citate, si ricordino anche il poemetto sacro *Gesú*, il poema epico incompiuto *Carlo Magno* e un romanzo satirico in ottave, *Il Radicone*.

Può immaginarsi da mente umana cosa piú vaga e ridente di un gabinetto francese? Pitturette, bucheri, porcellane e specchi che d'ogni intorno moltiplicano i leggiadri, ordinati e piccoli oggetti, spirano lusso e delizia. E quelle piccole libreriette, sí ben cantonate e disposte nelle indorate ed inverniciate scanzie, tutte abbigliate di piccoli falpalà che, da un canto all'altro scorrendo, ornano, eguagliano la vista de' libri e dalla polve li salvano. La spaziosa tavola con lo scrittoio, col torchietto di forbito acciaio per soppressare le lettere, i sigilli, la carta, le penne, che in ordinanza, la qual non ingombra, guarnisconla, non invitano, non violentano, ma dolcemente a ricrearsi studiando, mentre ne' giorni il sole e nelle notti la lampada di cristallo sono alla vista di chi vi siede centuplicati da quanti specchi, e sopra e a' fianchi abilmente annicchiati e variamente configurati, abbarbagliano. Qual genio sí ruvido può in luoghi cosí gentili, con quiete, con silenzio, con solitudine ameneamente non occuparsi?¹¹⁸

Da simili posizioni in sede di costume e di vita il Martello poteva agevolmente e coerentemente passare a posizioni di critica e di poetica che, pur con salda base di serietà e di partecipazione agli ideali di rinnovamento e riforma, sembrano ben distinguersi per la piú chiara consapevolezza del divario esistente fra aspirazione e realtà, fra desideri sproporzionati e possibilità concrete.

Per quanto riguarda l'attività comico-teatrale, meno interessanti e stimolanti sono l'*Euripide lacerato*, curioso e piuttosto disordinato componimento teatrale incentrato sui vaneggiamenti amorosi del tragico greco e nella discussione su tragedie e commedie antiche, o le due brevi azioni «satiriche» *Il piato dell'H* e la *Rima vendicata* che intendevano «animare» teatralmente una questione linguistica (la difesa della lettera H minacciata di esclusione dal vocabolario della Crusca) e una questione metrica (la difesa della rima, contro il Gravina e il Maffei, in nome di un'armonia ben arcadica), e lo stesso celebre *Femia sentenziato* che, satireggiando comicamente il Maffei, piú che su vera forza comica si regge sul giuoco linguistico, sull'uso ironico e parodistico dell'endecasillabo e del linguaggio classicistico che – nell'ambiguità martelliana – poté insieme offrire positivi esempi e moduli di linguaggio e di metrica ironico-satirica non trascurati dal Parini nel *Giorno*. Su questa strada della abilissima mimesi parodistica di tipici moduli di linguaggio e maniere poetiche arcadiche (e attraverso questi anche di mentalità e di atteggiamenti culturali), il Martello giunse a veri effetti comici in due opere: la commedia *Che bei pazzi!* e la «farsa» o «burattinata» o «bambocciata» *Lo starnuto di Ercole*, piccoli capolavori dell'ingegno sensibile del Martello e di una società letteraria, raffinata, edonistica, ricca di consapevolezza razionalistica e di vivacità vitale e immaginosa.

La commedia *Che bei pazzi!* associa abilmente (sul modello della petroniana favola della matrona di Efeso) la satira della volubilità e della invincibile avidità erotica delle donne (e quindi con un bonario, ma acuto senso di realtà spregiudicatamente indagata) e quella, prevalente, delle varie

¹¹⁸ P.J. Martello, *Scritti critici e satirici*, a cura di H.S. Noce, Bari 1963, pp. 336-337 e 338.

infatuazioni femminili e non solo femminili per l'attività poetica e per le diverse maniere poetiche dell'Arcadia; ch  infatti la vedova Sostrata, che si   rinchiusa nel mausoleo del marito morto insieme alla servetta Cornia, si far  convincere a ritornare alla vita e all'amore da un soldatuccio ignorante, ma vigorosissimo, Penulo, il quale si serve di un madrigale petrarchistico, scrittogli dal Marino¹¹⁹, per vincer la gara con altri pretendenti rimatori di Arcadia fatti alla fine frustare e rinchiusi nel manicomio. Tutta la gracile azione vive saporita e gustosa, ma soprattutto le capacit  comiche martelliane si rivelano negli incontri fra la servetta – voce del buon senso realistico e consigliera maliziosa della sciocca vedova che ammantava le sue voglie naturali sotto la passione per la poesia di moda – e i goffi pretendenti poeti: come quando essi le espongono i loro desideri nel loro linguaggio di «maniera» e nell'inerente comicit  della loro mentalit , sviandosi magari dall'amore per Sostrata a quello per Cornia allorch  questa si presenta a Messer Cecco petrarchista intransigente col nome di Lauretta:

Messer Cecco:

Lauretta tu?

Cornia:

S  ben.

Cecco:

Gi  i sospir movonsi
 ver quel nome, che Amor dentro il cor scrissemi,
 e il primo suon dei dolci suoi caratteri
 di fuor laudando a sentir incominciarsi...
 ... Ma, o sotto verde lauro donna giovine,
 interromper convien quegli anni floridi,
 perch  col ben morir pi  onore acquistasi:
 e avrai virt  da fare un sasso piangere,
 n  al dir soave mai porr  silenzio,
 ma canter  per ventun anni amandoti.

O allorch  essa si presenta con il nome pastorale di Clori a Mirtilo (e Mirtilo Dianidio era il nome arcadico dello stesso Martello, che cos  si autocaricatura), il quale subito si metter  ad «eclogheggiare» in versi dolciastri e bucolici.

O sar  la parodia satirico-comica del canto «leggiadro» di Lofa, cantore eunuco di melodrammi, o quella del classicista rigido, tutto chiuso nel suo alone di pedanteria ottusa e nel suo linguaggio comicamente latineggiante:

¹¹⁹ Si noti come il Martello volesse cos  – facendo vincere il concorso poetico da un madrigale petrarchistico scritto proprio dal Marino, oggetto della pi  dura polemica arcadica contro il malgusto barocco – ironizzare la sicurezza arcadica di aver rotto per sempre con il Seicento, se poi il Marino – la cui potenzialit  poetica il Martello aveva difeso nel *Comentario* – poteva essere in grado di passare per petrarchista alla moda.

Che vogl'io tu mi peti? In primis queroti,
che la sannionida amabil Sostrata
le tremidule gene ed i nigerrimi
occhi, il petto peralbo e venustissimo
conceda a Sannion, che è sostratofilo.

Ma anche piú persuasivo e avvincente (sempre per un lettore ben provveduto e aggiornato sulle mode e sui gusti dell'epoca arcadica) è certo – sulla via di un fiabesco che il Martello aveva meno abilmente sperimentato nella forma piú diretta della «favola comica» *A re malvagio consiglier peggiore*, ricca comunque di eleganti figurine da «bestiario» arcadico – la commediola del 1717, *Lo starnuto di Ercole*, destinata a un teatro di quei burattini (e il Goldoni giovanissimo cosí la rappresentò nel castello di Vipacco) che il Martello amava ad un livello di quel suo piú spregiudicato amore per varie forme anche popolari di arte, come avveniva in lui del resto persino nei confronti della commedia dell'arte e delle maschere, di cui avvertiva la vivacità e il piacere¹²⁰.

Il Martello dà qui vita ad un mondo delicato e prezioso, ironico ed estroso, a cui la stessa consapevolezza della destinazione per il teatro dei burattini toglie ogni velleità di significato profondo e subordina tutto ad effetti di piacevolissimo sorriso, di grazia raffinata, che presuppongono d'altra parte il divertimento di letterati, di un pubblico colto e di gran gusto, capace di intendere un giuoco cosí sottile di misure preziose, di ritmi brevi e miniaturistici, di squisiti disegni raccorciati e minuti, dentro i quali si svolge un calcolato e gustoso rapporto di sentimenti e di motivi umani (amore, gelosia, volubilità femminile, orgoglio, frivolezza ed istinto bellicoso, fedeltà e tradimento, intrigo politico, superstizione, ecc.), ridotti nelle proporzioni di un mondo fra burattinesco ed infantile, commisurati ad una statura di marionetta e ad un paesaggio esotico (il regno dei Pigmei alle foci del Nilo), minuscolo, coerentemente impicciolito.

L'autore gode di questa sua creazione bizzarra e gli elementi che altrove potrebbero diventare motivi di profonda poesia (la satira della superbia degli uomini e dei loro essenziali limiti, delle loro debolezze eterne, la libertà della fiaba) sono per lui mezzi di un raffinato divertimento di letterato sensibile ed abilissimo, che si compiace di questo mondo di piacevoli figurine, di vocine sottili, di passioni ridotte anch'esse miniaturisticamente, di fronte a cui egli opporrà la figura enorme e la voce tonante di Ercole per far vieppiú risaltare le proporzioni minuscole del mondo dei Pigmei.

Ed ecco gli «omiccioli» con i loro brevissimi nomi, esotici e fiabeschi: Kam, Fam, Ban, Kon, Uy, Neh, Mud, Gruh, Has, Fruh, presentati nel pri-

¹²⁰ Come egli dice in una bella pagina (*Opere*, Bologna 1723, IV, pp. 157-159) che il Croce citò (in *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari 1933, pp. 508-509) a riprova della persistenza del fascino della commedia dell'arte – malgrado la condanna dell'Arcadia – ancora nel Settecento.

mo atto in un paesaggio grazioso ed esotico, con echi di fiaba orientale e di paesaggi ariosteschi alleggeriti e resi miniaturistici.

In un simile paesaggio, reso piú suggestivo dall'intenso, iridescente giuoco di colori propri di queste selve di fiori, dall'acuta sensibilità di questi esseri agli odori del loro mondo floreale – sicché la presenza di Ercole si farà avvertire dalla nuova intensità degli odori che egli suscita stropicciandosi dormiglioso a quelle selve che son per lui un piccolissimo praticello fiorito –, si muovono estrosi e felici, ma pieni anch'essi di sentimenti, di desideri, di passioni, i piccoli eroi («eroini») che si esercitano alla caccia contro farfalle-aquile, lucertole-serpenti (o il calabrone che «verde e dorato» «rota in aria e rugge»), armati di «spine di pesce» e di «spine di cardo», protetti da corazze fatte dai gusci di granchi e da elmi-conchiglie, cavalcando uccellini variopinti. Mentre le damine caracollano spensierate e pettegole su pappagallini e il saggio re protegge questa vita variopinta ed animata in cui si presentano, in toni abilissimi di melodramma, vari tipi di «umanità pigmea»: le damine sventate e civette, i mariti gelosi, i cacciatori e guerrieri virilmente sdegnosi d'amore come Ban, gli innamorati dell'amore come Uy, desideroso di una solitudine idillica con la propria diletta, i tenebrosi politici, cortigiani ed intriganti, il sacerdote ciurmatore che impone, per i suoi interessi mondani, il culto idolatrico dello scimmione.

In questo mondo, in cui si congiungono piacevolmente bonaria parodia della vita umana (e motivi piú audaci, come quello dello scellerato sacerdote che consiglierà l'avvelenamento di Ercole per mantenere il suo dominio, saranno appena sfiorati e volti in motivo di semplice arricchimento ironico) e gusto del fiabesco, interviene avventurosamente Ercole.

Le proporzioni perfette di questo mondo sono sconvolte dalla sua presenza e l'idillio cederà ad un curioso ribollire di passioni e di istinti sottilmente legato ad una tenue azione (la cui coerenza il Goldoni sottolineava con ammirazione): i guerrieri vorranno affrontare il gigante, i politici escogiteranno i mezzi di sbarazzarsene o di farsene un alleato contro i loro avversari (le gru), le damine, verso le quali il gigante dimostra una chiara simpatia, copriranno il desiderio, che le combatte con quanto ha di assurdo e di affascinante, sotto il pretesto del patriottismo e faranno a gara per sacrificarsi a lui per salvare la patria. Una di loro, Fruh, verrà afferrata, mentre gli volteggia vicino, dal pugno di Ercole e si scatenerà così l'invidia delle altre damine e la gelosia del marito Has e quella degli altri mariti e fidanzati.

Si cercherà allora di sfruttare la gelosia di Has e di avvelenare il gigante, mentre altri contrastano questo disegno ingeneroso. Finché Ercole con un poderoso starnuto manderà all'aria i Pigmei che lo circondano e imporrà loro di abbandonare il culto dello scimmione per quello di Giove.

Tenue azione il cui ritmo generale è efficace e piú efficace è quello delle singole scenette in cui il Martello ottiene risultati così misurati e convincenti. È meritevole rileggere soprattutto le scene in cui il geloso Has parla con la moglie Fruh tenuta prigioniera dal pugno di Ercole. Tutto è risolto in agile,

mossa miniatura di melodramma sorridente, con una finezza ed una abilità che nessuno dei commediografi eruditi d'Arcadia aveva neppure sfiorato. Prima il felice racconto della scena in cui Fruh è afferrata da Ercole in mezzo al volteggiare variopinto delle damine a cavallo di uccelli e pappagalli, poi le ansie comico-patetiche di Has e quindi, nella scena 1 del IV Atto, le sue smanie di geloso quando Fruh, fra inquieta e compiaciuta, gli narra come sia fastidiosa la vicinanza del volto del gigante, «perché troppo gli irti suoi peli trafiggono la pelle», ed egli comicamente alterato esclama:

Ma non lo dire almeno
due volte al tuo consorte!

Più legate alle istanze morali energicamente esposte dal Muratori nel capitolo citato della *Perfetta poesia*, in cui egli citava come unico esempio valido di nuovo teatro comico – pur chiaramente aspirando ad una commedia in lingua italiana come sola capace di rappresentare una vera alternativa italiana nella gara con i francesi – le commedie in dialetto milanese del «piissimo Maggi», «lezioni di morale» in teatro, sono appunto le quattro commedie che Carlo Maria Maggi (già da noi ricordato nella prearcadia settentrionale per le sue liriche italiane e per le sue poesie «meneghine») scrisse negli ultimissimi anni del Seicento: *Il barone di Birbana*, *Il falso filosofo*, *Il manco male* e i *Consigli di Meneghino*¹²¹, mentre alle risorse realistiche e popolari del dialetto lombardo ricorreva anche il De Lemene nella sua commedia non spregevole *La sposa francese*.

Spirito serio e sinceramente religioso, preoccupato soprattutto di dare alle sue opere un contenuto morale e una concretezza e naturalezza opposte polemicamente alla frivolezza e alla falsità della letteratura barocca, il Maggi intendeva attuare nel suo teatro comico (avvivato anche da una chiara attenzione al grande Molière, poi così direttamente attivo – come vedremo – nella commedia toscana e specie in quella del Gigli) un programma etico-artistico, educativo, attraverso la rappresentazione di costumi reali moderni, la satira dei disvalori presenti nella società del tempo (la boria e la prepotenza di una nobiltà non consapevole dei suoi doveri civili e «cristiani», il punto d'onore, il duello, la falsa cultura, l'evasione da una vita seria ed onesta nell'avventurosa dissipata o nella attività militare), l'esaltazione pacata, ma persuasa, di nuovi valori socievoli e personali che la voce del nuovo buon senso realizza soprattutto attraverso il recupero di una saggezza di sana popolarità, a cui vogliono corrispondere l'uso del dialetto e persino la ripresa di maschere locali, che mostrano la maggiore spregiudicatezza del Maggi rispetto alla commedia dell'arte nel suo fondo più popolare e rispetto alla più «delicata» paura da parte di tanti riforma-

¹²¹ Inoltre il Maggi scrisse l'atto *Il concorso de' Meneghini* e vari intermezzi teatrali, oltre a più irrilevanti melodrammi, tragedie e rappresentazioni sacre.

tori arcadici di ricadere nel giuoco dispersivo dei lazzi e di un linguaggio «basso» e troppo comune.

Il Maggi – che fu pure fautore di una seria preparazione classicistica –, mentre accoglieva le istanze di una commedia tutta scritta, organica e verisimile (dove i suoi attacchi alla commedia spagnolescante troppo piena di avvenimenti meravigliosi e incredibili al cui fittizio e passeggero diletto anteponeva «quello che nasce dall'affetto e dal costume bene imitati»), avvertiva insieme i rischi di una pura e semplice imitazione degli antichi comici (il rischio della restaurata commedia erudita) e puntava su di una materia e poetica nuova, come egli vivacemente fa proclamare da Beltramina di Porta Ticinese nel prologo primo dei *Consigli di Meneghino* (la sua commedia piú riuscita e significativa), dopo che sulla scena veniva rappresentato il I Atto dell'*Aulularia* di Plauto tradotta in italiano dallo stesso Maggi:

Desmettí st'antigaja i mé Toson:
on temp l'heva del bon,
adess l'è on alter fà;
in scambij da fà rid, fé sbadaggià.
On bott ho sentú a dí, che da i antigh
fu lodæ pú del giust
de sto Comediant i mott saræ;
e digg da vú, me pæren sempietæ.
Parché mò? L'è on gran Plævet;
ma fœú del sò latin non 'l pær pú quel;
e vú Toson con toccà mæ quel flævet
a i nost oregg el fé parí on sonell.
E poeú quij passaritt,
(Fallij) quij parassit,
quij s'ciævv n quij barlafus che van co' i scansc,
adess hin tropp lontan da i nost usanz,
e se lesgen domà par eleganz.
Se no tocchem su 'l nœuv,
quanto sia par fà rid hemm coppæ i œuvv.¹²²

Intenzioni davvero interessanti ed importanti, alimentate da un solido mondo morale, pacato e persuaso, che trovano una realizzazione variamente

¹²² «Smettete questa anticaglia, o miei ragazzi: un tempo aveva del buono, adesso è un'altra faccenda; invece di far ridere, fate sbadigliare. Ho sentito dire una volta che dagli antichi sono lodati piú del giusto i motti salaci di questo commediografo, e detti da voi mi paiono scempiaggini. Perché mai? È un grande Plauto, ma fuori dal suo latino non pare piú quello; e voi ragazzi, col sonare male quel flauto, alle nostre orecchie lo fate sembrare uno zufolo. E poi quei passeretti (sbaglio), quei parassiti, quegli schiavi, quei pasticci che si reggono con le grucce, adesso sono troppo lontani dalle nostre usanze e si leggono soltanto come squisitezze. Se non tocchiamo il nuovo, quanto al proposito di far ridere siamo bell'e fritti» (riporto il testo e la traduzione dall'edizione critica del *Teatro milanese* del Maggi, a cura di D. Isella, Torino 1964, 2 voll.).

efficace in un'articolazione abbastanza organica di scene di ambiente locale e moderno e in personaggi rappresentativi di vari livelli di consapevolezza e di ottusità alla luce degli ideali morali ed umani del Maggi.

Si pensi, guardando ai citati *Consigli di Meneghino*, all'efficacia della rappresentazione delle case in cui si svolge la vicenda e a quella delle figure contrapposte della madre di Lelio, la boriosa «damassa» Quinzia, preoccupata di trovare alla figlia Alba un partito economicamente vantaggioso, ma più ancora di stabilire precisi termini contrattuali che salvino il decoro nobiliare della famiglia in un matrimonio borghese che ferisce il suo sciocco orgoglio di aristocratica spiantata e ignorante (rivelato anche nel suo linguaggio pretenzioso, affettato, spropositato, che fa pensare al linguaggio fra dialettale e colto delle dame del Porta e del Belli), e di Anselmo, padre di Fabio, laborioso e preoccupato di un'onestà e praticabile felicità della famiglia¹²³. E si pensi soprattutto alla felice realizzazione del personaggio di Meneghino, popolano «filosofo», gustoso nella sua saggezza concreta e solida, che risalta soprattutto in certe sue parlate e consigli al padroncino Fabio, contrapponendo saggezza e moralità a fatue velleità di onore e di gloria, come può ben rilevarsi in questa parte di scena (scena 1 del III Atto) in cui Meneghino rifiuta, con solide ragioni e con comiche riduzioni all'essenziale, la proposta di Fabio di fargli da secondo in un duello, e verifica di questo la sua realtà vile, anticristiana e incivile:

Fabio:

In tale stato il confessarsi è vano;
lascia questo pensiero:
beghinerie non vuole un Cor guerriero.

Meneghino:

O 'l mè chær Patronscin. Cossa v'ha fæ
sto Servitor fidel, che ve pær poch
menall con crudeltæ
a fass sbusà i sacchitt del ciarvellæ?
Vorrí mandammi al fœugh
de tutt quangi inverna?

Fabio:

Orsú via, non verrai.
Con questa tua bontà, pietà mi fai.

Meneghino:

E mí l'ho digg apposta
parché 'gh fé fantasia.
Ve dispiæ a fà perd l'anema mia,
e no pensé alla vosta?

¹²³ Egli, come Fabio e altri personaggi maschili, parla «in lingua» e ciò accresce, nel contrasto col dialetto di Meneghino e il dialetto italianizzante di Quinzia, il gusto efficace dei livelli di linguaggio a cui certo il Maggi mirò con notevole intenzione artistica.

Fabio:

Taci, che non è tempo.

Meneghino:

No, che no vuij tasè. Criarò semper
de sta nefanda usanza maladetta.

La toèú i spiret piú nobel
al Prinzep, e al Signor
con sta poltronaria che pær valor.

Fabio:

Come poltroneria?

Meneghino:

Sí ben, poltronaria de no avè stomegh
da lassà ciacciarà sti cò bissœú.

Disen sparposet, che no i dis tant gross
l'Accademia vesina a San Caloss.¹²⁴

Ma poi la stessa spinta morale, che è la piú autentica forza del Maggi, travalica spesso la capacità artistica di rappresentazione concreta di fusione di ironia e moralità, e di sicura azione comica, e questa si diluisce troppo spesso in lunghe parlate oratorie e sentenziose, in «lezioni morali» piú efficaci e storicamente interessanti per i loro particolari contenuti, e addirittura si inceppa e si sbiadisce proprio intorno al nucleo centrale della vicenda del figlio Fabio, incerto e volubile fra i suoi desideri mutevoli di affermazione mondana, di gloria militare, e una vocazione religiosa che lo condurrà al chiostro senza una giustificazione positiva piú forte e senza quel rovesciamento di comico in drammatico, di conversione del personaggio da frivolezza in serenità superiore che ci si sarebbe potuti aspettare. Con una certa prolissità e un po' scialba ed opaca monotonia che corrispondono anche piú centralmente alle difficoltà intrinseche dell'impegno morale-poetico del Maggi, e dello smussamento comico dei suoi sdegni morali.

Al di là dell'opera del Maggi e con piú sicuro istinto comico-teatrale rispetto alla commedia piú erudita e in versi che culmina nel Maffei – pur considerando che solo con il Goldoni il teatro comico giungerà ad un pubblico vasto e intero, romperà la chiusura piú frequente dei teatrini di corte, di villa, di nobili dilettranti –, nella prima metà del secolo si profila una particolare

¹²⁴ «O mio caro padroncino, che cosa vi ha fatto questo servitore fedele che vi par poco condurlo con crudeltà a farsi bucare i sacchetti delle cervella? Volete mandarmi al fuoco di tutti quanti gli inverni?... E io l'ho detto apposta perché ci facciate un pensiero. Vi dispiace di farmi perdere l'anima mia e non pensate alla vostra?... No, che non voglio tacere. Griderò sempre contro questa nefanda usanza maledetta. Essa toglie gli spiriti piú nobili al principe e a Dio con questa viltà che pare valore. Sí, proprio, viltà di non avere coraggio di lasciare chiacchierare queste teste matte. Dicono spropositi che non ne dice di tanto grossi l'Accademia vicina a San Calocero» (dalla citata edizione, con traduzione in lingua, di D. Isella).

linea di sviluppo della commedia in prosa, in Toscana, fra Siena e Firenze, in relazione con le condizioni della cultura toscana e con l'ausilio di risorse linguistiche e di colore locale che sembrano recuperare anche la lezione realistica della novellistica toscana boccaccesca e rinascimentale o il gusto ben toscano della poesia rusticale e la forte spinta satirica che in Toscana particolarmente si esprime tra fine Seicento e primo Settecento rifluendo insieme nella linea toscana dei poemetti giocosi ed eroicomici, tra il Lippi e il Forteguerra.

Si tratta soprattutto delle commedie del Gigli, del Fagiuoli e del Nelli, attraverso le quali ben si può scandire un processo di svolgimento storico e tecnico del teatro comico del primo Settecento più liberamente affiatato con esigenze arcadiche generali e più spregiudicatamente aperto alle sollecitazioni della commedia francese, ma anche ad un nuovo uso di procedimenti della commedia dell'arte e della stessa commedia spagnolesca e con un diretto ricorso alla prosa come più adatta allo stile più «quotidiano» della commedia.

Meno direttamente saldabile alle preoccupazioni, a vario livello, della riforma teatrale e letteraria dell'Arcadia, è la figura del Gigli, come più varie e disordinate sono la sua formazione, la sua esperienza di vita, la sua attività di poligrafo e di scrittore comico, e certo più disuguale, estroso, ma anche più vivo e originale è il suo ingegno. Mentre, d'altra parte, pur in una minore diretta partecipazione agli ideali arcadici di correttezza, eleganza, chiarezza, e nei limiti di una formazione che ha ancora qualcosa di secentesco – fra pedanteria e antipedanteria, fra acutezza, arbitrarietà di erudizione e gusto di poligrafo e polemista –, non mancano nel Gigli legami evidenti con forti esigenze del primo Settecento e specialmente con quel bisogno di nuova libertà e sincerità nei rapporti umani, con quella ricerca di un maggiore avvicinamento della letteratura alla realtà che, nel suo temperamento irrequieto e nel suo impulso realistico più spregiudicato, lo condussero a reagire spesso agli aspetti più compassati e diplomatici della società arcadica e a rappresentare un momento assai singolare nella stessa ripresa teatrale di primo Settecento. Donde la difficoltà della sua vicenda biografica, l'espulsione clamorosa dalla Crusca e dall'Arcadia, che sottolineano vistosamente i dissensi della società letteraria e culturale di primo Settecento con questo suo pericoloso e irrequieto rappresentante e la diffidenza con cui inizialmente venne considerata la sua stessa presenza nel rinnovamento del teatro comico alla luce di ideali più regolari e «prudenti» di vita e di letteratura¹²⁵.

¹²⁵ Nato a Siena il 14 ottobre 1660, il Gigli (nato Nenci, aveva preso il cognome da un lontano parente che lo aveva lasciato erede di un grosso patrimonio) passò la sua vita fra Siena e Roma in una irrequieta ricerca di sistemazioni pratiche che gli permettessero di supplire alla giovanile dilapidazione del patrimonio ereditato, al suo genere di vita spendereccio e ai bisogni della numerosa famiglia cui solo in parte provvedeva la moglie Lorenza Perfetti, da lui ritratta come avara e bacchettona nella *Sorellina di Don Pilone*. Perduto il posto di lettore di «toscana favella» a Siena, a causa del *Don Pilone*, passò a Roma come precettore in casa Ruspoli con un intervallo di confino a Viterbo, nel 1717-1718 (e

Senza voler fare del Gigli un ritratto romanzato esagerandone il presunto cinismo, l'amoralità e la furia satirica (dove anche viceversa vennero le condanne moralistiche dei suoi biografi ottocenteschi), non si può fare a meno di rilevare fortemente nel suo temperamento un'istintiva disposizione alla burla e alla polemica, un gusto del ridicolo e del grottesco in cui si fondono spinte più profonde (lo sdegno per l'ipocrisia in tutte le sue forme) e un estroso piacere di far ridere, di movimentare comicamente l'ambiente che lo circonda. Tuttavia questo istinto di burla e questo irresistibile bisogno di sfruttare le «miniere bollenti di ridicolezze» che la realtà gli offriva (come dice nella prefazione alla *Sorellina di Don Pilone*) trovarono nella vita del Gigli due obiettivi principali contro cui la sua polemica si fece più circostanziata e il suo gusto di rappresentazione ridicola più precisamente satirico: la Crusca e l'ipocrisia dei falsi devoti. Contro questi due idoli polemici il suo umore satirico trova la sua forza maggiore e si esprime (con diversa intensità e in quella mescolanza di bizzarria e pedanteria che intorbida spesso il suo estro migliore) in quelle numerose opere non teatrali che l'abbondantissimo Gigli¹²⁶ scrisse soprattutto negli anni del suo soggiorno romano.

Nella polemica contro la Crusca (animata da un notevole spirito di libertà linguistica, ma anche dal risentimento e dall'orgoglio cittadino che non può tollerare l'assoluto predominio linguistico fiorentino e difende i diritti del senese, e specie del senese trecentesco documentato nella prosa di santa Caterina) il Gigli svolge soprattutto quella vena di satira linguistica che nelle sue commedie arricchisce gli effetti densi e gustosi di un linguaggio come quello senese campagnolo della *Sorellina di Don Pilone*, o come il fiorentino risentito e chiuso del *Ser Lapo*, e ben rivela quel gusto del giuoco linguistico, quel piacere del parlato, dell'equivoco, dell'immaginazione comica suscitata da un detto, da una parola colorita che in lui è tanto più spontaneo e creativo di quanto lo sia nel Faggiuoli o nel Nelli.

Il *Vocabolario cateriniano*¹²⁷ è l'espressione più intera di questa polemica e delle sue immediate possibilità comiche. Dalla constatazione e dalla difesa della legittimità della lingua adoperata da santa Caterina fuoriescono infatti bizzarre «piacevolezze», vere e proprie scenette comiche nel grottesco legame fra il divieto fiorentino di adoperare certe parole e l'arresto assurdo nello svolgersi di azioni designate con quelle proscritte parole. Risultati «piacevoli» di un umore comico che nel *Vocabolario cateriniano* finisce per ripetersi troppo e per confinare con quella «pedanteria alla rovescia» di cui il Carducci parlò a proposito del Giusti.

qualche breve soggiorno a Siena), a causa della burrasca suscitata dal *Vocabolario cateriniano* che provocò anche la sua espulsione dalla Crusca e dall'Arcadia.

¹²⁶ Nella *Sorellina di Don Pilone* Geronimo (prestanome del Gigli) appena arriva a Siena cerca anzitutto un tavolino per mettersi a scrivere!

¹²⁷ La sua pubblicazione fu interrotta nel 1717 alla lettera R. Riedito interamente nella edizione delle *Opere*, II, L'Aja (ma Lucca) 1797, venne ripubblicato dal Fanfani, Firenze 1866.

E la mancanza di misura, l'abbandono poco controllato ad un fervore di estro che si mescola continuamente a forme pedantesche, a faticosi e sofisticati ragionamenti, e confonde motivi piú freschi con diatribe personali poco chiarite e spunti di chiuso pettegolezzo cittadino, si ritrovano anche in quel curioso travestimento letterario-linguistico del suo umore anticruscante che è la *Brandaneide*, o in quel *Collegio petroniano delle balie latine*, in cui una trovata, una burla che pare fosse presa sul serio in qualche parte d'Italia (cioè la costituzione a Siena di un collegio di balie così dotte nella lingua latina da poterla insegnare, sin dalle prime parole, ai bimbi loro affidati!), si sviluppa, con parti felici e noiose elucubrazioni, in un intero volume che vuol essere la satira del classicismo esagerato e di quella educazione a base unicamente latina che il Gigli vedeva come particolarmente e intenzionalmente favorita dai gesuiti.

È qui che si salda alla polemica linguistica la polemica ben piú importante in cui il Gigli fondeva insieme il suo gusto di mettere in ridicolo tutto ciò che gli appariva innaturale, artificioso, pedantesco, e una piú autentica ispirazione antigesuitica che può costituire il motivo piú consistente e storicamente significativo della vita del Gigli, legato com'era in lui (e nella cultura del suo tempo, però tanto piú prudente e cauta) ad un nuovo valore umano e civile: il valore della sincerità, della schiettezza naturale, essenziale ad una società a base razionalistica e fiduciosa nei propri ideali mondani, in un sostanziale nuovo senso di libertà. Anche se poi al Gigli mancava, a sostegno della sua irruente polemica, la profondità e consapevolezza culturale e ideologica che motiva e ben diversamente valorizza l'antigesuitismo di un Gravina.

Si prenda il *Gazzettino* (scritto a Roma nel 1712-1714) e in quel bizzarro e gustoso documento degli umori del Gigli, della sua irresistibile vocazione a cogliere le «ridicolezze» del proprio tempo, in quella singolare cronaca fantastica – in cui violente caricature, insinuazioni maligne (contro l'Arcadia, contro la Crusca, contro il severo Gravina e il suo giovane protetto, il Metastasio, contro la corte papale, ecc.) si collegano intorno ad una trovata estrosa (le amazzoni cinesi vengono a maritarsi in Europa precedute da una lettera dell'imperatore della Cina al papa) –, si troverà che le punte piú dure sono quelle dirette contro i falsi devoti, e contro i gesuiti, contro i quali il Gigli scrisse anche una *Lettera intorno ai presenti sconcerti della Compagnia*.

L'ipocrisia e la falsa devozione prendono così nella immaginazione risentita del Gigli forma di personaggio prima ancora di precisarsi sotto lo stimolo molieriano del riuscitissimo Don Pilone. Sicché quello che sarà (nelle particolari condizioni di un originale rifacimento) il suo capolavoro presuppone questo personale atteggiamento, questo risentimento polemico che, senza perdere la sua tensione originaria, si traduce artisticamente attraverso una disposizione e preparazione del Gigli alla rappresentazione comica teatrale.

Questa disposizione egli l'aveva già sperimentata, prima del felice incontro con le commedie di Molière, in una lunga attività di scrittore teatrale documentata da due volumi (*Poesie drammatiche* e *Opere nuove*) pubblicati

a Venezia nel 1700 e 1704. Nel primo (che ebbe una seconda edizione nel 1708) sono raccolti oratori (*La Giuditta, Il martirio di S. Adriano, La madre dei Maccabei*), cantate (*Il sogno di Venere*), drammi per musica (*Genevieffa, Lodovico Pio, La forza del sangue e della piet , La fede ne' tradimenti, Amore fra gli impossibili*), e nel secondo ancora drammi sacri (*Il leone di Giuda in ombra ovvero il Gioasso*), cantate per musica (*La via della gloria, La viola in pratolino*, ecc.), oltre a una «invenzione drammatica» (*Amore dottorato*) e a due vere e proprie commedie (*I litiganti* e *Un pazzo guarisce l'altro*) che segnano l'inizio del periodo pi  impegnativo della produzione comica del Gigli. Si tratta di una produzione varia e vasta, documento soprattutto del vivo interesse del Gigli per l'espressione teatrale, e della sua esperienza di forme melodrammatiche, di forme serio-comiche della commedia italo-spagnola, ed anche di procedimenti della commedia dell'arte di cui non mancano chiari ricordi anche in quei drammi per musica che piegano sempre pi  verso il comico e il grottesco, fino a quel festoso «intermezzo», *La Dirindina* (1712), anticipazione di simili componimenti del Metastasio (*L'impresario delle Canarie*) e poi del Goldoni e del Casti, diretti a criticare e parodiare aspetti del teatro musicale e della vita frivola dei cantanti.

Ma la vivacit  e densit  del linguaggio comico, la capacit  di riassorbire ed esprimere nel parlato la forza comica di certi procedimenti della commedia dell'arte, il gusto istintivo di accentuazione caricaturale e di deformazione comico-satirica della realt , trovano ben altro risultato quando il Gigli pi  direttamente si rivolge all'esempio del teatro comico del Molière e, attraverso lo stimolo del *Tartufe*, di cui il *Don Pilone*   originale rifacimento,   ricondotto pi  fortemente al motivo satirico e polemico pi  in lui profondo, mentre nella salda costruzione della commedia francese trova un appoggio e una misura alla propria fantasia fertile e disordinata.

Infatti, se   vero che il Gigli segu  la trama del *Tartufe* e in alcune scene tradusse il modello addirittura alla lettera, egli non solo aggiunse scene, episodi, intermezzi, ma soprattutto port  nella sua opera una intonazione propria a cui aggiunte, spostamenti, tagli (l'azione   raddensata in tre atti) risultano organicamente coerenti, come sostanzialmente coerente lo   ogni accentuazione di battuta, ogni particolare nuovo. Ci  che colpisce alla lettura e meglio alla rappresentazione (dove le vere qualit  teatrali del Gigli hanno il loro pieno sviluppo e si precisano meglio le stesse essenziali caratteristiche del suo linguaggio denso, realistico e deciso, capace di un dialogo fitto e intrecciato)   proprio questo fatto fondamentale: il Gigli ha saputo creare, nella ripresa del *Tartufe* e nella simpatia ispirativa della situazione centrale, un suo tono, un suo ritmo coerente, a volte modificando appena il testo francese, a volte cambiandolo profondamente, ma sempre seguendo sostanzialmente una sua personale direzione pi  risentita e realistica, pi  apertamente comica, meno sfumata e sottile di quella del capolavoro molieriano.

Si noti anzitutto come il *Don Pilone* rispecchi bene e coerentemente la vita di una citt  provinciale toscana, che ben traspare sotto l'indicazione ge-

nerica di «una città o terra della Francia, che non importa qual sia», ma che comunque non è Parigi, per meglio lasciare sentire l'aria di una piccola città con i suoi pettegolezzi, in un piccolo ambiente borghese, in un riferimento ben chiaro alla situazione del proprio tempo, di una vita familiare insidiata dalle arti del «falso bacchettone» (che è il sottotitolo toscanissimo della commedia), che, con qualche ambiguità, riflette insieme la condizione di intriganti falsi devoti (e il Gigli mirava in parte a un certo Feliciati consigliere di sua moglie) e quella del cosiddetto «prete di casa» che più frequentemente in quell'epoca costituiva un complemento, non sempre gradito, della famiglia toscana di condizione agiata.

Così, davanti alla casa di Buonafede, nella sospettosa fantasia della vecchia Pernella, non c'è il via vai di carrozze e di lacché degli eleganti ammiratori che c'è davanti al palazzo dell'Orgon di Molière, ma solo il «ronzare» di «cani grossi e mosconi» «che danno molto da dire al vicinato» e che suggeriscono un proverbio popolare assai crudo e realistico: «E sai come dice il proverbio? che certe sorte d'animali non s'aggirano che dove la carne si vende», mentre nel giro elegante del verso molieriano Pernelle concludeva molto più dolcemente:

Je veux croire qu'au fond il ne se passe rien,
mais enfin on en parle, et cela n'est pas bien.

Una diversità simile di battuta ci fa passare dalla considerazione dell'ambientazione diversa del *Don Pilone* a quella della sua comicità più risentita e realistica e del suo coerente linguaggio più denso e corposo.

Non solo si osserverà la più esplicita allusione dei nomi, la loro natura più apertamente comica (Buonafede invece di Orgon, Don Pilone – il baciapile – invece dell'ombroso, sottile Tartufe, Piloncino invece di Laurent), ma, specie nella voce così fresca e spregiudicata di Dorina (che è davvero una creazione tutta nuova e coerente all'ispirazione più vera del Gigli), si noterà una costante deformazione del testo molieriano in battute tanto più aperte e franche, da rapida e prontissima botta e risposta, con immagini realistiche e comiche che accentuano un sapore di concretezza, di rilievo di motivi istintivi: avidità di «roba», «danaro» e «carne» nei viziosi, franca sensualità e desiderio di gioia e di vita libera nei giovani.

Sia che allunghi, sia che accorci le battute, il Gigli sa ricreare un suo ritmo coerente e le stesse battute più apertamente grottesche ed esagerate¹²⁸ – mentre ci indicano, nella loro novità rispetto al testo molieriano, come l'ispirazione del Gigli tendesse appunto ad un tono più risentito, più

¹²⁸ Come l'ordine che Buonafede dà al fabbro vicino alla sua casa di foderare di feltro i martelli e l'incudine per non interrompere i placidi sonni di Don Pilone o la battuta di Dorina che esagera la gelosia di Don Pilone nei riguardi di Elmira sino alla sospettosa ricerca del sesso della mosca che si fermi sul volto di quella.

apertamente comico, ad un uso di immagini piú popolaresche, colorite e realistiche – si rivelano insieme bene affiatate con tutto l'organico svolgersi della commedia nella nuova direzione impressagli dal Gigli.

Ed anche il ritmo dell'azione e della scena reso piú denso e mosso (con maggiori spezzature di discorso e con un serrato intreccio di domande e risposte, che solo il Goldoni piú tardi, ed in maniera tanto piú poetica, otterrà) può essere portato alla linea piú rilevata, in accordo con la caratterizzazione piú caricata dei personaggi, dalla aggiunta di una semplice battuta e di un particolare mimico e scenico.

Il Gigli non trovò piú la sicurezza e l'equilibrio del *Don Pilone*, e certo non possiamo mettere sullo stesso piano di risultato del *Don Pilone* le due commedie che pure ci appaiono piú ricche di spunti comici, di soluzioni vigorose e di quell'essenziale piglio fresco e deciso che distingue il Gigli da tutti gli altri commediografi del primo Settecento.

Nella prima di queste commedie, il *Gorgoleo*, il Gigli (come fece anche su di un piano ancora piú apertamente farsesco, ma con minore energia, nelle *Furberie di Scappino*) si cimentava ancora con una commedia di Molière, *Monsieur de Pourceaugnac*. Ma qui l'impegno satirico era meno profondo nello stesso commediografo francese e la situazione centrale (la satira di un provinciale venuto a Parigi per prendere moglie e preso nella girandola di burle con cui dei giovanotti parigini lo spaventano e lo persuadono ad abbandonare la città e il matrimonio) si prestava ad un giuoco piú libero ed estroso con ricorso a procedimenti mimici ed a trovate lazzesche della commedia dell'arte. Il Gigli si lanciò con impeto in quella direzione, accentuandone il carattere caricaturale e grottesco e disperdendo in una piú calcata trivialità quanto di piú finemente malizioso vi era nella congiura dei giovani parigini ai danni del provinciale e nell'amore fra la giovane promessa a Pourceaugnac e il capo della comica congiura.

L'altra commedia è quella *Sorellina di Don Pilone* alla cui recita, a Perugia, partecipò il Goldoni adolescente. Essa rappresenta il tentativo da parte del Gigli di costruire una commedia senza l'appoggio di altri testi e di sfruttare al massimo la propria diretta esperienza di un mondo ridicolo, gretto e falso, in cui le sue stesse vicende personali portavano una carica di particolare risentimento. E questa risentita materia autobiografica porta nella precisa ambientazione senese (con la voce di senese campagnolo della vecchia Credenza-Cecilia) un acuto senso di realtà, che si intona bene al gusto essenziale del Gigli, presente sempre nelle sue opere con i suoi risentimenti e con le sue passioni. Ma insieme l'eccessiva aderenza alle troppe «ridicolezze» del soggetto e lo stesso sviluppo del disegno, fattosi sempre piú vasto e complicato di trovate e di personaggi, portano a gravi squilibri e dispersioni.

E se le prime parti appaiono vivacissime e vigorosamente impostate, ben presto la maggior compattezza iniziale si sfalda progressivamente e l'intreccio dei due motivi (la burla alla vecchia serva e il contrasto fra Geronio e

la moglie), con la complicazione dei numerosi personaggi e delle loro varie intenzioni, soffre ristagni, ripetizioni, sviluppi particolari troppo calcati, e la figura di Don Pilogio (variazione di Don Pilone) non riesce a ben costruirsi e ad ingranare nell'estroso e complicato finale, in cui le burle, le trovate (quella comica e scurrile di Credenza vestita con la «camicia della modestia»), i travestimenti di abiti e di linguaggio (il falso tedesco di Tiberino camuffato da marchesa di Poppegnau), i balli e i canti di numerose maschere, concludono in maniera troppo esterna e farsesca una commedia iniziata con tanto vigore.

La tendenza piú dispersiva della fantasia del Gigli finí per prevalere seguendo le varie offerte delle «ridicolezze» della sua avventura biografica, della materia cresciutagli fra le mani e priva di quel potente correttivo di misura e di organico disegno trovato cosí fortunatamente nel testo molieriano nel caso del *Don Pilone*.

Il Gigli nello scrivere un'altra delle sue commedie piú aspre, il *Ser Lapo*, si rivolse per consigli, circa il dialetto fiorentino che vi adoperava, a Giovan Battista Fagioli, considerato come lo specialista di quel linguaggio in commedia e famoso soprattutto per i suoi personaggi rappresentanti vecchi cittadini o contadini fiorentini. In realtà mai il Fagioli sarebbe giunto (né vi avrebbe aspirato) alla crudezza, al vigore sanguigno che ha il Lapo del Gigli e che tanto piú spicca se lo si confronta con gli Anselmo Taccagni o con i Ciapo del commediografo fiorentino.

Il Fagioli¹²⁹ aveva infatti un temperamento molto diverso dal Gigli e la sua stessa fama, specie in Toscana, si impose soprattutto, sin dall'inizio del secolo, per il suo umore «faceto», per il carattere piacevole e poco impegnativo della sua opera scherzosa e per la sua competenza di linguaiolo fiorentino, erede della tradizione bernesca, del capitolismo conversevole e amabilmente satirico.

Come la sua vita fu soprattutto una ricerca di accordo, del resto assai facile, con una società accogliente ed amante dello scherzo e della bella lingua (fra la Crusca, l'Accademia degli Apatisti, la corte e le ville granducali di Poggio Imperiale e di Lappoggi), cosí la sua opera rispecchiò, senza eccessivo sforzo, il suo temperamento privo di forte tensione, la sua fondamentale tendenza discorsiva e burlesca.

Amico degli uomini della nuova cultura scientifica e letteraria (Redi, Filicaia, Bellini, Salvini), il Fagioli sentí, in quella società ricca di nuovi fermenti ma anche di un rinnovato gusto di conversevole accademismo linguaiolo, il lato meno profondo, piú mediocre di una vita intensa di relazione fra

¹²⁹ Nato a Firenze nel 1660, di modeste condizioni, il Fagioli passò la vita a procurarsi piccoli impieghi pubblici o presso nunzi apostolici (in Polonia nel 1690) o presso il cardinale Francesco Maria de' Medici a Roma e a Firenze, o presso Ferdinando e Gian Gastone de' Medici e poi presso il nuovo granduca lorenese, per sostenere la numerosissima famiglia. Morí nel 1742.

scienziati e letterati accomunati nelle accademie fiorentine anche dal piacere del divertimento letterario, dello scherzo linguistico, delle «cicalate» e dei «capitoli», delle parodie del linguaggio popolare e contadinesco.

È piú che con le commedie egli si impose appunto in quell'ambiente con le sue cicalate, con i suoi capitoli, con i suoi sonetti scherzosi con i quali riempí numerosi volumi (*Prose*, Firenze 1737; *Rime piacevoli*, Firenze 1729-1730 e Lucca 1733-1745; *Fagiuolaia*, Amsterdam 1734) indicando da sé la direzione essenziale della sua debole ispirazione con l'epiteto di «piacevole» e chiamando se stesso «il faceto Fagiuoli». A parte le prose che son per lo piú costituite da «cicalate» accademiche, soluzioni «facete» e prolisse di dubbi, quesiti, motti e proverbi (*Chi sia di statura piú biasimevole, quel che è troppo grande o troppo piccolo, Se in un perfetto amante possa cadere il desiderio della morte dell'amata, nel caso che debba essere d'altri*), pretesti a far brillare la propria bravura linguistica, la propria abilità ad intessere discorsi lepidi ed arguti su cose da nulla, se noi leggiamo le sue *Rime piacevoli* (che andarono in visibilio il Giusti, per la loro purezza fiorentina, ma che indussero il Baretto a proclamare il Fagiuoli «principe dei seccatori» e rappresentante fastidioso dei berneschi del Settecento) vi troviamo soprattutto la tendenza a svolgere all'infinito piccoli nuclei comici e leggermente satirici in una discorsività facile e sicura, ma snervata e poco incisiva.

Questa limitazione del suo atteggiamento vitale mediocre e scettico e del suo interesse artistico ci conduce anche a individuare il carattere della sua importanza nella letteratura teatrale del primo Settecento: non tanto vera forza di ispirazione comica, né vera capacità di costruzione organica alla luce di un programma di riforma che egli direttamente poco sentí, ma – entro disegni di scherzi comici piú o meno complessi – una disposizione al parlato, al dialogo in una lingua facile, corrente e piacevole anche se troppo insistente sui propri mezzi di comicità ciarliera, sul sapore della popolarità fiorentina ottenuto con proverbi, modi di dire, riboboli che alla lunga stancano e che intimamente non hanno la densità ed il significato di risentimento estroso che hanno nel Gigli.

Con il Fagiuoli la parola scritta, ma tesa a riprodurre la spontaneità e la ricchezza di quella parlata (e di un concreto ambiente anche se riecheggiato letterariamente ed in una tradizione accademica e bernesca), riconquista il suo predominio nel teatro comico, si prende la rivincita sulla diversa tecnica della commedia dell'arte, di cui pure il Fagiuoli utilizza spregiudicatamente procedimenti scenici e figure tradizionali.

Cosí dal seno della sua esperienza di capitologista e di «cicalatore» nascono i suoi scherzi scenici, le sue commediole di ambiente campagnuolo, in cui azione e personaggi son creati in funzione del dialogo, del parlato. E come le sue risorse sono soprattutto i giuochi di parole, gli equivoci che nascono dalla ignoranza e dalla semplicità o dalla diversità della lingua – le parlate di Ciapo contadino che storpia le parole difficili e le intende a modo suo, quelle di Sempliciano Dolciati, nel *Marito alla moda*, che per il suo ingegno grosso capisce sempre all'incontrario, o quelle di Anselmo nel *Cavalier Parigino* con

gli equivoci provocati dall'ibrido francese del falso cavaliere di *Tantechose* –, il centro del suo interesse va alla possibilità di reggere la commedia non tanto sulla forza dell'azione, quanto sul dialogo, sugli effetti comici del parlato.

Ciò gli riesce più facile in quelle commedie campagnole (più vicine ai suoi iniziali scherzi scenici spesso ridotti al semplice dialogo di due personaggi), nelle quali il Fagiuoli traduceva insieme una vaga ripresa di motivi arcadici di idillio campestre (dove viene a lui una certa leggiadria in quelli che il Baretto chiamava i suoi «graziosissimi contadini») e una più viva adesione a quella tradizione fiorentina di idillio rustico parodistico, di bonaria caricatura della vita dei contadini che alla fine del Seicento il Baldovini aveva ripreso con tanto plauso nel *Lamento di Cecco di Varlungo*.

Ma accanto a queste commedie rusticali il Fagiuoli ambì anche a costruire commedie «cittadine» più complesse e non prive di qualche velleità moralistica. In un certo senso queste prove più ambiziose e difficili (e certo meno riuscite, quanto a compiutezza, di quelle rusticali, tanto più semplici e facili) indicano che anche nel Fagiuoli – pur nel suo essenziale gusto del «piacevole» e del «faceto», del divertimento poco impegnativo, affidato soprattutto all'efficacia comica del parlato, alle risorse della lingua¹³⁰ – si facevan sentire lo stimolo della nuova commedia molieriana e le esigenze di una commedia non solo «scritta» (e che rendesse nella scrittura l'efficacia del parlato), non solo moralmente castigata (e in tal senso il Fagiuoli non poteva che esser lodato dai suoi contemporanei), ma capace di dar vita organicamente e in forma limpida e corretta ad una lieve satira di costume, ad una rappresentazione, comica e facile, di condizioni della società contemporanea, a personaggi simili ad uomini del proprio tempo. Naturalmente, data la sua indole, il Fagiuoli risentì le esigenze della nuova commedia etica e razionalistica in maniera assai esterna e se rivolse la sua attenzione alla vita contemporanea, al muoversi del costume in anni in questo senso molto importanti, egli non ebbe la forza di addentrare questa attenzione e questo sguardo sotto le apparenze più superficiali della «moda», di approfondire, ad esempio, quel contrasto fra nuove e vecchie generazioni a cui guarda, senza aver la forza di rendere più esplicita la sua condanna della «moda» di una vita più libera nei rapporti socievoli fra i due sessi, e senza d'altra parte affermare una comprensione, sia pure distaccata ed ironica, superiore alla semplice curiosità e al risolino dello spettatore, inteso solo a tratteggiare burle e caricature.

Come si può vedere, in maniera più evidente, nel *Cicisbeo sconcolato (ovvero Ciò che pare non è)*, commedia che ebbe grande successo a Firenze e in Toscana (ma passò nell'Italia settentrionale, ai teatri dei comici di profes-

¹³⁰ E anche nelle commedie più tarde il Fagiuoli non rinunciò mai (e forse addirittura li accrebbe) agli effetti comici dei modi di dire popolari spesso accumulati con un procedimento che ricorda il Giusti dell'*Epistolario*: «Voi siete nata vestita, avete tre pan per coppia; vi vien la Pasqua in domenica, vi casca il cacio sui maccheroni, vi piove lo zucchero sulle fragole, fate diciotto con tre dadi» (*Commedie*, Firenze 1834-1838, V, p. 281).

sione, solo nella riduzione a scenario) e che (scritta nel 1708, ma ripresa e maggiormente diffusa nel 1725) è un notevole documento dei nuovi interessi toscani per una commedia non di evasione idillico-comica, ma diretta a rappresentare condizioni della società contemporanea, a trarre riso dalla moda, allora affermatasi, del *cicisbeo* e del *cavalier servente*.

Ma questo tema della pace familiare turbata dalla nuova istituzione del *cicisbeo* è effettivamente più enunciato che svolto e, mentre il *cicisbeo* è caricatura esagerata di un vanesio senza alcuna risorsa, l'attenzione alla vita di una casa, nel contrasto fra vecchi e giovani, si svia tutta nella soluzione del sottotitolo (*ciò che pare non è*: la giovane sposa apparentemente civetta è onestissima e la fanciulla da marito apparentemente ingenua è scaltissima nel condurre a buon porto il suo amore segreto) e culmina nella scena finale, assai buona ma di chiara ascendenza cinquecentesca, in cui il Fagioli riesce ad ottenere un piacevole incontro di voci fra le donne alle finestre, gli innamorati e i gelosi nel cortile.

Comunque il *Cicisbeo sconcolato* è un'opera interessante nel teatro comico del Fagioli e nel teatro comico del primo Settecento, indicando questa volontà di apertura e di attenzione alla vita contemporanea, al muoversi dei rapporti familiari e socievoli, ed è anche interessante perché il commediografo fiorentino vi fa esperienza di maggior movimento scenico, tentando di organizzare le sue risorse comiche in funzione di una rappresentazione più mossa, complessa ed organica.

Questa maggiore ambizione si estrinseca nelle numerose commedie degli anni più tardi e raggiunge i suoi risultati più notevoli in coincidenza con la vecchiaia del fecondo Fagioli, quando questi mostra d'altra parte una maggiore scaltrezza stilistica, un più raffinato senso del proprio linguaggio.

In questa attività degli anni più tardi, in cui il Fagioli provò e riprovò più volte schemi più simmetrici (come in *Amore non opera a caso* o in *Non bisogna in amor correre a furia*) e schemi più complicati e romanzeschi (come negli *Inganni lodevoli* o negli *Amanti senza vedersi* e nei *Genitori corretti dai figliuoli*), si impongono per una migliore vivacità di movimento e per un senso più acuto di riuscita rappresentazione della vita contemporanea, *Il marito alla moda* e, più ancora, *Il Cavalier Parigino ovvero Aver cura di donne è pazzia* (tutte e due del 1734-1735).

Migliore è la seconda commedia, in cui la rappresentazione comica della «moda» è più aperta e centrale, maggiore vi è la ricchezza di figure comiche, assai bene intrecciate fra loro; maggiore anche (seppure privo di certi toni più delicati del *Marito alla moda*) il senso della vita quotidiana nell'interno di una casa settecentesca, viva nei colloqui domestici (tipica la scena 4 del I Atto con «Isabella che cuce e Menica che fa la cordellina»), nelle scene lievemente satiriche del costume contemporaneo (Frasia alla toletta e il consulto sulla collocazione del neo all'inizio della scena 14 del I Atto) che si distaccano nettamente dall'ambiente più convenzionale delle prime commedie a sfondo rusticale.

Ma anche in questa commedia il motivo di costume e la moralità che la

deve sostenere (gli eccessi della moda e gli eccessi della tradizione) finiscono, per la intrinseca debolezza del Faggiuoli, per sciogliersi in una soluzione scettica, poco impegnativa e poco convincente: «Aver cura di donne è pazzia». E lo stesso innegabile maggiore sapore di vita contemporanea troppo spesso si affida al semplice giuoco degli effetti comici del parlato, sia nel buffo misoginismo del falso cavaliere che non può neppure sentire nominare le donne (e Anselmo dovrà ricorrere a buffe perifrasi, dovrà mascolinizzare i nomi femminili), sia, e più, negli equivoci provocati dall'approssimativo francese di Scappino.

Sicché, se il Faggiuoli venne proclamato «il graziosissimo Terenzio de' nostri tempi», tale valutazione sembra corrispondere, più ancora che alla concreta opera del Faggiuoli e alla sua volontà programmatica poco impegnativa e modesta, alle intenzioni più chiaramente rinnovatrici dell'altro commediografo toscano del primo Settecento: Jacopo Angelo Nelli.

L'opera di Jacopo Angelo Nelli¹³¹ appare indubbiamente, pur nelle particolari condizioni della tradizione toscana, più legata – rispetto a quella del Gigli e del Faggiuoli – alla precisa volontà programmatica dell'Arcadia, più aperta ad una maggiore precisazione concreta della civiltà letteraria del «buon gusto» e a una maturazione della società settecentesca con i suoi ideali di eleganza, di misura, di socievolezza, di spontaneità e razionalità, accordate su di un piano di consapevolezza che appare men sicuro nell'opera del Gigli o in quella del Faggiuoli.

Insomma l'opera del Nelli, che quanto ad ispirazione non raggiunge la estrosa forza del Gigli, appare, nella storia del teatro di primo Settecento, più «moderna», più «settecentesca» e, per le sue intenzioni programmatiche, più vicina al programma innovatore goldoniano.

Buon senso, buon gusto, vera dottrina, donna savia e prudente: ecco gli ideali del Nelli, della sua epoca e in particolare dell'interessante ambiente culturale senese cui si lega la sua formazione. E questi ideali, come l'antipatia per l'inverisimiglianza e l'innaturalità (punti essenziali nello stesso programma goldoniano), si ritrovano chiaramente esposti ed organizzati in funzione di una «commedia moderna» nelle diverse lettere-prefazioni che il Nelli scrisse negli anni più maturi, quando la sua attività di commediografo si fece più esclusiva ed impegnativa.

In queste prefazioni il Nelli si preoccupa soprattutto di difendere un coerente programma di rinnovamento: alla proprietà e correttezza stilistica (per la

¹³¹ Nato a Siena o nel contado senese nel 1673, il Nelli passò la sua giovinezza a Siena nel gruppo di amici del Gigli (Benvoglianti, Brancadori, Sergardi), finché nel 1702 passò a Roma dove rimase (alternando soggiorni senesi più lunghi nei primi anni) come precettore dei principi Strozzi, frequentando Gigli, Forteguerri (la colonia toscana a Roma) e i circoli arcadici. Nel 1720 passò a Firenze e poi si ritirò nella sua villa di Castellina in Chianti. Morì a Siena nel 1767.

quale anche il Nelli fece particolari studi linguistici e scrisse persino una grammatica italiana per proprio uso e consumo), alla eleganza e chiarezza devono corrispondere, piú in profondo, l'organicità, la verisimiglianza, la naturalezza; e l'essenziale scopo morale ha d'altra parte bisogno di una rappresentazione efficace della vita contemporanea, di personaggi vivi e convincenti.

Sicché, riferiti i soliti precetti classici della commedia che *castigat ridendo mores* e dell'*omne tulit punctum qui miscuit utile dulci*, il Nelli si preoccupa soprattutto che la rappresentazione dei vizi e delle virtù «piú in uso e alla moda» sia il piú possibile «ben circostanziato», ben rilevato («nella piú chiara veduta» e «in buon lume»), che

l'imitazione de' caratteri sia giusta, verisimile e continuata, e che siano rappresentati specialmente quali siano gli uomini, ch'è la piú efficace, la piú utile e la piú dilettevole imitazione delle tre che ne pone Aristotele: quali le persone sono, quali dovrebbero essere, quali ci immaginiamo che siano.¹³²

E la richiesta della verisimiglianza mediante le precise «circostanze» e l'evidenza, continuità e veridicità dei «caratteri moderni», si unisce a quella della organicità e complessità ben articolata della commedia, del suo movimento generale, a cui devono servire le singole scene, mai fine a se stesse e mai d'altra parte sacrificate ad uno schema troppo rigido e ridotto¹³³.

Il Nelli appare dunque – sulla base della precettistica classica e delle piú moderne esigenze arcadiche – ben consapevole delle qualità desiderabili in una commedia «moderna», corrispondente alla nuova cultura razionalistica, al bisogno di una rappresentazione non farsesca o romanzesca, ma organica nel suo nucleo poetico-etico, nel suo legame con la vita del tempo, nella sua coerente costruzione complessa ed unitaria in ogni particolare: dai personaggi organici nel loro carattere, e dal loro incontro efficace e giustificato, alla coerenza dell'azione e delle scene in cui si svolge, allo stesso linguaggio che il Nelli vuol sí insaporito, secondo la tradizione toscana, di proverbi, modi di dire popolareschi e comici (ma chiari e comprensibili e magari accresciuti e rinnovati in creazioni personali purché efficaci e divulgabili)¹³⁴, ma che soprattutto desidera preciso e «corrente», «corretto» ed agevole secondo una formula di eleganza chiara ed efficace che ci porta anch'essa ad una fase piú avanzata del gusto arcadico. Come a questa ci conducono molte caratteristiche di contenuto e di poetica del commediografo senese, che, piú di altri scrittori arcadici, mostra pure di avere piú precise preoccupazioni tecniche circa l'esecuzione teatrale, la recitazione dei buoni attori, la differenza di effetto di un testo fra lettura e spettacolo¹³⁵.

¹³² *Commedie*, a cura di A. Moretti, 3 voll., Bologna 1883-1889, II, pp. 257-259.

¹³³ *Commedie*, ed. cit., I, p. 10.

¹³⁴ Cfr. *Commedie*, ed. cit., I, p. 228.

¹³⁵ *Commedie*, ed. cit., I, p. 232.

E se le preoccupazioni morali hanno grande posto nel suo programma (con la solita prudenza arcadica di colpire i vizi «senza offender però l'onestà pubblica»), il Nelli sente – coerentemente al desiderio di un'opera organica, ben legata e articolata, efficace e senza dispersioni ed indugi – l'essenziale ed ovvia necessità che le commedie abbiano «varietà, movimento e fuoco in se stesse» («altrimenti riescon sempremai fredde e rincreasevoli»¹³⁶), siano insomma insieme «istruttive, saporite e piacevoli», animate e ben diverse da una «lezione morale».

In realtà, quando si passa dal campo del programma e delle intenzioni a quello dei risultati, ci si accorge che il Nelli non possedeva una *vis comica* adeguata alla sua esigenza programmatica e lo stesso ritmo dell'azione, piú armonico e coerente che nel Fagiuoli e nel Gigli (se si esclude la particolare situazione del *Don Pilone*), subisce nelle sue opere come un progressivo rallentamento, un indebolimento che sembra richiedere, piú che tagli di scene inutili o parentetiche (come spesso avviene nel Fagiuoli), una mano piú energica che raddensi le parti piú diluite e piú stanche.

Cosí come il suo linguaggio, notevole per un'eleganza media, per una forma di parlato piú comune e corrente, piú moderno e fluido, manca di quella intima vivacità, di quella vibrazione e animazione che, al di là della risentita originalità del Gigli e della piacevolezza del Fagiuoli, sarà cosí costante nel Goldoni anche nelle sue opere piú artigianali e meno poetiche.

La coerenza del ritmo si fa spesso monotonia e la fusione del linguaggio opacità, grigiore, sí che le sue commedie in generale valgono piú come documento di una tecnica teatrale piú avanzata e corrente che non come opere artisticamente vive e convincenti. E tali limiti essenziali non vengono interamente superati neppure in quelle due commedie della sua maturità, *Le serve al forno* e *La suocera e la nuora*, che pure si staccano dalle altre sue commedie per una maggiore originalità e per un'attuazione migliore del suo programma.

A questi due risultati migliori il Nelli giunse attraverso un esercizio assai lungo e faticoso, mal precisabile nel suo esatto cammino per mancanza di una cronologia sicura, ma abbastanza facilmente rappresentabile in sintesi come passaggio da opere piú vicine alla commedia italo-spagnola (come *Il viluppo* e *Gli amori tra gli sposi non conosciuti*, cosí indicativi nel titolo, e degli anni 1709-1710) e da opere piú apertamente farsesche, con utilizzazione degli scenari della commedia dell'arte (la cui presenza, ripresa con le nuove esigenze di regolarizzazione e di caratterizzazione, è piú evidente in commedie come *I vecchi rivali* o *Il geloso in gabbia*), ad opere che, sull'esempio del Molière e dei minori commediografi francesi di fine Seicento, puntano piú decisamente su di una preminenza del personaggio centrale (come avviene ad esempio nella *Moglie in calzon*i, con il rilievo assai riuscito della virile e caparbia Ciprigna, e come avveniva già precedentemente con la protagoni-

¹³⁶ *Commedie*, ed. cit., II, p. 226.

sta della *Serva padrona*), o tentano una piú vasta rappresentazione di vita «moderna» con la piú chiara accentuazione moralistica degli *Allievi delle vedove* che ha un singolare finale tragico o con un piú forte impiego di una satira culturale nella *Dottoressa preziosa*, che si rifà alle *Précieuses ridicules* e alle *Femmes savantes* del Molière e satireggia l'arretrata mania dei romanzi secenteschi e del marinismo, e la stessa infatuazione classicistica di primo Settecento.

Nelle *Serve al forno* il Nelli fece la prova piú ardita di dar vita e voce ad un mondo curioso e pettegolo, vario e mosso, né d'altra parte privo di personaggi piú individuati, legati fra loro da un procedimento «corale». Tra forno, strada, interno di una casa borghese si muovono le tre serve, i fornai, il servo Rattoppa, con i loro pettegolezzi sui propri amorazzi e sulle complicate vicende dei padroni (il vecchio Agridemo, avaro e innamorato della candida pupilla Simplicia) alla cui soluzione felice (Simplicia sposerà il giovane di cui è innamorata) essi collaborano in un'atmosfera piacevole di vita quotidiana e in un intreccio di voci e linguaggio «plebeo», ma non «vile» (alla luce delle esigenze arcadiche di popolarità «ingentilita»).

Ma, in definitiva, l'interessante e intelligente impostazione come rappresentazione di un ambiente in movimento, le sue innegabili qualità tecniche e sceniche, la migliore individuazione di figure e voci nel loro incontro e nelle loro sfumature ben graduate, vengono poi a smorzarsi nella fondamentale monotonia e opacità del Nelli, che ne riduce l'effetto complessivo e ne diluisce la forza ed il ritmo, sempre piú allungato e ripetuto nelle sue volute ampie e indugianti.

Nella *Suocera e la nuora* che fa, molto da lontano, pensare alla *Famiglia dell'antiquario* del Goldoni, il disegno è diversamente piú chiuso e delimitato di quello delle *Serve al forno*, che tendeva ad un movimento tra due centri scenici e al vario giro dei pettegolezzi e degli intrighi delle serve e di Rattoppa, e si può dire che, se poi la complicazione di Bireno e delle sue trame coincide con la maggiore faticosità dell'azione e del ritmo piú lento ed incerto, l'impostazione del contrasto delle due protagoniste nel contrappunto costituito dai due mariti e dai servi (specie la servetta Zughetta che è una Dorina piú castigata e meno impetuosa) è davvero chiara e felice e tutto il I Atto e il finale della commedia, che alla soluzione di questo contrasto piú direttamente è rivolto, sono (a parte il *Don Pilone* del Gigli) gli esempi piú notevoli di una tecnica comica elaborata e rispondente alle nuove esigenze settecentesche prima del Goldoni.

11. *Il melodramma*

Se nel campo della tragedia e della commedia gli arcadi operarono con proposte ed opere intese ad una riforma che mirava a ricostituire quei «generi» teatrali in una loro maggiore dignità letteraria, senza negarne la generale

validità, nel caso del dramma per musica o melodramma la loro prima posizione fu più radicale e polemica, fino alla molto spesso dichiarata volontà di cacciare dalla letteratura un genere ibrido e assurdo che appariva come la sintesi delle stesse peggiori caratteristiche del «malgusto» barocco. Più che di riforma si trattava di lotta variamente dura e decisa contro un ircocervo, un mostro poetico, un coacervo di inverisimiglianza, di mescolanza di tragico e comico, di immoralità e di eccessiva prevalenza del sentimento erotico (contro il quale essi si battevano anche nella tragedia) e insieme come la più forte forma di degradazione (assieme al rifiuto dell'opera scritta nella commedia dell'arte) della poesia asservita alla musica, al puro «piacere degli orecchi» e alla sontuosità spettacolare e scenografica, puro «piacere della vista».

Naturalmente tale dura condanna era tanto più motivata dalle condizioni del melodramma barocco e di ultimo Seicento, in cui l'originario equilibrio fra poesia e musica nel melodramma della scuola fiorentina del Rinuccini e dei Peri e Caccini (quando la musica poteva ben apparire come sollecitata dallo spirito della poesia¹³⁷) appariva rotto e il testo poetico nettamente subordinato o addirittura ridotto a pretesto per l'assoluto predominio della musica e dello spettacolo. Così al severo Gravina, nel capitolo ventesimo del trattato della *Tragedia*, il dramma per musica appariva non suscettibile di correzione e riforma per il totale asservimento della poesia alla musica e alla scenografia, per la sua «meccanicità», per il naturale prevalere di un amore «chimerico» che rifiutava «ogni espressione di altro costume e di altra passione» e così decurtava incurabilmente «l'infinita varietà dei casi umani». E mentre il Crescimbeni non voleva neppure parlare del melodramma perché privo di ogni regolarità e per il «guazzabuglio» dei personaggi che invano lo Zenò cercava di districare e semplificare¹³⁸ e il Martello più scetticamente proponeva di abbandonare il dramma per musica al suo inferiore piacere abnorme e alle sue imperfezioni, irregolarizzabile e irrimediabile¹³⁹, il Muratori, nel capitolo quinto del libro terzo della *Perfetta poesia*, in un'ampia ricapitolazione delle accuse al melodramma, puntava globalmente sulla innaturalità, inverisimiglianza, improbabilità di esso¹⁴⁰, sul suo ricorso a

¹³⁷ Si ricordi che nel Prologo dell'*Euridice* del Rinuccini parla la «tragedia», mentre nei libretti di pieno Seicento (ad es. nella *Favola di Orfeo* dello Striggio) nei prologhi parla la «musica» che si propone come la protagonista delle opere. Per l'origine «poetica» del melodramma mi riferisco al finissimo saggio di L. Ronga, *La nascita del melodramma dallo spirito della poesia*, in *Arte e gusto nella musica*, Milano-Napoli 1956.

¹³⁸ Cfr. G.M. Crescimbeni, *Istoria della volgar poesia*, Venezia 1730, VI, p. 107.

¹³⁹ Cfr. P.J. Martello, *Del teatro antico e moderno*, Roma 1715, pp. 158-160. «Una cosa è da condannare, ed è il tuo giudizio, e di tutti quelli che intervengono al melodramma, con l'erronea presunzione che la poesia faccia in esso la prima figura».

¹⁴⁰ L.A. Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, Milano 1821, III, pp. 65-67, che mettono in chiaro, con movimento gustoso di parodia indignata, l'assurdità della situazione melodrammatica specie dal punto di vista del razionalismo arcadico. «È egli mai verisimile fra le genti che una persona in collera, piena di dolore e di affanno, o narrante seriamente e daddovero i suoi negozi, possa cantare?... Ma che più ridicola cosa ci è di quel mirar due

espedienti, equivoci, colpi di scena, sulla sua «effeminata tenerezza», sulla sua mescolanza disorganica di toni comici e tragici, e sul fatto che, nello sviluppo storico del melodramma,

si è la poesia posta vilmente in catene, e laddove la musica una volta era serva e ministra di lei, ora la poesia è serva della musica.¹⁴¹

Malgrado queste scomuniche la vitalità del dramma per musica opponeva una salda resistenza e, nello svolgersi della stessa Arcadia, si dovrà osservare come da una parte si pronunciassero prospettive programmatiche di «riforma» anche in quel campo, dall'altra si dispiegasse una vasta attività di riforma concreta nella costruzione di drammi per musica variamente affiatati con le esigenze più generali della poesia arcadico-razionalistica.

Per quanto riguarda le proposte programmatiche – associate alla ripresa delle condanne magari in forma parodistica e comica, che uniscono alla critica di fondo del decaduto melodramma barocco quella alla vita e al costume teatrale, ai cantanti e agli attori e alla loro ignoranza e sciocca presunzione –, basti pensare al *Teatro alla moda* (1720) del musicista veneziano Benedetto Marcello (1686-1729): testo da considerare insieme per il suo valore letterario, per la sua prosa vivace e costruita con sapienza e brio, con un ritmo solo apparentemente monotono e in realtà gustosamente ossessivo nella sua fermezza didascalico-parodistica, con l'apertura frequente a vere e proprie scenette comiche e caricaturali, mescolate in un caleidoscopio variopinto, agitato e presentato in un movimento di figure – cantanti «virtuose», impresari, comparse, suggeritori, protettori e madri delle virtuose – che evidenzia coerentemente lo stato di disordine, la mancanza di gerarchia di valori, il prevalere di interessi extra-artistici e di qualità di ignoranza, vanità, sbadataggine¹⁴² di un mondo di esecutori cui corrisponda un'opera disorga-

persone che fanno un duello cantando? che si preparano alla morte o piangono qualche fiera disgrazia con una soave e tranquillissima arietta? che si fermano tanto tempo a replicare la musica e le parole di queste canzonette allorché il soggetto porta necessità di partirsi in fretta e di non perder tempo in ciarle?».

¹⁴¹ L.A. Muratori, *Della perfetta poesia* cit., p. 58. Solo nell'ultima parte del capitolo affiora un margine di concessione simile a quella del Martello, con una volontà di riforma parziale del melodramma ridotto a forma più verisimile ed organica, ma pur sempre lasciato alle sue condizioni di componimento marginale nel raggio della riforma arcadica, ché in esso, con le parole e con i versi, si serve «alla musica, giacché in siffatti componimenti essa principalmente si cerca e si approva», diversamente dalla vera tragedia e commedia senza musica in cui la poesia è «non serva, ma regnante» (pp. 79-80).

¹⁴² Si ricordi almeno in tal direzione la caricatura del cantante che canta a bocca socchiusa, coi denti stretti e che «insomma farà il possibile perché non s'intenda neppure una parola di ciò che dice, avvertendo ne' recitativi di non fermarsi né a punti, né a virgole», e che «essendo in scena con altro personaggio, fino che quegli parla seco per convenienza del dramma o canta una arietta, saluterà la maschera ne' palchetti, sorriderà co' sonatori, con le comparse, etc., perché il popolo chiaramente comprenda essere egli il signor Alipio Forconi musico, non il principe Zoroastro, che rappresenta» (B. Marcello, *Il teatro alla*

nica e dilettesca. E di questa opera e genere decaduto il Marcello non decreta la morte, ma intende promuovere una riforma e rinascita alla luce delle istanze arcadiche e classicistiche di organicità, di verisimiglianza, di ordine, di intima serietà dello scrittore e del musicista (addirittura desiderati uniti in una sola persona), di corrispondenza fra testo e musica, da parte di un musicista e letterato colto, ammiratore dei classici antichi e italiani, fautore di una letteratura seria e spiritualmente tesa, personalmente esercitata con sincero impegno morale e religioso e con una volontà di dignità stilistica piuttosto rigida, nei numerosi sonetti *A Dio* che ricongiungono il Marcello alle istanze etiche di certa linea arcadica settentrionale e fanno da contrappeso alle più franche qualità comico-satiriche che si esprimono appunto nel *Teatro alla moda* sulla base di un contrasto fra un ideale teatrale assai alto e una realtà irrazionale e senza «buon gusto».

Ed è sulla via della serietà morale e delle esigenze di regolarità e organicità tematica, tonale, scrittoria che si mosse – più che altri scrittori di drammi per musica come lo Stampiglia, il Bernandoni e il Pariati, con il quale egli a volte collaborò in melodrammi per la corte di Vienna – il veneziano Apostolo Zeno (1669-1750), figura complessa di valente erudito, amico del Maffei e del Muratori¹⁴³, promotore di giornali letterari-eruditi (la «Galleria di Minerva» e soprattutto il «Giornale dei letterati d'Italia», programmato dal Maffei e redatto dallo Zeno e dal suo fratello Pier Caterino) e insieme scrittore soprattutto di drammi per musica – per i teatri veneziani e per la corte imperiale di Vienna, dove egli fu «poeta cesareo» dal 1718 al 1728 –, ai quali la sua stessa preparazione e preoccupazione storica e i suoi severi ideali morali, che lo portavano a considerare con grande serietà la funzione educativa e civile dei suoi drammi, dettero una prevalente direzione di tematica e di tono austera e rigida, motivata anche – come ben mostra una sua lunga lettera del 1735 all'imperatore Carlo VI e all'imperatrice Elisabetta¹⁴⁴ – dal suo impegno viennese e dalla destinazione dei suoi drammi viennesi ad una corte e a principi assolutistici-paternalistici.

Così, pur nella varietà dei soggetti dei suoi numerosissimi drammi, spicca

moda, prefazione e note di A. D'Angeli, Milano 1956, p. 28).

¹⁴³ A. Zeno scrisse le biografie del Manuzio, del Sabellico, del Davila, di G.B. Guarini, le *Dissertazioni vossiane*, una *Storia cronologica universale di tutti gli italiani poeti sino a nostri giorni*, rimasta inedita, come inediti rimasero tre volumi di storia veneziana. Avendo progettato una raccolta di storici italiani, passò il materiale raccolto al Muratori quando seppe del lavoro simile cui questi attendeva. Curò anche la terza parte dell'*Eloquenza italiana* del Fontanini e aggiunse quattro volumi al *Mappamondo istorico* di Antonio Foresti.

¹⁴⁴ Lettera riportata nell'edizione dei suoi *Drammi scelti*, a cura di M. Fehr, Bari 1929, pp. 278-281. In quella, significativa è appunto l'esemplificazione di soggetti drammatici tolti dalla vita di regnanti e di eroi e dai loro esempi virtuosi e magnanimi: «o maturità di consiglio ne' dubbj affari, o magnanimità di perdono nelle offese sofferte, o moderazione ne' tempi prosperi, o fermezza ne' casi avversi», o «memorabili esempi o di costante amicizia o di amor coniugale, o di man forte a sollievo degli innocenti, o di cuor generoso a ristoro de' miserabili...».

la tematica eroico-virtuosa appoggiata alla storia greca e romana o quella religiosa dei suoi drammi, oratorii e «azioni sacre».

All'espressione di tale tematica, ben congeniale alle istanze piú rigorosamente morali e alla volontà grandiosa degli inizi arcadici e particolarmente del *côté* settentrionale, lo Zeno adibí – con una certa rigida coerenza applicativa e con uno sforzo faticoso e piú meccanico – la riforma dei piú vistosi difetti ed «abusi» del dramma per musica quali essi apparivano ai teorici arcadici e nella realtà delle opere di ultimo Seicento: l'abolizione dell'impasto di tragico e comico, l'applicazione delle regole delle unità, la ricerca di organicità e verisimiglianza delle trame, di un discorso poetico razionale e comprensibile («studiai di far ragionar le persone», egli dice nella lettera citata¹⁴⁵), pur avvertendo sempre una certa scontentezza per gli impacci delle necessità musicali, fra i quali le «arie» in cui particolarmente lo Zeno dimostra il suo impaccio, la striminzita gracilità e certo stento e goffaggine e persino il ricorso, per queste parti cantabili, a moduli di «barocchetto» che tanto piú lo separano dalla fluidità metastasiana. Così come la necessità di dar voce anche alla passione amorosa – pur subordinata alla problematica eroico-virtuosa e storico-politica – trovava nel moralismo dello Zeno un forte impaccio e accresceva quella generale impressione di fatica e di secchezza, di opacità e rigidità che danno un po' tutti i suoi drammi, pur notevoli per una generale capacità di struttura e di decoro.

Per la sua intrinseca secchezza sentimentale e fantastica e per le condizioni del suo gusto piú rigido e moralistico, per la difficoltà delle soluzioni tecniche e linguistiche (con forti squilibri fra «canoro» e discorsivo, fra patetico impacciato e grandioso spesso troppo elevato e inarcato, fra rigida decisione eroica e una piú complessa, ma ancora rigida perplessità psicologica), l'opera melodrammatica dello Zeno appare contraddistinta da un che di piú arcaico rispetto allo sviluppo del gusto arcadico maturo, da una qualità piú di decoro (si pensi soprattutto a drammi come il *Lucio Vero* o l'*Alessandro Severo*) che di poesia, da una esemplarità del melodramma piú di «regolamento» che non di una sua efficace nuova vita poetica e teatrale.

Limiti e importanza che ben furono indicati poi dal Metastasio, che in una tarda lettera del 1767, ripensando alla storia del melodramma fra Seicento e Settecento e alla funzione che vi aveva avuto il suo «precursore», cautamente segnava la scarsa forza poetica dello Zeno, ma insieme ben rilevava i suoi meriti di avvio di un'operazione di riforma positiva della struttura dei drammi per musica:

¹⁴⁵ E in un'altra importante lettera al Gravisi, del 3 novembre 1730 (in *Drammi scelti*, ed. cit., pp. 275-277) egli chiarirà ancor meglio il suo tentativo di «regolamento» dei drammi per musica di per sé «irregolari», contrapponendosi soprattutto ai difetti derivati dalla «poca avvertenza del poeta, che non conserva l'unità dell'azione, non la conformità dei caratteri, non il decoro della scena tragica, non il buon costume a purgazione degli affetti, non il movimento di questi a compassione o a terrore, non le convenienze di un viluppo e di uno scioglimento alle buone regole accomodate».

Quando mancasse ancora al signor Apostolo Zeno ogni altro pregio poetico, quello di aver dimostrato con felice successo che il nostro melodramma e la ragione non sono enti incompatibili, come con tolleranza anzi con applausi del pubblico pareva che credessero quei poeti ch'egli trovò in possesso del teatro quando incominciò a scrivere, quello, dico, di non essersi reputato esente dalle leggi del verisimile, quello di essersi difeso dalla contagione del pazzo e turgido stile allor dominante, e quello finalmente di aver liberato il coturno dalla comica scurrilità del socco, con la quale era in quel tempo miseramente confuso, sono meriti ben sufficienti per esigere la nostra gratitudine e la stima della posterità.¹⁴⁶

E proprio al di là della riforma dello Zeno – e in una tanto più complessa operazione poetica e tecnica al livello delle più centrali e maturate esigenze dell'epoca arcadico-razionalistica e tenendo ben conto di molte delle stesse ragioni della polemica contro il melodramma – solo il Metastasio riuscì a realizzare nel melodramma la più sincera espressione poetica del tempo. Sicché proprio il Muratori, che tanto aveva polemizzato con le forme del melodramma, all'epoca della *Perfetta poesia*, nei primi anni del secolo, dovè poi, tanto più tardi – quando l'opera melodrammatica metastasiana aveva raggiunto la sua piena maturità – riconoscere che il Metastasio, poeta del melodramma, era il maggiore poeta del tempo: «Insomma la conclusione si è che io non conosco oggidì poeta, che possa pretendere uguaglianza con cotesto felicissimo ingegno», egli scriveva il 27 gennaio 1735 in una lettera al Riva, concludendo così un ampio elogio del Metastasio, presente anche in altre sue lettere di poco precedenti o successive.

¹⁴⁶ Cfr. *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, a cura di B. Brunelli, Milano 1943-1954, IV, p. 585.

III

PIETRO METASTASIO

1. *La vicenda biografica*

Nella vita del Metastasio si distinguono esattamente tre periodi, corrispondenti ad altrettante fasi della sua arte: il periodo romano, che fu solo di avvio e, in parte, di apprendistato (fino al 1711), quello napoletano, centrale, non solo cronologicamente, per la scoperta e la definizione della sua poetica (1712-1726), quello viennese – seguito ad una seconda, breve dimora romana – assai lungo, e quindi coincidente per un buon tratto con la parabola centrale e terminale dell'artista (1730-1782).

Pietro Trapassi nacque a Roma (in via dei Caprettari, presso Campo dei fiori, uno dei luoghi piú popolari della città), il 3 gennaio 1698, da Felice, un modestissimo negoziante di Assisi che era stato soldato pontificio, e dalla bolognese Francesca Galastri. Suo padrino di battesimo fu il cardinale Pietro Ottoboni, che poi si occupò della sua prima istruzione.

Pietro fu verseggiatore precocissimo, tanto che a dieci-undici anni attirò su di sé l'attenzione del Gravina, che lo prese sotto la sua protezione e si assunse l'incarico di educarlo (fu il Gravina, com'è noto, a grecizzare il suo cognome in *Metastasio*). Già in quell'epoca il fanciullo era conteso dai numerosi salotti romani, dove letterati e dame lo incitavano ad improvvisare versi su temi obbligati¹.

¹ Abbiamo in merito la testimonianza diretta dell'Autore che all'Algarotti, in una lettera del 1 agosto 1751, scriveva: «Non vi niego che un natural talento, piú dell'ordinario adattato all'armonia e alle misure, si sia palesato in me piú per tempo di quello che soglia comunemente accadere, cioè fra 'l decimo e undecimo anno dell'età mia: che questo strano fenomeno abbagliò a segno il mio gran maestro Gravina, che mi riputò e mi scelse come terreno degno della coltura d'un suo pari: che fino all'anno decimosesto, all'uso di Gorgia Leontino, mi esposi a parlare in versi su qualunque soggetto così d'improvviso, sa Dio come; e che Rolli, Vannini e il cavalier Perfetti, uomini allora già maturi, furono i miei contraddittori piú illustri... Questo mestiere mi divenne e grave e dannoso; grave perché, forzato dalle continue autorevoli richieste, mi conveniva correre quasi tutti i dí, e talora due volte nel giorno istesso, ora ad appagare il capriccio d'una dama, ora a soddisfar la curiosità d'un illustre idiota, ora a servir di riempitura al vuoto di qualche sublime adunanza, perdendo così miseramente la maggior parte del tempo necessario agli studj miei: dannoso, perché la mia debole fin d'allora e incerta salute se ne risentiva visibilmente... Queste ragioni fecero risolvere Gravina a valersi di tutta la sua autorità magistrale per proibirmi rigorosamente di non far mai piú versi all'improvviso; divieto che dal decimosesto anno dell'età mia ho sempre io poi esattamente rispettato, a cui credo di essere debitore del poco

Nel 1712 il Gravina condusse il suo pupillo a Napoli e quindi a Scalea, in Calabria, per affidarlo a Gregorio Caloprese (che era già stato suo maestro) affinché venisse istruito nelle discipline filosofiche: compito che il Caloprese assolse di buon grado, dando al suo insegnamento una direzione prevalentemente cartesiana.

Tornato a Roma, tra i sedici e i diciassette anni, il Metastasio prese gli ordini minori e attese agli studi di giurisprudenza, ma senza trascurare per questi la diletta poesia, ed anzi preoccupandosi di pubblicare le sue prime opere (la tragedia *Giustino*, l'idillio epico *Il convito degli dei* ecc.): ciò che avvenne appunto a Napoli nel 1717.

Il 6 gennaio 1718 il giovane poeta fu colpito dalla prima sciagura: la morte del suo amato maestro, il Gravina. Questi lo aveva istituito erede della sua biblioteca e di un capitale di circa 15.000 scudi romani: ma nacquero liti con altri condiscepoli per la spartizione della somma ed il poeta, trovandosi ben presto in serie difficoltà economiche, dovette pensare a trovarsi una adeguata sistemazione. Più volte tentò, ma sempre inutilmente, di impiegarci presso la corte papale.

Frattanto era stato accolto in Arcadia col nome di *Artino Corasio*. Vi fece il suo ingresso recitando *La strada della gloria*, un'elegia in memoria del maestro scomparso.

Nel '19, fallito il progetto di nozze con Rosalia Gasparini, figlia del rinomato maestro di musica Francesco Gasparini, il Metastasio fissò la sua dimora a Napoli anche per sfuggire all'odio che gli arcadi nutrivano contro di lui come discepolo del Gravina².

A Napoli era intenzione del poeta di esercitare l'avvocatura e, infatti, trovò lavoro nello studio dell'avvocato Giovanni Antonio Castagnola che, secondo una leggenda, sarebbe stato fiero nemico dei poeti e della poesia e avrebbe fatto promettere al Metastasio di non scrivere più versi. Ma – ci sia o no del vero in questo racconto – il Metastasio seguì a «frequentare il Parnaso», tant'è vero che nel '20, per le nozze del principe di Belmonte Pignatelli con la principessa Pinelli di Sangro, componeva un epitalamio e il dramma pastorale *Endimione*. E, l'anno dopo, faceva rappresentare, per il compleanno dell'imperatrice d'Austria, la cantata *Gli Orti Esperidi* con musica di Nicola Porpora, che, nella parte di Venere, fu interpretata dalla

di ragionevolezza e di connessione d'idee che si ritrova negli scritti miei» (*Lettere*, in *Tutte le opere di P. M.*, a cura di B. Brunelli, Milano 1943-1954, III, pp. 657-659; questa edizione è stata seguita per tutte le altre citazioni, dove sarà indicata semplicemente: *Opere*).

² Le ragioni di questo trasferimento egli le spiega in una lettera al conte di Aguirre del 23 dicembre 1719: «I miei domestici interessi mi trasportarono, già molti mesi sono, in Napoli, e mi ci ritenne poi la considerazione del pertinace odio che ancor si conserva in Roma non meno al nome che alla scuola tutta dell'abate Gravina, beata memoria, mio venerato Maestro. Qual odio, se non in tutto almeno in parte, si è trasfuso, e come discepolo eletto e come erede, sovra di me. Ed ancorché possa io con le mie rendite onestamente vivere in Roma, ho stimato prudente risoluzione il vivere lontano, per non vivere fra nemici» (*Opere*, III, p. 20).

celebre cantante romana Marianna Benti, sposata a Domenico Bulgarelli: un incontro di capitale importanza nella vita del poeta. Alla Bulgarelli, piú nota come «Romanina», egli infatti si legò di lungo e affettuoso sentimento e a lei dovette anche la spinta ai primi grandi successi.

Nel suo salotto ebbe modo di conoscere i grandi maestri della scuola operistica napoletana come Pergolesi, Scarlatti, Vinci, Porpora e celebri cantanti come il bolognese Carlo Broschi, detto il «Farinelli», che divenne poi suo grande amico. Ricevuta un'accurata preparazione musicale dal Porpora, stimolato dal particolare ambiente culturale napoletano e dagli incitamenti appassionati dell'amica, il Metastasio scrisse, per il carnevale 1724, il suo primo vero melodramma, *Didone abbandonata*, che fu rappresentato al teatro San Bartolomeo con musica di Domenico Sarro e interpretato con enorme successo dalla Bulgarelli.

Fu questa la prima tappa dell'ascesa trionfale del Metastasio. Mentre la *Didone* seguiva a mietere successi a Venezia e a Roma, egli era già alle prese con un nuovo lavoro, il *Siroe*, musicato dal Vinci e messo in scena nel '26 al teatro San Giovanni Crisostomo di Venezia, ancora per l'interpretazione della Romanina.

Nel '27 il Metastasio è di nuovo a Roma, dove, nel giro di pochi anni, scrive i melodrammi *Catone in Utica* (1727), *Ezio* (1728), *Semiramide riconosciuta* e *Alessandro nelle Indie* (1729), *Artaserse* (1730), l'azione sacra *Per la festività del SS. Natale* e la festa teatrale *La contesa de' Numi*.

Ed ecco che il 31 agosto 1729, per interessamento della contessa D'Althann, ricevette dalla corte di Vienna l'invito a succedere allo Zeno nella carica di poeta cesareo. L'invito giunse graditissimo: il poeta arrivò a Vienna il 17 aprile 1730, e fu accolto con vive dimostrazioni di stima e di affetto. Prese alloggio in casa del napoletano Antonio Martinez, dove rimase fino agli ultimi giorni della sua vita e, nel luglio dello stesso anno, fu ammesso all'udienza dell'imperatore Carlo VI.

Il periodo viennese comprende ben cinquantadue anni e trascorse tranquillamente soprattutto durante il regno di Carlo VI, grazie anche all'affettuosa protezione di Marianna Pignatelli, vedova del conte D'Althann: la «Marianna seconda», com'ebbe a definirla argutamente il Carducci. Affetto, questo per la contessa, che non offuscò del tutto il sentimento per la prima Marianna, se sono sincere le parole di dolore che il poeta scrisse in occasione della triste notizia della morte della Romanina (1734), la quale lo aveva lasciato unico erede di un ricco patrimonio. Eredità, però, che il Metastasio ritenne di non potere accettare (per ragioni convergenti di decoro e di intima onestà), rinunciandovi in favore del marito della morta amica³.

La D'Althann era una donna intelligente e sensibile che rese gradito al Metastasio il soggiorno viennese, alternandolo con quello in una sua villa in Moravia, dove il poeta l'accompagnava. Intorno alla loro relazione son corse

³ Si veda la lettera a Domenico Bulgarelli (il marito della Romanina) del 13 marzo 1734, in *Opere*, III, pp. 101-103.

molte voci: si raccontò anche (ma è certamente leggenda) che si fossero legati segretamente in matrimonio.

Comunque il decennio 1730-1740 fu per il Metastasio fecondissimo, se egli compose allora ben undici melodrammi, dall'*Adriano in Siria* all'*Attilio Regolo*, piú oratori e azioni teatrali.

Nell'ottobre 1740 morí Carlo VI, e fu per il poeta perdita dolorosa. Non che Maria Teresa fosse meno affettuosa e prodiga d'onori verso di lui, «son ancien maître», ma i tempi cambiavano, la vita di corte si faceva meno spensierata e festosa a causa delle continue guerre. Nel '55 morí anche la contessa D'Althann e il Metastasio, che prima di quell'anno aveva scritto altri pochi melodrammi (*Ipermestra*, *Il re pastore*, *L'eroe cinese*, *Nitteti*), sentí esaurirsi del tutto l'ispirazione. Già alla Pignatelli, il 4 gennaio 1751, aveva scritto:

Il mio costante commercio di tanti anni con le Muse è ormai piú tosto amicizia che tenerezza. Io conosco tutti i loro capricci, esse non ignorano alcuna delle molte mie imperfezioni. Io le lascio in pace quanto è possibile: esse non mi stuzzicano che per inavvertenza: e se talvolta ci accarezziamo, è piú costume che affetto.⁴

Negli ultimi anni non compose altri melodrammi che *Il trionfo di Clelia* (1765), *Romolo ed Ersilia* (1765) e il *Ruggero* (1771), insieme con altri, piú numerosi, componimenti minori, tra i quali il poemetto *I voti pubblici* e le ottave *La pubblica felicità*. Nel frattempo attendeva anche, e assai fruttuosamente, allo studio delle poetiche di Aristotele e di Orazio.

Sul finire dell'80 moriva anche Maria Teresa e la vita di corte, con l'avvento del riformatore Giuseppe II, divenne ancor piú difficile per l'indole delicata e tradizionalista del Metastasio.

Morí egli, dunque, amareggiato, due anni dopo la scomparsa dell'imperatrice, il 12 aprile 1782, nella casa della famiglia Martinez il cui affetto (e in specie quello della cosiddetta «terza Marianna», la giovane figlia del suo ospite) aveva confortato la sua estrema vecchiaia.

2. Metastasio e l'epoca arcadico-razionalistica

L'animo melodrammatico arcadico trionfa nella poesia del Metastasio, cosí come già nei modi della sua esperienza vitale e nella sua poetica esplicita ben si conferma una interpretazione personale delle condizioni spirituali dell'epoca arcadico-razionalistica nel loro valore piú medio e diffuso e nella loro tensione all'espressione poetica. In quell'epoca il Metastasio è saldamente iscritto e tale sua posizione è comprovata nella sua stessa incompienza degli sviluppi piú profondi e rinnovatori, verso l'illuminismo e il preromanticismo, della seconda metà del secolo.

⁴ *Opere*, III, p. 611.

Diagnosi dell'*animus* metastasiano che, anzitutto, trova un materiale eccezionalmente ricco e probante nell'abbondantissimo epistolario. Da esso si ricavano alcuni tratti essenziali del temperamento del poeta: in primo luogo la sua impostazione vitale fra riserbo e controllo e una fondamentale fiducia nel rapporto, nel dialogo, nella socievolezza, nella comunicazione e nel dovere del singolo, rispetto alla «pubblica felicità». In una lettera all'Adami del 29 aprile 1757 egli scrive:

Io credo e sostengo che

non meritò di nascere
chi vive sol per sé.

Ed in conseguenza di questo dovere dell'umanità mi sono studiato tutta la mia vita di evitare l'interno rimorso di essere inutile ai miei simili potendo fare il contrario.⁵

Parimenti è testimoniata la sua salda adesione alla prospettiva primosettcentesca di una civiltà legale e non arbitraria in cui gli individui hanno riacquisito una *securitas* ben diversa dal disperato abbandono del singolo alla violenza e all'arbitrio dei potenti e prepotenti di età barbariche o feudali e semi-feudali per le quali egli denuncia quel chiaro orrore che è tipico della sua epoca. Posizione che egli decisamente afferma nella lettera al fratello del 9 febbraio 1767⁶ e che coerentemente lo porta ad esaltare un ideale governo razionalistico-paternalistico, il quale sembra realizzarsi per lui in quello di Carlo VI e poi di Maria Teresa, «madre» e «padrona» dei suoi sudditi. Da ciò la sua reazione agli sviluppi illuministici del razionalismo che egli considerò come aberrazioni da un retto uso della ragione. Come nello sviluppo della

⁵ *Opere*, IV, p. 8.

⁶ «Ditemi: preferireste voi, al secolo in cui viviamo quelli per avventura che chiamansi favolosi ed eroici? Credereste felicità il trovarvi esposto agli Antifati, ai Procusti, ai Gerioni, ai Cachi, ai Tiesti e agli Atrèi? Sono forse (come menò incerte) le memorie storiche gli oggetti della vostra invidia? Ricordatevi i Mostri e le Furie ch'hanno funestati nel corso de' loro regni i viventi in Asia, in Grecia, in Egitto. Desiderate per avventura i secoli ne' quali i nostri Romani hanno tanto onorata l'umanità? Andate, vi prego, enumerando le loro vicende, e vedete se vi piacerebbe di far numero nella bella collezione di Romolo, di vivere sotto Tarquinio, di comprar la libertà con l'evidente pericolo d'esser distrutti, di soffrir la tirannia de' decemviri, di trovarvi involto nelle turbolenze dei Gracchi o notato nelle proscrizioni de' triumviri, di tremar sempre alle brutalità de' Tiberii, de' Neroni, de' Caligoli, de' Caracalli e della maggior parte degli altri Cesari? D'esser sepolto sotto le rovine dello scosso e dissipato impero romano? O sommerso dai barbari torrenti che versò il Settentrione sulle infelici nostre contrade? O smarrito e confuso fra i rischi, gli errori, l'ignoranza e le tenebre de' secoli che quindi seguirono? Ma senza andar tanto indietro, ditemi solo se contate come più di voi fortunati quelli da cui nacquero i nostri padri in tempi ne' quali la gelosia, la vendetta, la violenza, il tradimento, armati di veleni, di sicari e di trabocchetti, erano le più luminose virtù degli uomini d'alto affare?» (*Opere*, IV, pp. 526-527). Brano in cui andrà messa bene in rilievo la chiara presa di posizione contro le condizioni semi-feudali dell'epoca barocca, che ricollega il Metastasio agli atteggiamenti dei teorici della «pubblica felicità» e della «pubblica utilità» dell'epoca razionalistica.

sensibilità preromantica egli vide una deviazione dall'uso della natura, un tradimento del reciproco controllo ragione-natura, un prevalere morboso di sentimenti empî e funerei, così l'illuminismo gli sembrò pauroso avvio di ritorno al disordine e alla licenza di epoche precedenti a quella da lui amata e poeticamente interpretata.

Deve essere dunque ben chiaro il limite che trattiene il Metastasio tutto entro la temperie arcadico-razionalistica: limite e adesione che lo porterà sempre, nella vecchiaia, a rimpiangere quell'epoca e a farsene lodatore e conservatore persino acido e risentito come nella difesa del suo vero mondo storico, sentimentale e poetico. Donde certi riesami della sua stagione napoletana e la critica delle posizioni piú avanzate antigesuitiche, anticuriali e foriere di pensiero «libertino», già vive nell'ambiente napoletano dei primi decenni del secolo.

Evidentemente quei giudizi senili non combaciavano con la precisa situazione del giovane Metastasio, sulla quale purtroppo non possediamo che scarsissimi documenti, sufficienti tuttavia a dimostrarci che dovè essere assai piú spregiudicata e influenzata dagli elementi vivi della cultura napoletana, quali si possono ben riconoscere nella descrizione critica del libro del Badaloni⁷ e nella sua individuazione del *côté* degli illuminati e del Gravina. Basti almeno ricordare, nella *Morte di Catone*, l'accento ad una religiosità non legata al culto e ai templi

(E poi, perché degg'io Giove superno
negli aditi cercar, se il trovo espresso
ovunque mi rivolgo, ovunque scerno?)⁸

e l'insistenza sull'unica norma del saggio che si avvale solo del suo «lume interno», della ragione, raggio divino calato nell'uomo per trarre dal «vasto sen dell'infinito» «il seme eterno del bene oprar»⁹. Scuola di saggezza di origine graviniana la cui suggestione sull'animo metastasiano – sia pure in una versione piú mondana e cortigiana – si misura, meglio che altrove, nell'elenco di «sentenze e massime» tratte dalle opere metastasiane e aggiunte alla *Vita* dell'Aluigi¹⁰.

Ma, come dicevo, nell'epoca viennese, i limiti conservativi e addirittura reazionari del poeta cesareo, la sua distinzione di una libertà moderata e inscritta in un ordine terreno e provvidenziale saldo e statico, si vengono profilando con progressiva chiarezza. Sicché nella lotta antigesuitica, egli, non «filogesuita», vedeva ragioni ed obbiettivi piú vasti e pericolosi e addirittura l'avvio ad una «anarchia temporale e spirituale»¹¹ che egli veniva presagendo e prefigu-

⁷ N. Badaloni, *Introduzione a G.B. Vico*, Milano 1961, pp. 235-265.

⁸ *Opere*, II, p. 763.

⁹ *L'origine delle leggi*, in *Opere*, II, p. 765.

¹⁰ M.À. Aluigi, *Storia dell'abate Pietro Trapassi Metastasio poeta drammatico*, Assisi 1783.

¹¹ Lettera al fratello, 28 settembre 1761: «La fermentazione che agita tutta l'Europa pare che abbia oggetto piú vasto che i Gesuiti che le servono di pretesto. L'anarchia temporale

rando con foschi colori; e, in genere, di fronte ad ogni fermento innovatore il suo atteggiamento è fermamente reazionario, come dimostrano ampi passi dell'epistolario. In essi l'antilluminismo metastasiano prende due fondamentali direzioni: una di grave deplorazione contro i progressi dell'empietà e della licenza¹²; l'altra di diagnosi satirica della più lata situazione di costume: come là dove denuncia il pericolo di fare educare la nobiltà viennese da precettori frivoli e liberi pensatori francesi¹³, ovvero manifesta la sua antipatia per la filosofia del commercio¹⁴, rivelandoci ancora una volta la sua fedeltà a ideali di tipo fisiocratico dell'epoca arcadica, e soprattutto il rimpianto del letterato arcade per l'abbandono della «bella letteratura» a favore dell'utilitarismo delle scienze e delle attività economiche e militari.

L'una e l'altra direzione rinviano a una centrale posizione arretrata nel tempo fino agli ideali medi (già usufruiti in una direzione prevalente di ordine, di prudenza, di tranquillità) dell'età arcadico-razionalista del primo Settecento. Rinviano, cioè, alla nozione metastasiana di «necessaria società», di «regole che sono figlie della libertà medesima, che la dirigono, non la distruggono e che ne limitano una parte per non perderla tutta».

Sempre sulla base della sua formazione il Metastasio reagisce – con forza anche maggiore di quella dispiegata contro la letteratura di tipo didascalico-illuministico – contro gli svolgimenti della sensibilità preromantica. Sintomatiche, in questa direzione, una lettera al Rovatti (che gli aveva inviato delle poesie «sepolcrali»)¹⁵ e una al Bottoni (noto traduttore delle *Notti* di Young)¹⁶, in cui il Metastasio contrappone al gusto della poesia sepolcrale la serenità del saggio che ama la socievolezza, la vita e le sue offerte piacevoli. Tema che trova chiara esposizione nella nota paginetta sull'inverno moravo e sul piacere delle varie stagioni, che è motivo di ricordo con un tema tipicamente arcadico (ripreso poi, a vari livelli, in tutto il Settecento europeo letterario e musicale, ma costitutivo dell'edonismo e della «saggezza» idillica dell'*Arcadia*)¹⁷:

Abbiam fin ora goduta, e qui ed in Frain, la più ridente stagione che potesse desiderarsi: ma da quattro giorni in qua è comparso inaspettatamente l'inverno teutonico

e spirituale è un pezzo che si prepara nelle spiritose massime della nostra eletta letteratura» (*Opere*, IV, p. 226).

¹² Cfr. soprattutto le lettere al fratello (23 novembre 1767), a Sigismondo Chigi (27 giugno 1768), ad Agostino Gervasi (10 ottobre 1771), rispettivamente in *Opere*, IV, pp. 580-581; IV, p. 632; V, pp. 109-110.

¹³ Lettera allo Zanotti, 12 marzo 1778 (*Opere*, V, pp. 497-498).

¹⁴ Lettera al Pasquini, 27 agosto 1759 (*Opere*, IV, p. 103).

¹⁵ Lettera dell'8 maggio 1769 (*Opere*, pp. 728-729).

¹⁶ Lettera del 23 maggio 1771 (*Opere*, V, p. 85). Sullo Young si vedano le mie pagine nel *Preromanticismo italiano*, II ed., Napoli 1959, pp. 142-148.

¹⁷ Per l'*Arcadia* si veda la nota a p. 26 del mio libro *L'Arcadia e il Metastasio*, Firenze 1963. Per altri sviluppi del tema delle stagioni si veda il volume di L. De Nardis, *Saint Lambert. Scienza e paesaggio nella poesia del Settecento*, Roma 1961, pp. 124-126, che elenca opere e componimenti dedicati alle stagioni sino alla soglia dell'Ottocento.

con tutto il suo magnifico treno: e senza aver mandato innanzi il minimo precursore del suo arrivo. Tutto è ricoperto di neve. Il fiume, non che i laghi e gli stagni, si sono in un tratto saldissimamente gelati: ed una sottilissima auretta, spirante da' sette gelidi Trioni, ci rende i suoi omaggi fin dentro alle nostre piú interne e custodite camere, nelle quali ci siamo fortificati. Con tutto questo improvviso e stravagantissimo cambiamento della natura io, che non era nato per la strepitosa magnificenza delle corti ma per l'oziosa piú tosto tranquillità d'Arcadia, ritrovo qui tuttavia, a dispetto degli allettamenti cittadini, moltissimo di che compiacermi. Mi diletta quell'uniforme candore che per cosí gran tratto di terreno io mi veggo d'intorno: mi piace quel concorde silenzio di tutti i viventi. Mi trattiene quell'andar ricercando con gli occhi le conosciute vie, gli alberi, i campi, i cespugli, i tuguri pastorali, e tutti quei noti oggetti, de' quali la caduta neve ha cambiato affatto il colorito, ma conservato rispettosamente il disegno; considero con sentimento di gratitudine che quell'amico bosco che mi difendeva poc' anzi con l'ombra da' fervidi raggi del sole or mi somministra materia onde premunirmi contro l'indiscretezza della fredda stagione; insulto con diletto all'inverno, ch'io veggo ma non provo nella costante primavera del nostro tepido albergo: ma quello di che, per impulso d'amor proprio, io piú sensibilmente mi compiaccio, è l'andarmi convincendo che al pari delle altre stagioni abbia l'inverno ancora i suoi comodi, le sue bellezze e i suoi vantaggi.¹⁸

Una pagina ispirata ad un edonismo non volgare, insaporito da una intensa venatura di meditazione sulla sorte degli uomini, capace di avvertirne gli elementi amari fino a certe piú risentite e pessimistiche diagnosi totali, che trovano riscontro, per esempio, nel celebre sonetto del 1733 sulla composizione dell'*Olimpiade*¹⁹ e nel recitativo di Timante nella scena 2 del III Atto del *Demofonte*:

Perché bramar la vita? e quale in lei
piacer si trova? Ogni fortuna è pena;
è miseria ogni età. Tremiam, fanciulli,
d'un guardo al minacciar; siam giuoco, adulti,

¹⁸ Lettera alla Pignatelli, 23 ottobre 1749 (*Opere*, III, pp. 436-437).

¹⁹ Sogni e favole io fingo; e pure in carte
mentre favole e sogni orno e disegno,
in lor, folle ch'io son, prendo tal parte,
che del mal che inventai piango e mi sdegno.

Ma forse, allor che non m'inganna l'arte,
piú saggio io sono? È l'agitato ingegno
forse allor piú tranquillo? O forse parte
da piú salda cagion l'amor, lo sdegno?

Ah che non sol quelle ch'io canto o scrivo
favole son: ma quanto temo o spero,
tutto è menzogna, e delirando io vivo!

Sogno della mia vita è il corso intero.
Deh tu, Signor, quando a destarmi arrivo,
fa ch'io trovi riposo in sen del Vero!

di Fortuna e di Amor; gemiam, canuti,
sotto il peso degli anni. Or ne tormenta
la brama di ottenere; or ne trafigge
di perdere il timor. Eterna guerra
hanno i rei con se stessi; i giusti l'hanno
con l'invidia e la frode. Ombre, deliri,
sogni, follie son nostre cure; e quando
il vergognoso errore
a scoprir s'incomincia, allor si muore.

Brano, quest'ultimo, che implica uno scandaglio razionalmente coerente e appuntito sull'esistenza umana che permea, a ben guardare, tutto il fondo dell'opera metastasiana, sottraendola alle condizioni di un edonismo esclusivamente frivolo e letterario. Il Metastasio non discute la provvidenza, non indaga a fondo sul destino degli uomini, ma ne avverte le amare pieghe come ne ama l'esito felice. Così il suo diagramma melodrammatico fra elegia ed idillio nasce dall'intimo del suo animo e della sua visione vitale: e in poesia ciò che nella lettera sopra citata è più celato, e pur trasparente, si espande nella continua vibrazione ondeggiante dei personaggi fra timori e speranze, fra pessimismo e ottimismo, sotto la spinta di un destino che alterna lusinghe e minacce e solo alla fine rivela il suo volto provvidenziale-razionale.

Dalla lettura dell'epistolario risulta, dunque, un ritratto dell'uomo, ben coerente come sostegno di alcuni atteggiamenti e temi del poeta e molto interessante per la sua situazione personale-storica. Esso, inoltre, rivela, già sul piano artistico, il suo valore di prosa che non è stato mai sottolineato come si dovrebbe, ad ampliare la nostra intera conoscenza e la nostra intera valutazione dell'arte metastasiana.

Ricco di veri e propri piccoli capolavori arcadico-razionalistici, l'epistolario metastasiano si impone anzitutto al lettore per la sua estrema lucidità, per la sua capacità di dare evidenza nitida e distinta alle cose riferite in un taglio riassuntivo e miniaturistico perfetto. Basti ricordare, in proposito, su di un piano più esterno, la lettera in cui il Metastasio prepara un complicato trasferimento di cavalli da Vienna alla Spagna precisandone l'itinerario e le condizioni di viaggio²⁰, o, su di un piano più chiaramente artistico, quelle numerose in cui si dà notizia e relazione di battaglie delle guerre di successione polacca e austriaca e poi dei Sette anni, in cui, sulla spinta di una curiosità nitida e vivace (che prevale sull'interesse del buon suddito austriaco²¹), il gusto della

²⁰ Lettera al Farinelli del 12 novembre 1749 (*Opere*, III, pp. 437-444).

²¹ Sul «nazionalismo austriaco» del Metastasio si vedano le giuste osservazioni del Varese (*Saggio sul Metastasio*, Firenze 1950, pp. 20-21). L'Italia è, per il Metastasio, la patria della lingua, dei ricordi giovanili, della bella letteratura difesa, ove occorra, contro gli stranieri. Ma dal 1730 in poi egli si sente suddito austriaco e nulla appare più errato delle ricerche, dal Carducci in poi, della sua italianità e del suo romanesimo in funzione preresorgimentale. Ché la stessa esaltazione retorica degli eroi romani è per lui in funzione di un'ideale

precisione e del movimento, in una misura breve e riassuntiva, si esalta fino al risultato di una carta strategica in miniatura, animata, colorita e limpida, o di un movimento scenografico minuto, fervido, piacevolissimo²².

Mentre, sul piano della capacità di costruire «personaggi» vivi e insaporiti di *humour*, si ricordi almeno il modo indiretto con cui dalle lettere al fratello Leopoldo e alla contessa Orzoni-Torres, emergono in controluce le figure di questi due corrispondenti: il fratello vanesio e velleitario, la contessa ipersensibile e portata a facili atteggiamenti pessimistici.

E si rilegga almeno la gustosa lettera al fratello che vuol dimagrire per ragioni estetiche:

Spero che, molto prima dell'arrivo di questa, vi avrà lasciato in pace il vostro illepidissimo morbo attico. Se volete seguire il mio avviso, più tosto che divenire snello per via così fastidiosa lasciate pure che *pinguis aqualiculus propenso sesquipede extet*. E pregate il Cielo come il buon Fiacco *pingue pecus domino facias et caetera, praeter ingenium*. Alla fin fine una bella pancia, ben organizzata e presentata maestosamente a tempo e luogo, paga sempre con usura di rispetto la picciola fatica di chi la porta. Se non foss'altro che quell'idea d'opulenza che vi muove dovunque compare! E poi fate un poco di riflessione a certi personaggi gravi e venerabili: troverete che la maggior parte ingombrano un enorme sito con la loro circonferenza. Che rimarrebbe a tanti priori, provinciali, guardiani, generali e simili altri valent' uomini, se si togliesse loro l'invidiabile merito di quelle solenni pance graduate? E voi siete così dolce da posporre una bella pancia ad un inquietissimo tenesmon! E forse in grazia della parola greca! O Coridon! Coridon! A proposito di pancia, mi rallegra che abbiate fatto conoscenza col reverendissimo padre Chiaberge.²³

Mentre, con un variare di personaggi-*Leit Motive* che anima la partitura generale dell'epistolario, le lettere ad un altro corrispondente fondamentale, il cantante Farinelli, si aprono a toni festosi e scherzosi, quasi riecheggianti la letizia giovanile del comune soggiorno napoletano e romano che certo costituì nella memoria attiva del poeta la riserva più ricca di esperienze vitali, la zona fervida

educazione della classe nobiliare imperiale e Vienna è la Roma dei tempi moderni. In questo senso non solo prevale in lui lo *slogan* di molti letterati settecenteschi «ubi bene, ibi patria» (e in senso, in verità, assai privato), ma il «dovere» del letterato di corte e, alla fine, la convinzione delle ragioni di un impero romano-austriaco di cui le province italiane sono felici dipendenze. La patria locale, Roma e lo Stato pontificio, hanno per lui poi scarsissima importanza, né mi pare che di un patriottismo romano-pontificio si possa davvero parlare anche nel Settecento. Roma è la capitale della Chiesa, sostegno religioso dell'*omnis potestas a Deo* consolidata per lui nell'impero asburgico. Ma, come dicevo, nelle relazioni delle vicende belliche prevale in genere il gusto quasi teatrale delle vicende in se stesse (cfr. lettera al fratello, 9 giugno 1760, *Opere*, IV, p. 145) in cui l'indifferenza personale del relatore sfiora il cinismo: «il sipario è alzato, stiamo ora attenti alla commedia». Anche se, quando la fortuna è ostile agli austriaci e la situazione si fa per loro rischiosa, non mancano espressioni sinceramente addolorate del buon suddito (cfr. lettera alla Orzoni, 10 novembre 1759, *Opere*, IV, pp. 119-120).

²² Cfr., per esempio, la lettera al fratello del 9 giugno 1760 (*Opere*, IV, p. 145).

²³ Lettera del 2 novembre 1743 (*Opere*, III, p. 239).

della gioventù di cui ritorna l'eco nel ricordo suscitato da un minimo accenno, come il poeta diceva in un'altra bella lettera al Filipponi, del 5 marzo 1746:

[la vostra lettera] risvegliando nell'animo mio una folla di care e ridenti memorie di accademie, passeggiate, cicalate, dispute, simposii, il Vomero, Chiaia, Strada Giulia, Porta del Popolo, ed infinite altre somiglianti, è andata ricercando ogni più riposta e più sensibile parte del cuor mio.²⁴

Proprio sul tema del ricordo può emergere un carattere fondamentale dell'animo e dell'arte metastasiana. Il ricordo, per quanto tenero e commovente, non si svolge in aperto abbandono e rimpianto nostalgico, in moti di esuberanza emotiva, ma commuta la sua forza in pienezza e nitidezza di rappresentazione, in forma di recupero di una scena viva, riferita come presente.

Già su questa direzione va condotta la lettura della celebre lettera sul soggiorno calabrese il cui ricordo vien suscitato da alcuni accenni della lettera del Mattei cui il Metastasio rispondeva:

Ho riveduti come presenti tutti quegli oggetti che tanto colà allora mi diletтарono. Ho abitata di bel nuovo la cameretta dove il prossimo fiotto marino lusingò per molti mesi soavemente i miei sonni: ho scorse in barca con la fantasia le spiagge vicine alla Scalea: mi son tornati in mente i nomi e gli aspetti di Cirella, di Belvedere, del Cetrano e di Paola: ho sentito di nuovo la venerata voce dell'insigne filosofo Gregorio Caloprese, che adattandosi per istruirmi alla mia debole età, mi conducea quasi per mano fra i vortici dell'allora regnante ingegnoso Renato, di cui era egli acerrimo assertore, ed allettava la fanciullesca mia curiosità or dimostrandomi con la cera quasi per giuoco come si formino fra i globetti le particelle striate, or trattenendomi in ammirazione con le incantatrici esperienze della diottrica. Parmi ancora di rivederlo affannato a persuadermi che un suo cagnolino non fosse che un orologio, e che la trina dimensione sia definizione sufficiente di corpi solidi: e lo veggio ancor ridere quando, dopo avermi per lungo tempo tenuto immerso in una tetra meditazione facendomi dubitare d'ogni cosa, s'accorse ch'io respirai a quel suo *Ego cogito, ergo sum*: argomento invincibile d'una certezza ch'io disperava di mai più ritrovare.²⁵

Quadro nitido, affettuoso, pieno, in cui il ricordo riaffiora con le condizioni di un lieto presente ed evita ogni ingorgo sospirato, sí che, poi, la lettera si chiude rapidamente tra l'accenno ad un inizio di sopraffazione della memoria e una gentile scusa epistolare di non portar via più tempo all'amico, che è una forma di elusione di ogni sovrabbondanza emotiva, di ogni turbamento del quadro cosí interamente delineato.

E ancora più interessante su questa direzione è l'altra celebre lettera alla Romanina, da Vienna, sul carnevale romano, un autentico piccolo capolavoro del gusto primosettecentesco e della vocazione teatrale metastasiana,

²⁴ *Opere*, III, p. 266.

²⁵ Lettera al Mattei, 1 aprile 1766 (*Opere*, IV, pp. 453-454).

dove la nostalgia e il ricordo si commutano nella forza costruttiva di un quadro animato, preciso, incantevole, in cui ogni voce ha il suo accento e presuppone un movimento, un passo, un'impostazione di scena e di visuale:

Oggi è appunto il primo giorno delle maschere, e io son qui a gelarmi. Pure mi trattengo piacevolmente, figurandomi voi impiegata e divertita. In questo momento, che secondo l'orologio di Roma saranno le 2 ore, comincerà la frequenza de' sonagli pel Corso. Ecco il signor canonico de Magistris, che apre l'antiporta. Ecco il signor abate Spinola. Ecco Stanesio. Ecco Cavanna. Ecco tutti i musici di Aliberti. Chi sarà mai quella maschera che guarda tanto le nostre fenestre? Fa un gran tirar di confetti, e non può star ferma. – È certo l'abatino Bizzaccari. – E quel bauttone così lungo che esamina tutte le carrozze, fosse mai il bellissimo Piscitelli? – Certo; senza dubbio. – Ecco il conte Mazziotti, che va parlando latino. – Ecco i cortegiani affettati vestiti di carta. – Ma che baronata è mai questa! Quasi tutte le carrozze voltano a San Carlo. – Che cosa è? – Il segno. – Presto. – Viene il bargello. – Venga, signor agente di Genova. – Non importa. – Ma se v'è luogo per tutti? – Vede ella? – Vedo benissimo. – Ma mi pare che stia incomodo. – Mi perdoni, sto da re. – Eccoli, eccoli. – Quanti sono? – Sette. – Chi va innanzi? – Il sauro di Gabrielli, ma Colonna lo passa. – Uh, Gesù Maria! – Che è stato? – Una creatura sotto un barbero. – Sarà morta certo. – Povera madre! – Lo portano via? – No, no. Era un cane. – Manco male. – Dica chi vuole, è un gran piacere la forte immaginativa. Io ho veduto il Corso di Roma dalla piazza de' Gesuiti di Vienna.²⁶

In questa lettera, scritta nei primi anni viennesi – quando l'esercizio della vita e degli affetti venne come recuperato tutto poeticamente nell'opera melodrammatica –, vita e finzione, realtà e sogno teatrale, valore della «forte immaginativa», capacità di depurare ed esaltare la partecipazione sentimentale in canto ed azione melodrammatica, sono già saldamente al centro della tensione espressiva metastasiana, con un respiro più corto, ma con una forza e una finezza pari a quelle dispiegate nei melodrammi maggiori.

3. *Elementi della poetica metastasiana*

Il Metastasio, che fu artista sorvegliatissimo, e pur tutt'altro che mosso da ragioni solamente sperimentali e tecniche, ha precisato teoricamente la sua poetica solo in anni piuttosto tardi e fuori del periodo più intenso della sua ispirata attività. Sicché l'importanza dei suoi due documenti fondamentali (*l'Estratto della poetica di Aristotile* e le note alla traduzione dell'*Ars poetica* di Orazio) e delle osservazioni al teatro greco – nonché di numerose lettere dedicate ad argomenti di poetica – si configura per lo più come meditazione *a posteriori* rispetto all'opera realizzata; e tuttavia quei testi possono essere usati a verifica delle fondamentali posizioni di poetica del Metastasio e del

²⁶ Lettera alla Bulgarelli, 27 gennaio 1731 (*Opere*, III, pp. 52-53).

loro accordo con generali istanze arcadiche, a parte ciò che essi possono dirci sull'acutezza della meditazione metastasiana in sede di estetica nei chiari limiti di un ampliamento moderato del regolismo classicistico.

Essenziale risulta anzitutto la delineazione dei caratteri costitutivi del poeta, in cui rifluiscono tipici elementi arcadico-razionalistici:

In primo luogo, per esser atto a divenir poeta è necessaria una naturale acuta sensibilità all'armonia, al numero ed al metro: quale è quella che s'incontra non di rado in Italia fra i rustici giovanetti e le villanelle de' contorni particolarmente di Firenze e di Roma; i quali, non sapendo per lo più né men leggere, ed ignorando affatto qualunque metrica legge, cantan versi improvvisi su qualunque soggetto che lor si proponga: e con la sola guida dell'orecchio non ne trasgrediscono mai gli accenti e le misure. Operazione che a moltissimi uomini di distinto ingegno, e dottrina, e provveduti perfettamente di tutte le regole del metro, riesce difficile e mal sicura se non ricorrono a contar le sillabe su le dita.

È necessaria una naturale docilità, o sia attività del cuore ad investirsi facilmente delle varie umane passioni che si vogliono in altri eccitare: effetto che non può conseguirsi da chi non le sente prima in se stesso; come di sopra ha magistralmente Orazio insegnato:

... si vis me flere, dolendum est
primum ipsi tibi. (*Poet.*, v. 102)

È necessaria una feconda vivacità di fantasia, pronta a formarsi le immagini che, come dipinte coi colori in un quadro, vuole il poeta che gli altri veggano rappresentate nelle sue parole.

È necessaria quella sagace perspicacia, di cui vuole Aristotile indispensabilmente fornito ogni poeta: quella, dico, per la quale facilmente egli scopre certe particolari qualità, nelle quali si rassomigliano oggetti bene spesso fra loro totalmente nel resto diversi: onde egli artificiosamente scambiandogli, e valendosi dell'uno in vece dell'altro, possa formare quegl'ingegnosi translati e metafore, che sono il più splendido distintivo del linguaggio poetico.

È necessaria una prontissima ubbidienza degli spiriti nel concorrere, secondo il bisogno, a mettere in moto ed a riscaldar la mente di quella specie di focosa agitazione che chiamasi *estro*, *entusiasmo*, o *furor poetico*. Dall'impeto del quale avvalorate le facoltà della mente, si rende essa capace di quelle operazioni che a lei riuscirebbero impossibili se le tentasse tranquilla. Come impossibili ad ognuno sarebbero a passo lento quei salti, che nell'impeto del corso facilmente riescono.

Ma perché cotesto efficace utilissimo impulso, che chiamasi *estro*, non trascenda mai i limiti, pur troppo vicini, oltre de' quali degenererebbe in pazzia, convien aver sempre presente l'aurea sentenza d'Orazio:

Scribendi recte, sapere est et principium et fons;

cioè:

Il buon giudizio è il capital primiero
dell'ottimo scrittore;

ed a tenore di questa star in guardia che non giunga mai l'estro a turbar ne' suoi trasporti l'equilibrio della ragione, ma che ne senta sempre l'impero. Siccome un ardente, ma bene ammaestrato corsiere, nelle azioni le più focose, senza veruna repugnanza ubbidisce ad ogni minimo cenno del freno.

Or l'impeto e l'ardore, di cui l'estro si forma, e la placida tranquillità necessaria ai misurati giudizi della ragione, par che non possano esser prodotti che da principii opposti fra loro; e perciò difficilissimi a trovarsi congiunti in un soggetto medesimo: difficoltà donde forse nasce la rarità degli eccellenti poeti. Ai quali io non credo che sia mai raccomandata abbastanza l'attentissima cura di non abbandonarsi ciecamente all'arbitrio dell'estro: che, non ben regolato, è capace di trarci affatto fuor di cammino, rompendo quella catena, o sia connessione d'idee, la quale o espressa, o implicita almeno, convien pure che necessariamente si trovi (se vogliam che altri c'intenda) in tutto quello che da noi si parla o si scrive. I lettori e gli ascoltanti ci precedono con la mente per quella strada, verso la quale abbiam loro accennato d'incamminarci: e se noi, ingannandogli, altrove il nostro corso improvvisamente rivolgiamo, essi da noi e noi da loro vicendevolmente sempre più allontanandoci, non siam poi abili a più rincontrarci, se non se tardi, o non mai. E questa è una delle varie sorgenti di quella incomoda oscurità, che direttamente si oppone all'obbligo indispensabile di chi parla e di chi scrive: cioè quello di farsi intendere, tanto da Quintiliano raccomandato. Per lo più avviene (dic'egli) che le cose che dagli uomini più dotti si dicono e si scrivono, più facilmente s'intendono perché la chiarezza è la principal virtù dell'eloquenza: e quanto altri è men fornito d'ingegno, tanto più si sforza d'innalzarsi e diffondersi: siccome quei che peccano di piccola statura cercano di sollevarsi su le punte de' piedi; ed ostentano ordinariamente maggior bravura i più deboli. *Plerumque accidit, ut faciliora sint ad intelligendum, et ludiciora multo quae a doctissimo quoque dicuntur: nam et prima est eloquentiae virtus perspicuitas, et quo quis ingenio minus valet, hoc se magis attollere et dilatate conatur: ut statura breves in digitos eriguntur, et plura infirmi minantur.* Lib. II, cap. III De inst. orat. E pure non mancan di quelli che, in vece di fuggirla, cercano ed affettano, come nobile pregio e sublime, cotesta condannabile oscurità: non dissimili in ciò, a parer mio, a quei mal forniti mercatanti che han bisogno del fosco lume per facilitar lo spaccio delle loro merci imperfette.²⁷

Gli elementi fondamentali dell'uomo arcadicamente destinato alla poesia sono qui lucidamente raccolti: sensibilità musicale e ritmica; docilità e attività del cuore; feconda vivacità di fantasia matrice di immagini, anch'esse comunicabili, e potere metaforico; fuoco dell'estro o entusiasmo. E, insieme con essi, con funzione regolatrice e armonizzatrice, il buon giudizio, la misura ragionevole.

Tutte le qualità del «poeta» metastasiano sono poi da considerare in relazione alla poetica del melodramma, come nuovo genere teatrale che ripristinerebbe le condizioni della tragedia greca musicale e cantata. Il Metastasio intese che il melodramma corrispondeva, proprio nel suo modulo costitutivo, a fondamentali termini del gusto e della sensibilità arcadica, e invece di rifiutarlo, come facevano i teorici maggiori dell'Arcadia, si preoccupò di

²⁷ Note alla traduzione dell'*Ars poetica* di Orazio, in *Opere*, II, pp. 1276-1278.

configurarlo in modo che le esigenze espressive e teatrali del suo tempo non soffocassero lo sviluppo della essenziale vena poetica e melodica e che la stessa musicalità e melodia non sopraffacessero le esigenze espressive e poetiche.

Far sí che i centri espressivi e poetici non fossero sopraffatti dalla musica e che anzi questa agevolasse, attraesse e confortasse l'interna melodicità della soluzione teatrale del momento patetico fu la massima impresa del Metastasio. Non la poesia deve essere ancella della musica, come era apparso reale e inevitabile nel melodramma al Gravina, al Crescimbeni, al Martello, e al Muratori. Dal Metastasio il primato della poesia è posto fuori di discussione e la musica deve servirne e sottolinearne l'espressività, appunto secondo l'ipotesi di una situazione tipica della tragedia greca musicata e cantata in cui il Metastasio si creava un alibi classicistico e un sostegno stimolante e nobilitante per il suo melodramma così chiaramente moderno ed arcadico.

Partendo da questo appoggio e da quello della riforma dello Zeno (di cui però avvertiva i limiti intrinseci di rigidità)²⁸, il Metastasio sostenne sempre il primato della poesia e della espressione poetico-tragica fino alla constatazione estrema di una riuscita migliore dei suoi drammi se recitati senza musica, dichiarando la sua poesia come capace di autonomia e di musica interna. E ciò che vale insieme a chiarire ulteriormente la direzione della sua poetica teatrale è il fatto che nella complessa e difficile opera del Metastasio regista dei propri melodrammi campeggia visibilmente la centrale preoccupazione espressivo-patetica del poeta del «cuore» che a tutti i collaboratori della sua opera chiede «espressività», serietà e impegno comunicativo volto a sollecitare più che l'orecchio il cuore degli spettatori²⁹.

Popolarità, comunicabilità ed espressività patetica e teatrale dominano tutta la poetica metastasiana e, con essa, l'impostazione del problema del linguaggio³⁰ che deve essere soprattutto efficace, espressivo, elegante, melo-

²⁸ Sullo Zeno si veda la lettera a G. Bettinelli (10 giugno 1747, *Opere*, III, pp. 305 ss.), che difende (senza accusare lo Zeno) i propri personaggi ricchi di contrasto. L'elogio della funzione storica dello Zeno è invece nella lettera al Fabroni del 7 dicembre 1767 (*Opere*, IV, p. 585).

²⁹ *Estratto dell'arte poetica*, in *Opere*, II, p. 1089.

³⁰ Per le minute preoccupazioni linguistiche del Metastasio si rilegga la lettera all'Algarotti del 27 ottobre 1746 (*Opere*, III, pp. 227-281) e del 1 dicembre dello stesso anno (*Opere*, III, pp. 281-288) in cui convergono, con estrema coerenza e sintomaticità, le esigenze contemporanee della «decenza», della comprensibilità, dell'eufonia, della sicura e pronta semanticità delle parole (a proposito di «molla» dell'«ingegno», osserva: «per assicurarmi io ne farei pruova leggendo il passo a persona non prevenuta, ed osserverei se la parola muove l'idea che si vuole, con la necessaria sollecitudine», p. 282), dell'armonia e convenienza delle parole rispetto al contesto. Su tutto campeggia un'osservazione tipica del Metastasio e legata al suo stesso rapporto individuo-società in senso antiromantico ed arcadico: «così in questa come nella maggior parte delle costumanze civili, io credo impresa meno difficile l'accomodar me alla moltitudine che quella di disingannarla» (p. 280). Conformismo vile? o non piuttosto modo di adesione-interpretazione che permette poi al poeta «prudente» di immettere le sue novità in un tessuto concreto?

dico e chiaro. Da qui la diffidenza per il rigorismo cruscante³¹, in quanto, ripresa l'assidua volontà arcadica di una distinzione del linguaggio poetico da quello prosastico, il Metastasio la fonda però su di un incontro tra aulico e popolare, tra discorsivo e musicale come forma suprema di comunicabilità ed espressività-impersività.

Da qui derivano anche l'antipatia per gli eccessi dell'«affettazione petrarchevole» e del «libertinaggio marinista»³², e insieme la stessa limitatezza del lessico metastasiano tante volte osservata, la quale si giustifica storicamente nella preferenza del Metastasio per una espressione analitico-sintetica concentrata su alcuni temi fondamentali poetici, per la costanza e sobrietà di tono, per l'incontro di eleganza, semplicità e comunicabilità ad un pubblico vasto e medio. Sicché in quella effettiva limitazione ci sono pure una forza e una volontà di singolare capacità riassuntivo-espressiva esercitata con mezzi volutamente selezionati. Né, d'altra parte, questo linguaggio poetico, tutto valido entro il suo cerchio storico, mancò di immergersi nella storia del linguaggio poetico italiano, costituendone un capitolo importante e non ignorabile, non solo per le reazioni che suscitò, ma per la sua scuola di discorso poetico trasferito dal teatro alla lirica e all'elegia narrativa, in una zona che può giungere, in certo modo, fino al Leopardi.

Ma il Metastasio non fu solo un elaboratore di linguaggio, ché dietro quel suo tessuto linguistico, dietro i suoi moduli recitativi, vibra un effettivo se pur limitato mondo poetico, una interpretazione poetica della situazione degli uomini nelle sue condizioni arcadico-razionalistiche.

4. La formazione della poesia metastasiana fino alla «Didone»

La premessa della formazione poetica del Metastasio è costituita dall'incontro fra il primo esercizio d'improvvisazione, come ideale corrispondenza

³¹ Per l'ironia del Metastasio sulla Crusca o «Tribunal della Semmola» si veda la lettera al Riva del 10 settembre 1732 (*Opere*, III, pp. 71-72).

³² Per il petrarchismo «esangue» ed affettato si veda la lettera all'Algarotti del 1 dicembre (*Opere*, III, p. 287) e, per le due espressioni citate nel testo, la lettera alla Pignatelli del 27 aprile 1761 (*Opere*, IV, p. 194). Per la sicurezza orgogliosa del Metastasio di essere totalmente lontano dal secentismo (e della lontananza ormai di tutta l'Italia da quella «peste») molto importante è la lettera all'Algarotti del 1 agosto 1751 (*Opere*, III, pp. 656-657). Un traduttore francese delle sue opere aveva accennato con compatimento a quella contaminazione della «scabbia dei concetti» che avrebbe toccato anche il Metastasio in quanto italiano. Il poeta rifiuta tale accusa per sé e per l'Italia riducendola a effetto di un contagio spagnolo nel Seicento («ma questa pianta straniera non allignò in guisa nel buon terreno d'Italia che non vi fosse, anche nel tempo che essa fioriva, chi procurasse di estirparla») e dichiarandola oramai del tutto estinta da circa mezzo secolo: «Ed è poi palpabile che da un mezzo secolo in qua non v'è barcaiolo in Venezia, non *fricti ciceris emptor* in Roma, né uomo così idiota nell'ultima Calabria o nel centro della Sicilia, che non detesti, che non condanni, che non derida questa peste che si chiama fra noi *secentismo*».

all'essenziale presenza dell'estro, e l'educazione classicistico-razionalistica del Gravina e del Caloprese, la cui componente razionalistica appare chiara in alcuni versi improvvisati nella fanciullezza, citati dal Metastasio in una lettera all'Algarotti del 1 agosto 1751:

Da ragion se consiglio non rifiuti
ben di nuovo udirai nella tua mente
risonar que' pensier ch'ora son muti.³³

Lezione essenziale di cui egli conserverà alcune esigenze fondamentali: quella dell'organicità della favola, quella di una destinazione didascalica e di inserimento dell'opera poetica in una direzione di moralità (arie sentenziose), quella del componimento complesso, capace di svolgimento di favola contro la misura avara del sonettismo, quella di un linguaggio perspicuo e nitido, filtrato attraverso l'esemplarità dei classici; quella infine di tradurre idee chiare e distinte in immagini altrettanto chiare e distinte.

Fin dalle prime opere si intravede la via che il poeta seguirà fra la regolarizzazione dell'improvvisazione (le ottave del *Concilio degli dei*) e lo sviluppo più studiato di una tematica graviniano-eroico-didascalica con appoggi giuridici e filosofici. Si tratta di componimenti assai goffi e faticosi, quasi sempre sentenziosi, come (nella *Morte di Catone*) l'esaltazione dell'eroismo dell'anima illuminata dalla ragione e tesa platonicamente alla sorte celeste.

In questa direzione già Metastasio aveva fatto un tentativo che fu un fallimento, il *Giustino*, in cui però già si muovono gli elementi della poesia metastasiana che repugnano alla tragedia solenne del Gravina e fanno avvertire la spinta più genuina di toni patetici e melodrammatici, specialmente nella figura di Sofia³⁴, nei cui monologhi vibra il gusto delle situazioni di «perplexità», che ritroveremo sempre in seguito³⁵.

È evidente che nel *Giustino* queste premesse di tendenze metastasiane combattono non solo con una immaturità centrale, ma anche con un linguaggio e una tecnica pesanti e magniloquenti. Sicché ben si capisce come solo attraverso molteplici tentativi l'artista giunga alla mèta dell'*Olimpiade* e del *Demofonte*.

In effetti già nel *Ratto d'Europa* (1717), pur nella ricerca di tipo graviniano di una musica più severa, egli si volgeva ad esperienze più spontanee e libere di canto madrigalesco, che confluivano in una spinta verso forme più

³³ *Opere*, III, p. 658. Il consiglio era dato all'improvvisatore Vannini che «si lagnava che per colpa di un amore non era più atto a far versi».

³⁴ E si noti come il Metastasio ponesse al centro della sua tematica sentimentale proprio l'amore che Gravina e Zeno cercavano di espungere (o ridurre) dal loro mondo poetico «virtuoso» e nobile, cortigiano o civile, e riuscisse più felice nel descrivere la mobile psicologia femminile, in cui è certo il più vero precursore del Goldoni.

³⁵ Esemplare in questo senso è la lunga parlata di Sofia nella scena 6 del IV Atto (*Opere*, II, pp. 47-49).

fluide e abbondanti. E solo attraverso queste esperienze il Metastasio poteva, lavorando di scelta, di fusione, di assottigliamento su una materia sensibile, linguistica, musicale e immaginosa piú abbondante, avviarsi alla musica nitida, al patetismo controllato, all'armonia dell'opera come corrispondenza di trama e di tessuto lirico, che contraddistingue piú chiaramente il cammino dalla *Didone* all'*Olimpiade* e al *Demofonte*. Pur usufruendo del succo delle nuove letture (Tasso, Guarini, lo stesso Marino) non «graviniane», le azioni teatrali, cantate e serenate, gli epitalami del 1720-1723, mentre vengono prolungando l'esercizio di espressione musicale e immaginosa di colorito madrigalesco, insieme lentamente assicurano al suo centro uno sviluppo di patetismo melodrammatico, che si coagula in situazioni, in personaggi, in linee di parlate «gorgheggianti», ma progressivamente alimentate da una sentimentalità piú precisa, volte a funzioni piú attive nell'economia della favola.

Il Metastasio opera nel vivo della sentimentalità del suo tempo, il che spiega il successo della *Didone*, in cui la corrispondenza fra poeta e pubblico fu piena, assoluta, e preparò la base dello sviluppo del melodramma metastasiano, che procede con una scelta sempre piú rigorosa degli elementi costitutivi di un'opera che traduce originalmente le aspirazioni dell'epoca arcadico-razionalistica.

L'attività del Metastasio si esplica piú pienamente nella calda vita napoletana, che rimarrà sempre nel ricordo del poeta, sino ai piú tardi anni viennesi, la zona fervida giovanile, la riserva di vitalità, di popolarità, di vita teatrale piú autentica: fra lo stimolo vivo della musica, il contatto con i comici e i cantanti, lo sviluppo e l'utilizzazione delle nuove letture.

L'*Endimione* (1720) costituisce il primo anello nel processo di risalita al melodramma attraverso prove inizialmente piú composite e brevi, sul terreno piú propizio e facile della situazione mitologica. Il testo è contraddistinto inoltre da un pieno abbandono edonistico, che si riafferma francamente nella tematica e nel colorismo melodico degli *Orti Esperidi* e si complica nell'*Angelica* (1722) con l'elemento del recitativo espressivo e attivo che diventerà caratteristico nelle successive opere metastasiane. Nella *Galatea* (1723) il linguaggio melodrammatico si fa sempre piú strada, sia nella forza di suggerimenti di sfondi poetici scenografici, sia, e piú, nella capacità di graduata e complessa definizione di stati d'animo, sia nella delineazione della parlata con tipici moduli di dialogo, che costituiranno la base piú vicina alla forza nuova e geniale della *Didone*, con la quale il Metastasio interrompe il parallelo esercizio, negli *Epitalami* (1720-1723), di una lirica puramente musicale e descrittiva in cui pure si avverte la tensione di melodia in funzione di rappresentazione-azione.

La *Didone abbandonata* è l'opera che nasce al culmine di questa tensione melodico-patetica e la risolve in un impeto di costruzione intera dentro un momento di eccezionale fervore vitale, eccitato dalla lieta vita napoletana,

dallo stimolo dell'attrice, la Romanina³⁶, confermato e chiarito da quella presa di posizione affermativa e polemica che è il brillantissimo intermezzo *L'impresario delle Canarie*. Questo intermezzo si ricollega a quel tipo di intermezzo comico che, nella satira della vita teatrale, coglieva insieme un oggetto della tensione comica moderna e un aspetto della riforma arcadica da cui piú tardi, e ad un nuovo e piú forte livello di mentalità e di civiltà, trarrà spunto la riforma goldoniana. Al centro della satira dell'impresario poeta galante, della cantante presuntuosa e rozza, della madre mezzana (il mondo equivoco teatrale messo in satira dal Marcello) spuntano gli elementi chiari della polemica arcadica trasferiti sul piano teatrale e animati dalle capacità comiche del Metastasio. Polemica anzitutto contro le «arie di bravura», dispersive ed assurde in un contesto organico, di cui il Metastasio dà un esempio geniale sull'aria della «navicella» e della «farfalletta»:

La farfalla, che allo scuro
va ronzando intorno al muro,
sai che dice a chi l'intende?
«Chi una fiaccola m'accende,
chi mi scotta per pietà?»
Il vascello e la tartana,
fra scirocco e tramontana,
con le tavole schiodate,
va sbalzando, va sparando
cannonate in quantità.³⁷

Nell'*Impresario* si affermano già le forti capacità inventive e teatrali che trionferanno nella *Didone*, la quale appartiene al momento della scoperta gioiosa del proprio genio poetico; e si capisce dunque come il Goldoni abbia considerato esemplare la *Didone*, la «divina Didone», come dice il suo portavoce Ottavio nel *Teatro comico*.

La *Didone* è, nella sua acerbità (che si riscontra negli sbalzi di tono e di linguaggio), vitale, esuberante persino, sia nello slancio della protagonista, sia nella stessa perplessità di Enea, che è pure, a suo modo, la realizzazione di un tipico stato d'animo del mondo poetico metastasiano qui portato all'estremo, fino all'involontaria comicità dell'eroe tipico metastasiano. Nella *Didone* l'urto fra personaggi è piú forte, piú forte il rilievo della loro tipicità, mentre questi in seguito saranno piú sfumati, piú commisurati fra loro in una comune omogeneità. Proprio in ciò si può misurare la posizione di quest'opera, premessa esuberante del melodramma metastasiano, ma opera tutt'altro che definitiva, rispetto alla norma e al modulo del

³⁶ Si ricordi la lettera del 4 agosto 1734 pubblicata recentemente dal Fucilla (*Nuove lettere inedite del Metastasio*, in «Convivium», XXVI [1958], pp. 586 ss.) in cui il Metastasio ricorda la Bulgarelli come colei che «m'ispirò».

³⁷ *L'impresario delle Canarie*, in *Opere*, I, pp. 64-65.

melodramma «perfetto» che il Metastasio intese creare negli anni romani e nei primi anni viennesi.

Così certi personaggi della *Didone* hanno un che di più risentito e di più vivace. Jarba, barbarico e utilitaristico; Selene, figura tenue e malinconica di patita dell'amore, di «anima bella»; Araspe, generoso guerriero; Didone, eroina, dama ed attrice, hanno una carica vitale indiscutibile, una tipicità individualizzata, che si traduce nelle battute rapide, volitive, e si fonde con lo slancio ritmico di tutta l'opera, dove il lieto fine delle opere successive è surrogato dai modi più scenografici e grandiosi, con cui il rasserenamento finale compare come la calma del mare, che ha prima furiosamente invaso la scena dell'incenerita Cartagine³⁸.

E nell'economia dell'opera la forza risentita del personaggio di Didone ha uno spicco risoluto, predomina, assorbe in sé la forza maggiore del melodramma: essa è la premessa essenziale alle più delicate ombrose figure delle Cleonici, delle Aristeie, delle Dircee e Creuse, ma insieme, con le sue connotazioni classiche e moderne, eroiche, regolari e insieme borghesi e realistiche, sembra costituire un certo anticipo di alcune figure femminili goldoniane nella loro volitività, nella loro capricciosa imperiosità, e realizza appieno l'incontro di qualità regali non mediocri («superba e bella», «son regina e sono amante»), di aspetti della bellezza, della passione, del dominio dell'amore invincibile, della fragile femminilità, di finzione e di verità umana, di analisi di sentimenti e della loro proiezione attiva in una sintesi trascinate, poetica e storica.

Personaggio davvero indimenticabile, contraddistinto da una forza personale, viva nell'imperiosità come nella coscienza della sua dedizione amorosa; ora baldanzosa, irruenta e sicura, ora volubile, trapassante dall'odio all'amore più appassionato.

Enea è l'eroe più «metastasio» nel senso deterioro della parola, ma insieme il più significativo nell'impianto di quella «perplexità» che costituirà la linea di arricchimento della poesia metastasiana quando si commisurerà più intimamente ad un mondo di trepidazione, di complessità sentimentale ed espressiva sullo sfondo del destino. Egli è il personaggio che incarna il contrasto fra amore e dovere, fra passione, virtù «eroica» e adesione ai voleri superiori degli Dei, senza la possibilità di quella conciliazione finale che esalta nel Metastasio maturo il trionfo di natura e ragione, di disegno provvidenziale e di diritti del cuore, e dunque in una via tragica, che, a ben guardare, era una via chiusa per la vera poesia metastasiana. Chiuso nel suo schema, Enea giunge sino ad esiti involontariamente comici, come nella scena 18 del I Atto, che è pure a suo modo magistrale per il primo dispiegamento, per eccesso, della «perplexità» e

³⁸ «Trionfando finalmente per tutto sul fuoco estinto le acque vincitrici, si rasserena improvvisamente il cielo, si dileguano le nubi, si cangia l'orrida in lieta sinfonia» (*Opere*, I, p. 53).

per il *raccourci* dell'ondeggiamento, della fluttuazione della volontà presa fra il cuore e il dovere, fra la natura e la ragione:

E soffrirò che sia
sí barbara mercede
premio della tua fede, anima mia!
Tanto amor, tanti doni...
Ah! pria ch'io t'abbandoni,
pèra l'Italia, il mondo,
resti in oblio profondo
la mia fama sepolta,
vada in cenere Troia un'altra volta.
Ah! che dissi! alle mie
amorose follie,
gran genitor, perdona: io n'ho rossore.
Non fu Enea che parlò, lo disse Amore.
Si parta... E l'empio Moro
stringerà il mio tesoro?
No... Ma sarà frattanto
al proprio genitor spergiuro il figlio?
Padre, amor, gelosia, numi, consiglio!

Se resto sul lido,
se sciolgo le vele,
infido, crudele
mi sento chiamar.
E intanto, confuso
nel dubbio funesto,
non parto, non resto,
ma provo il martire
che avrei nel partire,
che avrei nel restar.³⁹

In conclusione, la *Didone* è opera di apertura, da considerare come impianto e scoperta della dimensione melodrammatica, ispirata, novissima, ma, rispetto al cammino lungo del Metastasio, diseguale e come troppo scoperta nelle sue novità tecniche e poetiche, bisognosa di un esercizio e di un'applicazione piú misurata e complessa.

5. Dalla «*Didone*» ai melodrammi viennesi

Se la *Didone* rappresenta la forza del patetico, del modulo della perplessità, del rapporto recitativo-aria in forma di passaggio ad un'esplosione di

³⁹ *Didone abbandonata*, Atto I, sc. 18.

canto, i melodrammi successivi fra il 1726 e il 1730, nati nell'ambiente romano, costituiscono una fase di lento perfezionamento, una prova e riprova di espedienti tecnici di varia congenialità. Sí che sembra che il Metastasio voglia riprendere e rivedere la formula della *Didone* sottoponendola ad un processo piú di attenzione che di ispirazione.

Cosí nel *Siroe* (1726) il recitativo si fa piú analitico e concatenato, cresce la capacità delle ricapitolazioni di situazioni antecedenti (mentre nella *Didone* la situazione era colta piú direttamente ed esclusivamente nel presente), e coerentemente cresce l'analisi dei sentimenti, la sottile meditazione-reazione dei personaggi di fronte al loro destino, anche in rapporto alla risoluzione-tensione del lieto fine.

E se nel *Catone in Utica* (1728) la piú genuina evoluzione dell'elemento patetico viene compressa e turbata dal tentativo di dare sviluppo dominante alla velleità tragico-virtuosa fino al suo esito tragico, e nell'*Ezio*, dello stesso anno, pur scartando il finale tragico il Metastasio tenta un piú complicato intreccio di toni eroici, bellicosi, di intrighi cortigiani e amorosi, il risultato di tali esperienze fallite (e pur non prive di particolari acquisti in sede di tecnica teatrale) era un piú sicuro ritorno al predominio dell'elemento amoroso a cui gli elementi virtuosi ed eroici, gli intrighi politici e cortigiani si subordinavano nella loro piú efficace funzione di base di rilievo e di nobilitazione del diagramma patetico e magari (poiché la scelta è sempre in ambienti nobili e regali) con la possibilità di una verifica della «comune» vita del cuore in personaggi nobili e non comuni. Poiché l'elemento eroico non è assente dalla poetica e dalla poesia metastasiana e vi ha una sua funzione non solo retorica e velleitaria, quando esso è attivo in funzione della linea poetica del patetico, e rifluisce concretamente in una elevazione generale del tono entro cui circola l'incantevole voce del cuore e si snoda la favola della difficile felicità amorosa. Ma scade in retorica fastidiosa e a volte ridicola (anche se sempre contraddistinta da abilità drammatica e di linguaggio) quando pretende al predominio nel melodramma. Avvertimento da fare già all'altezza di questo primo tentativo, per una retta interpretazione storico-critica che tenga conto della realtà dei risultati e della impostazione centrale della poetica metastasiana quale l'abbiamo già esaminata nelle precedenti pagine.

Sicché nella successiva *Semiramide* (1729) si dà piú risalto alla psicologia amorosa, che qui apre la via ad alcuni essenziali procedimenti metastasiani, come la curva patetica che approda ai riconoscimenti e trasalimenti del cuore implica un'adeguata ricerca del verso e del discorso melodrammatico che scarta le battute frontali a un sol verso e giunge all'intreccio di voci affannose, tormentate e perplesse entro un sol verso (addirittura cinque battute in un verso solo).

Su questa via piú sicura e congeniale si muove ancor meglio l'*Alessandro nelle Indie* (1729), dove domina l'azione patetica culminante nel trionfo di ragione e natura, di virtù e piacere. I personaggi centrali, Poro e Cleofide, piú del falso protagonista Alessandro, sono figure veramente metastasiane,

in cui l'amore e la gelosia si intrecciano e si complicano con l'eroismo; e il melodramma si svolge ricco di motivi di azione patetica che comincia ora a sgorgare in forme piú eleganti e semplici rispetto all'affermazione piú ibrida e impetuosa della *Didone*. E i toni melodico-amorosi trovano la loro resa piú sicura nel recitativo capace di lucidissima ricapitolazione e di prefigurata azione e si snoda lungo e sinuoso per accogliere la densità e l'articolazione limpida del linguaggio del cuore, scartando sia le battute in un sol verso sia lo spezzettamento concitato eccessivo provato nel melodramma precedente e creando un'unione piú organica con le arie.

Ma il risultato piú notevole di questa fase di tentativi si ha nell'ultimo melodramma romano del 1730, l'*Artaserse*. Certo esso ha chiari difetti di schematismo, di cadute goffe a questi legate, ma già l'azione sostiene e provoca con sufficiente efficacia le situazioni patetiche, il complesso dei sentimenti amorosi, perché è essenziale capire che il Metastasio è soprattutto il poeta del teatro dei sentimenti piú che dell'azione, e questa vale ed è concepita da lui proprio in quanto sostiene la linea di sviluppo e oscillazione dei sentimenti.

E la tensione-drammatica non vive in astratte forme di eroismo e di tragicità fine a se stessa, ma si svolge in piú congeniali forme drammatico-elegiache e drammatico-patetiche, anima il gioco dei sentimenti analizzati e resi attivi, tormentati nelle spire della perplessità, delle esitazioni, dei rimorsi, sollecitati alle situazioni piú metastasiane degli addii (l'opera è aperta da «un addio», con scoperta coscienza della forza di tale caratteristica situazione) e delle dolenti constatazioni pessimistiche⁴⁰. È il destino che avvolge e snoda la trama fino al suo esito pacificato e provoca la tormentosa e lucida vita dei sentimenti e la loro espressione patetico-melodica, che di tanto ha superato l'impasto espressivo piú approssimativo della *Didone*.

Già esemplare per il vero tono metastasiano e per le possibilità poetiche del suo linguaggio è tutto il I Atto in cui l'apertura patetica su di un lungo addio fra i due innamorati Arbace e Mandane avvia convenientemente, in accordo col clima doloroso e suggestivo di una notte di orrore e di pene, evocata da una nota densa e sobria («questa notte funesta infra i silenzi e l'ombra»), una serie di scene ben disegnate e convincenti che presentano tutti i personaggi in azione e vibrazione patetica sulla spinta di due delitti provocati dalla volontà

⁴⁰ Come la discussione fra Artabano e Arbace nella scena 2 del II Atto:

Arbace: E questa vita, o padre,
che mai la credi?

Artabano: Il maggior dono, o figlio,
che far possan gli dei.

Arbace: La vita è un bene,
che, usandone, si scema: ogni momento
ch'altri ne gode, è un passo
che al termine avvicina, e dalle fasce
si comincia a morir quando si nasce.

di Artabano, ma le cui conseguenze a un certo punto a lui sfuggono di mano: e divengono una forza superiore che coinvolge nelle sue spire tormentose tutti i personaggi e lo stesso Artabano. E la sua conversione da machiavellico spietato a vittima del destino è operata sottilmente puntando sulla sua qualità di padre, sulla sua particolare riserva di affetti che rende anche lui un «perplesso», un irresoluto straziato dalla difficoltà di salvare se stesso, la propria opera ma soprattutto quel figlio che lo affascina con la sua diversità generosa («Io l'amo appunto / perché non mi somiglia») e scatena anche in lui quella vita psicologica più schietta che è il vero regno della poesia metastasiana.

Nell'opera, certamente una delle più suggestive del poeta, anche l'accordo recitativo-aria trova la sua forza espressiva, la sua ricchezza sobria di immagini che svolgono, al di là di ogni semplice «bravura», il riferimento fantastico del nucleo sentimentale.

Come nel finale del I Atto, quando la disperazione di Arbace, il personaggio più finemente realizzato, si risolve nella rappresentazione del mare crudele in tempesta a cui è egli consegnato «senza vele e senza sarte», mentre «freme l'onda e il mar s'imbruna» (sobrie immagini private di ogni colore eccessivo, condotte ad una sorta di eletta popolarità e pur suggestive e creatrici di un tono fantastico, di una visione nitida e poetica). O nella celebre aria di Megabize, innamorato infelice di Semira:

Ah che 'l fuggir non giova. Io porto in seno
l'immagine di te; quest'alma, avvezza
d'appresso a vagheggiarti, ancor da lungi
ti vagheggia, ben mio. Quando il costume
si converte in natura,
l'alma quel che non ha sogna e figura.
Sogna il guerrier le schiere,
le selve il cacciator,
e sogna il pescator
le reti e l'amo.
Sopito in dolce oblio,
sogno pur io così
colei, che tutto il dí
sospiro e chiamo.⁴¹

L'estrema lucidità di brevissime battute dilemmatiche, la perfetta eleganza sensibile di volute del recitativo che in poche parole sigillano un motivo comune, la profilata nitidezza di immagini e canto delle arie concorrono nell'altezza di tono di quest'opera, ponte di passaggio fra le prove precedenti e la zona della piena maturità metastasiana, a cui essa offre il solido terreno di un linguaggio e di una tecnica già in gran parte formati e il congegno di una trama adeguata (pur con cadute, incrinature e articolazioni meno

⁴¹ *Artaserse*, Atto I, sc. 6.

perfette) al tessuto lirico-patetico che senza di quella non avrebbe trovato modo di esprimersi, ribadendo così l'assurdità del giudizio di quanti vollero Metastasio poeta solo delle «arie» o lirico malgrado il suo singolare, ma essenziale impianto teatrale.

6. I capolavori del periodo viennese

Nel diagramma dell'attività metastasiana i primi anni viennesi si precisano come un momento breve ma intenso di equilibrio storico e di intensità personale in cui esperienza e fantasia, poetica e poesia si commisurano saldamente per poi rapidamente squilibrarsi verso un prevalere delle intenzioni più pedagogiche, legate al nuovo ambiente viennese, più astratto, internazionale, aristocratico, degli schemi tragici privati della forza del patetico in ciò che esso comportava di più moderno e popolare, e in un progressivo distacco del poeta dalla corrente viva del tempo quanto più questo volge a nuovi ideali di fronte a cui il Metastasio si fa sempre più scettico, *laudator temporis acti*, e addirittura conservatore e reazionario.

In questo stesso periodo va poi individuata, sulla base generale indicata, un'ultima articolazione interna: la prova intensa del *Demetrio*, le battute più incerte e le verifiche, anche a contrasto, della misura melodrammatica dell'*Isippile* e dell'*Adriano in Siria*, e poi i due capolavori dell'*Olimpiade* e del *Demofonte*.

Nel *Demetrio* ciò che soprattutto colpisce il lettore è l'evidenza più forte di quel segreto personaggio melodrammatico che è il destino, con la sua azione chiusa entro la misura di un tempo serrato e incalzante (il giorno decisivo e insuperabile), e riflessa nelle reazioni di personaggi teatrali. Senso del destino che domina soprattutto poeticamente la vita del personaggio più sottilmente indagato e realizzato, Cleonice, quasi una Didone meno impetuosa, ma più intima e veramente metastasiana, in cui la perplessità è divenuta il punto limite di un moto complesso dell'anima.

Coerentemente a questa cresciuta sicurezza del modulo melodrammatico e del suo senso poetico crescono l'acutezza psicologica e la sua resa stilistica e la tecnica del dialogo, del monologo, con novità d'impostazione che non sono trovate esterne, ma corrispondono al maggior premere e articolarsi della situazione patetica in tutte le volute complesse della linea melodrammatica.

Così una scena si apre *ex abrupto* con un'invocazione di Cleonice all'amato assente, in cui la forza emotiva dell'«invano», ripetuto fra gli interrogativi ansiosi, si fonde, entro avvii di dialogo, con la prefigurazione perplessa, e siglata dal «forse», della ripetuta speranza di un lieto ritorno:

Alceste, amato Alceste,
dove sei? Non mi ascolti? In van ti chiamo;
t'attendo in van. Barsene (*a Barsene che sopraggiunge*)

qualche lieta novella
mi rechi forse? Il mio diletto Alceste
forse tornò?⁴²

Così si precisa nel recitativo la capacità di caratterizzare i personaggi descritti ed evocati dalle parole altrui, come da interne ed attive didascalie. E si veda, in proposito, come nelle parole di Olinto, all'inizio della tragedia, si profila la figura ansiosa e melanconica di Cleonice con le sue inquietudini istintive e accentuate come pretesto di ritardo alla decisione delle nozze aborrite:

E non risolvi ancor. Di tua dimora
quando un sogno funesto,
quando un infausto dí timida accusi.
Or dici che vedesti
a destra balenar: or che su l'ara
sorse obliqua la fiamma: or che i tuoi sonni
ruppe d'augel notturno il mesto canto:
or che dagli occhi tuoi
cadde improvviso e involontario il pianto.⁴³

E cresce l'arte metastasiana della pausa che, attraverso il parlare (si ricordi il precetto metastasiano di «tutto parli»), coinvolge il gestire, il movimento del personaggio e il procedere della favola esterna e dell'interna favola dei sentimenti, la tecnica delle inversioni, delle ripetizioni, dei chiasmi che puntano sulla preminenza delle parole più sensibili e più sensibilmente attive.

Mentre all'accresciuta forza e delicata tensione ed articolazione degli approfondimenti elegiaci e delle aperture idilliche corrisponde l'ulteriore maturazione e selezione del linguaggio intorno ai suoi avverbi e preposizioni e congiunzioni tematiche («in vano», «pur troppo», «mai più», «forse», «chi sa», «e se»), intorno alle situazioni degli incontri e degli addii, magari nuovamente configurati nella lenta, perplessa stesura di una lettera di congedo necessario e struggente come alla fine della scena 5 del II Atto. E si moltiplicano gli «addii» entro la compagine del melodramma, a coagulare il senso più interno del destino infelice e della vibrazione del cuore innamorato. E così, specie al culmine della linea patetica nella sua piena dolorosa sensibilità, sgorgano limpidi e melodici versi vibranti di elegia e sospirosa densità sentimentale, si snoda l'accordo fra recitativi e aria, escluse ormai del tutto le arie di «bravura» e distribuita la sentenziosità morale più convenientemente entro le arie ed entro i recitativi⁴⁴. Con tutta una superiore maturità di

⁴² *Demetrio*, Atto I, sc. 2.

⁴³ *Demetrio*, Atto I, sc. 1.

⁴⁴ Si veda nella scena 3 del II Atto il recitativo di Mitrane: «Ma da un desire estinto / germoglia un altro, e nel cambiare oggetto / non scema di vigor»... «ogni piacer sperato / è

linguaggio che giunge a quella mèta di semplicità e di eleganza cui il Metastasio tendeva, a forza di scelta, di riduzione, di condensazione, di sviluppo interno, di rastremazione dell'immaginiosità, del colore, del sonoro, in una misura eccellente in cui spesso un aggettivo con la sua collocazione basta a portare la desiderata vibrazione, un interrogativo basta a rialzare la voluta patetica, un contrasto di verbi basta a delineare una situazione dolorosa fra libertà e necessità.

Linguaggio di cui è esempio particolarmente probante il recitativo di Cleonice nella scena 3 del III Atto, che insieme propone, a questa altezza di maturità, la forza e il significato dell'idillio arcadico entro l'attiva visione melodrammatica del Metastasio:

Cleonice (che accetta di lasciare la reggia per vivere la condizione pastorale di Alceste):

Nel tuo povero albergo
quella pace godrò che in regio tetto
lunge da te questo mio cor non gode.
Là non avrò custode
che vegliando assicuri i miei riposi;
ma i sospetti gelosi
alle placide notti
non verranno a recar sonni interrotti.
Non fumeran le mense
di rari cibi in lucid'oro accolti;
ma i frutti, ai rami tolti
di propria man, non porteranno, aspersi
d'incognito veleno,
sconosciuta la morte in questo seno.
Andrò dal monte al prato,
ma con Alceste a lato;
scorrerò le foreste
ma sarà meco Alceste. E sempre il sole,
quando tramonta e l'occidente adorna,
con te mi lascerà,
con te mi troverà, quando ritorna.

Prove minori fra *Demetrio* e i capolavori del '33 sono l'*Isippile* e l'*Adriano in Siria*. La prima porta, entro un clima mitico favoloso (in cui la storia penetra attraverso l'elemento moderno del patetico, del gentile, dell'educata moralità), il tentativo di sviluppare una vicenda sentimentale estremamente borghese e familiare fin quasi ai limiti di un dramma *larmoyant*. Mentre l'*Adriano in Siria*, piú ricco ed ambizioso, torna a provare il meccanismo eroico-cortigiano, il tema dell'«anima bella» regale entro il clima romano imperiale piú adatto alla corte viennese, con l'inerente ricorso ai cori solenni

maggior che ottenuto». Frasi che fan capire la simpatia leopardiana.

e bellicoso-trionfali, e pure sviluppa ulteriormente, specie nel personaggio di Sabina, amante infelice di Adriano (infelice, al solito, finché il provvidenziale destino ristabilisce i diritti del cuore e della virtù), una ricca vena patetico-elegiaca.

L'una e l'altra opera preannunciano temi e soluzioni che trovano una vera fusione nell'*Olimpiade*, che è certo il frutto più maturo e perfetto dell'assiduo svolgimento metastasiano, del suo progresso tecnico, del suo lavoro sul linguaggio, sullo sviluppo degli affetti e delle situazioni patetiche. Ed essa, illuminata dalla consapevolezza e dalla partecipazione commossa e lucida del poeta a questa sua «favola e sogno», si distingue dalle opere precedenti soprattutto per l'armonia che tutta la unifica e l'articola, per la misura e il concorso coerente di tutti i più elaborati procedimenti teatrali e poetici di tutti gli elementi costitutivi del melodramma metastasiano. Sulle volute nitide e precise del diagramma fabulatorio, sugli scatti perfetti e pur non meccanici di quello che sembra un congegno a orologeria di suprema perfezione, la materia sentimentale-poetica, che si era venuta approfondendo e arricchendo nelle opere precedenti, sgorga e circola senza soste, senza vuoti, senza lungaggini, disponendosi nella solita spirale ondeggiante di peripezie e difficoltà sino al sereno sfocio finale nel dolce porto del lieto fine, così luminoso e coerente alla tensione patetico-drammatica che lo prepara e ne motiva il lieve empito di soddisfatta, intera risoluzione idillica: vero trionfo della interpretazione metastasiana dell'animo arcadico-razionalistico e del suo gusto rococò non ancora spinto alle sue versioni più brillanti, più edonistiche, più figurative e sensuali.

La stessa scelta dell'argomento appare ben coerente all'ispirazione migliore del Metastasio. Qui non la «storia» greca o romana con le sue tentazioni di solennità, ma una zona di mito favoloso e familiare in cui il decoro classico e regale è ridotto ad una stilizzazione sommaria, ad un gradino di livello nobilitante indispensabile alla poetica metastasiana, che cerca soggetti nobili al livello massimo della sua concezione del melodramma-tragedia e della sua stessa visione sociale che ha al suo culmine la corte ed i principi, come alla sua base è la semplicità e l'innocenza pastorale: in mezzo c'è il vuoto, anche se poi i suoi personaggi vivono le aspirazioni e i sentimenti di un ambiente borghese e borghese-aristocratico qual è quello dell'Arcadia e della più diretta esperienza metastasiana.

Assenti del tutto sono i personaggi «malvagi», con una perdita di contrasto drammatico e di complessità della rappresentazione umana che si risolve positivamente in un'opera come quella del Metastasio. Dato che questa, nella sua formula più caratteristica, cerca una condizione di omogeneità, di «simpatia» dei personaggi, riserbando al destino la funzione di ostacolo, di rinvio della felicità e dell'accordo di tutti, e risolvendo la vita, tutt'altro che monotona e vuota, dei personaggi, nelle loro vibrazioni affettuose e dolorose, nel loro tormento e piacere sotto l'inflessione del destino e delle peripezie, nella loro tensione di comunicazione e di affetti.

Tutti i personaggi dell'*Olimpiade* vivono di una fondamentale gamma di motivi d'affetto, fra amore, affetto paterno, amicizia, simpatia della saggezza senile per la fervida vita sentimentale dei giovani, e in questa precisa scelta della centralità del motivo amoroso l'opera trova la sua compattezza e la sua singolare verità, sottratta al paragone rischioso della drammaticità e della verisimiglianza a livello tragico. Una rilettura storica dell'*Olimpiade* convince facilmente della bellezza di questo piccolo capolavoro, tutto filato in un ritmo infallibile, dosato in ogni partecipazione di voce, senza la minima incrinatura fra recitativi ed arie, concretato in un linguaggio chiaro e tenero, che corrisponde a questo mondo giovanile, candido, patetico, a questa favola che si svolge fusa ed armonica, entro la quale le situazioni patetiche s'intrecciano e si distendono fino allo scioglimento finale.

Già nel I Atto comincia a svolgersi la complicata situazione: Licida, amato da Argene, ama Aristeia; che invece ama, riamata, Megacle. Argene, travestita da pastorella, espone ad Aristeia il suo infelice amore e riceve da questa le sue confidenze amorose. Nel pieno di queste espansioni fra le due fanciulle s'inserisce il re Clistene, padre di Aristeia, che, annunciando la partecipazione di Licida alle gare olimpiche per la conquista di Aristeia, sollecita l'intreccio della gelosia di Argene e del dolore di Aristeia. Poi tutto si complica con la sostituzione volontaria di Megacle a Licida nella prossima gara. Sì che, quando Megacle si trova con Aristeia, le sue reticenze originate dall'impegno preso con l'amico generano nella fanciulla il gelo del dubbio.

Poi nel II Atto il diagramma poetico sale alla sua voluta più intensa, allorché Aristeia, compiaciuta della vittoria dell'amato, crede ormai di essere sua sposa, mentre egli ben sa di aver vinto per Licida. La spiegazione provoca una nuova onda di affetti fra la fermezza disperata di Megacle, irrorata di espressioni di amore, e la resistenza di Aristeia che trova gli accenti più appassionati, sin che la rivelazione che quello è l'ultimo addio (Metastasio poeta degli addii, dei «mai più», la cui forza supera quella del ritrovarsi e dell'unione felice pur indispensabile al suo melodramma) provoca lo svenimento di Aristeia e l'affannato, confuso monologo del disperato Megacle e – sull'arrivo di Licida e sull'esitazione di Megacle fra decisioni di partenza e volontà di consolazione e di ultimo colloquio con Aristeia – la celebre aria. Certo la più bella del Metastasio, la più complessa, che serba la forza di svolgimento del recitativo, della sua disposizione di dialogo, qui raddoppiato nel rimando incantevole del personaggio svenuto, e la esalta in un canto limpido e vibrante che lascia cadere le ultime note, disposte in una successione di ripetizione intensificativa, in una loro absolutezza di allusioni alla situazione patetica precisa: l'absolutezza del bene perduto, la perentorietà del distacco, lo struggente sentimento della disperata solitudine in cui l'amato rimane:

Io vado... (*tornando indietro*)
Deh pensa ad Aristeia. (*partendo*) (Che dirà mai

quando in sé tornerà? (*si ferma*) Tutte ho presenti,
tutte le smanie sue) Licida, ah! senti.

Se cerca, se dice:

«L'amico dov'è?»

«L'amico infelice»

rispondi, «morí».

Ah! no, sí gran duolo

non darle per me:

rispondi, ma solo:

«Piangendo partí» .

Che abisso di pene,

lasciare il suo bene,

lasciarlo per sempre,

lasciarlo cosí.⁴⁵

Né l'atto si conclude con questa scena, ma con la disperazione di Licida, che ormai ha compreso le conseguenze del suo inutile amore e che nel monologo finale svolge il folto ingorgo dei suoi contrastanti sentimenti.

Nel III Atto, superate varie situazioni drammatiche o patetiche: il tentativo di regicidio del disperato Licida (che crede morto Megacle), il sentimento che il re Clistene ha del legame paterno con lui, il commiato supremo fra i due amici

(Ma molto innanzi,

Licida, non andrai: noi passeremo

ombre amiche indivise il guado estremo);

Argene si rivela per principessa e promessa sposa di Licida, questi è identificato come figlio di Clistene e, sulla ultima increspatura drammatica del persistere di questo nella condanna del figlio, la voce risolutiva della saggezza popolare, voce della natura, della ragione e del destino provvidenziale, spiana ogni intralcio al lieto fine radioso e assoluto.

Anche il *Demofonte* corrisponde a questo momento di supremo equilibrio creativo e, se l'armonia dell'*Olimpiade* è piú circolare e sicura e, in tal senso, la sua esemplarità può dirsi assoluta, nella nuova opera il Metastasio ha immesso una forza patetica ancora maggiore, ha tentato, riuscendovi, di muovere un diagramma melodrammatico piú complesso, una oscillazione piú violenta che fa affiorare momenti ed elementi piú drammatici, dando al lieto fine come un fulgore piú vivido e luminoso.

E seppur non raggiunge l'accordo di voci che egli ha attinto nel duetto d'addio dell'*Olimpiade*, il poeta sa caricare i due protagonisti di un impeto affettuoso piú complesso e vario, quasi piú moderno, borghese, drammatico: l'amore istintivo, vittorioso, che non può smentire la sua forza, la santità

⁴⁵ *Olimpiade*, Atto II, sc. 10.

della natura, al di sopra di ogni ostacolo, addirittura al di sopra dell'orrore dell'incesto.

Alla vicenda amorosa di Dircea e Timante, piú alta, matura, sofferta, si contrappone quella piú esile e gentile di Cherinto e Creusa che porta nel melodramma un'aria di freschezza incantevole con qualche iridatura di lieve e sottile ironia, entro una versione del tema fondamentale della invincibilità e della libertà dell'amore. Essenziale, e tutta da rileggere, come ricca impostazione dei due personaggi minori e svolgimento della loro caratterizzazione ingenua e giovanile fra patetismo e ironia, è la scena 5 del I Atto. Sullo sfondo lieto del porto in festa si svolge questa sottile, delicatissima commediola patetica con il suo giuoco di alternarsi sfasato dei pronunciamenti d'amore dei due personaggi, con l'avanzarsi e indietreggiare di Cherinto, a cui corrispondono le ripulse falsamente sdegnate e le sollecitazioni patetiche e maliziose (quando l'innamorato si fa troppo timido) di Creusa, incantevole figurina di fanciulla capricciosa, altera, presa, fra civetteria e istinto, nel giuoco patetico.

Fra i personaggi metastasiani questi del *Demofonte* appaiono forse i meglio impostati, con il loro incontro di giovinezza e di maturità, di serietà e di slancio, di passione amorosa e di fedeltà coniugale insaporita dal carattere della sua segretezza, in una atmosfera che, pur colorata dalla loro qualità principesco-mitica, e dalla loro dignità teatrale-sociale, ha caratteri chiaramente moderni, borghesi, familiari. Solo il mito poteva permettere il giuoco delle agnizioni, che coinvolge la soluzione felice della situazione amorosa centrale, nello spostamento delle vere condizioni dinastiche della famiglia regale. Ma il vero dramma è un dramma amoroso e privato, un dramma di rapporti affettivi coniugali a cui è essenziale lo scavo maggiore dei due protagonisti, la loro personificazione, piú del solito particolareggiata.

Fra i personaggi, il piú caratterizzato è Dircea con la sua purezza ed esperienza coniugale, oppressa da una colpa non sua, con una forza di generosità accordata ai precisi affetti di sposa e di madre. La sua voce affettuosa ed elegiaca s'incontra con quella piú virile di Timante, in gara di amore altruistico, come nella fine della scena 10 del II Atto:

Dircea:

Non sdegnarti,
signor, con lui: son io la rea; son queste
infelici sembianze. Io fui, che troppo
mi studiai di piacergli; io lo sedussi
con lusinghe ad amarmi; io lo sforzai
al vietato imeneo con le frequenti
lagrime insidiose.

Timante:

Ah! non è vero:
non crederle, signor. Diversa affatto
è l'istoria dolente. È colpa mia
la sua condescendenza. Ogni opra, ogni arte

ho posta in uso. Ella da sé lontano
mi scacciò mille volte; e mille volte
feci ritorno a lei. Pregai, promisi,
costrinsi, minacciai. Ridotto al fine
mi vide al caso estremo: in faccia a lei
questa man disperata il ferro strinse,
volli ferirmi; e la pietà la vinse.

Dircea:

E pur...

Demofonte:

Tacetè! (un non so che mi serpe
di tenero nel cor, che, in mezzo all'ira,
vorrebbe indebolirmi)...

La forza patetico-drammatica addensata nei primi due atti trova il suo culmine nel III Atto, limpido nella sua articolazione, piú energico, scosso da un impeto piú amaro nella rivelazione che Dircea è sorella del suo sposo (ma il solo Timante custodisce il tremendo segreto). Su questo motivo si snodano varie scene, creando, nelle volute del melodramma, il dramma piú intenso di cui il Metastasio sia stato capace, in cui è riuscito ad esprimere i moti piú sottili di una psicologia amorosa generale, e a far vivere la suprema fede nella invincibilità dell'amore malgrado la condanna della ragione e della morale. Infine tutto rientrerà nel solco piú normale, con l'agnizione finale che restituisce all'amore di Dircea e di Timante la sua liceità e la sua santità naturale e sociale.

Al solito tutto ciò si sviluppa entro una finzione a suo modo assoluta, con un ricorso doppio al procedimento dell'agnizione entro una favola che occorre accettare dall'interno della sua logica, ma così insaporita di realtà di affetti e di stati d'animo, così perfettamente funzionale alla linea interna dell'oscillazione del destino e delle situazioni, così fertile di situazioni e di vivi pretesti di tensione, di sospensione drammatica, di brivido rasserenato, che l'improbabilità esterna si risolve in una perfetta coerenza e organicità interna, confermando la vittoria del poeta che crea dimensioni di verità sentimentale proprio accettando al massimo il piano del verisimile «teatrale», la logica di una favola che ha in se stessa le sue ragioni e la sua realtà. Sicché al lettore non resta che prendere o lasciare sin dall'inizio. Ma se accetta il giuoco iniziale egli è immesso in una linea poetica a suo modo saldissima e non può ridestarsi al paragone con la verità esterna se non quando il giuoco è finito e quando, accettata la convenzione melodrammatica, egli si trova arricchito dall'esperienza che ha fatto di un mondo poetico-storico così pienamente espresso. «Sogni e favole fingo», ma in quei sogni e in quelle favole circola pure la vita, una vita storica e poetica anche se trasferita in un regno illusorio ma lucido e vitale, che è il corrispettivo piú alto della tendenza poetica di un'epoca razionalnaturale, ibrida di fantasia e ragione, ma in cui questi elementi hanno trovato una loro dosatura e fusione eccellente entro una sicura abilità teatrale. E se si potrà provare il desiderio di piú fantasia e

di piú verità (e il secolo stesso seguí questo bisogno nelle sue nuove esigenze fra illuminismo e preromanticismo), non si può negare realtà e dignità poetica a questo mondo se non rifiutandolo in blocco (come si poté in una diversa situazione storica), ma non senza la perdita di un'esperienza che ha avuto la sua realtà e la sua funzione. E che, a ben guardare, ha pure avuto (si pensi ancora una volta al Leopardi e alla sua ammirazione tutt'altro che irrazionale per Metastasio) un suo posto nella storia della poesia e della sensibilità, ha nutrito ed educato generazioni intere e introdotto nella poesia e nel linguaggio poetico elementi incancellabili di densità e finezza affettiva pur nella versione particolare del patetico e in una dimensione che tocca il dramma senza risolversi in aperta, radicale tragedia.

Da quest'ultimo punto di vista è essenziale per la diagnosi definitiva della poesia metastasiana tutto lo sviluppo del *Demofonte*, e soprattutto la sua ultima parte, in cui si addensa lo sforzo piú drammatico dell'opera e il diagramma melodrammatico si complica, si aggroviglia e si scioglie per due volte con un'oscillazione insolitamente piú energica, con un'alternanza di felicità e di orrore che rappresenta il massimo di tensione cui il Metastasio poteva giungere senza infrangere la sua fondamentale misura e i suoi stessi ideali poetici, umani, pedagogici e socievoli.

A questo periodo felice appartengono anche numerose cantate che, su una direzione minore, intermedia fra rappresentazione e lirica, sono caratterizzate, rispetto ai melodrammi, da una maggiore espansione immaginosa e melodica, sia per spunti piú chiaramente rococò o di scherzo galante (*Il nido degli amori*), sia per avvii di sensistica descrittiva (*La cioccolata*, *Il tabacco*), sia come riserva di piú aperta immaginosità melodica.

Ma soprattutto appartiene a questo periodo il capolavoro canzonettistico *La libertà*, un vero e proprio piccolo melodramma trasportato nelle forme della canzonetta arcadica.

In essa vi è una sicura trama di svolgimento di situazione psicologica, suddivisa in tre parti: la prima (strofe 1-6) svolge il tema della libertà; la seconda (strofe 7-9) quello della persistenza del fascino della donna, incrinato dal nuovo sentimento; la terza (strofe 10-13) è una risoluta riaffermazione della conquista della libertà.

Ogni battuta fa procedere la situazione e tutto si articola fra pause e passaggi e legami con una esile, ma salda, elastica continuità. E la varietà delle impostazioni (a chiasmo, a ripetizione, a contrasto, a dialogo e monologo), la forza delle *outrances* («la barbara catena / che trascinava un dí»), la concisione del paragone centrale dell'uccellino, e quella finale del guerriero e dello schiavo, la essenzialità emblematica degli elementi di paesaggio (la selva, il colle, il prato) si fondono in una estrema coerenza di linea, di mezzi tecnici, di linguaggio, sull'onda premente del sentimento patetico-gioioso insaporito dai ricordi dell'amore passato, negato e colpito con fine forza ironica e insieme rievocato con tutto il suo fascino.

Non questo è il piú vero ritmo metastasiano, piú pastoso, fluido, morbi-

do, ma questa impennata piú ritmica e lirica raccoglie pure quanto di scatto e di brio inventivo e sin di *humour* ironico si celava nei recitativi e nelle arie dei melodrammi.

7. *Il lento declino della poesia*

Il lettore impaziente potrebbe anche far punto qui, con l'anno dell'*Olimpiade*, del *Demofonte* e della *Libertà*; ché, in seguito, la parabola metastasiana volge certamente al declino. E tuttavia quest'ultimo periodo non è privo d'interesse, ai fini di una ricostruzione intera del ritratto del Metastasio, sia per particolari risultati (si pensi almeno alla canzonetta *La partenza*), sia soprattutto per le nuove soluzioni tecnico-teatrali che esso presenta. Impegno scenico e tecnico che si accompagna a quella attività critica di giustificazione del melodramma e della propria opera, che abbiamo considerata nel capitolo sulla poetica, ma che andrebbe ricollocata nella fase piú tarda e senile di autodifesa e di autochiarimento *a posteriori*.

E d'altra parte il lungo declino ha fasi che vanno scandite entro la generale curva di minore felicità interna, fuori ormai della piú vera zona feconda dell'Arcadia razionalistica e rococò.

Una prima fase è quella che va dalla *Clemenza di Tito* (1734) all'*Attilio Regolo* (1740) e congloba direzioni ed esperienze diverse. Da una parte il notevolissimo divertimento teatrale delle *Cinesi*, che è prova dello spirito ironico e comico metastasiano divenuto, rispetto all'impeto comico dell'*Impresario delle Canarie*, piú sottile e aristocratico, ma ancora ben capace di una linea sinuosa e nitida, e di una felicità di *humour* intelligente nella parodia di direzioni melodrammatiche tragiche, pastorali, comiche, con battute che han sapore di autocritica: come quella riguardante lo stile tragico.

Infatti proprio sullo stile tragico puntava in quel periodo il Metastasio accettando il suo compito di educatore di una *élite* di corte. Rispetto alla quale egli proponeva ideali di fedeltà estrema dei sudditi e di estrema magnanimità dei regnanti, con un singolare recupero, in tal direzione, delle virtù imperiali e repubblicane romane e greche. E insieme cercava di ricavare da situazioni tragiche ed estreme il massimo di contrasto di affetti, piú che nel modulo piú suo di speranze e timori, in quello di dovere e piacere, di virtù e sentimento, irrigiditi ed estremizzati rispetto al loro uso piú funzionale agli elementi patetici, amorosi, e al tono drammatico a fondo idillico-elegiaco, e con una maggior difficoltà di risoluzione di canto melodrammatico.

Tali le caratteristiche della *Clemenza di Tito* (1734), del *Temistocle* (1736) e dell'*Attilio Regolo* (1740), opere in cui la drammaticità eroica del Metastasio è nella linea di quell'eroismo astratto, portato fino al paradosso, che si può ritrovare poi in certo teatro gesuitico⁴⁶. Il sacrificio, l'altruismo, la

⁴⁶Nella satira *I pedanti* l'Alfieri fa una parodia dell'elogiatore della tragedia cantata che è

costanza nelle virtù dei nuovi eroi metastasiani sono sempre chiaramente legati ad un tipico giudizio del mondo, ad un paragone della posterità. Sicché l'ansia di gloria si risolve in una gara e in una soddisfazione esteriore, più affermazione teatrale di attore (teatro il mondo) che motivo intimo e veramente morale.

Tale è la preoccupazione di Tito:

Or che diranno
i posteri di noi? Diran che in Tito
si stancò la clemenza...
Ah! non si lasci
il solito cammin.⁴⁷

Congiuran gli astri,
cred'io, per obbligarmi, a mio dispetto,
a diventar crudel. No! Non avranno
questo trionfo. A sostener la gara
già s'impegnò la mia virtù. Vediamo
se più costante sia
l'altrui perfidia o la clemenza mia.⁴⁸

Nella *Clemenza di Tito* l'impegno del titolo è portato sino in fondo di fronte alla «scelleratezza» molto debole, confusa e riscattabile di altri personaggi. Laddove nel *Temistocle* la virtù del protagonista si incontra con quella del magnanimo Serse ed esse confluiscono nel supremo paradigma regale (Carlo VI, mescolanza di Serse e di Temistocle), come spiega la licenza. Mentre l'elemento amoroso passa in seconda linea e funziona solo come materia su cui esercitare il dominio e la vittoria della ragione e del dovere portati in piena luce.

Su questa strada più diretta al dramma eroico e storico-classico, il Metastasio giunse, nel '40, all'*Attilio Regolo*: certo il più aderente al suo impegno di dramma tragico-eroico e il più povero di risonanze amorose. Costruito con innegabile ed alta abilità, il dramma si risolve in una frigida e ampollosa gara dell'eroe protagonista, schematico ed autoesaltantesi nel mito della propria virtù e della gloria:

Non perdo la calma
fra' ceppi o gli allori:

chiaramente rivolta alla «falsa» tragedia metastasiana, e al falso grecismo, allo svuotamento degli «alti sensi feroci» che l'anima dell'ascoltatore beve «dormendo» e cioè senza ricavarne nessun vero stimolo attivo:

Tutta la sua tragedia in blanda forma
gli alti sensi feroci appiana e spiega,
sí che l'anima li beve e par che dorma.

⁴⁷ *La clemenza di Tito*, Atto III, sc. 7.

⁴⁸ *La clemenza di Tito*, Atto III, sc. 13.

non va sino all'alma
la mia servitú.
Combatte i rigori
di sorte incostante
in vario sembiante
l'istessa virtú.⁴⁹

Dramma velleitario, dunque, di cui rimane e vive solo la graziosa figurina della cartaginese Barce, l'unica che resta immune dal contagio dell'eroismo e che esprime il senso piú schietto di un'umanità media e concreta di fronte al furore libresco dell'eroismo romano, che essa cosí limpidamente definisce nella sua vera esteriorità:

Che strane idee questa produce in Roma
avidità di lode! Invidia i ceppi
Manlio del suo rival; Regolo aborre
la pubblica pietà: la figlia esulta
nello scempio del padre! E Publio... Ah! questo
è caso inver che ogni credenza eccede:
e Publio, ebro d'onor, m'ama e mi cede!
Ceder l'amato oggetto,
né spargere un sospiro,
sarà virtú, l'ammiro;
ma non la curo in me.
Di gloria un'ombra vana
in Roma è il solo affetto;
ma l'alma mia romana,
lode agli Dei, non è.⁵⁰

Altrettanto e anche piú lontani dalla vera poesia del Metastasio risultano gli oratori e le azioni sacre, composte pure in questo periodo. Opere incerte tra freddezza, astrattezza, solennità e dolciastra *pietas* idillica, anche se talvolta non privi di abilità teatrale e di qualche traccia poetica piú commossa: come, ad esempio, nella *Morte di Abele* la parlata di Eva che vede ritornare Caino solo e furtivo e comincia a trepidare per un presentimento orribile, o, nell'*Isacco figura del Redentore*, di nuovo qualche scena di trepidazione materna (all'inizio della Parte II).

Veri e propri trattatelli di morale e di poetica didascalica sono poi quelle azioni e feste teatrali viennesi (*Alcide al bivio*, *Il Parnaso accusato e difeso* ecc.), in cui l'azione didascalica-cortigiana si sviluppa anche piú chiaramente di quanto avvenga nei melodrammi.

Qualche nota piú intensa del tardo Metastasio si potrà ancora ricerca-

⁴⁹ *Attilio Regolo*, Atto I, sc. 8.

⁵⁰ *Attilio Regolo*, Atto III, sc. 8.

re negli ultimi melodrammi: non nel debolissimo *Achille in Sciro*, ma, per esempio, nel *Ciro riconosciuto*, che ha scene e soprattutto recitativi ancora esemplari per la nitidezza del disegno psicologico dei contrasti e dei tormenti del cuore, come nel monologo di Mandane nella scena 3 del II Atto e come nella parlata di Arpalice nella scena 2 del III Atto.

Ricca di nuovi tagli di scena drammatica è pure la *Zenobia*, centrata sulla tensione amorosa e amorosa-virtuosa della protagonista combattuta tra un primo amore abbandonato per obbedienza al padre e l'amore sgorgato dalla fedeltà per lo sposo entro una complicata peripezia di lotte per il trono e per il possesso di Zenobia fra Radamisto, Zapiro e Tiridate.

A distanza di alcuni anni, nel 1744, l'impostazione avviata nella *Zenobia* viene ripresa nell'*Ipermestra* e nell'*Antigono*, che più chiaramente tendono a ricondurre l'impostazione virtuosa-magnanima al regno degli affetti familiari ed amorosi pur in una maggiore ricerca di dramma. Opere positivamente vivificate da alcune mosse drammatiche che esteriormente richiamano alla mente versi e particolari alfieriani, ma in cui troppo spesso l'espansione patetica si fa eccessiva e diluita e viceversa manca l'omogeneità più vera tra le situazioni e il filo d'azione che le lega, il rapporto fra il cresciuto piano drammatico e una costante altezza di tono.

E così la musicalità che ancora affiora nell'*Antigono* va però separandosi dalla sua funzione melodrammatica e si isola, con raro sgorgo, nelle tarde cantate (come l'*Aurora*, del '59, piena di delicati accenti musicali e visivi), mentre trova un momento di eccezionale felicità, ancor negli anni che esaminiamo, nella canzonetta *La partenza*, del '46. Certo anche questa non ha più la forza e la complessità di ritmo e di scena, di svolgimento della *Libertà* e la sua caratteristica più evidente è un gusto più simmetrico e la rappresentazione successiva, senza svolte precise, del «fero istante» e del ritornello invariato che ne suggella con un sospiro elegiaco e dubitativo la frattura senza speranza:

e tu chi sa se mai
ti sovverrai di me.

Ma in questa limitazione quale finezza di accenti, quale risonanza patetico-melodica, quale sicurezza di distinzione delle variazioni sul tema, di gradazione di sentimenti recuperati entro quell'estremo lembo di un tempo psicologico, quale fascino di canto e di espressività del vario accordo fra la rappresentazione della situazione, nelle sue gradazioni di ricordo, e il ritornello invariabile: il quale tanto più così approfondisce la suggestione del suo richiamo alla pena di un distacco che mette in forse anche il ricordo della donna amata. Invariabile fino all'ultima strofa in cui esso si apre sulla sospensione dell'ultimo invito alla donna, avvertito quasi inutile di fronte alla prefigurazione dolente della sua spensierata frivolezza, della sua smemoratezza e volubilità fatale, tanto più sensibile e dolorosa proprio mentre il

poeta cerca di legare ancora a sé l'amata con l'insistenza sulla propria fedeltà di memoria, sulla singolarità del suo amore disinteressato, sulla crudeltà indimenticabile dell'addio.

La problematica dell'«anima bella» legata al problema della naturale sublimità e «paternità» dei principi «legittimi» e della tendenza «sublime» di personaggi semplici, pastorali (la radice piú ingenuamente democratico-arcadica che il Metastasio non vuol rinnegare affidando al cielo il potere di far cambiare sorte senza infrangere mai il saldo ordine delle cose), viene ripresa dal Metastasio nella penultima fase della sua attività melodrammatica, fra il '51 e il '56, quando, con l'aiuto di una crescente varietà esterna di scenografia e di ambientazione anche «orientale» (pimento esotico assai esteriore), egli ritenta, con una sfiducia documentata dalle lettere, la via teatrale piú illustre, al di là delle feste e azioni teatrali di minor respiro.

Si tratta di tre melodrammi, *Il re pastore*, *L'eroe cinese*, la *Nitteti*, che segnano in maniera piú accentuata e rovinosa il declino della poesia metastasiana.

Lo sgorgo patetico si è come rattrappito e proprio nel ricalco di certi movimenti dei melodrammi piú ispirati si può cogliere l'essenziale caduta poetica del Metastasio. Si ricordi cosí il monologo di Cleonice nel *Demetrio* (di cui il *Re pastore* è replica) e lo si confronti con questo strozzato, esausto movimento idillico di Elisa:

Fra poco
io non dovrò mai piú lasciarti: insieme
sempre il sol noi vedrà, parta o ritorni.⁵¹

Tutto poi converge nella esplicita morale-concettistica del titolo: i re, pastori dei loro popoli!

Mentre l'*Eroe cinese* ritenta il modulo dell'«inudita fedeltà» di un suddito e dell'«inudito eccesso di virtù» di un «privato» che rivela poi la sua natura principesca.

E la *Nitteti* (di argomento egiziano), riallacciando ancora una volta l'argomento didascalico cortigiano, in un'ultima variante (il culmine dell'«anima bella» è l'unione della maestà regale con la semplicità pastorale), con il tema amoroso, verifica su di questo il penoso sforzo del vecchio poeta di dar ancora voce alle vibrazioni, ai palpiti del cuore innamorato e tormentato dal destino avverso, in un accordo duplice di aria-recitativo-aria che indarno sollecita, nel colloquio col cuore, la ormai pigra sensibilità metastasiana:

Povero cor, tu palpiti;
né a torto in questo dì
tu palpiti cosí,
povero core!

⁵¹ *Il re pastore*, Atto I, sc. 1.

Si tratta, oh, Dio! di perdere
per sempre il caro ben,
che di sua mano in sen
m'impresse Amore.
Troppo, ah troppo io dispero!
M'ama Samnete... è vero;
ma che potrà lo sventurato in faccia
ad un padre che alletta, a un re che sforza,
a un merto che seduce? Il grado mio,
gli altrui consigli... il suo decoro... oh Dio!
Povero cor, tu palpiti;
né a torto in questo dí
tu palpiti cosí,
povero core!⁵²

Qui veramente il canto interno del Metastasio è diventato un «canticchiere» (come disse il Flora per questi versi⁵³) smorzato e flebile, un'eco lontana ed opaca di una voce tenera ed espressiva.

Dopo questo pallido addio al patetico e al canto della *Nitteti*, i «bisogni del cuore» sembrano sempre piú spegnersi, in un grigio, desolante tramonto prosastico, entro il secco diagramma virtuoso-eroico che domina le penose prove dei due drammi romani *Il trionfo di Clelia* e *Romolo ed Ersilia* e il romanzesco *Ruggero*.

Non giova attardarsi nella loro analisi. Tutto si è spento definitivamente e la stessa trama del recitativo sembra un traliccio bruciato e scoperto e qualche volta persino contorto e smozzicato. La morale cortigiana domina indisturbata e qualche mesto movimento pessimistico, tanto piú deciso e duro nelle lettere senili⁵⁴, non ha la forza di rompere la scorza retorica piú compatta, il monotono ritornello dell'«esaltata umanità» delle «eccelse alme romane», delle «anime grandi», capaci di «debellare» gli altri e se stesse con le loro prove di inaudita virtù.

Come stanca ed esausta giunge la voce del vecchio poeta anche quando ricalca il sentiero piú suo dei primi ricordi amorosi e ove pure, quasi in un ultimo estenuato barlume di luce, egli trova sporadicamente accenti piú suoi:

Oh Tebro, oh Roma, o care sponde, a cui
i miei primi ho fidati
amorosi sospiri, io vi abbandono;
ma la maggior vi lascio

⁵² *Nitteti*, Atto II, sc. 1.

⁵³ F. Flora, *Storia della letteratura italiana*, Milano 1962¹³, vol. IV, p. 46.

⁵⁴ Si vedano alcune lettere senili al fratello: «in questo sporco teatro del mondo»... «tutto è favola, caro fratello, in questo sporco teatro in cui siamo» (11 giugno 1770, 21 gennaio 1771, in *Opere*, V, pp. 20, 69).

parte del core. Oh quante volte al labbro
mi torneranno i vostri nomi! Oh, quante
su gli amati sentieri
verran di questi colli i miei pensieri!⁵⁵

Un'ultima eco di quella voce che colpí «le maître des âmes sensibles» e il grande poeta degli «idilli» elegiaci.

La piú viva sostanza metastasiana è dunque non nella ostentata magniloquenza che ha i suoi vertici nel *Catone* e nel *Regolo*, bensí nella tematica dell'*Artaserse*, del *Demetrio*, dell'*Olimpiade*, del *Demofonte*: opere in cui la libertà, i diritti e i contrasti del cuore, la catena degli affetti e la loro distinzione nitida e delicata formano un intero nucleo poetico esile, ma genuino, che fa sgorgare un canto interno idillico-elegiaco che sale dalla forza di disegno del recitativo all'effusione cristallina delle arie.

Superata come poetica dall'illuminismo, dal neoclassicismo, dal preromanticismo, la poesia metastasiana seguì però ad alimentare, con il gusto della precisione e del canto, le poetiche settecentesche. E come l'educazione sentimentale e teatrale metastasiana fu essenziale al Settecento e moduli metastasiani rifluirono fin dentro certe zone dell'*Iliade* montiana, cosí anche nel preromanticismo la sensibile poesia metastasiana del cuore fu una delle forze interne della tradizione italiana. Sicché il piú grande lirico italiano dell'Ottocento, il Leopardi, ne risentí (cosí lontano ormai dalla concezione del letterato metastasiano e dalla sua visione vitale) la lezione di disegno e di canto che aveva portato al massimo di poesia possibile l'eleganza della poetica arcadica.

Non occorre qui dire con quanto antimetastasianesimo nella forza ideale, morale, fantastica dei Parini, dei Goldoni, degli Alfieri, dei Foscolo, dei Leopardi: ma certo con un rapporto non trascurabile su di una linea di razionalità e di fantasia che pur caratterizza la ben piú alta forza lucida e densa del nostro grande classicismo romantico.

⁵⁵ *Romolo ed Ersilia*, Atto III, sc. 2.

IV

LA LETTERATURA DEL SECONDO SETTECENTO FRA ILLUMINISMO, NEOCLASSICISMO E PREROMANTICISMO

1. *Sviluppi della poetica dall'Arcadia all'illuminismo: Francesco Algarotti*

Mentre l'Arcadia trova la sua piú vera espressione poetica nel melodramma metastasiano, essa viene già prima della metà del secolo perdendo la sua forza di linea centrale, oscillante fra aspirazioni e concrete possibilità, ma in queste ultime assai ben consolidata in un gusto medio idillico-elegiaco, melodrammatico e miniaturistico-melodico capace di contenere in sé le spinte dell'incipiente sensismo, del rococò, di piú forti istanze classicistiche, come abbiamo visto, ad esempio, nel caso dello sviluppo poetico del Rolli.

Ma appunto, già prima della metà del secolo, tali spinte vengono prendendo un progressivo maggior vigore o ricollegandosi ad elementi di classicismo didascalico già presenti in aspetti della prima impostazione dell'Arcadia o alimentandosi di un maggior contatto con il movimento di idee e di gusto delle altre culture europee in direzione sensistica e rococò.

Non che l'Arcadia come organizzazione pratica ed accademia letteraria scompaia o riconosca di essere ormai superata. Ché l'Arcadia continuerà, soprattutto in Roma, la sua sempre piú stanca vita per tutto il secolo ed oltre (essa tuttora, com'è noto, esiste, ma trasformata in un'accademia di studio e di ricerche letterarie e critiche), e alla fine del Settecento potranno ancora esservi accolti – accettando con signorile ironia una convenzione innocente e screditata – persino Alfieri e Goethe, mentre essa celebrava soprattutto la sua vita ufficiale con solenni cerimonie e incoronazioni di celebri improvvisatori, come Gorilla Olimpica (Maria Maddalena Morelli) o Bernardino Perfetti, che sembrano meglio rappresentare una concezione della poesia sempre piú esteriore e convenzionale. Ma in sostanza, malgrado vari tentativi di piú attivo rilancio della funzione dell'Arcadia romana e delle sue colonie o di riassorbimento delle nuove tendenze letterarie, l'Arcadia appare sempre piú svuotata dei suoi raccordi con modi di vita, di cultura e di letteratura, cosí vivi invece nei primi decenni del secolo. Ci si trova sempre piú, dunque, di fronte ad una crescente evoluzione e trasformazione del gusto e delle tendenze poetiche che dal seno stesso dell'Arcadia, e spesso ad opera di scrittori ben inseriti nella matrice arcadica, venivano pronunciandosi verso nuovi impegni culturali-letterari e venivano adeguandosi a nuove istanze

generali della mentalità e della cultura, fra un più marcato preilluminismo e la vera affermazione della civiltà illuministica in Italia.

Si pensi alla essenziale presenza dell'Algarotti, già attivo intorno al '37 con il suo *Neutonianismo per le dame*, in direzione di una letteratura divulgativa e scientifica e di nuove prospettive della stessa «bellezza» in funzione di nuove «cose» da dire.

Ma si pensi anche – in una diversa direzione di gusto e con radici ben salde nella matrice estetica della stessa Arcadia – alle proposte e indicazioni che possono emergere dall'attività di Antonio Conti¹, già ben iniziata entro la zona della polemica Orsi-Bouhours, ma certo profilatasi con maggiore incisività e novità più tardi, fra i nuovi stimoli ricevuti in Francia e in Inghilterra, il concreto esercizio poetico di poemetti didascalici e classicistici, di traduzioni dai classici e dai moderni stranieri, di tragedie storiche rafforzate dalla più vasta conoscenza del teatro tragico non solo francese, ma inglese (da una parte il teatro di primo Settecento, come il *Catone* di Addison, dall'altra persino il teatro shakespeariano).

La figura intera e complessa del Conti – che meriterebbe ben altro sviluppo di quello qui permessomi e che ancor oggi richiede una più sicura conoscenza e pubblicazione dei suoi scritti in parte ancora inediti² – è estremamente importante sia nella più inquieta dinamica di forze e personalità meno assimilabili alla «media» della letteratura arcadica, sia appunto nel valore di proposte estetico-pragmatiche che dall'Arcadia fuoriescono verso l'epoca di metà secolo e sin verso gli svolgimenti del neoclassicismo fino al Foscolo, che al Conti, come al Gravina, indubbiamente molto guardò nella sua poetica mitico-didascalica e in alcuni dei suoi stessi giudizi critici: basti ricordare la ripresa, per l'Ariosto, dell'importante nodo contiano del «credibile» e del «mirabile» uniti nel «particolareggiamento» entro la centrale, anche se spostata, formula del «naturale e del meraviglioso» nel saggio foscoliano.

Proprio nell'intreccio fervido e attivo fra meditazione teorico-estetica e attività critica – in un lungo e complesso processo di sviluppo personale arricchito dalla più forte conoscenza del pensiero estetico e critico francese ed inglese contemporaneo e dalla stessa esperienza delle letterature occidentali – il Conti trovò la forza di giungere a formulazioni teorico-pragmatiche che superano le condizioni più consolidate della poetica arcadica e culmi-

¹ Nato a Padova nel 1677, il Conti, abbandonata la carriera ecclesiastica, ampliò la sua formazione filosofico-scientifica e letteraria, già affiatata con le istanze più avanzate dell'Arcadia e del razionalismo, nei suoi lunghissimi soggiorni all'estero: a Parigi, già nel '13 in relazione col Malebranche, nel '15 a Londra in relazione col Newton, poi nel Hannover per conoscerne il Leibniz, in Olanda, poi di nuovo in Inghilterra e, dal '18 al '26, a Parigi, attivamente partecipe al cenacolo della contessa di Caylus. Ritornato in Italia, visse a Padova fino alla morte, avvenuta nel 1749.

² A ciò attende Giovanna Gronda a cui già dobbiamo, insieme a studi citati nella bibliografia, la meritoria edizione critica delle *Versioni poetiche* del Conti (Bari 1966).

nano – pur con incertezze, dubbi, compromessi eclettici – nel rilancio più maturo di alcune esigenze già impostate dal Gravina e che si aprono verso le posizioni di unione poesia-filosofia che saran dominanti nel clima medio dell'epoca illuministica e insieme sembrano scavalcarle verso l'impostazione di posizioni neoclassiche.

Così, mentre in direzione di poetiche illuministico-sensistiche si collocano le forti accentuazioni del legame fra poesia e «cose» e natura realizzato nel «particolareggiamento» delle immagini («l'energia o il particolareggiamento, ch'è l'organo dell'imitazione efficace, non può ricavarci se non dalla considerazione delle cose istesse», «molto più imiterà il Poeta, se farà vedere le cose con maggior evidenza e con maggior energia. Leggendo le *Georgiche* di Virgilio non si vedono forse i bovi ad arar le terre, nitrir i cavalli, e ronzar l'api?»³), anche il rapporto fra poesia e filosofia ribadito ancora nella confutazione delle tesi dello Hutcheson, circa un senso apposito della bellezza, permette, fra l'altro, al Conti di dar nuovo valore alla prosa scientifica di Galileo e della sua scuola; ed infine, più aperto verso condizioni neoclassiche, si precisa, specie nel *Trattato de' fantasmi poetici*, un più forte senso creativo e mitico della poesia e del suo aspetto di imitazione ideale.

Mentre a dar valore al significato di proposta di nuova poetica delle sue formulazioni estetico-critiche contribuisce lo stesso esercizio poetico del Conti, che punta su poemetti dottrinali, propri di un poeta-filosofo e di un classicista moderno teso al rinnovamento di miti antichi riempiti di moderna verità (*Il globo di Venere* e *Lo scudo di Pallade*), e su tragedie storico-politiche di argomento romano (il *Giulio Cesare* pubblicato nel '26, il *Giunio Bruto*, il *Marco Bruto*, il *Druso*, pubblicati fra il '43 e il '48) che intendevano – sulla base di un'accuratissima documentazione storica (esposta nelle lunghissime prefazioni alle singole tragedie) – realizzare un tipo di tragedia classico-moderna e «nazionale» (cui non mancò qualche suggestione del teatro shakespeariano), conciliante l'ideale filosofico e la realtà umana della storia.

E se in quelle tragedie – che scartano la via media ed arcadica seguita dal Maffei nella *Merope*, nell'ambizione di una serietà e severità tanto maggiori, di una costruzione tanto più robusta su sentimenti e passioni attinti alla politica e alla storia⁴ – non si può dire che all'intento corrispondesse un adeguato risultato artistico, in esse sarà almeno da cogliere (insieme all'interesse

³ *Prose e poesie del sig. abate A. Conti*, II, Venezia 1756, pp. 257 e 128.

⁴ Il coerente e generale piano storico-politico delle quattro tragedie è esposto dal Conti nella prefazione al *Druso* (in *Le quattro tragedie composte dal sig. abate Antonio Conti*, Firenze 1751, pp. 453-454): «Nel *Giunio Bruto* rappresento l'istituzione della Libertà e del Consolato; nel *Cesare* il tentativo di cangiar la Repubblica in Monarchia; nel *Marco Bruto* lo sforzo di restituire con la prima libertà la Repubblica, uccidendo il Tiranno. Infierirono poi le guerre civili, e più per fortuna che per valore rimasto Augusto padrone ed arbitro dell'Impero, lo fondò su quelle savissime leggi, le quali diedero l'origine alla Giurisprudenza Romana. Estinti gli eredi del sangue di Augusto, gli succedette Tiberio malvagio Imperatore che regnò in una Corte ancora più iniqua. Io la rappresento nel *Druso*...».

della proposta) una indiscutibile diversità e novità – rispetto al linguaggio tragico-melodrammatico arcadico – nel discorso poetico-drammatico, nell'uso decoroso e teso del verso sciolto, su di una via di linguaggio che sarà variamente esercitato nel crescente classicismo di metà secolo e poi nel neoclassicismo vero e proprio.

A questa forma di discorso e linguaggio poetico il Conti collaborò anche con le sue importanti e numerose versioni poetiche – per lo più assai libere e originali – dal greco (Anacreonte, Saffo, Simonide, Callimaco), dal latino (Orazio, il Virgilio dell'ecloga sesta, il Catullo traduttore della *Chioma di Berenice* di Callimaco), dal francese (l'*Atalia* di Racine e la *Merope* di Voltaire), dall'inglese (le poesie della Montagu, il *Saggio di poetica* dello Sheffield, la *Lettera di Eloisa ad Abelardo* e il *Riccio rapito* del Pope).

Tutte versioni importanti e per le scelte e per il ricavo che dagli originali il Conti traeva in un vario arricchimento del discorso e linguaggio poetico italiano sia in direzione di un severo classicismo, sia in quella – così ben realizzata nella versione del *Riccio rapito* del Pope – di un gusto classicistico-sensistico che l'animazione essenziale di una ironia critica, rafforzata dall'uso di una componente rococò, portava alla rappresentazione satirica e deformante, ma viva, della piccola realtà di una società mondana, frivola e pur attraente. Basti qui riportare dalla versione del *Riccio rapito* una sequenza di versi che ben indica la suggestione di un simile discorso poetico nella direzione di un classicismo elegante e sensuosamente capace di rendere l'evidenza di oggetti e azioni:

Vibrava il sole timoroso il raggio
per le bianche cortine e dischiudea
quegli occhi che oscurar doveano il giorno.
Ne le morbide ceste i sonnacchiosi
barbetti⁵ si scuotevano, e gli amanti,
privi ognora di sonno, al mezzo giorno
appunto risvegliavansi. Tre volte
l'importuna pianella il suol percosso,
tre tintinnito il campanello avea;
e l'orìol dal pollice compresso
gía ripetendo l'argentino suono.⁶

E proprio nella prefazione alla versione del *Riccio rapito* un'affermazione del Conti sulla diversità della situazione letteraria italiana rispetto a quella di altre nazioni ci riconduce a sottolineare come la presenza di questo interessante pensatore e scrittore diventi significativa nella formazione di nuove istanze, di nuovi rilanci di una riforma del gusto e della cultura nei loro in-

⁵ Cagnolini molto amati dalle dame in Inghilterra e in Francia. (N.d.A.)

⁶ *Versioni poetiche*, ed. cit., pp. 41-42. Il *Riccio rapito* fu tradotto assai efficacemente in questo stesso periodo da Andrea Bonducci, Firenze 1739.

separabili rapporti, che troverà, già prima della metà del secolo, un assertore ancor più chiaramente intonato al passaggio dall'Arcadia all'illuminismo in Francesco Algarotti.

Io spero ch'egli vi procurerà – dice il Conti al marchese Repetta dedicandogli il *Riccio rapito* – un'ora di lettura piacevole e vi scoprirà nel tempo stesso che, mentre alcuni de' nostri poeti impiegano gli studi loro a far dei centoni del Petrarca, le altre nazioni aspirano a meritar il nome di poeta, cioè d'artefice di cose nuove.⁷

Le linee tensive che conducono dall'Arcadia all'epoca incentrata nella diffusione e affermazione dell'illuminismo possono soprattutto ritrovarsi nell'opera vasta e complessa di Francesco Algarotti, letterato-filosofo o, come lo chiamò il Bettinelli, «filosofo leggiadro e util poeta» e «tosco Orazio», con una definizione che ben rappresenta un incontro di qualità di rinnovata saggezza ispirata ai classici, di «utilità» e «leggiadria» poetica e divulgativa di idee filosofiche, corrispondenti a istanze medie e diffuse della civiltà e della letteratura illuministica italiana ed europea, anche se ancora lontane dal severo impegno combattivo di un Parini e dei veri e propri illuministi.

L'Algarotti, nato a Venezia l'11 dicembre del 1712 da una famiglia di ricchi commercianti (e dunque dal seno della nuova borghesia in sviluppo e sempre più attiva nella cultura), ebbe la sua formazione culturale e letteraria, dopo i primi studi nella città natale, alla scuola del Lodoli, a Bologna, a Padova, a Firenze (dal '26 al '33), avviando – soprattutto a Bologna nel fervido ambiente degli scienziati-letterati dominato dalla personalità del Manfredi – la sua forte e congeniale disposizione ad unire interessi per le arti figurative e per la letteratura (e come poeta esordì presto con una raccolta di rime interessanti soprattutto per certa irrequieta volontà di arricchimento linguistico più classicheggiante sulla base del petrarchismo bolognese) ed interessi scientifici esercitati in esperimenti di ottica e di astronomia, consolidati in una dissertazione latina sull'ottica newtoniana e in un *Saggio sopra la durata de' regni de' re di Roma*, del 1729, in cui veniva applicato alla storia il metodo cronologico del Newton.

Dopo un breve soggiorno a Roma – che ampliò la rete già ricca di importanti relazioni con dotti e letterati, a cui l'Algarotti fu particolarmente portato dalla sua natura socievole e dalla sua forte curiosità per uomini, costumi, cognizioni –, il giovane scrittore poté aprirsi all'essenziale esperienza della cultura europea con una lunga serie di viaggi e soggiorni – interrotti solo da alcuni ritorni in Italia nel '37 e nel '49 – prima a Parigi, poi in Inghilterra, spingendosi da qui in Russia per fermarsi quindi in Germania, prima a Berlino, dal '40 al '42, poi a Dresda (dal '42 al '46 presso l'elettore di Sassonia, Augusto III, consigliere di guerra e incaricato di raccogliere in Italia opere d'arte per la Galleria di Dresda) e ancora, dal '46 al '53, a Berlino dove Fede-

⁷ *Versioni poetiche*, ed. cit., p. 31.

rico II si serví di lui come diplomatico, poco fortunato, e soprattutto come letterato-filosofo nella sua corte di re assolutistico-illuminato, nominandolo suo ciambellano e conte. Vasta esperienza europea essenziale nell'arricchimento della cultura dell'Algarotti sia per le nuove possibilità di contatti e rapporti con letterati e filosofi (dal Maupertuis, al Pope, al Voltaire, allo stesso Federico II), sia per la conoscenza di paesi, costumi, condizioni economiche, politiche e culturali che tanto contribuirono a render piú concreti e particolareggiati i vasti interessi dello scrittore.

Ritornato in Italia nel 1753, l'Algarotti soggiornò a Venezia, a Bologna (dove istituí l'Accademia degli Indomiti), a Pisa, dove si era recato nella speranza di curare la sua salute, minata dalla tisi, e dove morí il 3 maggio 1764.

Già la sua biografia, il suo modo di vita di viaggiatore, di cosmopolita, di letterato collaboratore del maggiore rappresentante del dispotismo illuminato, la sua intensa vita di relazione arricchita dalla vastissima corrispondenza con letterati, politici, scienziati italiani ed europei, ci aiutano a situare la centrale importanza dell'Algarotti in un periodo in cui i rapporti fra Italia ed Europa – pur non mancando certo nell'epoca arcadico-razionalistica – si fanno piú stretti, diretti, fecondi, aiutando la cultura italiana a rompere con concezioni culturali e letterarie piú tradizionali e conservative, a divenire (pur con caratteri generali di minore audacia e di persistenti componenti limitative specie di ordine religioso) parte attiva dell'Europa dei «lumi».

Di tale momento storico, culturale e letterario l'Algarotti è appunto singolare rappresentante e promotore, cosí come la sua stessa opera letteraria-culturale trova le sue forme piú tipiche di espressione proprio nei moduli e schemi di una letteratura di relazione e di divulgazione-diffusione di idee e di interessi: la vera e propria lettera di corrispondenza, modo fondamentale di comunicazione e di discussione sollecitata e riscaldata da un attrito di idee in fermento e di personalità concrete; il «saggio» e il «dialogo» dedicati a singoli argomenti e affidati a qualità di finezza, velocità, scioltezza e comunicabilità scrittoria; l'epistola in versi adatta a riproporre, sul piano nobilitante del metro – ma un metro duttile e discorsivo-narrativo come è lo sciolto algarottiano – l'essenziale esigenza comunicativa dello scrittore, la sua disponibilità alla trattazione di argomenti vari e occasionati dai suoi vivi e molteplici interessi. Magari fino al limite di una certa dispersività e mondana conversevolezza poco profonda, ma non senza un fondo e un piano di piú interne scelte e direzioni.

Perché alle piú dure stroncature di contemporanei e di critici ottocenteschi puntate sulla leggerezza, mondanità, galanteria, «leggiadria» e superficialità del «contino» e del «cortigiano di Potsdam» (cosí come a quelle sul suo stile «infranciosato») si dovrà pur replicare con un'equa considerazione piú positiva e storica della sua funzione culturale e letteraria nella preparazione della cultura e letteratura illuministica italiana e della sua stessa disposizione divulgativa, cosí come si dovrà convenientemente calcolare la sua capacità scrittoria e lo stesso sforzo linguistico e stilistico nel suo significativo

passaggio da un piú diretto uso ed abuso di gallicismi e moduli francesi ad una prosa piú equilibrata fra sollecitazioni della prosa francese e una ripresa ammodernata e libera della tradizione italiana.

Già la prima notissima opera dell'Algarotti, il *Neutonianismo per le dame*, terminata a Parigi nel 1737 (e poi ripresa, corretta, perfezionata piú tardi con il nuovo titolo di *Dialoghi sopra l'ottica newtoniana* e appunto, come dicevo sopra, riscritta alla luce di un ideale linguistico e stilistico piú equilibrato e sicuro), non può ridursi ad un semplice e futile divertimento letterario e galante, ricalcato sui dialoghi del Fontenelle, ché in realtà l'insaporimento prezioso e galante, legato alla destinazione «per le dame» (e alla presenza nel dialogo di una Marchesa, rappresentante del pubblico femminile cui l'autore si rivolge) e il giuoco letterario fra ironico e conversevole di gusto arcadico-rococò⁸ non rimangono mai del tutto separati dal fondo divulgativo-scientifico e dalla tensione di rinnovamento culturale e letterario che indubbiamente vivono nell'operetta e che già in questa prima fase dell'attività algarottiana indicano nel letterato-filosofo un chiaro impegno di agile battaglia non solo contro il razionalismo cartesiano e la sua metafisica in nome della nuova prospettiva antimetafisica rappresentata dal sistema sperimentale newtoniano, ma piú generalmente contro i pregiudizi, i conformismi, l'ignoranza consolidata in una falsa cultura, specie guardando alla situazione culturale e letteraria italiana.

Sicché sarà da ben considerare – insieme all'ardore combattivo del giovane scrittore impegnato, al suo entusiasmo per i «martiri della ragione» quale fu tra noi Galileo⁹ – un brano come quello che qui riporto, piú direttamente pertinente all'intenzione algarottiana di rinnovare, con una letteratura colle-

⁸ Avvivato da paragoni preziosi e raffinati come questo: «Egli non è da disperare, soggiun'sio, che il Cembalo de' colori, e la musica degli occhi, che stabilisce e conferma piú che mai questa nuova fratellanza, non faccia un giorno fortuna con voi. Che volete voi dire, replicò la Marchesa, con questa vostra Musica e con questo vostro Cembalo di nuova invenzione? Volete voi forse con questo mettere in ridicolo la Filosofica similitudine, che m'avete fin'ora esposta? Il Ciel non voglia, rispos'io, che mi venga mai tentazione di mettere in ridicolo ciò che voi avete adottato in luogo de' vostri globetti. Questo si è un Cembalo di nuova invenzione in verità, ma non per questo niente meno reale e vero, in cui al mover de' tasti in luogo di udir de' suoni, voi vedrete comparir colori e mezze tinte, che faran tra esse la medesima armonia, che fanno i suoni. Le sonate di Rameaux, o del Sassone, vedrete su questo Cembalo faranno il medesimo piacere agli occhi, ch'elle fanno udite ne' cembali ordinarj agli orecchi. L'amore, la pietà, la baldanza o l'ira saran mosse ne' nostri animi dalle consonanze di un pezzo di moerre e di scarlatto: questo meraviglioso strumento si sta ora facendo di là da' monti, donde voi altre avrete d'ora innanzi le fettucce, le stoffe, e le vostre nastriere in musica. Il passeggero piacer degli orecchi sarà fissato negli occhi, e si potranno continuamente goder tessuti in una tappezzeria i passaggi di Farinello» (*Neutonianismo per le dame*, Napoli, ma Milano 1737, p. 137).

⁹ E si ricordi come il termine di «martiri della ragione» passi poi nel giovanile trattato leopardiano sopra l'astronomia che tanto si alimentò dell'operetta algarottiana e ne riprese entusiasticamente le prospettive combattive nella volontà di «giovane riformatore» del Leopardi adolescente.

gata alla scienza e alla verità (e perciò anche stilisticamente e linguisticamente moderna e nuova), lo stato arretrato della letteratura e cultura italiana, quale egli la considerava entro una prospettiva europea, anche se non senza ingiustizia e parzialità:

Se si eccettua la traduzione di qualche libro francese, non si vedono da noi, che Canzonieri e raccolte di Rime, incomodi del secolo, che inondan tutto giorno. Tra i libri moderni, in Italiana favella scritti, le dame non hanno da leggere, che sonetti pieni d'amor Metafisico e Platonico, il quale io penso debba far loro quell'effetto, che l'espressioni fanno de' vecchi cicisbei. Il secolo delle cose venga una volta anche per noi, e il sapere non ad ammolir l'animo o a piatire sopra una vecchia e disusata frase, ma a pulir serva se è possibile, e ad abbellir la Società. Io avrò almeno fatto la strada a qualche cosa, che non sarà né Grammatica, né Sonetto...¹⁰

Certo lo stesso programma di una nuova prosa¹¹ non si può dire interamente attuato dall'Algarotti, che a volte ricade nei periodi «intralciati» rimproverati alla prosa accademica italiana del tempo e che, altre volte, rischia viceversa la troppo diretta ripresa di moduli francesi e crudi gallicismi (sicché, come dicevo, sentí piú tardi il bisogno di riscrivere la sua opera giovanile); così come non si può non avvertire un limite, malgrado tutto, piú letterario nella prospettiva polemica dell'Algarotti. Il quale, piú tardi, proprio alla letteratura ancora piú direttamente mirò in quel romanzetto *Il congresso di Citera* (1745) che, riprendendo assai liberamente l'esempio del montesquieuiano *Temple de Gnide*, e in una prosa leggera e festevolmente ironica, satireggia – attraverso il confronto di tre dame, una francese, una inglese, una italiana, intenzionalmente chiamata «Madonna Beatrice» – il costume italiano soprattutto nella sua predilezione per la rimeria arcadica, amorosa, platonizzante e petrarchistica¹². Anche se poi di fronte alla concezione dell'amore delle altre due dame l'autore proporrà una nozione di sentimento «naturale» senza moralistiche coercizioni o idealizzamenti assurdi, ma pure senza depravazioni e pervertimenti, ed anche se, di nuovo, sotto la prospettiva piú letteraria e il *divertissement* raffinato (in forme affiatate con componenti del gusto rococò e classicistico-sensistico¹³), può pur risaltare

¹⁰ *Newtonianismo per le dame cit., Dedicà al Fontenelle.*

¹¹ Riporto dalla *Dedicà* questo passo programmatico: «Lo stile, che io ò procurato di seguitare, è quale io ò creduto convenire al Dialogo netto, chiaro, preciso, interrotto, e sparso d'immagini e di sali. Ò schivato piú che ò potuto quegli intralciati e lunghi periodi col verbo in fine, nemici dei polmoni e del buon senso, che sono assai meno, che non si pensa, del genio della nostra lingua, e che non devono essere guari del genio di quelli, che vogliono essere intesi».

¹² «Tra tutte le donne d'Italia fu trascalta Madonna Beatrice versatissima nella dottrina amorosa degli antichi scrittori, e nella scienza di pascer di vento i suoi cavalieri e di confortargli al maggior uopo con presenti di vecchie fettucce, e di fiori appassiti» (in *Opere*, Venezia 1791-1794, VI, p. 234).

¹³ Si pensi alla descrizione della Voluttà: «Tumidette ha le rosee labbra, e i denti bianchi,

come lo sforzo algarottiano di critica della situazione letteraria italiana non manchi mai di raccordi con il costume, la società, la cultura, a cui la sua forte attenzione sempre lo spinge pur entro il cerchio della sua più risentita vocazione letteraria. Attenzione ed interesse che tanto più direttamente si esplicitano in quelle lettere a Lord Hervey, *Viaggi di Russia*, che narrano appunto il suo viaggio, nel 1739, dall'Inghilterra in Russia e, nella vasta raggiera dei suoi interessi, si aprono liberamente, e in una prosa spigliata ed alacre, sia ad impressioni colorite di incontri di navi e di flotte durante il viaggio per mare, sia a rapide, incisive descrizioni di porti olandesi, danesi, russi, sia a relazioni precise ed acute sulla struttura politica, economica, militare dell'impero russo.

Ed è su questa direzione di interessi (meglio che semplici «curiosità»), sempre più sollecitati dalle esperienze concrete di paesi, di uomini, di governi, di società diverse (con al centro la simpatia per la Francia e – ancor più viva – per l'Inghilterra con la sua vita culturale «piena di cose» e criticamente spregiudicata, con la vigoria che le viene dalla «libertà del governo»¹⁴), che si sviluppa una particolare linea di saggistica più direttamente intonata alle nuove istanze ed idee illuministiche: quella dei saggi storici, filosofico-scientifici e persino militari, in cui l'Algarotti dimostra – pur nei limiti di una coscienza illuministica meno decisa e coerente e nella mancanza del saldo possesso dell'illuministico slancio umanitario – la sua capacità di divulgazione di nuovi problemi del tempo, il suo contributo ad un allargamento dell'orizzonte culturale italiano, l'acutezza e il buon senso dei suoi interventi, sia sull'essenziale questione dell'arretratezza del cartesianismo e del valore del nuovo metodo newtoniano (il saggio *Sopra il Cartesio*), sia su questioni storiche particolari, rivedute con notevole acume storico e con l'ausilio di un adeguato possesso del pensiero del Machiavelli (il *Saggio critico sul Triumvirato di Crasso, Pompeo e Cesare*, del '39-41) o (come nel *Saggio sopra l'imperio degli Incas*, del '53) con interessante adesione alla nuova valutazione positiva di civiltà «primitive», accettata malgrado il fondo più costante del suo classicismo e della sua ammirazione per le civiltà classiche¹⁵.

come l'avorio il più schietto; piccola fronte, bruni gli occhi, e bruni ha i capelli, che lievemente odorati, parte le cadevano sulla manca spalla, e parte gli avea dietro raccolti in un bel nodo; linda senz'arte, sottile era il suo vestimento, che lasciava alquanto vedere della persona; e il suo cinto era quello stesso di Venere: non monili, non gemme; avea solamente nel dito un cammeo...» (*Opere*, ed. cit., VI, p. 226-227).

¹⁴ Il «cortigiano di Potsdam» – con una certa doppia morale di letterato – poteva sí servire il dispotismo illuminato di Federico II, ma non mancava di sentire più in alto il sistema liberal-costituzionale inglese.

¹⁵ Altri saggi, svarianti su vari argomenti in discussione europea nell'epoca (e dunque più importanti per l'opera di mediazione di problemi europei in Italia che per originale impostazione personale) sono il *Saggio sopra la giornata di Zama* (1749), il *Saggio sopra il Gentilesimo* (1754), il *Saggio sopra quella quistione perché i grandi ingegni a certi tempi sorgano tutti ad un tratto e fioriscano insieme* (1754), le *Lettere sopra la scienza militare del Segretario fiorentino* (1759), il *Saggio sopra la quistione se le qualità varie de' popoli originarie*

Ma insieme a questa problematica piú culturale-filosofica, l'Algarotti svolse anche piú ampiamente – con piú esperta sicurezza di intellettuale e letterato, con notevoli doti di senso critico e con piú chiari programmi di rinnovamento della letteratura italiana dopo la fase piú tipicamente arcadica – una larga problematica culturale-letteraria, che si appoggia al nuovo e aggiornato rilancio del nesso fra letteratura e scienza, cultura e politica (dove l'avvertimento algarottiano della triste situazione di fondo degli italiani «servi e divisi», mancanti di una capitale unificatrice dei loro sforzi troppo locali e dispersi), e si configura – entro un vasto e a volte piú dispersivo raggio di interventi e proposte – in una sostanziale posizione di classicismo moderno.

E a questo dan forza e concretezza gli esami della letteratura del passato classico e italiano, ricchi di giudizi spesso assai originali e stimolanti¹⁶, l'attenzione rivolta a scrittori moderni stranieri (al centro il Pope, che, pur censurato per certa esuberanza di immagini e antitesi, è altamente lodato per il tono galante e ironico e l'organicità misurata e snella del *Riccio rapito*), la stessa fertile esperienza delle arti figurative che, se da una parte si eleva a proposte interessanti specie sul carattere funzionale dell'architettura¹⁷, piú generalmente contribuisce alla formulazione della proposta di una letteratura discorsiva e didascalica (in funzione dei doveri culturali e illuminanti della poesia), ma insieme tesa all'evidenza sensuosa, al rilievo delle «cose» e degli «affetti» avvivati dal colore e dal disegno frizzante di tipo rococò e siglato dal nitore e dalla *perspicuitas* classica.

Tale proposta è collegata al vivo interesse linguistico dell'Algarotti e alla

siano dallo influsso del clima, ovvero dalle virtù della legislazione (1762), il *Saggio sopra il commercio* (1763).

¹⁶ Particolarmente importanti le nove *Lettere sulla traduzione dell'Eneide del Caro* (piú recentemente valorizzate dallo studio di E. Bonora citato nella bibliografia) che, mentre discute sui doveri e la natura delle traduzioni poetiche, molto acutamente caratterizza lo stile del Caro in una direzione prebarocca e apre cosí uno stimolante spiraglio sulla zona cinquecentesca che ora si potrebbe definire, meglio che «prebarocca», «manieristica».

¹⁷ A parte i numerosi scritti particolari su artisti e questioni delle arti figurative, segnatamente importanti sono il saggio *Sopra l'architettura* (1756) in cui l'Algarotti svolge, con nuove prospettive, la tesi del funzionalismo architettonico ripresa dal suo maestro Lodoli, e il saggio *Sopra la pittura* (1762) che – sulla base dei trattatisti secenteschi come il Baldinucci e il Bellori – sviluppa una visione di eclettismo classicheggiante e insieme affronta il piú generale problema estetico della pittura come «imitazione ideale», aprendosi cosí verso istanze neoclassiche. Ai problemi delle arti figurative si riconnette in parte anche l'importante discussione sul melodramma (nel saggio *Sopra l'opera in musica*, 1762), sulla sua organicità basata sul libretto e sul primato di esso nei rapporti con le altre componenti dell'opera e rappresentazione teatrale: musica, canto, recitazione, danza, scenografia, tutte legate ad un centrale dovere di naturalezza disciplinata e di meraviglioso verosimile. Né si dimentichi una notevole valorizzazione dell'«opera buffa» dei musicisti italiani (anzitutto il Pergolesi con la *Serva padrona*), piú sicura conquista del «genio musicale» italiano e anticipazione di quella maggiore organicità e naturalezza della musica e del canto che l'Algarotti auspicava, in accordo con le già attuate conquiste di simili pregi da parte dei poeti del melodramma.

sua discussione in proposito, che si articola soprattutto fra il saggio *Sopra la lingua francese* e quello *Sopra la necessità di scrivere nella propria lingua*, in cui lo scrittore veneziano lucidamente distingue la diversa storia della lingua francese e di quella italiana e, su tale base storica, si spinge all'idea dei diritti dell'uso corrente, «vero padron delle lingue», giungendo di nuovo ad una sorta di classicismo moderno e nazionale, di equilibrio fra tradizione e modernità, fra doveri di correttezza e doveri di comunicabilità efficace che egli cercò di attuare soprattutto nella sua prosa più matura e, come già dicevo, nella nuova forma del *Neutonianismo*, cioè *Dialoghi sopra l'ottica newtoniana*.

Quanto alla poesia – a parte le giovanili rime e, più tardi, gli infelici tentativi teatrali: in francese una *Iphigénie en Aulide*, in italiano un abbozzo scenico, *Enea in Troia* –, l'Algarotti tentò di applicare in proprio le sue istanze programmatiche più generali e quella più particolare del necessario uso del verso sciolto come strumento di una poesia classico-moderna, all'insegna della sua preminente funzione didascalica e «utile» e della stessa ripresa – nell'approssimativa vicinanza fra endecasillabo sciolto ed esametro – di un discorso poetico arieggiante il nobile e organico movimento della poesia classica. Sostanzialmente prive di veri accenti e animazione poetica, le sue *Epistole in versi* (da cui il Bettinelli riprese esempi, insieme a versi suoi e del Frugoni, nei *Versi sciolti di tre eccellenti moderni autori viventi* accompagnati dalle *Lettere virgiliane*, 1757¹⁸) son tuttavia interessanti per la loro volontà di presentare un tipo di poesia didascalica e addirittura capace di divulgare – a più alto livello della prosa – verità, idee o addirittura procedimenti scientifici.

Ma più interessanti (anche se una minuta operazione antologica potrebbe pur isolare qualche sequenza più gustosa e descrittiva, specie in qualche raro «paesaggio», entro una zona di gusto assai diffuso e in qualche modo modestamente prepariniano) sono certe dichiarazioni programmatiche che si possono enucleare dalle stesse epistole in versi o da altri scritti algarottiani.

Così nell'epistola dodicesima potrà colpire – oltre alla enfatica volontà di tentare «non battuti sentier, non bassi stagni / novelle vie, acque profonde e cupe» – l'auspicio di un vero nuovo poeta (lui stesso o un altro, stimolato dalla sua poetica)

tal, che del vero
siegua le belle scorte, audace e saggio,
che sparga fiori, e asconda frutti a un tempo
ne' dolci versi, ond'anco Italia un giorno
d'un poeta filosofo sia bella.¹⁹

¹⁸ L'Algarotti sconfessò l'iniziativa del Bettinelli e si dissociò soprattutto dalla sua riduzione della *Commedia* dantesca, con un insieme di reale dissenso e di timore prudenziale che è pur parte della personalità algarottiana.

¹⁹ In *Opere*, ed. cit., I, p. 39.

Un «poeta filosofo» che insieme sappia trarre stimoli ed esempi non solo dalla tradizione italiana, ma dalle letterature straniere (precisamente francese e inglese) e dal grande «oceano» della letteratura latina e greca.

Dunque una proposta di poetica assai centrale nell'aprirsi della letteratura poetica dell'epoca illuministica, specie se la si colleghi, da una parte, con le varie affermazioni e osservazioni del *Saggio sopra Orazio*, del 1760, dall'altra con quelle del *Saggio sopra la rima* (1752): il primo interessante per l'esemplarità di quel «classico», di quel «poeta savio festivo e leggiadro, pieno di moralità e di spirito, che ha scritto per tutte le condizioni della vita e in cui trova ogni uomo da specchiarsi e da far suo profitto»²⁰ – ma con l'avvertenza poi che la stessa esemplarità di simili classici deve condurre non ad una «imitazione», ma a «imprimere la maestà e il decoro» della espressione degli antichi «nelle cose nostrali e moderne»²¹ –; il secondo interessante per l'elogio del verso sciolto come verso del classicismo moderno e della nuova e più seria auspicata poesia, anche se – e pur questo è interessante – l'Algarotti ammette l'uso dei metri rimati (e meglio se, in questo caso, brevi) per gli argomenti erotici e più «direttamente volti alla leggiadria»²²: come autorizzando, dal seno della poetica di metà secolo nei suoi sviluppi di classicismo illuministico e rococò, sia la linea della poesia didascalica, sia quella della lirica erotica e classicistico-rococò che troverà la sua espressione più tipica negli *Amori* del Savioli.

2. Sviluppo della poesia didascalica, satirica e favolistica fra eredità arcadica e istanze illuministiche

Se la problematica culturale dell'Algarotti è premessa agli sviluppi ideologici del vero e proprio illuminismo italiano (trattati nella sezione del Diaz), entro le generali direzioni indicate dalle proposte del poeta «filosofo», «utile», divulgatore di esperienze e di cognizioni, che troveranno un originale impegno e uno sviluppo coerentemente illuministico e poetico solo nel Parini, specie nella sua fase più apertamente combattiva, si può collocare anzitutto – con la varia forza delle componenti del sensismo e del classicismo, della grazia e vivacità rococò e magari con più forti residui della leggiadria e della melodia di origine arcadica – la vasta produzione di poemetti didascalici che si fa più intensa e compatta nei decenni centrali del secolo, per prolungarsi entro la zona neoclassica e sin agli inizi del nuovo secolo, quando sull'impegno didascalico ancor più chiaramente prevale il pretesto di un'esercitazione poetica più autonoma e compiaciuta di se stessa e della sua bellezza.

Non erano mancati anche nel periodo arcadico vero e proprio esempi di

²⁰ In *Opere*, ed. cit., IV, p. 407.

²¹ In *Opere*, ed. cit., IX, p. 270 (in una lettera al Tartini del 1754).

²² In *Opere*, ed. cit., IV, specie alle pagine 123-126.

poesia didascalica, di filosofia esposta in serie di sonetti (ad esempio la *Filosofia esposta in sonetti* del Calbi), ma è solo verso la metà del secolo che tale tendenza trova le sue giustificazioni più adeguate nella nuova atmosfera di gusto e di idee, nella sollecitazione di forme di poesia didascalica, filosofica e descrittiva europea, oggetto di traduzioni poetiche, come lo sono i poemi didascalici latini dell'epoca antica e dell'epoca rinascimentale. Traduzioni poetiche in verso sciolto (strumento essenziale della poesia dell'epoca preilluministica-illuministica, come abbiamo già accennato) che collaborano nel linguaggio di questa nuova poesia e che meriterebbero un adeguato studio, come è più recentemente avvenuto nel caso precoce dell'importantissima traduzione del *De rerum natura* lucreziano da parte dello scienziato-letterato della prearcadia toscana, Alessandro Marchetti (1633-1714)²³, pubblicato postumo a Londra a cura del Rolli nel 1717 e chiaramente presente ed esemplare – pur nei suoi caratteri più antiquati di gusto prearcadico – ai nuovi traduttori e scrittori di poemi didascalici²⁴. Come lo meriterebbero quelle numerose versioni di poemi filosofici e morali del Pope (significativamente chiamato spesso «Orazio inglese»: ché Orazio, come abbiamo visto parlando dell'Algarotti, è uno degli autori classici più amati dai letterati illuministici per la sua unione di saggezza e di stile, di ragionevolezza, di esperienza concreta, di eleganza) che – come il suo *Essay on criticism* e il suo *Essay on man* – portavano, insieme ad esempi di moduli di linguaggio classicistico moderno, vere e proprie lezioni di poetica e di mentalità razionalistico-empiristica²⁵, in direzione di una poesia che unisse intelligenza e nitore stilistico, impegno didascalico-umanitario e animata, sensuosa *perspicuitas* espressiva²⁶. Mentre alla base di una poesia didascalica – che pur riprende

²³ Su cui si veda il recente volume di M. Saccenti, *Lucrezio in Toscana*, Firenze 1966.

²⁴ La traduzione del Marchetti era oltretutto importante agli occhi degli scrittori illuministici e dei didascalici di metà Settecento e del loro gusto classicistico-sensistico sia per la stessa materia e natura ideologica del testo tradotto, sia per lo sforzo del traduttore a riprendere l'impegno di resa evidente e sensuosa della descrizione di cose tutte sensoriali e materiali. Si pensi anche alla traduzione della *Tebaide* di Stazio (1729) ad opera di Cornelio Bentivoglio (1668-1732), che poté poi essere utilizzata, per i toni più drammatico-epici del suo verso sciolto, dall'Alfieri del *Polinice*.

²⁵ Non a caso il Frugoni nella sua disposizione all'«aggiornamento» ai gusti del tempo scriverà un poemetto, *L'ombra di Pope*, in cui l'ombra del poeta inglese è vista in cielo insieme a quella di Orazio («l'immenso di Venosa / cantor») e mentre essa è lodata soprattutto per aver percorso un «filosofico alpestre calle» «sparso de' fiori di Elicona», a sua volta il Frugoni si fa da quello lodare per aver portato sul «tosco plettro» i «latini modi» e per aver tinto «dello splendor della favella» di Orazio il «novo stile» (cito dall'edizione del poemetto in *Raccolta di poemi didascalici e di poemetti vari scritti nel secolo XVIII*, Milano 1828, pp. 370-371).

²⁶ Si pensi almeno, nella traduzione del *Essay on man* da parte di Anton Filippo Adami (cito dal *Saggio sopra l'uomo*, Napoli 1768), al brano sul «povero indiano» con il suo motivo polemico umanitario e l'adeguazione, nel traduttore italiano, della limpida e sensibile forma di un linguaggio «civile» e poetico:

Di là dai monti, al guardo ultimo segno,

dalla tradizione italiana gli esempi cinquecenteschi dei poemi del Rucellai e dell'Alamanni – volta soprattutto alla descrizione di attività, cose e modi di vita della campagna, si deve avvertire, con varia forza di stimolo e con raccordi, a nuovo livello, con il gusto pastorale e «naturale» dell'Arcadia, la sollecitazione di una coerente unione fra amore sensistico delle cose e delle esperienze concrete e nuovi miti, di ascendenza o consonanza rousseauiana, della schiettezza della natura, della sua poeticità e serena bellezza, variamente arricchita dalla nobilitazione classicistica delle favole mitologiche connesse ad aspetti ed operazioni della vita campestre o magari marittima e dalla coloritura pittoresca del gusto classicistico-rococò.

Ecco così – al di là del più arcadico e fiacco *Canapaio* (1741) del Baruffaldi (Ferrara 1675-1755) – presentarsi gli esempi più apprezzabili di questa corrente, i cui limiti sono o una letterarietà più esplicita o un impegno descrittivo più chiuso.

Saranno i poemetti del gesuita Giambattista Roberti²⁷ (Bassano 1719-1786) su *Le fragole* (1752) o su *Le perle* (1756), più chiaramente volti ad un raffinato ed aggraziato rilievo di cose ed azioni – cui già si indirizzava la stessa scelta più preziosa degli argomenti – adornato di miti classici e di nuove «favole» (come quella che dipinge la «candida» vita beata di un vecchio pescatore), ma pure incentrato in una spinta descrittiva ed evidenziatrice recuperabile anche nei passi più pittorici e «delicati»: come questo dedicato – nelle *Perle* – all'elogio e identificazione dei pregi e dei meriti della rugiada:

E non è forse poi l'alma rugiada,
che su le fresche foglie e l'erbe fresche

si finge un Cielo, ed una terra ignota,
che dal furor d'un vincitor tiranno
lo porrà in salvo e gli sarà d'asilo;
quando che al mar si volge, ei si dipinge
in mente allora un'isola beata,
in cui di sé, del suo destin signore,
da un benefico nume avrà ristoro,
e discioglier vedrà le sue catene,
né di larve importune avrà spavento,
che vengano a turbargli i suoi riposi,
né in quei placidi lidi, e beni, e vita
vedrà più in preda all'armi de' cristiani,
quando da ingorda avidità sospinti
empion tutto di stragi, e di rapine
i mondi ignoti al navigante antico.

²⁷ Il Roberti fu autore anche di poemetti satirici e critici come quello sulla *Moda* (1746) e quello sulla *Commedia* (1755), in cui egli prendeva posizione in favore del Goldoni, e di numerosi scritti in prosa di argomento teologico, filosofico, pedagogico, fra ortodossia e curiosità per problemi della nuova civiltà illuministica: come gli *Opuscoli sopra il lusso*, le *Lettere sopra i negri*, il trattato *Dell'amore verso la patria* e quello *Dei doveri dei padroni verso i servitori*.

accolta in gocce lucide ritonde
 quasi s'imperla, onde al novello raggio,
 che spiega obliquo per gli erbosi piani
 il mattutino sol, lustro è di bianca
 luce tremante l'orto aprico e 'l prato?
 E non è la rugiada il piú costante,
 il piú fecondo don che lieti faccia
 i parti tutti de la Madre antica?
 Per lei ne' pinti vasi si conforta
 il dilicato gelsomin, delizia
 di cultrice donzella solitaria,
 e colle folte candide ciocchette
 distingue i tenui ramusci fogliosi.²⁸

O sarà il poemetto *Il baco da seta* (1756) del veronese Zaccaria Betti (1732-1788)²⁹ che piú fortemente si impegna – pur non rifiutando affatto l'incentivo nobilitante e letterario dei miti classici (la lunga ripresa della storia di Piramo e Tisbe per spiegare la colorazione scura dei gelsi a causa del sangue su di essi versato dai due amanti infelici) – nella descrizione delle operazioni connesse alla coltivazione dei gelsi e dei bachi da seta.³⁰

²⁸ *Le perle*, vv. 154-168, in *Raccolta di poemi didascalici* cit.

²⁹ E si noti subito come il gruppo piú compatto di «didascalici» sia veronese e sia legato piú direttamente a concrete esperienze e preoccupazioni di scienza agraria: il Betti infatti fu autorevole socio dell'Accademia di agricoltura e commercio di Verona, e veronese – oltre agli altri didascalici ricordati nel testo – fu anche Antonio Tirabosco (1707-1773), autore del poema *L'uccellazione*. E si ricordi ancora, nell'ambiente letterario veronese, Gerolamo Pompei (1731-1788), autore, fra l'altro, di canzoni pastorali collegabili in parte ad una nuova giustificazione della tematica pastorale, alla luce di un gusto «campestre» rilanciato dall'attenzione signorile e letteraria, di simili scrittori, alla vita della campagna (nonché autore di una traduzione delle *Vite* di Plutarco – 1771 – assai notevole nella storia del plutarchismo settecentesco).

³⁰ Come può risultare in questo brano un po' opaco, ma coerente alla volontà di una resa adeguata dell'azione descritta e insaporita da brevi immagini e da chiare forme classicheggianti di linguaggio (*Il baco da seta*, II, vv. 853-868, in *Raccolta di poemi georgici*, Milano 1826, II):

Pur se improvviso il ciel fra spessi lampi
 versi nemi di piogge, e 'l dolce gregge
 nel desiar l'esca felice invecchi,
 nerboruto villan con ambe mani
 abbracci i tronchi, e al raddoppiar le scosse
 s'odan fischiar le rugiadoso chiome;
 e accolte ne i moltifori canestri,
 l'aria fendendo rapido, le scoti,
 qual suol ne l'orto vaga villanella
 poiché strappò dal suol verde lattuga:
 pria nel limpido umor la bagna e terge,
 poi in largo cesto la raccoglie unita,
 e scotendo la man per retto calle

E così nella *Coltivazione del riso* del veronese Giambattista Spolverini (1695-1762), finito nel 1746, ma pubblicato nel 1758, un più chiaro rapporto con i poemi didascalico-georgici cinquecenteschi non esclude nel suo interesse letterario né un sincero affetto personale per la vita agricola a cui fu dedicata gran parte delle cure del nobile proprietario illuminato e umanitario, né il nuovo e più denso gusto di descrizione sensuosa e classicistica, come può rilevarsi nel passo seguente:

Ora cresca il lavoro, e già ristrette
s'incomincin le spiche in picciol fasci
con la stessa a legar recisa paglia,
e con vinco sottil che agevolmente
offre di quella in vece, ove sia troppo
o rara o corta, il flessuoso salcio.
In lung'ordine omai pronti al trasporto,
vengan carri o battelli, e d'alte biche
s'empia e risuoni del romor diverso
di chi va, di chi vien la ben fatt'aia:
là si scarichi in fretta, qui s'adatti
ritto in piedi ogni fascio; e tal fra loro
con le spiche a l'insú stian giunti e stretti,
ch'uno a l'altro puntel formi e sostegno...³¹

Mentre nel più tardo poemetto in ottave *Della coltivazione de' monti*, 1778, del veronese Bartolomeo Lorenzi (1732-1822), emerge un più chiaro e preciso interesse descrittivo, ben verificabile anche in questa breve sequenza di versi che vuol rappresentare la costruzione di un muro a secco:

Dietro la corda orizzontal, che il letto
segna a le pietre, le maggior dispone,
sí che mostrando il suo migliore aspetto
i ciottoli minor dentro imprigione:
però fra 'l rozzo popolo architetto
a pochi e saggi il farne scelta impone.
Sorga acclive il lavoro, e vada errato
di giunture il seguace al primo strato.³²

Rigido descrittivismo che può far comprendere la critica che ad esso muoverà il «poeta» Parini³³, il quale pur certo poté giovare anche dei primi

striscia ratto ondeggiando, e l'aer rompe,
e a terra vanno le minute stille...

³¹ *La coltivazione del riso*, IV, vv. 225-238 (edizione a cura di V. Mistruzzi, Milano 1929).

³² *Della coltivazione de' monti*, I, str. 43, in *Raccolta di poemi didascalici* cit.

³³ Cfr. G. Parini, *Sulla «Coltivazione de' monti» dell'abate Lorenzi*, in *Prose*, a cura di E. Bellorini, vol. I, Bari 1913, pp. 147-149.

esempi della poesia didascalica di metà Settecento, ma che tanft diversamente realizzò la spinta didascalica dell'epoca illuministica in vera e complessa poesia.

Cosí come il Parini ben si inserisce, con tanto diversa forza poetica e coscienza ideologico-storica, nella vasta tendenza dell'epoca illuministica verso una poesia satirica e polemica che svara fra punte piú dure di versificazioni di argomenti ideologici e morali e piú eleganti e letterari componimenti poetici che congiungono, in forma piú amabile e compiaciuta, temi e toni di saggezza morale – alla luce degli ideali medi del tempo – a forme satiriche e giocose esercitate su usi, storture, atteggiamenti del costume contemporaneo e della piú generale natura umana.

Per una piú decisa volontà di una poesia didascalico-satirica stretta piú direttamente alle idee dell'illuminismo (e d'altra parte per i rischi prosastici di simile impostazione, e in contrasto, per le ricadute in piú facili forme canzonettistiche) sarà da ricordare proprio un emulo e avversario del Parini: quel Giuseppe Colpani di Brescia (1739-1822) che – aderendo direttamente alle idee del «Caffè» (di cui fu collaboratore) – cercò di divulgarle con una singolare divaricazione fra le forme piú discorsive di veri poemetti didascalici, *La filosofia*, *Le comete*, *L'Emilia o l'educazione delle donne*, la *Toletta* (in cui mette in versi la teoria sensistica del piacere), *Il gusto*, *Il commercio* (difesa contro la satira fattane dal Parini) e il gusto di canzonetta savoliana esercitato con sommaria e scialba eleganza su temi mondani e galanti.

Mentre sulla via di una satira morale e di costume, bonaria e discorsiva (fino alla prolissità piú insopportabile), si dovrà collocare il celebre poema in centoun canti in ottave *Il Cicerone* (pubblicato fra il 1755 e il 1774) di Gian Carlo Passeroni (Condamine di Lantosca, nel Nizzardo 1713-Milano 1803), amico del Parini a Milano – dove fu attivo socio dell'Accademia dei Trasformati e trascorse la maggior parte della sua vita modestissima di povero prete, sostenuta da una serena dignità e da un sicuro disprezzo di cariche ed onori – e autore anche di altre rime morali, giocose, satiriche e di favole esopiane ispirate ad un mediocre, ma sincero buon senso, ad un centrale sentimento della «misura».

«Misura» che il Passeroni ritiene – con un convergere in quella della sua fede cristiana e della sua fiducia illuministica – essenziale nella vita dell'universo, negli intenti del creatore di questo, nella prospettiva morale degli uomini. Come egli dice nella morale di una delle sue favole (*Cerere e il villano*), verificando la stoltezza del villano che ha ottenuto – come scioccamente aveva chiesto – da Cerere spighe senza spine e cosí ha perso tutto il raccolto, divorato dagli uccelli per la mancanza della difesa delle spine:

Cosí disse, e chiaro appare
che ogni cosa con misura
fe' l'Autor della natura,
e che d'uopo è sopportare

qualche lieve sconcio in pace,
per avere un ben verace.³⁴

Già questi versi indicano il tono mediocre e bonario, la modestia dello stile del Passeroni: tono e stile che si ritrovano poi nel poema, il quale, sul pretesto della narrazione della vita di Cicerone – esempio di saggezza e di misura –, si prolunga all'eccesso con infinite digressioni e lunghi quadri di costume satireggiato con prevalente tenue comicità, anche se certo alla luce di onesti e sinceri ideali di vita personale, familiare, civile³⁵, nel cerchio di una saggezza modestamente illuministica, a livello tanto più basso delle posizioni pariniane, cui pure il Passeroni era vicino nella condanna della poesia inutile ed encomiastica, degli eccessi della moda e dell'esterofilia, del falso umanitarismo, e in una variazione tanto più scialba e sciatta della serenità saggia risolta in quell'«allegrezza interna» da cui il prolisso scrittore ricava il suo dovere di rallegrare comicamente i lettori. Com'egli dice in due ottave che ben indicano la direzione di poetica più giocosa che profondamente satirica del Passeroni:

Colui che troppo austero mai non ride
né mai serena il nuvoloso volto;
colui che il sole allegro mai non vide
ma lo trovò sempre nel duol sepolto,
a lungo andar malinconia l'uccide,
e d'ordinario non invecchia molto:
là dove un uom che sia di buon umore,
infìn che vive allegro mai non muore.
Ond'io, che tutti voi vorrei vedere

³⁴ In *Raccolta di apologhi scritti nel secolo XVIII*, Milano 1827, p. 278.

³⁵ Si ricordino queste ottave di critica della decadenza italiana a causa dei suoi bassi costumi (*Il Cicerone*, XV, str. 51-52. Cito dalla I ed. in 6 voll.: *Il Cicerone poema di G.C. Passeroni*, Milano 1755-1774):

Italia, riconosci omai te stessa,
al petto per un poco una man ponti:
la tua condotta esamina, ed in essa
ravvisa, Italia, de' tuoi mali i fonti:
s'esser ti pare da' disastri oppressa,
apri ben gli occhi, e fa' ben bene i conti:
pensa a' tempi presenti ed a' preteriti,
e vedrai che hai più ben che non ti meriti.
Pensa che fosti a le bell'arti intenta,
nate e cresciute già nel tuo bel seno;
pensa che fosti un dí paga e contenta
di ciò che produceva il tuo terreno.
Ora è l'antica tua virtute spenta,
o sol ne resta un languido baleno:
l'antica parsimonia è andata in bando,
e vai di giorno in giorno peggiorando.

allegri ancor dopo cento anni e cento,
colle mie rime a tutto mio potere
tenervi in allegria procuro e tento:
e in collera non monto, anzi ho piacere
se qualche volta ridere vi sento:
ed ho cercato, e cercherò di fare,
che voi possiate ridere e crepare.³⁶

Entro tale direzione sarebbe facile raccogliere passi interessanti per una diffusa cronaca comico-satirica dei costumi italiani del tempo, ma sempre con la fondamentale riserva sulla stessa efficacia del «riso» del Passeroni troppo discorsivamente diluito e incapace di stringersi intorno a nuclei piú nervosi e compatti, di esprimersi in forme incisive ed eleganti, di vincere la lentezza torpida ed opaca di un discorso sempre troppo lungo e slabbrato, da «cicalata» in versi.

Una piú sciolta ed elegante capacità di tipizzazione modestamente moralistico-satirica di personaggi e caratteri sofisticati e «alla moda» (si pensi almeno, fra i tanti, a quello dell'affettata e patetica Melania «di compri versi e di languenti grazie / cascante ognor», che sfoggia la maniera appresa in brevi viaggi oltremontani³⁷) si può invece riconoscere nei poemetti di vaga consonanza pariniana (*La felicità*, *La moda*, *Le conversazioni*, fra il 1775 e il 1778) del gesuita – e poi poeta di corte a Vienna – Clemente Bondi (Mozzano Superiore di Parma 1742-Vienna 1821) che tradusse anche il suo piú nativo gusto edonistico-idilliaco e una disposizione di facile narratività nel poemetto in ottave *La giornata villereccia* (1773), pieno di quadretti a tinte piuttosto scialbe, ma fluide e piacevoli, e fu insieme attento e modesto traduttore delle *Georgiche*, dell'*Eneide*, delle *Metamorfosi*, nonché autore di rime, ora piú congenialmente evocative di beni e piaceri perduti e riassaporati nel ricordo³⁸, ora piú velleitariamente ambiziose di costruzioni gravi e

³⁶ *Il Cicerone*, XIII, str. 71-72.

³⁷ Nelle *Conversazioni*, Padova 1778, dal v. 872 in poi. Per questo gusto ritrattistico *Le conversazioni* non dispiacquero al Leopardi, che ne riportò molti passi nella *Crestomazia poetica*.

³⁸ È il caso centrale del sonetto *Alla memoria* (cito da C. Bondi, *Opere edite e inedite*, Venezia 1798-1801):

O tu, memoria, che i passati eventi
rapisci al tempo e da l'oblio difendi,
e al cupido pensier rinnovi e rendi
quante un tempo provò gioie e tormenti;
deh! tu ne gli anni miei primi e recenti
con sollecito vol ritorna e scendi,
e quei che incontrerai trascegli e prendi
di piú puro piacer pochi momenti.
Poi tutti insieme al mio piacer li aduna,
e di questo ristora estremo aiuto
l'alma, d'ogni altro ben fatta digiuna,

complesse, come la canzone *Nell'abolizione dei gesuiti* che deplorava il celebre decreto di Clemente XIV.

E ancor tanto maggiore (ritornando ai veri e propri didascalici) è l'eleganza squisita – frutto di un tanto più tardo rapporto fra l'esigenza didascalico-descrittiva e il gusto neoclassico³⁹ – del celebre *Invito a Lesbia Cidonia* (1793) dello scienziato-letterato Lorenzo Mascheroni (Castagneta, presso Bergamo 1750-Parigi 1800)⁴⁰, che con quel componimento in endecasillabi sciolti invitava appunto Lesbia Cidonia – pseudonimo arcadico della contessa Paolina Secco Suardi Grismondi – a visitare i gabinetti scientifici dell'Università di Pavia (dove l'autore insegnava), illustrati con un linguaggio preciso e insieme più alleggerito – rispetto a quello del didascalismo di metà Settecento – sia nella sua stessa più lievitante e sottile compendiosità, sia nello sfocio assai frequente nel più estatico e favoloso linguaggio classico-mitologico adibito ai lunghi «adagi» decorativi di bei miti lontani e suggestivi, sia insieme nel riaffiorare, con i suoi appelli all'«arcano» e al «poetico», di zone remote e vagheggiate, nella stessa più diretta rappresentazione descrittiva. Come in questo chiaro esempio della illustrazione delle «conchiglie»:

L'aurora forse le spruzzò de' misti
raggi, e godé talora andar torcendo
con la rosata man lor cave spire.
Una del collo tuo le perle in seno
educò verginella; a l'altra il labbro
de la sanguigna porpora ministro
splende; di questa la rugosa scorza
stette con l'or su la bilancia, e vinse.
Altre si fero, invan dimandi come,
carcere e nido in grembo al sasso; a quelle
qual dea del mar d'incognite parole
scrisse l'eburneo dorso? e chi di righe
e d'intervalli sul forbito scudo
sparse l'arcana musica?⁴¹

Nell'abbondantissima produzione di apologhi-favole che – promossa dalla fortuna in Italia delle *Fables* del La Fontaine e poi di altri favolisti fran-

onde al misero cor, che il ben perduto
non ha di più goder speranza alcuna,
resti il conforto almen di aver goduto.

³⁹ Rapporto presente anche nei poemetti didascalici *L'origine delle idee* (1773) e *Il sistema dei cieli* (1775) del Rezzonico, a cui accenneremo nel profilo di questo scrittore svoltosi fra adesione alla poetica illuministico-sensistica e più forte adesione alla poetica neoclassica.

⁴⁰ A Parigi il Mascheroni si era recato fuggendo dall'Italia invasa dagli Austro-Russi, fedele alle nuove idee democratiche espresse in numerosi discorsi del periodo '97-98. Come scienziato la sua fama è affidata soprattutto ad opere di geometria, come la *Geometria del compasso*, del 1797.

⁴¹ *Invito a Lesbia Cidonia*, vv. 77-85 (cito dall'edizione dell'*Invito in Poeti minori del Settecento*, a cura di A. Donati, II, Bari 1912).

cesi e inglesi – costituisce uno degli aspetti o filoni piú significativamente cospicui della letteratura di secondo Settecento, collegati come sono ad un incontro – anche se per lo piú modesto e mediocre – fra lieve gusto fantastico, sapienza letteraria e saggezza ironica e sorridente (variamente intonata agli ideali medi e piú vulgati della civiltà illuministica nelle sue versioni piú domestiche e affabili e rapportate ad un fondo piú tradizionale e scettico di antipatia per ogni eccesso e per ogni eccessiva novità), si potrebbero ritrovare molti degli scrittori che fecero le loro prove piú impegnative in altri campi della letteratura: dal Meli a Gasparo Gozzi, al Bertola (che cercò anche di giustificare il significato morale e letterario della favola in un notevole *Saggio sopra la favola*) e ad altri scrittori che ricorderemo per altro tipo di opere e di attività, e che in questo esercizio cercarono come il piú facile compenso di un'arte minore, spesso piú sapientemente artigianale che veramente artistica, e insieme una piú facile espressione delle loro delusioni e delle loro reazioni meno impegnative agli aspetti di irragionevolezza, di vanità, di corruzione morale del costume contemporaneo.

Cosí, nel suo insieme, il filone delle favole-apologhi (ora piú svolte in una piú aperta discorsività, ora piú strette in forme piú epigrammatiche) costituisce uno degli aspetti piú tipicamente settecenteschi di una letteratura minore che fa da base e da accompagnamento a poetiche che traggono pur sempre il loro primo alimento da un incontro di «piacevole» e di «utile», di ammaestramento e di decoro letterario, di saggezza e «buon senso» razionale e naturale e di sapienza letteraria nella loro comune base di misura e di agevolezza impressivo-espressiva. Ed è anche in tal senso che il grande Leopardi fu portato a dar tanto spazio nella sua *Crestomazia poetica* a questa produzione favolistica a cui egli certo non attribuiva alto valore poetico-artistico, ma da cui era attratto per la messe di spunti e osservazioni morali che essa conteneva e per la sua disposizione ad un'arte-saggezza, ad una poesia gnomica in forme lievi e scherzose (non priva però a volte di piú sottili tensioni fantastiche, e abilmente resa piú comunicabile e mnemonica dall'uso prevalente di strofe rimate) che egli avrebbe riempito di tanto diversa forza poetica, morale e filosofica, ma in una direzione non del tutto eterogenea e contrastante.

Si pensi cosí subito all'utilizzazione che il Leopardi farà di uno degli apologhi tratti dagli *Scherzi poetici e pittorici* del De Rossi (*La fucina d'amore*) nello *Scherzo* del 1828 (primo segno di volontà della sua ripresa poetica del periodo pisano) o – piú avanti entro il periodo recanatese – alle consonanze che possono pur ritrovarsi nelle «moralità» finali del *Sabato* o della *Quiete* con apologhi e fiabe del Clasio o del Pignotti⁴². E sono proprio questi i nomi che piú meritano di essere ricordati in questo nostro breve accenno alla favolistica tardo-settecentesca.

⁴² Cfr. il mio saggio *Leopardi e la poesia del secondo Settecento*, nel volume miscelaneo *Leopardi e il Settecento*, Firenze 1964, pp. 110-111 e p. 127, e anche altrove, circa il valore della amplissima scelta della poesia di secondo Settecento nella *Crestomazia poetica* nei confronti della stessa poesia leopardiana.

Lorenzo Pignotti (Figline 1739-Pisa 1812), scienziato e storico⁴³, letterato aperto anche alle nuove mode preromantiche (in tal direzione notevole soprattutto il poemetto del 1779 *La tomba di Shakespeare*, che esalta insieme la grandezza del «sublime» poeta inglese e della natura da lui seguita e ritratta poeticamente nelle sue forme «rozze sí, ma ricche e maestose», nelle sue «maschie bellezze» che invano un'arte fredda e ornamentale si sforza di imitare, «imprigionandola» e «facendola serva»⁴⁴), ma piú centralmente impegnato in un'attività letteraria o giocosa e satirica (il poemetto burlesco *Il bastone miracoloso* e il poemetto satirico *La treccia rubata*, imitazione del *Riccio rapito* del Pope), o soprattutto novellistica e favolistica. Ed è nelle favole – o in altri suoi componimenti sempre di tono favolistico-morale – che la sua arguta concretezza toscana e la sua saggezza di origine illuministica si fondono entro un discorso garbato e colorito, che si risolve nel pacato e ben dominato commento finale, insaporito da esili figurine, movimenti labili e nitidi e immagini amaro-sorridenti. Come nei *Palloni volanti* è l'immagine estrosa e leggera del fumo che dà breve volo ai palloni e a tante vanità umane fino a quella della volubile fortuna dei cortigiani:

Ne la loro fosca e torbida atmosfera,
 su l'ali d'incostante aura leggera,
 quali aerei palloni, errar li mira,
 esposti a le piú instabili vicende:
 vedi, quando il favore,
 quasi vital calore,
 riscalda il fumo, vedi come s'alzi
 rapidissimo il globo e in un baleno
 giunge a le nubi in seno,
 ma si raffredda il fumo, e già ricade
 su quelle, onde partí, fangose strade:
 ed allora, ad onta de la nobil vesta,
 senza degnarlo di un'occhiata sola,
 vi passa sopra il volgo, e lo calpesta.⁴⁵

Ma questa ricerca di una voce di saggezza e di intelligenza che, modesta e chiara e piacevole, smonta e rivela gli errori e le vanità dell'uomo in genere e del suo costume attuale in particolare – specie di controcanto sommesso delle piú forti ambizioni di esaltazione lirica dei valori positivi – si mostra assai piú sicura e realizzata nelle favole ed apologhi di Luigi Fiacchi detto il Clasio (Scarperia nel Mugello 1754-Firenze 1825), che con piú sensibile

⁴³ Fu medico e poi professore di fisica a Firenze e a Pisa. Come storiografo scrisse una *Storia della Toscana sino al principato* pubblicata postuma nel 1813-1814.

⁴⁴ Si vedano soprattutto i passi del poemetto alle pp. 120-121 della sua edizione nella raccolta miscellanea *Poemetti italiani*, Torino 1797, X.

⁴⁵ *I palloni volanti. Epistola al Signore...*, vv. 230-245, in *Favole e novelle* del dottore L. Pignotti, Bassano 1789.

gusto letterario – affinato stilisticamente dalla sua stessa attività di studioso della lingua, di editore e commentatore di classici, e insieme dalla esperienza di lucidità e di analisi fatta nello studio della filosofia morale e della matematica⁴⁶ – svolse nelle sue cento favole una gracile, ma pensosa e pacata visione morale, piú volta a eleganti soluzioni fra ironiche e amare che non ad effetti piú apertamente comici pur qualche volta tentati (come nei *Pipistrelli*).

Si rilegga almeno *Il cannocchiale della speranza* e si avrà un esempio assai persuasivo di questa voce esile, poco complessa, ma limpida e ben graduata che sapientemente si vieta ogni insistenza eccessiva, ogni vibrazione troppo sonora e risentita e si crea un tenue ritmo pacato e lievemente malinconico:

Un giorno la Speranza
per ciaschedun mortale
fece un bel cannocchiale.
Questo, come è d'usanza,
dall'un de' lati suoi
ingrandisce l'oggetto oltremisura,
dall'altro lato poi
mostra piccola e lungi ogni figura.
Se l'uom dal primo lato il guardo gira,
il ben futuro mira;
guarda dall'altro lato,
e vede il ben passato.⁴⁷

Si può infine incentrare nel gusto della favola e dell'apologo – anche se allargato e variato in ricerche piú sottili di altre misure artistiche fra odi anacreontiche, epigrammi e scherzi «poetici e pittorici» (come egli intitolò una raffinata edizione bodoniana in cui ad ogni scherzo corrisponde un'aggraziata tavola figurativa) – uno degli interessi maggiori – gli altri furono quelli per il teatro comico e per le arti figurative ben presenti nella stessa intenzione poetico-pittorica degli *Scherzi*⁴⁸ – del romano Giovanni Gherardo De Rossi (1754-1827).

Ché il gusto galante del De Rossi e il suo moderato avvicinamento al gusto figurativo neoclassico nelle sue forme piú aggraziate ed edonistiche in

⁴⁶ Il Fiacchi fu professore di filosofia e di matematica nel Seminario e nelle Scuole Leopoldine di Firenze, fece parte della Crusca e fu editore soprattutto di Lorenzo de' Medici e scrittore di saggi filologici (*Necessità di consultare i testi a penna*). Fra le sue opere van ricordati anche dei delicati *Sonetti pastorali* e un *Lamento di Cecco di Varlungo in morte della Sandra* che ben pertiene ai suoi gusti di giuoco linguistico e di esperto della poesia «rusticale», di attento continuatore di tipici filoni della letteratura fiorentina antica e recente (gli stessi sonetti pastorali si ricollegano soprattutto a quelli del Menzini).

⁴⁷ Cito dalle «*Favole*» di Luigi Fiacchi coll'aggiunta dei «*Sonetti pastorali*» del medesimo autore, nuova edizione accresciuta e corretta, 2 voll., Firenze 1807.

⁴⁸ Agli interessi teatrali accenneremo nel paragrafo dedicato al teatro. Quanto all'interesse per le arti figurative, esso si concretò piú direttamente in biografie-elogi del Pikler e della Kauffmann, e nelle *Memorie per le belle arti* (1785-1788).

realtà si fondono con un preminente – anche se così modesto e bonario – tono sentenzioso e riflessivo-morale, per cui il Leopardi (che, come ricordai, utilizzò direttamente nello *Scherzo* uno schema epigrammatico di questo scrittore) nell'elenco dei suoi «disegni letterari» del 1828 poteva proporsi di scrivere scherzi «filosofici, satirici» «al modo del De Rossi»⁴⁹, sottolineando appunto in quella maniera un'arguta e graziosa versione di quella saggezza e moralità settecentesca che ancora una volta cerca esiti particolarmente gradevoli, e gradevolmente ironici ed amari, in queste poesie che tanto spesso puntano sulla fugacità delle illusioni, degli inganni giovanili, dei beni goduti dall'uomo, decorandoli abilmente entro le linee adjuvanti di un breve incanto melodico e figurativo

(Amica primavera,
de' tuoi piacer la schiera
dura, è ver, brevi giorni
ma ogn'anno a noi ritorni.
In tutto a te simile
dell'età nell'aprile
fu la mia gioventú;
ma, oh Dio! fuggita, non ritorna piú)⁵⁰

e con l'insaporimento di un tenue e prezioso concettismo:

Non so con qual pensiero
donar mi volle un orioło Amore;
io l'accettai, ma sempre è menzognero:
ché del piacer nell'ore
corre troppo veloce, e troppo lento
nell'ore del tormento.⁵¹

Ma la saggezza di apologhi e favole, anche quando si fa piú severa e direttamente ammaestrativa (come nel caso delle favole del veneto Perego, assai pedestri e fastidiose), non giunge a superare i limiti di una *mediocritas* morale in cui i valori medi della mentalità illuministica si fondono (e a volte quasi si perdono) entro un'eredità piú tradizionale di «buon senso», né giunge ad investire in maniera piú impegnativa obiettivi fondamentali e piú pericolosi d'ordine ideologico, religioso, politico.

Ciò avviene invece – anche se in maniera spesso confusa e mal sicura nelle sue precise direzioni positive – nel poemetto favolistico-satirico del Casti, *Gli animali parlanti*.

⁴⁹ Cfr. G. Leopardi, *Poesie e prose*, a cura di F. Flora, Milano 1940, I, p. 706.

⁵⁰ *Alla primavera*, dagli *Epigrammi, madrigali ed epitaffi* del cav. G.G. De Rossi, Pisa 1818.

⁵¹ *Lorologio d'amore*, dagli *Scherzi poetici e pittorici* di G.G. De Rossi, Parma 1795.

Giambattista Casti (Acquapendente 1724-Parigi 1803), viaggiatore e scrittore instancabile, amico di letterati e regnanti di tutta Europa, oggetto, in vita e dopo la morte, di profonde antipatie come scrittore cortigiano e immorale (dal duro attacco del Parini nel sonetto *Un prete brutto, vecchio e puzzolente* alla critica risorgimentale) e d'alta stima specie all'estero da parte di scrittori come Goethe, Stendhal e piú tardi Apollinaire (per non dire dell'attenzione del Leopardi specie nel rapporto fra *Animali parlanti* e *Paralipomeni*⁵²), giunse alla tarda impresa del poemetto, pubblicato nel 1802, dopo una lunga esperienza di vita⁵³ e una lunga attività letteraria, per lo piú dispersiva e occasionale, ma tutt'altro che priva di interesse e di parziali risultati, specie se storicamente considerata in rapporto ai suoi successivi interventi in campi letterari diversi, ma secondo un ritmo di progressivo allargamento di orizzonti culturali-letterari e di impegni combattivi e satirici, contraddistinti da un'acutezza intellettuale molto viva, anche se limitata, al fondo, da un forte scetticismo e da una tendenza contrastante al divertimento e all'evasione letteraria.

Divertimento e impegno polemico si avvertono già nella prima raccolta dei *Tre giulii* che, esasperando un'esercitazione tecnicamente abilissima di ben duecento sonetti in endecasillabi tronchi su di un argomento quanto mai frivolo, intendeva anche satireggiare la vacua attività versaiola dell'ambiente romano ancora attardato in una esausta continuazione arcadica. Né manca un simile incontro – a piú alto livello – anche nelle *Anacreontiche* del periodo fiorentino, in cui vagheggiamento e prudente sorridente distacco critico («io me ne sto in un angolo / osservator tranquillo»⁵⁴) rispetto ad una società galante e frivola, ma pur attraente, si fondono in freschi e spiritosi componimenti idillico-erotici di nitido e agevole ritmo cantabile e di miniaturistica e vivace precisione, che danno al Casti un posto non trascurabile anche nella lirica del secondo Settecento.

Poi l'esercizio delle *Novelle galanti*, in ottave – pur limitato da una certa prolissità e sciatteria –, precisa insieme il gusto spregiudicato e libertino, aperto, da una parte, al divertimento e alla letteratura di facile consumo, ma, dall'altra, anche ad un accordo con prospettive polemiche e satiriche di origine illuministica⁵⁵ – contro l'ipocrisia religiosa, la sbagliata educazione

⁵² Rimando in proposito al mio saggio *Leopardi e la poesia del secondo Settecento* nel volume miscelaneo *Leopardi e il Settecento* cit., p. 112 e pp. 128-129.

⁵³ Dopo gli studi nel Seminario di Montefiascone e la sua attività di professore in quel seminario e di letterato galante e di sacerdote molto spregiudicato in Roma, il Casti dové passare – per la licenziosità dei suoi versi – a Firenze e nel '72 a Vienna, dove soggiornò a lungo, soprattutto come scrittore di melodrammi, finché – dopo i suoi viaggi in Russia, a Costantinopoli, in Italia – abbandonò definitivamente la capitale austriaca nel 1798 (divenuto sospetto di giacobinismo), e si stabilì a Parigi, dove ebbe parte attiva nel folto gruppo degli esuli italiani, fortemente critico nei confronti della politica opportunistica del Direttorio e di Napoleone.

⁵⁴ Come egli dice nella anacreontica *A Dori* (si veda nelle *Opere varie* di G.B. Casti, tomo V, *Poesie liriche*, Parigi 1821).

⁵⁵ E del resto, accanto alla ripresa di temi della novellistica italiana, nelle *Novelle* si

tradizionale, i pregiudizi – piú sviluppate direttamente in quel farraginoso *Poema tartaro* che aggrediva Caterina II e il presunto progresso culturale e civile della Russia cateriniana, alla luce di temi ben illuministici (fra cui assai forte quello egualitario), anche se troppo mescolati ai motivi personali di una vendetta del letterato deluso nella sua aspirazione a riconoscimenti e sistemazioni nella corte dell'imperatrice.

Mentre il suo acuto spirito osservatore ed analitico-illuministico si fa luce nella lucidissima prosa della *Relazione di un viaggio a Costantinopoli*, la sua vocazione satirica trovava un piú sicuro trasferimento ed impiego comico-satirico in quei melodrammi giocosi che costituiscono il contributo piú artisticamente positivo del Casti e che dovremo considerare piú direttamente nel paragrafo sul teatro di secondo Settecento, ma che qui vanno almeno ricordati in rapporto alla persistente e allargata capacità satirica dell'autore, impegnata infine piú direttamente nella impresa faticosa e lunga degli *Animali parlanti*.

In questo poema, in ventisei canti in sestine⁵⁶, che tratta – sotto il travestimento di uomini in bestie – gli eventi politici europei dalla rivoluzione francese all'età napoleonica, il fondo di delusione scettica e la debolezza di una visione organica e sintetica, sia in senso ideologico che poetico, non tolgono che il Casti porti avanti – ben diversamente dalla prudenza e dalla bonaria moralità degli altri favolisti settecenteschi – motivi satirici aggressivi e spregiudicatamente audaci sia contro storici obiettivi polemici, fondamentali nella tematica illuministica piú avanzata (la nobiltà, la tirannia, la guerra⁵⁷,

precisano significative riprese di componimenti del Voltaire.

⁵⁶Il Casti aveva già impiegato la sestina in quattro apologhi di argomento anticortigiano, antitirannico, antidemagogico, antibellicista (*L'asino, Le pecore, La lega dei forti, Il gatto e il topo*).

⁵⁷Riporto in proposito tre sestine (canto XIV, str. 43-45). Cito dall'edizione di Lugano del 1821:

Qual parte il cittadin, qual prender puote
interesse il coltor, di pace amico,
alle altrui pretese oscure ignote,
a titol dubbio di retaggio antico,
sicché i popoli sieno in guerra spinti
per servir sempre o vincitori o vinti?
Né per altra ragion sparger dovranno
fiumi di sangue i sudditi infelici,
che per cangiar o non cangiar tiranno?
Che cal, se amici sieno o sien nemici
gl'inumani guerrier? Forse migliori
i difensori son degli aggressori?
L'uom fiero piú delle piú fiere belve
è di sua specie disonor, vergogna:
pugnan color nelle natie lor selve
in lor difesa e per la lor bisogna;
l'un contro l'altro s'armano in lor danno
gli uomini folli, e lo perché non sanno.

la superstizione e fin il cristianesimo nei suoi miti e dogmi antirazionali⁵⁸), sia contro motivi di carattere ancor piú generale a cui in parte risale l'origine del suo stesso scetticismo: l'antipatia per ogni frivolo ottimismo, la polemica dura contro lo stolto orgoglio degli uomini infatuati della loro natura privilegiata, delle loro sorti magnifiche e «immortali»⁵⁹, assurdi frutti di stolte credenze cui il Casti oppone la verità e la «santa» ragione⁶⁰.

Né si può dire che al Casti – malgrado la rilevata dispersività e certa frettolosità elaborativi – manchi a tratti una capacità letteraria di ben svolgere le sue stesse piú appassionate posizioni polemiche e di configurarle in quadri e scene efficaci (la rappresentazione, ad esempio, delle usanze cortigiane degli animali alla corte del re Leone nel canto V) a volte ariosamente appoggiate a svelti quadretti – a mezze tinte e sull'orlo della comicità e della parodia – di paesaggi e ore, di tempeste e di quiete idillica, che rivelano una mano di scrittore abile ed esperto, disinvolto e sicuro, non inutilmente passato attraverso tante esperienze e maniere della letteratura di secondo Settecento.

3. *Aspetti della lirica di metà Settecento fra tradizione arcadica e nuove tendenze letterarie*

Anche nel campo della lirica, a metà secolo, si può cogliere il passaggio dall'eredità arcadica a nuove istanze di gusto e di costume variamente connes-

⁵⁸ L'attacco al Gran Cucú e alla sua resurrezione (cfr. canto XXII, str. 135-137), oltreché agli allocchi (sacerdoti), è piú volte ripreso in netta chiave anticristiana e antimetafisica.

⁵⁹ Si ricordino almeno questa sestina sullo sciocco orgoglio degli uomini (canto XIV, str. 60):

Ma tu, che di sí cieco orgoglio pieno
vanti mente sublime, alto talento
su quanto esiste, il tuo conosci almeno
stato di schiavitú, d'avvilimento,
mortale altiero, e su l'altrui dipoi
vanta la tua condizion, se puoi;

o quella sulla natura terribile che schiaccia ugualmente gli uomini piú potenti e gli insetti infimi (canto XXVI, str. 81):

Natura i passi suoi mai non arresta
liberi, irresistibili e sicuri;
regni egualmente e imperi urta e calpesta,
e le capanne e gli umili tuguri;
lo stesso son per li suoi vasti oggetti
gli orgogliosi monarchi e i vili insetti.

⁶⁰ Che egli appassionatamente invoca nel finale del poema (canto XXVI, str. 100):

Vieni, o santa ragion, risplendi amico
raggio di verità; risplendi, e sgombra
e l'ignoranza e il pregiudizio antico,
che i cuori umani e gl'intelletti ingombra,
e virtù teco faccia a noi ritorno,
e fissi sulla terra il suo soggiorno.

se con la nuova cultura e civiltà illuministica o, viceversa, ad esse contrastanti in direzioni che solo più tardi si preciseranno in più decisi avvii preromantici e in più chiari sviluppi neoclassici del classicismo illuministico e rococò.

Nel passaggio da una esperienza arcadica, esercitata ecletticamente in tutte le sue possibili direzioni e tematiche, a nuove esigenze, più orecchiate e accostate che non profondamente assimilate, andrà considerata la presenza vistosa e sostanzialmente mediocre del celeberrimo verseggiatore Carlo Innocenzo Frugoni, nato a Genova nel 1692 e morto nel 1768 a Parma, dove egli trascorse la miglior parte della sua vita di abate senza vocazione (era stato padre somasco, ma aveva poi ottenuto dal papa di svestire l'abito religioso) e di poeta di corte, prima al servizio dei Farnese, poi dei Borbone, amato per le sue qualità umane di bonario gaudente e conversatore galante e ammiratissimo per la sua disponibilità alle più varie occasioni di improvvisazione poetica.

Questa singolare figura di un Settecento cortigiano, salottiero, amante della poesia come «geniale» decoro e incremento di vita socievole e piacevole – e, nei suoi aspetti più velleitari, come «pindarica» manifestazione di estro immaginoso e grandioso –, trovò appunto le condizioni più propizie alla sua affermazione e attività nell'ambiente parmense, aperto, specie nel periodo borbonico, ad un gusto vivace e «francese» di vita, di costume elegante, di attività teatrale (il Frugoni fu anche allestitore di spettacoli e produttore di drammi per musica, tutti assai scadenti e privi di ogni forza drammatica), ed anche alla nuova cultura illuministica – promossa dal Du Tillot e dalla presenza del Condillac – a cui lo stesso Frugoni si avvicinò cercando negli aspetti più facili e vulgabili del sensismo un appoggio al suo epicureismo sensuale.

La formazione del Frugoni è nettamente arcadica e si precisa soprattutto (in mezzo a rime encomiastiche e occasionali per nozze, monacazioni, riti religiosi, ecc.) sulla via di un canzonettismo anacreontico-erotico che, nelle origini liguri del suo apprendistato, si appoggia particolarmente al Chiabre-ra (da cui il verseggiatore riprende anche la spinta più innografica e pindarica) e si avvia – lungo lo sviluppo della sua vita tra la Genova dei cicisbei e la Parma galante e rococò – di quel crescente gusto del canoro associato al pittorico che abbiamo notato come variamente configurato, ma centrale, nello sviluppo della tarda lirica arcadica.

Residui di «barocchetto» e nuovi colori di rococò si mescolano nel gusto pittorico e melico di Comante Eginetico (lo pseudonimo arcadico del Frugoni) in forme più vivaci che salde e coerenti, sí che gli stessi rimandi, a volte fatti, alla pittura di un Watteau (sulla similarità di temi fra l'*Embarquement pour Cythère* e l'*Isola amorosa* o la *Navigazione d'amore*) andrebbero corretti con rimandi a certa mescolanza di un gusto più attardato e insieme della letizia più godereccia e pesante di un Van Loo. Per non dire poi di quel mal vincibile vizio della prolissità che appesantisce e diluisce i movimenti a volte agili, a volte più torpidi e gli spunti di quadro galante di quelle canzonette, così come un certo incontro di preziosità e di sciatteria ne caratterizza il linguaggio poetico. Eppure a questi stessi difetti corrisponde nelle

canzonette, e in genere nelle rime del Frugoni (che costituiscono una massa enorme e mal ordinabile e leggibile di versi), una sorta di spregiudicatezza stilistica e tonale che poté apparire ai contemporanei una specie di «moderna» libertà, una risorsa del «genio» immaginoso, un modo nuovo di canto e pittura piú adatto all'ornamento di una vita tutta godibile ed epicurea, a cui corrisponde un erotismo che si colora di malizia, di lascivia, di ironia e insieme tende all'elegante e al prezioso mescolando, però, finezze e piú grossolane forme di una sensibilità francamente edonistica, affascinata dalla volubilità e magari dall'«infedeltà». Così avviene proprio in quel *Tempio dell'Infedeltà* che, in un fare sciolto e prolisso, agile, ma non privo di zeppe e slabbrature, presenta il tempio fatto di «marmo elegante», ma «cangiante» (allegoria facile ed estrosa della mutevolezza della dea che vi si adora), le personificazioni degli strumenti della infedeltà (il «mendace giuramento», l'«utilissima menzogna», la «intrepida franchezza»), la corte degli amorini vaporosamente coloriti e dei «cicisbei» devoti della dea, per giungere poi, nel finale, alla piú esplicita morale della canzonetta che fa vibrare il senso lieve e pur chiaro della epicuraica visione vitale del Frugoni: poiché la vita è breve, brevi siano anche gli amori, si fuggano le pene di amori drammatici e tormentosi, si ami «tutto l'amabile»

(Chi può mai d'un solo oggetto
invecchiar nel freddo affetto?
Se sí breve è il vital dono,
perché eterni gli amor sono?
Sol felice è un cuore instabile;
s'ami, o dea, tutto l'amabile...),⁶¹

si goda tutto il godibile offerto dalla vita breve e altrimenti amara. Perciò le piú celebri canzonette del Frugoni si svolgono sul tema della navigazione amorosa, dell'*embarquement* per l'isola dell'amore, simbolo facile di un edonismo-erotismo che fa evadere dalle cure e dalle pene della vita in un regno immaginoso, ma anche concretamente raggiungibile con l'esercizio congiunto della poesia e della galanteria.

Centralissima in tal senso l'*Isola amorosa*, che è anche una delle canzonette che piú limitano la spinta prolissa della loquacità frugoniana e condensano – con migliore efficacia musicale-figurativa, e con coerenza di toni ironici, maliziosi, persuasi, e avvii di piú conciso classicismo – il sentimento edonistico frugoniano:

La bella nave è pronta:
ecco la sponda e il lido,
dove nocchier Cupido,

⁶¹ Questa citazione è tratta dal vol. III delle *Poesie* dell'abate C.I. Frugoni fra gli Arcadi Comante Eginetico, 15 voll., Lucca 1779-1780.

belle, v'invita al mar.

Mirate come l'ancora
già dall'arena svelsero
mille Amarin, che apprestansi
festosi a navigar.

Di porpora è la vela,
che ai zeffiri si stende,
e a governarla prende
il Riso condottier.

L'aure se ne innamorano
e l'ali intorno battono
scherzando, e la fan turgida
di fiato lusinghier...⁶²

Non è qui possibile mostrare più concretamente come, nella massa prolissa e farraginoso della poesia del Frugoni, un'operazione minuta e paziente sia in grado di cogliere sporadici momenti di più realizzata efficacia nel rapido ritrattino di una bella donna, insaporito dalle sue grazie fisiche più singolari (la sottile vita di una bellezza dal seno opulento, lo slancio acerbo di una «magretta» «tutta grazia e tutto gusto») e dal brio di connotazioni ironiche (la fanciulla che rompe col suo grido baldanzoso l'elogio di una bellezza matura: «E in virtù d'anni diciotto / ai quaranta dà cappotto»), o in brevi quadretti mitologici e paesistici più centrati e delimitati.

Ciò che avviene non solo nel settore più saldo e compatto delle canzonette, ma anche entro quello dei sonetti, delle terzine, delle odi, dei componimenti in versi martelliani, e in endecasillabi sciolti⁶³, di cui il Frugoni inondò il suo tempo, fornendo esempi di metri che poterono richiamar l'attenzione persino del Foscolo (il caso dell'ode alla Pallavicini che riprende il metro dell'ode *Alla regal Colorno* del Frugoni), seguendo e accentuando (più che veramente promovendo) i mutamenti del gusto dell'Arcadia ma-

⁶² In *Poesie* cit. vol. III.

⁶³ Così in qualche lungo componimento, nel suo insieme mal leggibile, affioreranno movimenti e brevi immagini che meglio si accordano con il gusto classicistico e neoclassico. Sarà magari un singolo verso più arioso e luminoso («e respirò le pure aure del cielo») o una breve sequenza di versi più pacati e mesti («il crin già bianco, / la non più fresca e non più rosea guancia, / il men robusto fianco, il piè men fermo / mi fan tacendo ricordar, che forse / lunge non è l'inevitabil ora, / che me da te divida, e porti dove / per i gorgi Letèi nega il ritorno / l'inesorabil condottier de l'ombre», nel vol. X delle *Poesie* cit., pp. 27-28), o questa immaginetta neoclassica più gracile e stentata e pur non spregevole («te seguiran le Grazie / e l'alma cortesia / e danzeran per via / levando in alto il piè», nel vol. VIII, p. 258), o questa lieve movenza di armonia nella descrizione («ma può le spiche numerar su i solchi, / può di notturno cielo ad una ad una / contar le stelle, e quanti fior nel grembo / di primavera aura gentil dischiude...», nel vol. I, p. 74), o questo lamento gentile sulla sorte umana («O nostra sventurata egra Natura, / che cadendo altrui sei lunga di pianto / cagione; e se più tardi il fosco prendi / cammin di morte, l'altrui duro fato / lassa! sopravvivendo a pianger resti», nel vol. I, p. 67).

tura verso l'epoca dominata dal sensismo e dall'illuminismo, verso aspetti del neoclassicismo piú frondoso e grandiloquente e verso certe forme di sonettismo pittorico grandioso che troverà rappresentanti, di diverso livello, in scrittori come Cassiani o Minzoni.

In quest'ultima direzione sonettistica sono da considerare, nella piú tarda attività frugoniana (la piú aperta a nuovi tentativi ed esperienze), i celebri sonetti dedicati a momenti della storia antica o della leggenda mitologica e biblica, come *L'angelo sterminatore*, *L'ostracismo di Scipione*, *Annibale vincitore che per la prima volta dalle Alpi ammirò l'Italia*, e che d'altra parte si rifanno (non lo si dimentichi) all'esempio di sonetti «grandi» dello Zappi, in una linea di aspirazioni grandiose che percorse pur l'Arcadia e veniva ora rilanciata dal Frugoni a nuovo livello di gusto.

Celebre e a suo modo esemplare, nella sua prospettiva di scenografica grandiosità, di sospensione falsamente meditativa e di possente inizio di azione, è soprattutto l'ultimo sonetto citato e che qui riporto:

Ferocemente la visiera bruna
alzò sull'Alpe l'affrican guerriero,
cui la vittrice militar fortuna
ridea superba nel sembiante altero.

Rimirò Italia; e qual chi in petto aduna
il giurato sull'ara odio primiero,
maligno rise, non credendo alcuna
parte sicura del nemico Impero.

E poi col forte immaginar rivolto
alle venture memorande imprese,
tacito e in suo pensier tutto raccolto,
seguendo il Genio che per man lo prese,
coll'ire ultrici e le minacce in volto,
terror d'Ausonia e del Tarpeo, discese.⁶⁴

Ma le offerte piú dirette all'epoca illuministica in cui si svolse l'ultima attività del Frugoni⁶⁵ sono quelle dei componimenti in versi sciolti che infatti colpirono soprattutto lettori come il Bettinelli, che nella sua fase piú illuministicamente innovatrice (come poi diremo) vide appunto nei componimenti in sciolti del Frugoni (e dell'Algarotti) la realizzazione di una forma metrico-poetica adatta ai nuovi temi didascalici e divulgativi.

Il Frugoni stesso (assai abile nel cogliere il favore delle mode e nell'alter-

⁶⁴ Nel vol. IV delle *Poesie* cit.

⁶⁵ È, questa tarda, la fase in cui, pur protestando la sua fedeltà all'Arcadia, il Frugoni si dichiara sazio delle rime occasionali e «comandate», della propria «esterior vaghezza / di forme e di fantasmi» e del proprio «certo dono facile di cantar», ed entusiasta di un nuovo «difficil stile» teso a cantare «quell'egregie cose / che acconciamente trae poeta accorto / da le scienze» (Epistola al Bernieri, nel vol. I delle *Poesie* cit., p. 14).

nare professioni di umiltà e di superbia pindaresca a seconda delle occasioni) volle dare ai suoi sciolti una ragione di necessità storica, una consapevolezza critica – in realtà assai debole ed incerta –, proclamando nel componimento *Il genio dei versi sciolti*, anche in difesa contro gli attacchi del Baretti, il necessario prevalere di un tipo di metro e di «saggia libertà del canto» che, pur riportandosi arcadicamente a un metro pastorale, meglio servisse a cantare «grandi subbietti»: come quelli di tipo scientifico, critico e filosofico-morale che prevalgono appunto in questa tarda fase dell'attività frugoniana, fino al tentativo di descrivere poeticamente la filosofia sensistica del Condillac.

Anche qui però – dove egli dal seno della sua disponibilità poetico-elocvente sembra dare la mano alle nuove esigenze di poetica dell'epoca illuministica – il lettore paziente sarà soprattutto attratto da più congeniali aspetti dei componimenti in sciolti del Frugoni: certa amabile e mediocre conversatività, certa capacità di descrizioni paesistiche più distese e meno frondose, certo bonario realismo intorno alle descrizioni di azioni ed oggetti che insieme ci portano il sapore della loro cronachistica storicità, come nella descrizione del primo mattino di un letterato del tempo fra pigrizia e risveglio ad opera del fumo della pipa e del caffè, nel «poema» in sciolti per la laurea in filosofia e medicina di Antonio Moreali:

Tu pur or lasciasti
le molli piume. Ancor non hai ben terso
da le acute pupille il pigro sonno,
e già tu chiedi, com'è tuo costume,
candido sottil tubo, onde dal labbro
in ondosi volumi uscir ti suole
d'oltremarine foglie azzurro fumo,
irritator salubre; e già la nera
oriental bevanda a te, che il petto
largamente ne inondi, in bollicelle
turgide in prima, e poi minori s'erger
su l'ardente carbon, bevanda amica
de le vigilie, e de le stanche menti
ristoratrice...⁶⁶

Certo, sia ben chiaro, qui si tratta di una poeticità vaga e scialba (e certo meno brillante dell'ibrido colorismo canoro delle canzonette) e, per quel che riguarda il giudizio sul «poeta» Frugoni, non si potrà in alcun modo superare il limite di una mediocrità senza veri riscatti poetici. Ma si dovrà pure calcolare il valore del sostegno che questo tipo di discorso in versi ha dato all'avvio di nuove tendenze di gusto.

Ma la generale spinta del classicismo, già notata nell'Algarotti e nel *côté* didascalico, si accorda con elementi più edonistico-sensistici del gusto e della men-

⁶⁶ In *Poesie* cit., vol. VIII.

talità di metà Settecento, con una versione sorridentemente galante-libertina della nuova spregiudicatezza mondana dell'illuminismo, con un'accresciuta tensione al figurativo prezioso e conciso (alimentato anche dalla nuova attenzione ai cammei e alla pittura ercolanense divenuta di moda a metà secolo grazie agli scavi di Ercolano e Pompei e alla pubblicazione di stampe riproducenti pitture, statue, cammei della civiltà romano-ellenistica), soprattutto nella produzione lirica di Ludovico Savioli Fontana, rappresentante esemplare appunto di una poetica classicistico-rococò che servirà poi di base alle successive evoluzioni in senso neoclassico di un largo settore della lirica classicistica emiliana.

Nato a Bologna nel 1729, il Savioli, da giovane, tradusse gli *Amori* di Ovidio in strofe tetrastiche di settenari sdrucchioli e piani alternati, metro da lui poi adottato nei suoi *Amori*. Coprì alte cariche pubbliche in patria e a Parigi; nel 1796 fu deputato della Repubblica Cisalpina e, successivamente, venne nominato professore di diplomazia nell'Università di Bologna e in quella città morì nel 1804. Scrisse, oltre gli *Amori*, un'imitazione dell'*Arcadia* di Sannazaro, intitolata *Monte Liceo* (Bologna 1750), la tragedia *Achille*, gli *Annali bolognesi* e molte altre liriche, tra le quali particolarmente notevoli la «canzone libera» *Amore e Psiche*.

Se per lui possono valere le limitazioni del Croce quanto alla sua mancanza di profondità, alla sua intrinseca mediocrità poetica, all'esiguità delle sue prestazioni liriche, tuttavia la consistenza del suo esile nucleo ispirativo va considerata in funzione della sua importanza e della sua centralità nel classicismo settecentesco. Non solo per l'elegia amorosa, come capacità di dar vita ed espressione, a suo modo esemplare ed efficace, ad un diffuso sentimento e gusto rianimato nelle sue condizioni medie generali, ma per la sua volontaria difesa dalla più facile dispersione prosastica, didascalica e utilitaristica, che indica la sua limitatezza di forti interessi illuministici, ma anche la sua relativa consapevolezza di una propria via poetica ed accresce, di fronte alla più larga sintesi pariniana e di fronte alla discorsività rischiosa dei didascalici, la sua importanza di esperienza media ma ben conclusa in un *côté* più schiettamente edonistico-poetico. E si consideri perciò la separazione che il Savioli stesso operava della propria poetica da ogni impegno di *utile dulci*, isolandosi volontariamente e senza inutili scuse, molto comuni in quell'epoca, nel campo del piacevole e dell'erotico, coraggiosamente inalberando come bandiera il titolo edonistico ovidiano:

Io sono nato in un secolo, in cui gli impegni e gli studi degli uomini sono rivolti all'utilità. La filosofia, l'agricoltura, le arti, il commercio acquistano tuttodì nuovi lumi dalle ricerche dei saggi: il voler farsi un altro nome tentando di dilettere, quand'altri vi aspira con più giustizia giovando, è impresa dura e difficile. Ho dunque scritto non ad altro oggetto che di esprimere quel ch'io sentiva e mi sono tranquillamente disposto a non essere letto.

Così dice il Savioli, nella prefazione all'edizione degli *Amori* del 1765, a Vittoria Corsini. Sicché quella dichiarazione resta rappresentativa di una

reazione interessante all'ondata di didascalismo scientifico o addirittura al disprezzo per la poesia come inutile diletto; e, consapevolmente, indica un volontario approfondimento del motivo edonistico così vivo ed essenziale nella sintesi più complessa del Parini e negli stessi pensatori illuministici.

L'opera del Savioli testimonia centralmente della componente rococò, della esigenza sensistica di evidenza e della concisione evidenziatrice e stilizzatrice della miniatura portata a maggior precisione dalla suggestione del cammeo antico e poi dalle figurine ornamentali delle pitture ercolanensi e pompeiane.

Nel Savioli il sensismo è qualcosa di raffinato e di elementare: sensismo come rilievo del valore edonistico delle sensazioni e quindi in accordo con una società elegante e spregiudicata. Qualcosa di simile al più facile epicureismo frugoniano, ma più storicamente aggiustato nell'aria del tempo e coerente a un centrale bisogno di concretezza, di fruibile, di edonistico inseparabile dalla eleganza.

Incontro che richiama anche una condizione socievole e culturale di aristocratici, come era il Savioli, non privi, nel loro stesso gusto moderatamente libertino, di un certo spirito di spregiudicatezza razionalistico-illuministica, di una certa «fede» in una civiltà tutta mondana e laica: sicché poi il Savioli poté aderire a idealità democratiche, nel periodo rivoluzionario.

È l'epoca dei cammei, delle pietre incise di cui il Winckelmann glorificherà gli esemplari della collezione Stosch per la loro definita compendiosità. E se si vuole allargare subito il quadro del gusto a cui corrispondono gli *Amori* del Savioli, si possono considerare le stampe raccolte nelle *Antichità di Ercolano esposte*, iniziate nel 1757 e uscite in parte (le pitture) fra la prima edizione (1758) e la seconda edizione, accresciuta (1765), degli *Amori*.

L'accostamento fu già fatto da Attilio Momigliano⁶⁷, ma va subito precisato che non tanto di immediata azione in senso neoclassico delle «stampe» sul Savioli si può parlare, quanto di una contemporaneità delle nuove suggestioni figurative in senso classicistico-rococò. E si noti che l'azione delle stampe ercolanensi fu come graduata in diversi momenti dello sviluppo neoclassico settecentesco (uscirono dal 1757 al 1792 in 8 volumi), agendo i primi volumi di pittura piuttosto in direzione di classicismo rococò, e gli ultimi in più chiara direzione neoclassica.

Se si leggono le brevi introduzioni degli editori delle «stampe», in mezzo alla farragine di erudizione che ne fa interessanti repertori classicistici e mitologici, si noterà il gusto postarcadico ma più fortemente rococò in cui il classicismo si unisce alla grazia del «non so che», del capriccio e dell'estro. Così di una deliziosa, raffinatissima Andromeda (LXI del IV volume uscito nel '65) o di una architettura fantastica gli editori diranno «graziosa e vaga... irregolare e capricciosa», in un evidente contrasto fra gusto rococò e l'in-

⁶⁷ A. Momigliano, *Gusto neoclassico e poesia neoclassica* (con lo pseudonimo di G. Flores), in «Leonardo», 1941, e poi in *Cinque saggi*, Firenze 1945.

sorgente canone neoclassico della regolarità e della grazia riposante e della energia di forma della bellezza ideale. Mentre nell'ultimo volume (1792) il «grazioso» in senso rococò cede al «semplice» e al «semplicissimo» e un ben maggior riserbo ed una maggior rigidità neoclassica guidano i compilatori nelle loro presentazioni che tendono sempre più chiaramente a sorreggere un più chiaro gusto di ricostruzione di mitologia e storia antica a cui l'indice delle «cose notabili» aggiunge l'offerta di un glossario mitologico utile a poeti e a pittori di pieno gusto neoclassico.

Nel periodo degli *Amori* le pitture ercolanensi non sforzano a un decisivo senso di alto, austero classicismo, ma confortano in senso classicistico il gusto del piacevole, del grazioso-capriccioso, e perfino in talune scenette alessandrine, in certi paesaggi raffinati, non manca una certa consonanza con il descrittivismo accurato e pittoresco reperibile nelle lacche e nelle «cineserie» dell'epoca rococò.

Così le tavole delle pitture ercolanensi autorizzavano e accentuavano la giustificazione di uno speciale classicismo sorridente, ornamentale, elegante, in cui il sostegno della linea non escludeva ed anzi implicava la mollezza graziosa di una sensibilità edonistica, di un vivace colorismo compendioso e raffinato. E con la ricchezza di figure mitiche rinfrescavano visivamente una vitalità della mitologia nel suo risorgere ornamentale, nella sua offerta di figure di bellezza aggraziata, di pretesti sensuali, perfino di scenette fra tenere e domestiche, come la famosa scena delle venditrici di amorini del III volume: tutte offerte e stimoli non ancor vigorosamente rinnovatori in direzione neoclassica, anche se, attraverso uno speciale classicismo edonistico e sensistico, caldeggiavano progressivamente l'amore del gesto e della linea regolare, sempre più al di là di quel «non so che di vago ed espressivo» di cui parlavano gli editori nella tavola XXVI del I volume.

Gli *Amori* del Savioli denunciano anzitutto quell'amore per la mitologia come lingua e cultura poetica che sostituisce la terminologia pastorale dell'Arcadia e porta già con sé implicita la tendenza al quadretto e alla decorazione elegante e galante. Così il dizionarietto mitologico che segue gli *Amori* è conciliazione del gusto divulgativo settecentesco e del prezioso amore per una totale vitalità mitologica e quindi classicistica di quella poesia: dizionarietto che, nella sua unica eccezione per i *Silfi*, come creature d'una «moderna mitologia» autorizzata da Pope, indica la volontà di escludere ogni accenno che non si riferisca al mondo dei bei miti antichi. Mitologia non tanto per rinnovato spirito pagano, quanto per funzione galante, erotica.

Poetica di persuasione erotica che serpeggia attraverso la poesia lirica di quegli anni, ma che in questo volume entra in sintesi con un classicismo educato e senza esitazioni. Classicismo che utilizza la mitologia per il suo riferimento a un mondo sensuale, di godimenti, e le immagini classiche e la tecnica dello stile classico per la sua forza di precisione, di rilievo evidente, indispensabile ad una vera efficacia di rappresentazione sensibile di vita

galante. Nel passaggio dalla prima edizione del '58 di Bologna a quella del '65 di Lucca il volumetto si raddoppiò e, là dove nelle prime dodici odicine il poeta portò qualche correzione, rivelò ancora la sua preoccupazione di maggiore incisività e di rilievo di movimento sorridente e luminoso, specie nei finali su cui soprattutto puntava la sua poetica di efficacia e di presa mnemonica. Così nel *Mattino*, nella bella strofa «Tal da' superbi talami... Ippodamia scendea» il finale diviene, con felicissima correzione, «Ippodamia sorgea», e mentre qua e là il Savioli nobilita alcune parole riavvicinandole di più al loro etimo latino e scioglie nessi più contorti in forme più rapide ed efficaci, nella prima odicina *A Venere* vengono soppresse tre strofe finali che smorzavano l'effetto di piccolo inno e divagavano in preghiere più da «segretario galante». E la costruzione si configura piuttosto a scenette staccate che a linea continua, tanto da far pensare a quadretti separati e giustapposti decorativamente per efficacia di immagini isolate.

Il Savioli tende infatti a cogliere piccole immagini di una piccola vita di società nell'ambito ristretto della galanteria, del sentimento ironico-erotico, e in questa direzione di piccolo realismo galante tradotto nella sua evidenza sensibile ed affascinante, attraverso la suggestione e la ripresa del linguaggio dei classici ridotto a proporzioni di cammeo, egli raggiunge risultati davvero gustosi e nitidi che già furono sapientemente notati nel saggio critico del Momigliano.

Ecco l'incontro inatteso del *Passeggio* nella via suburbana bolognese

(Dall'una parte gli arbori
al piano suol fann'ombra;
l'altra devoto portico
per lungo tratto ingombra),⁶⁸

dove la dama-dea fa arrestare la carrozza in un'altra di quelle strofette da quadro miniaturistico tutta conclusa e presentabile, nello stimolo generale della lieve vicenda erotica, come risultato in sé e per sé:

La bella intanto i lucidi
percote ampi cristalli;
l'auriga intende e posano
i docili cavalli.

Ecco nel notevolissimo *Mattino* – in cui la cura della rappresentazione sorridente e galante e della evidenza sensibile e della mobilitazione classica a sollevare il costume contemporaneo è quanto mai viva e a fuoco – il quadretto della prima colazione:

⁶⁸ Ho tenuto presente il testo degli *Amori* e delle *Poesie varie* pubblicato nel I volume dei *Poeti minori del Settecento*, a cura di A. Donati cit. Ma ho corretto qualche lieve svista con l'aiuto dell'edizione degli *Amori* uscita a Lucca nel 1765.

cinese tazza eserciti
beata il tuo costume,
e il roseo labbro oscurino
le americane spume;

o la descrizione dei preparativi della toilette

(Vieni. Sia fausta Venere,
gli uffizi Amor comparta,
le Grazie in piedi assistano;
tu sederai la quarta)

rinforzata dal nitido e arioso quadretto mitico:

Tal da' superbi talami
dell'ampia reggia achea
sciolta dal caro Pelope,
Ippodamia sorgea.⁶⁹

Proprio l'immagine mitologica, sentita come scenetta visiva di nitida perfezione ed evidenza, in cui si è rappreso tutto un senso lieto e favoloso della vita e ricco di suggestioni visive, è usata dal Savioli come appoggio ai momenti più centrali e, specialmente nei finali, a suggellare, a concludere i componimenti in nitide e gustose immagini.

Come avviene nella XX ode *Il sonno*, in cui la voluttuosa fantasticheria della bella che sogna l'amante trasferisce la sua conclusione più limpida e distaccata nelle due quartine finali e mitologiche:

Sovente ancor Penelope
sognò del greco amato
e nel sognar destandosi
credette averlo a lato.
Poi fra le piume vedove
tesa l'incerta mano
dell'error lassa avvidesì
e pianse a lungo invano.

Quella che il Croce chiama «erudizioncella mitologica» è in realtà fuori di ogni pretesa di profondità o di rarità erudita, è in realtà l'appoggio più vivo ai quadretti di scenette più realisticamente settecentesche e in essa queste trovano lo svolgimento più sicuro della loro tendenza ad una rappresentazione viva ed eletta. Le scene mitologiche sono non solo essenziali a sostenere il tono elegante e ironico delle odicine savioliane, ma sono anche spesso i punti di

⁶⁹ Il Foscolo del 1800 si ricordò di questi versi nel finale dell'ode alla Pallavicini, ancora tutta echeggiante di cadenze e modi savioliano-pariniani.

maggior impegno e di maggior risultato del piccolo poeta. E ciò si può vedere chiaramente nelle odi migliori come quelle citate e come l'VIII (*All'amica che lascia la città*), in cui la collaborazione tra eleganza classica e piccolo realismo di salotto è già suggerita dal titolo e dal breve paesaggio iniziale, stilizzato con rapide impressioni rapprese in personificazioni mitologiche:

Ai freddi colli indomito
il ghiaccio ancor sovrasta,
soffia Aquilone e ai Zefiri
signoreggiar contrasta.
Sdegnoso il Verno esercita
le moribonde forze,
chiude timor le Driadi
nelle materne scorze.

Il motivo sentimentale della gelosia è in realtà funzionale alla serie di immagini mitologiche che acquistano una maggiore gustosità dalla spinta più chiara, e d'altra parte elegante e sorridente, al riferimento sensuale; ed è un quadretto di deliziosa grazia sensuale che domina centralmente tutta la poesia:

Casta abitar compiacquesi
Diana ancor le selve;
la pura mano armavano
dardi, terror di belve.
Al cacciatore gargasio,
che osò mirarla al fonte,
ultrici acque cangiarono
la temeraria fronte.
Pur, crederai? D'Arcadia
l'incolto dio la vede;
offre, e del dio le piacciono
le offerte, il ceffo e 'l piede.
Nol seppe il Sol: più tacita
l'oscura notte arrise;
vide contenta Venere
la sua vendetta e rise.
Roser lascivi i satiri,
meravigliando, il dito;
e alle ritrose Oreadi
piacque l'esempio ardito.

Sulla doppia direzione della «casta» Diana (la «pura mano» si profila in simpatia col primo tono) e dell'«incolto» Pan («ceffo» e «piede» accentuano il tono curioso e rozzo come un colore sanguigno e bruno alla Rubens) fiorisce la scenetta erotica, uno dei risultati più vivi, composti e sottili del Savioli.

Si tratta, dunque, di risultati efficaci e così limitati, in cui una sottile forza artistica riesce ad imporsi per breve tempo e ad accendersi in momenti culminanti di lucida visività, in cammei preziosi piú che in organismi complessi e compatti. Ché la lieve poesia savioliana si risolve soprattutto in una abilissima fórmula di conciliazione fra canto metastasiano, accolto in forme piú secche e compendiose, e deciso sviluppo della rappresentazione figurativa di origine rolliana, riassumendo in un'abile poetica le condizioni piú tipiche del suo tempo galante, edonistico, e innamorato della *perspicuitas* classica.

In questa formula felice e nella sua corrispondenza alle aspirazioni di una società fra letteraria e signorile che non amava piú il grandioso o il pastorale, né si contentava piú del semplice canto metastasiano, il Savioli seppe realizzare, piú che intere poesie, rapidi e conclusi esempi di un ritmo di cammei su di una generica e pur vivace trama di esile e sorridente melodramma erotico ridotto anch'esso alle minime proporzioni. Al gracile, ma vivace schema di vicende e di svolgimento patetico-psicologico (gelosie, sdegni, incontri galanti con un di piú di sorriso ironico), graduato in raccorciati movimenti scanditi e precisi

– a tuo conforto io misero
che posso darti intanto?
Fredda amistà, silenzio
e breve inutil pianto (*Il destino*) –,

corrisponde la nitida e scandita sequenza delle strofe e delle piccole scene ed immagini in cui collaborano appunto il suono brillante e secco, clavicembalístico, delle strofe e del loro uguale ritorno e la sensuosa eleganza delle immagini-scene che si avvalgono del suono e dell'esile trama patetica per dominare l'attenzione del lettore con la loro compendiosa e gustosa precisione, con la loro sicura traduzione di una realtà piacevole e sensibile evidenziata piú fortemente da contrasti di aggettivi classico-sensistici come quello («pietra rigida» e «nudo seno») offerto dall'esemplare figurina-scenetta della fanciulla innamorata che attende alla finestra l'amato malgrado il cattivo tempo:

Né la sgomenta l'impeto
di freddo vento o pioggia,
e sulla pietra rigida
il nudo seno appoggia (*Alla Nudrice*).

Prevalenza di brevi azioni per risultati di scena rappresentati nella massima evidenza aggraziata, eppure non totale mancanza di una certa abilità e volontà da teatro melodrammatico. Ed in proposito non è da dimenticare che il Savioli fece un'indicativa prova teatrale con la tragedia *Achille* edita a Lucca nel 1761, ma già rappresentata in casa nel 1757.

È una tipica tragedia del classicismo rococò e, se il Savioli raggiunge poi la sua massima forza personale negli *Amori*, mi sembra che la sua tragedia possa ben essere considerata nella storia dei tentativi classicistici-rococò di metà Settecento e possa d'altra parte servire a completare l'immagine del letterato bolognese nella sua capacità di rappresentare gli stimoli e le aspirazioni di una forte corrente del suo tempo tesa a illeggiadrire il drammatico mondo dei classici e dar dignità classica al proprio costume.

Ed infatti in endecasillabi molto agili e sicuri vive un mondo di affetti e di personaggi languidi e vivaci: Paride sospirato per Elena, Achille spasimante per la bella Polissena, e questa sdegnosa e pur segretamente innamorata di Achille.

La figura di Polissena, viva nel continuo vagheggiamento di Achille, che la ricorda in atteggiamento di bellezza pietosa tra figura di bassorilievo e colore languido rococò

(Tu la vedesti
quella nemica amabile abbracciante
mesta le mie ginocchia, i suoi lamenti
e le sue preci a quelle unir del padre.
Un languido pallor che la tristezza
sparso le aveva sul leggiadro viso,
le incolte vesti, il biondo crin negletto
anziché tôrre a lei crescean beltade),

ha una sua grazia nobile e mobile, presa come è tra l'amore che appena osa rivelare a se stessa e il rispetto per il fratello Ettore ucciso da Achille, al quale solo infine farà comprendere con delicati sottintesi la vera condizione del suo animo.

Pene sottili e senza violenza, un mondo greco rivisto con occhiale di salotto settecentesco. E non certo risultati tali da capovolgere la nostra conoscenza del Savioli, ma tali anzi da sottolineare quella attenzione ad una psicologia di tenerezza amorosa, che poi il poeta degli *Amori* riassume in direzioni più succinte e sommarie e tali da meglio giustificare il piano particolare del suo «capolavoro» che si eleva nell'attività savioliana come momento successivo e definitivo di esercizio più arduo e impegnativo su di una generale capacità espressiva, su di una pratica di classicismo rococò più discorsiva e teatrale della cui esperienza usufruisce per la sua rapida sintesi gustosa.

In grazia di questi caratteri gli *Amori* restano un punto fermo del classicismo settecentesco⁷⁰ e, mentre aprono una linea di poesia erotica classicistica che si sviluppa in più matura atmosfera neoclassica e giunge a sciogliersi addirittura nel Foscolo, consolidano in generale la coincidenza di aspirazio-

⁷⁰ E si pensi ancora soprattutto all'offerta della strofa savioliana che rimarrà a lungo modulo metrico esemplare variamente usufruito dal Bertola e dalla lirica erotica di fine Settecento o – per altri argomenti – dal Parini di *A Silvia*, dal Monti della *Prosopopea* e del *Signor di Montgolfier*.

ne classicistica e di poetica dell'evidenza elegante, del riferimento mitico e figurativo in precise condizioni di vivacità e leggiadria rococò.

Mentre, dunque, l'esempio degli *Amori* costituisce un momento essenziale nel graduato sviluppo del classicismo e un modello ripreso e poi superato – come vedremo – nello svolgimento della lirica neoclassica, l'esempio della maniera «grandiosa» del tardo sonettismo frugoniano sorregge lo sviluppo di una tendenza lirica che si svolge nel secondo Settecento più marginalmente rispetto alla linea classicistico-neoclassica, ma non senza successivi riassorbimenti nel Monti e in quella velleitaria ripresa di poesia «sublime» che ha pure addentellati e contatti con aspetti «grandiosi» della stessa lirica neoclassica. Ad un livello di preoccupazioni puramente artistiche si colloca così la maniera «pittorica» del sonettismo di Giuliano Cassiani (Modena 1712-1778) che tende – con notevole abilità e sapienza stilistica – a stringere nell'ambito breve del sonetto tutta una scena e un movimento di figure ed azioni di celebri fatti mitologici o biblici per ricavarne effetti figurativi e sonori, grandiosi e robusti, nella direzione di una specie di pittoricità rococò più accesamente colorita e quasi tiepolesca. Come può ben vedersi dal celebre sonetto *Il ratto di Proserpina*⁷¹, paradigmatico ed esemplare per questa maniera poetica che poté attrarre fra gli altri il giovane Alfieri dei primi sonetti o poté venir ripresa da sonettisti come Pellegrino Salandri (1723-1771) o come il frugoniano Lorenzo Fusconi (1726-1814), mentre poteva ancora usufruirne Onofrio Minzoni (Ferrara 1734-1817) che – celeberrimo soprattutto ad opera del Monti, per il suo presunto dantismo e per la sua retorica ribellione al gusto più edonistico o conversevole della lirica didascalico-classicistica – chiaramente denuncia i limiti di velleitarietà del suo «fare robusto» e grandioso – addirittura per alcuni dei contemporanei non solo dantesco, ma

⁷¹ Diè un alto strido, gittò i fiori, e volta
a l'improvvisa mano che la cinse,
tutta in sé per la tema, onde fu colta,
la siciliana vergine si strinse.

Il nero dio la calda bocca involta
d'ispido pelo a ingordo bacio spinse,
e di stigia fuligin con la folta
barba l'eburnea gota e il sen le tinse.

Ella già in braccio al rapitor puntello
fea d'una mano al duro orribil mento,
de l'altra a gli occhi paurosi un velo.

Ma già il carro la porta; e intanto il cielo
ferian d'un romor cupo il rio flagello,
le ferree ruote e il femminil lamento.

Cito dal *Saggio di rime* del signor Giulio Cassiani ecc., date in luce da un discepolo amico delle Muse, Lucca 1770.

michelangiotesco – che egli tendeva a motivare con ragioni non solo letterarie, ma anche religiose ed edificanti (fu noto predicatore non privo di adeguata cultura teologica), risolte, in realtà, in una convulsa e ampollosa scenografia caratterizzata da una tecnica assai provinciale e artigianale, approssimativa e goffa, di cui è chiaro esempio il troppo famoso sonetto *Sulla morte di Gesù Cristo*:

Quando Gesù con l'ultimo lamento
schiusse le tombe e la montagna scosse,
Adamo rabbuffato e sonnolento
levò la testa e sovra i piè drizzosse.

Le torbide pupille intorno mosse
piene di meraviglia e di spavento,
e palpitando addimandò chi fosse
Lui, che pendeva insanguinato e spento.

Come lo seppe, alla rugosa fronte,
al crin canuto ed alle guance smorte
colla pentita man fe' danni ed onte.

Si volse lagrimando alla consorte,
e gridò sí che rimbombonne il monte:
Io, per te, diedi al mio Signor la morte!⁷²

Piú singolari nel contesto della letteratura di metà Settecento sono la personalità e l'opera di Alfonso Varano (nato nel 1705 a Ferrara dove – dopo gli studi compiuti alla scuola del Tagliazucchi nel collegio dei nobili di Modena – passò tutta la sua vita e morì nel 1788), aristocratico di alte origini (discendeva dai duchi signori di Camerino) che nella sua stessa opera riflette tale sua condizione sociale e spirituale associata, nello sdegno intransigente e retrivo per il suo tempo «libertino» ed «empio», ad una rigida e sin superstiziosa ortodossia religiosa e ad una chiara opposizione al pensiero illuministico, cui solo può avvicinarlo certo gusto di poesia scientifica, ma dilatato in grandiosità scenografica ed eccitata.

Tensione al grandioso e all'esaltata immaginosità che lo portava insieme al polemico rifiuto – per ragioni estetiche, ma anche religiose – del classicismo e della sua mitologia e che, in un ambiguo incontro di ritorno barocco e di aspirazione alla ripresa della poesia biblica e dantesca (non senza ricordi di quella miltoniana), fa pur avvertire nella sua ibrida e farraginoso produzione poetica e soprattutto nelle sue *Visioni sacre e morali* (iniziate nel 1749 e terminate nel 1766) un confuso fermento di sensibilità inquieta e sin morbosa, non senza possibilità di stimoli per le successive tendenze preromantiche e per quel gusto scenografico, grandioso-visionistico (con

⁷² Cito dal volume I della già ricordata raccolta di *Poeti minori del Settecento*, a cura di A. Donati.

interventi macchinosi di angeli e demoni), che troverà piú diretta ripresa nelle visioni montiane⁷³.

Certo – sia ben chiaro – non si tratta di un vero e preciso anticipo preromantico, cosí come non si può troppo accentuare il valore di presentimento alfieriano nelle tragedie del Varano: *Demetrio*, *Agnese martire del Giappone*, *Saeba, regina di Cinge e di Taniorre*, e *Giovanni di Giscala*, che è fra quelle la piú interessante e stimolante per la notevole energia risentita del protagonista, per la sua disperata volontà di potenza tirannica cui il Varano oppone la virtù cristiana della sua antagonista Marianne, ma da cui in realtà egli è attratto per la sua dura e aristocratica intransigenza testimoniata fino al momento della morte.

Eppure – all'altezza dei decenni in cui si vengono manifestando, attraverso le versioni di testi preromantici stranieri, i primi segni della tendenza preromantica – la poesia delle *Visioni*, tetra e ossessiva, intrisa di orrore e di morte, schiva di ogni misura e consonanza classicistica, rigurgitante di ambigui ritorni di sontuoso-fosco barocco, poté – come dicevo – contribuire, dall'interno della poesia italiana, ad una certa indigena autorizzazione di nuovi movimenti di sensibilità eccitata, di modi di linguaggio diverso da quello dominante in zona illuministico-classicistica, di audacie – comunque motivate – di temi e di linguaggio in direzione dell'orrido e del macabro.

E basti in proposito citare almeno, dalle visioni piú tipiche per una sorta di «museo degli orrori» (quelle per la peste di Messina e per il terremoto di Lisbona⁷⁴), un brano come il seguente:

Sul letto di putredine schifosa
giacea del tempo nel suo morder forte
l'estinta spoglia avidamente rosa:
fitti i rai spenti entro l'occhiaie smorte,
guaste le labbra, aperto il petto, e l'anche
gonfiate e tinte di livida morte:
rigide e impallidite le man bianche,
dilacerato il grembo, e combattuto
dalle serpi non mai nell'ira stanche,
lezzo, noia ed orror quel che rifiuto
fu degli ingordi vermi ed era in lei
la piú vezzosa parte, il cener muto.⁷⁵

⁷³ E sarà presente – insieme alle visioni montiane – alla cantica *Appressamento della morte* del giovane Leopardi, che del linguaggio varaniano – specie nel suo netto ed eccessivo contrasto fra valori e disvalori – risentirà a lungo, e serberà stima notevole per il Varano, come mostra la sproporzionata scelta dalle *Visioni* nella *Crestomazia poetica* (cfr. in proposito il mio saggio *Leopardi e la poesia del secondo Settecento* nel volume miscelaneo *Leopardi e il Settecento* cit.).

⁷⁴ Si ricordi che la motivazione del celebre terremoto del 1755 è per il Varano la scarsa *pietas* religiosa della donna portoghese!

⁷⁵ *Opere poetiche*, Parma 1789, II, p. 351.

4. La poesia dialettale e il Meli

La poesia dialettale, che già aveva avuto un illustre rappresentante nella prearcadia milanese, il Maggi, trova soprattutto nel secondo Settecento una forte ripresa giustificata dalla nuova valorizzazione delle risorse dei dialetti (si pensi all'appoggio che il Galiani diede alla poesia dialettale napoletana con il suo libro *Sul dialetto napoletano*, pubblicato anonimo nel 1779) e dal gusto crescente, fra illuminismo e preromanticismo, per una poesia schietta e popolare anche se maneggiata da scrittori assai consapevoli della tradizione letteraria e della loro missione artistica.

Proprio a Milano si profila, sulle orme del Maggi e in accordo con istanze dell'Accademia dei Trasformati, un piú forte esercizio di poesia dialettale in cui l'intenzione satirico-morale è piú esplicita ed intonata ad ideali di naturalezza e di saggia schiettezza, che nella lingua dialettale cercavano il loro mezzo espressivo piú coerente.

Tendenza di cui i rappresentanti piú notevoli furono due amici del Parini – anch'egli autore di componimenti in dialetto –, Domenico Balestrieri (1714-1780) e Carl'Antonio Tanzi 1710-1762).

Il primo – che si provò anche nella traduzione in dialetto milanese della *Gerusalemme liberata* e in quella di Anacreonte, e scrisse rime «tosca-ne» promovendo insieme, con chiaro intento satirico contro la futilità delle «raccolte» poetiche, la celebre raccolta *Lagrime in morte di un gatto* – riuscì soprattutto a risolvere, con piú denso brio, la sua tendenza ad una discorsività bonariamente satirica e ammaestratrice non tanto nel pur elegante e disinvolto esercizio di veri e propri componimenti satirici, quanto nella rapida e saporita concisione delle sue novelle ed epigrammi, in cui svelte e abbozzate figurine, motti di saggezza equilibrata, satira di storture ed errori della società contemporanea, trovano un loro movimento artistico ed una loro funzione di efficacia.

Il secondo, «segretario perpetuo» dell'Accademia dei Trasformati, conoscitore ed esperto di storia letteraria, piú incisivamente portò nelle sue poesie milanesi – anche quando esse eran composte per un'occasione e su temi dettati dall'Accademia – un piú sicuro accento di passione e di calore morale che spiega l'affetto profondo che per lui ebbe il Parini e la cura che questi dedicò alla raccolta postuma delle sue poesie.

Rilevante in tal senso il componimento in ottave, recitato nel '59 all'Accademia dei Trasformati, sul tema delle «caricature», pieno di ritrattini e descrizioni satiriche della boria e delle mode altezzose della classe nobiliare che fanno pensare alla satira – sia pure qui tanto piú debole e ideologicamente incerta – del *Giorno* e alla volontà pariniana di porre in contrasto una zona sociale satireggiata e i positivi ideali di sincerità, sanità socievole ed umana cortesia.

Altro centro importante di poesia dialettale è Venezia (e il Veneto in genere) dove il dialetto divenne lingua poetica del grande Goldoni, la cui

esperienza non può venire isolata dalla lunga tensione espressiva del dialetto realizzata a tanto minore livello nei numerosi prodotti letterari che si dispongono lungo tutto l'arco del secolo (agli inizi di questo sarà da ricordare almeno l'attività di Antonio Ottoboni) e specie nella sua seconda metà quando – fra le poesie di Angelo Maria Labia, di Angelo Maria Barbaro da Portogruaro, di Lodovico Pastò, di Marcantonio Zorzi, del trevisano Giovanni Pozzobon detto Schieson e di quel Giorgio Baffo (1694-1768) che per l'estrema spregiudicatezza libertina e irreligiosa dei suoi componimenti osceni meritò l'attenzione di scrittori europei dalla fine del Settecento a Stendhal e ad Apollinaire, anche se in realtà le sue qualità poetiche non superano la franca efficacia di una esasperata descrittiva di atti e vicende sessuali – spiccano per maggiori doti artistiche e maggiore coscienza letteraria Francesco Gritti e Anton Maria Lamberti.

Il primo (1740-1811), dopo una dispersiva attività in lingua italiana fra traduzioni e componimenti teatrali, trovò la sua più congeniale direzione espressiva nelle favole o apologhi dialettali (sollecitate soprattutto dalla lettura delle *Fables* di J.P. Claris de Florian, di cui spesso riprese e amplificò assai originalmente temi e prospettive) che esprimono, con lieve agilità e amabile ironia, una scettica e contenuta satira dei propri tempi, della decaduta società nobiliare (non senza qualche movimento di più forte simpatia per la sanità popolare).

Sulla via del Meli volle porsi invece Anton Maria Lamberti (1757-1832), che del poeta siciliano tradusse alcuni componimenti in dialetto veneziano, ma che nella sua abbondante produzione dialettale (fra almanacchi, proverbi e vere e proprie poesie o isolate o legate in composizioni più vaste come le *Quattro stagioni campestri e quattro cittadine in versi veneziani*) non riesce tanto a far vivere un vero sentimento poetico della vita popolare e sociale veneziana⁷⁶, quanto a risolvere in una esile e aggraziata voce di canto il fascino della grazia femminile inquadrata in una lieve e galante cornice di stampe veneziane. È il caso celebre della canzonetta *La gondoleta*, nel cui ritmo melodico e fluido si svolge una lievissima scena di incanto galante adiuvalo dal tenue riflesso della luce della laguna e di una luna mezzo nascosta dalle nuvole, dal movimento pigro della gondola:

La biondina in gondoleta
l'altra sera g'ho menà;
dal piacer la povereta
la s'ha in bota indormenzà.

⁷⁶ Il Lamberti lasciò, come prova del suo interesse per Venezia, delle prolisse *Memorie degli ultimi cinquant'anni della repubblica di Venezia*, di cui recentemente M. Dazzi ha pubblicato una parte (A. Lamberti, *Ceti e classi sociali nel '700 a Venezia*, Bologna 1959), in cui il nostalgico *laudator temporis acti* analizza le varie categorie nobiliari, cittadinesche e popolari, rivelandosi particolarmente acuto nei riguardi delle donne e dunque in accordo con la sua stessa attenzione di piccolo poeta della grazia femminile.

La dormiva su sto braccio,
mi ogni tanto la svegiava;
ma la barca che ninava
la tornava a indormenar.

Fra le nuvole la luna
gera in cielo meza sconta,
gera in calma la laguna,
gera il vento bonazzà...⁷⁷

Quasi nessuna regione d'Italia manca del resto di una sua produzione dialettale⁷⁸ e così – solo a puntare ancora su di un altro caso piú degno di ricordo – non potrà dimenticarsi l'opera del torinese Edoardo Calvo (1773-1804) che fortemente spicca in un panorama di letteratura dialettale piemontese piú volenterosa e ricca che artisticamente notevole, e che trasse alimento per la sua scarsa ma vigorosa poesia da una profonda passione etico-politica: prima ardentemente rivoluzionaria (e ne scaturì la robusta e violenta canzone *Passapòrt d'ij aristocrat*⁷⁹), poi – ritornato in patria dopo un esilio in Francia durante l'occupazione austro-russa, e deluso dai soprusi dei dominatori francesi – misogallica e amaramente intonata all'urto, da lui profondamente sofferto, fra illusioni e delusioni. È in questa seconda fase della sua esperienza e della sua attività poetica che il Calvo scrisse – insieme a componimenti piú direttamente polemici e politici come la *Petission d'ij can* e l'*Artaban bastonà* – le sue poesie piú mature, come le *Favole morali*, vive nell'equilibrio artistico di precisi intenti satirici e di particolari realistici e caratteristici, e quell'ode *Su la vita d' campagna* che storicizza e ambienta con nuovo vigore «moderno» il consueto elogio della vita rustica entro un

⁷⁷ Cito dalle *Poesie* di A.M. Lamberti, 3 voll., Venezia 1817.

⁷⁸ Per Napoli si ricordino Nicolò Lombardo autore della *Ciucceide*, Nicola Capasso traduttore di parte dell'*Iliade* in napoletano, Nunziante Pagano, Vincenzo Ciaffa, lo stesso sant'Alfonso de' Liguori, autore di facili e aggraziati componimenti in vernacolo; per la Liguria soprattutto Stefano De Franchi (1714-1785); per Roma almeno Benedetto Micheli con i suoi poemi giocosi e i suoi componimenti teatrali e con le piú graziose poesie erotiche.

⁷⁹ Ne riporto il deciso finale in cui il Calvo intima ai patrioti repubblicani la soppressione indispensabile degli aristocratici:

Fin ch'j avrì col sangh impur
ant 'l regno dl' uguaglianssa,
chitè pura la speranssa,
podrè mai vive secur.
Pendie tuit attaccà un trav
o tajeje almanc la testa:
basta un, un sol, ch' a resta
tard o tòst av farà scciav.

«Fin che voi avrete quel sangue impuro nel regno della eguaglianza lasciate pure la speranza di poter mai vivere sicuri. Impiccateci tutti ad un trave o tagliate loro almeno la testa, basta uno, uno solo che resti, tardi o presto vi farà schiavi» (Riporto il testo e la traduzione di M. Fubini, in *Lirici del Settecento*, Milano-Napoli 1959, p. 1137).

tessuto metrico abilissimo e coerente al carattere popolare e realistico di quell'elogio.

Ma la poesia dialettale settecentesca trova la sua massima espressione nella lirica siciliana del Meli che ben mostra la sua piú complessa origine culturale-poetica, la sua pertinenza ad una fase cronologicamente e culturalmente avanzata del Settecento.

Giovanni Meli nacque infatti a Palermo il 6 marzo 1740 e se la cultura e letteratura siciliana di metà secolo può apparire nel suo insieme piú arretrata alle condizioni di un primo Settecento arcadico-razionalistico (di cui già nei primi decenni del secolo risentí soprattutto le istanze di rinnovamento erudito e storiografico nelle prime opere di erudizione regionale – come la *Bibliotheca historica regni Siciliae* del Caruso e la *Bibliotheca sicula* del Montgitoro – e le istanze della filosofia cartesiana e leibniziana espresse entusiasticamente nei poemi didascalici di Tommaso Campailla, *Adamo o il mondo creato*, e di Tommaso Natale, *La filosofia leibniziana*), essa non mancava di nuove esperienze e tensioni di tipo illuministico specie negli anni della piú matura formazione del poeta, quando egli, dopo gli studi fatti nelle scuole dei Gesuiti e gli studi di medicina, poté entrare, nel 1760-1761, in piú diretto contatto con l'*élite* di letterati e uomini colti palermitani che si raccoglievano sia nell'Accademia del Buon Gusto sia, e meglio, nell'Accademia fondata da Antonio Lucchesi-Palli, principe di Campofranco, quella «Galante Conversazione», che coltivava contemporaneamente l'uso del dialetto⁸⁰ e dell'italiano su di una tematica prevalentemente anacreontica e rolliana: come faceva allora il Meli, che presto però scelse piú decisamente il dialetto come piú adatto alla espressione di un mondo poetico fortemente legato alla realtà siciliana e d'altra parte suscettibile, e bisognoso, di una forte letterarizzazione per divenir capace di vera e raffinata espressione poetica. Quale egli cercò di realizzare nel poemetto bernesco-ariostesco *La fata galanti*, del '62, da cui ricavò fama e consensi e l'iscrizione all'altra accademia palermitana, quella degli Ereini.

Ma a questa prima fama poetica non corrispondeva ancora una sistemazione sicura e il Meli fu perciò costretto ad esercitare la professione medica a Cinisi, un paesetto del palermitano, dove rimase dal '67 al '72 per poi rientrare definitivamente a Palermo, dove – conquistata con le sue nuove opere una ancora maggiore notorietà e prestigio poetico (ed anche scientifico, grazie ad opere come le *Riflessioni sul meccanismo della natura in rapporto alla conservazione e riparazione dell'individuo*, proibito dalla censura e dal forte

⁸⁰ La poesia dialettale è in Sicilia una delle vie piú praticate per una nuova partecipazione dell'isola alla letteratura. Infatti, il caso del Meli non è isolato e numerosi sono gli scrittori dialettali siciliani: dal Sarmento al Ronda (piú rozzi e popolari) ai piú colti e consapevoli, il catanese Carlo Felice Gambino, Giuseppe Fedele Vitale da Gangi, Venerando Gangi da Acireale, il catanese Domenico Tempio (1759-1821), efficace realistico e beffardo descrittore di costume (specie nei poemi *Lu veru piaciri* e la *Caristia*) e spregiudicato cantore di uno sfrenato erotismo.

partito gesuitico, ma pubblicato poi a Napoli per intercessione dello stesso arcivescovo di Palermo) – egli trovò una clientela numerosa e generosa, poté costruirsi una notevole fortuna economica e una vita socievole facile.

In questa fase particolarmente felice della sua biografia e della sua attività poetica il Meli divenne uno dei protagonisti indiscussi della vita sociale e culturale di Palermo, affermandosi come poeta con l'edizione in cinque volumi delle sue poesie, nel 1787, e, nello stesso anno, ottenendo la cattedra di chimica nell'Accademia degli Studi, trasformata poi in università (non ultimo effetto della attività riformatrice e rinnovatrice dei viceré Caracciolo e Caramanico, nel cui periodo di governo il Meli trovò le condizioni più propizie allo sviluppo delle sue prospettive di moderato fautore di un riformismo illuministico paternalistico e regio), mentre nel 1796 veniva incaricato di redigere le «leggi» dell'Accademia Nazionale, che voleva essere l'accademia della «Nazione» siciliana e voleva diffondere l'uso di quella lingua nazionale-siciliana, alla cui consistenza, autorevolezza, regolarità normativa il Meli aveva dato altissimo contributo con la sua opera poetica, scritta in un siciliano a suo modo illustre e toscaneggiante, sottratto all'empirico e rozzo arbitrio del dialetto parlato. Saranno poi alcune vicende familiari a complicare e amareggiare gli ultimi anni della sua vita che tuttavia fu coronata dalla pubblicazione definitiva delle sue opere poetiche i cui primi volumi il poeta – sempre più legato alla causa legitimistica – presenterà a Ferdinando IV, ricevuto da lui con i massimi onori concessi ai grandi di Spagna. Ciò avveniva nel 1814: il 20 dicembre dell'anno successivo il Meli si spegneva nel feudo di San Lorenzo, ospite di uno dei suoi molti amici e ammiratori aristocratici.

Il noviziato poetico del Meli è contraddistinto dall'incontro tra una forte curiosità filosofica e una volontà di partecipazione alle discussioni contemporanee sui sistemi filosofici antichi e moderni da una parte e, dall'altra, un acceso bisogno di sfogo immaginoso ed estroso che mescola elementi ideologico-utopistici, affermati e satireggiati umoristicamente, ed elementi di un più sincero ed autentico edonismo vitale e naturale, di un idillismo colorito e musicale, teso ad alimentarsi di spettacoli di vita semplice e lieta, di paesaggi luminosi e felici di eleganti e voluttuose immagini della bellezza femminile. Questa complessità ed esuberante spinta espressiva trova infatti successiva realizzazione nei primi tentativi melici e idillici in italiano e in dialetto sulla via delle esperienze arcadiche e postarcadiche (Metastasio, Rolli, Frugoni, Savioli), non senza qualche maggior ricorso a certa eredità secentesca fra il Marino idillico-pastorale e altri lirici del Seicento meridionale, nell'interrotto poemetto in ottave italiane *La ragione*, del '62, più direttamente disposto ad un'esaltazione poetica della nuova filosofia razionalistico-empiristica, e nel poemetto in siciliano *La fata galanti* (pure del '62) in cui la prospettiva più affermativa del precedente poemetto interrotto veniva sviluppata e arricchita in una colorita fantasticheria di ispirazione ariostesca che mette in moto – sotto la guida della fantasia, la «fata galante»

– un estroso e disordinato viaggio immaginario in regioni favolose, dove il giovane poeta incontra filosofi, letterati, scienziati, personaggi reali della società palermitana, figurazioni allegoriche di vizi e storture della mente umana e può liberamente (ma con grande disordine ed eclettismo di stile) espandere la sua vogliosa disponibilità di toni satirici, didascalici, umoristici, erotico-galanti, favolistici, descrittivi, piú accumulati che amalgamati e coordinati entro una chiara direzione ideale e poetica.

Né l'incertezza della giovanile poetica meliana può dirsi davvero chiarita e superata nella prima opera del nuovo e fertile periodo del soggiorno a Cinisi, quel nuovo poemetto in ottave bernesche *Romanzi filosofici circa l'origini di lu munnu* (fra '68 e '70) che – assai piú chiaramente svolgendo la direzione didascalica di tanta poesia razionalistica e illuministica (che in Sicilia aveva costituito una linea assai cospicua nei poemi filosofici del Campailla e del Natale) in forme caricaturali e satiriche, agevolate dall'efficacia di un dialetto sempre meglio maneggiato e dominato – intendeva insieme esporre e parodiare le varie ipotesi antiche e moderne sull'origine del mondo. Ma anche qui la stessa piú decisa prospettiva caricaturale-satirica lascia poi trasparire elementi di un credo empiristico senza riuscire né a rilevarli con forza né a coinvolgerli in un'assoluta posizione di delusione e negazione profonda. Tanto che, di fronte a quella che poteva essere una via di satira di tutto e di tutti, il Meli (mentre proseguiva sulla direzione satirico-comica in capitoli e satire di tipo bernesco rivolte a caricaturare aspetti della vita contemporanea, *La villeggiatura*, *Contra li Cirimonii e lu Galateu* ecc., e in realtà tanto piú deboli e letterarie quando le si paragoni a quanto un Parini o un Goldoni ricavavano da simili argomenti in direzione satirica o comica) sentí il bisogno, fra '71 e '72, di ritentare, in forma di trattato in prosa italiana (*Riflessioni sul meccanismo della natura*), una via di esposizione e discussione affermativa e «seria» di idee e sistemi filosofici a cui pur lo portava un interesse genuino, ma poco sicuro e profondo, per poi tentare nelle *Elegii* (che successivamente raccolse sotto il titolo di *Lu chiantu di Eraclitu*) una prospettiva elegiaco-drammatica di pessimismo accorato sulla sorte dell'uomo che, interessante per certe piú vibrante e dolenti interrogazioni, non riesce però, neppur essa, a costituirsi come capace di risolvere compiutamente la confusa meditazione meliana e a sorreggere una soluzione poetica coerente ed organica.

A questo punto è chiaro che ogni isolata ipervalutazione (varie volte tentata) o delle prospettive ideologiche affermative o di quelle satiriche e pessimistiche del Meli in sé per sé e in funzione di una loro soluzione poetica, risulta inaccettabile.

Tuttavia sarebbe altrettanto errato cancellare opere e indicazioni in tal senso usufruibili e ridurre il Meli a un tardo arcade invano maturatosi entro climi e tensioni nuove e vivo solo in un dono di canto affinato dalla pura esperienza letteraria e dalla nuova veste linguistica e timbrica in cui si espresse.

In realtà quelle confuse aspirazioni e quei tentativi parziali, e alla fine falliti

rispetto al corpo e alla direzione della sua vera poesia idillico-realistica, ebbero pure un valore non solo documentario e biografico; e come, indirettamente, riaffiorano nella stessa sua vera poesia, così ne preparano e assicurano, positivamente e negativamente, la novità e la consistenza nell'esperienza da cui essa scaturì e nel quadro della letteratura di secondo Settecento.

Così satira, caricatura, note pessimistiche arricchiranno l'impasto di toni di brio, estro scherzoso, fascino apertamente gioioso o lievemente malinconico degli idilli della *Buccolica*. Così il risentimento confuso e voglioso del moralista e dell'aspirante filosofo di fronte alla vita, alle sue interpretazioni filosofiche, alle sue condizioni attuali di tipo sociale e civile, poté pur commutarsi – entro la più congeniale poetica della *Buccolica* – in un rafforzamento nuovo di quelle aspirazioni alla vita lieta e serena, alla felicità naturale, alla pace nel seno della natura, che supera nettamente le forme di un semplice ritorno alla natura dell'Arcadia (e specie di quella immagine di essa tutta frivola e letteraria a cui pure il Meli fu a volte riportato).

Tanto più che, pur nelle prospettive confuse del lettore e critico delle ideologie illuministiche, all'altezza di quelle *Riflessioni* sopra ricordate, si vien comunque precisando nel Meli una consonanza generica, ma assai decisa, con il formidabile appello del Rousseau alla felicità dell'uomo solo nel suo ritorno alla natura, e con la meditazione sensistica sulla natura della poesia e sulla forza dei sensi e del sentimento. Mentre dalla cultura letteraria di metà secolo il rilancio di una Arcadia rousseauiana e sensistico-sentimentale, con tutta una nuova ricchezza e concretezza di vita del paesaggio naturale e sin con nuove sfumature elegiache di direzione preromantica, veniva provvidenzialmente a confortare la nuova scelta poetica del Meli (che era in parte anche ripresa di primi suoi tentativi idillico-melici più direttamente o solamente appoggiati ai testi dell'Arcadia italiana) con le offerte stimolanti dei poemetti sulle stagioni del Thomson o del Saint-Lambert, con gli idilli gesneriani, con la poesia del paesaggio alpino di Haller, per citare solo alcune delle letture più propizie e sicure di testi europei variamente esemplari per la maturazione della poetica centrale del Meli.

Alla sua opera maggiore, *La Buccolica* (divisa, dopo due sonetti introduttivi, in quattro parti intitolate alle quattro stagioni e comprendenti cinque ecloghe e dieci idilli), il Meli si applicò a lungo, fra il periodo immediatamente precedente la sua partenza per Cinisi, il soggiorno in quel paesino (fra il 1767 e il 1772) e poi ancora lavorandovi con correzioni ed aggiunte di nuovi componimenti (*Lu capraru*, *Li munti Erei*, *Teocritu*, *Martino*, *Li piscaturi*, *La villa favurita*) anche dopo la prima edizione delle sue opere nel 1787.

In questa fondamentale espressione del suo animo, dei suoi ideali più sinceri e sicuri, della sua aspirazione ad un rinnovamento poetico e linguistico che riportasse nel mondo moderno le «veneri attiche» di Teocrito e di Anacreonte (il primo sentito poi come illustre archetipo «siciliano» della sua

siciliana poesia bucolica⁸¹), il Meli venne estraendo dal suo confuso e complicato ingorgo di velleità e aspirazioni ideali e poetiche il succo piú genuino del suo sentimento della «natura» benefica e serena, del suo edonismo umanitario e pacifico, del suo gusto di una libertà ritrovabile solo nella tranquilla fruizione dei beni e delle passioni naturali, in un perfetto accordo fra l'uomo sincero, schietto, non deformato dalle ambizioni e dalle tentazioni egoistiche della società «artificiosa» (ma insieme educato da una ragione naturale e dal «buonsenso» antischematico e antidogmatico), e la buona madre, la natura, infallibile datrice di affetti e di sentimenti virtuosi e piacevoli, spontanea e varia nei suoi spettacoli che alimentano la vita dell'uomo di estasi e piaceri e sono la base stessa di ogni idea e pratica di bellezza poetica.

Tale sentimento si avvale, come dicevamo, della spinta ideologica e sentimentale del rousseauismo, ma lungi dal profilarne direttamente le conseguenze combattive e prerivoluzionarie, ne riassume poeticamente il rinnovato impulso a quel gusto bucolico-idillico che il Meli rianimava in piú diretto contatto letterario con la tradizione classica, umanistica ed arcadica e con le nuove forme di idillio naturale e sentimentale di tanta poesia settecentesca.

Vibra perciò al fondo dell'*animus* poetico della *Bucolica* una tensione nuova che può esplicitarsi in precise affermazioni di elogi della «pace»⁸², della umana dignità, della saggezza della natura, e della coincidenza fra istinto naturale e istinto morale, della poesia collaboratrice di pace e di saggezza (e si pensi al passo del *Teocrito* in cui vengono contrapposti Omero, che esalta la violenza sotto la specie ingannevole dell'eroismo, e Teocrito, cantore di un'epoca pacifica e mite), ma che piú profondamente e poeticamente opera sollecitando il piú diretto e autentico sentimento meliano della vita naturale e della felicità pastorale e conferendo alla sua rappresentazione uno slancio, una elasticità, una libertà di movimento, una carica di entusiasmo e di concretezza (e magari di pensosità malinconica) tanto maggiori di quanto sarebbe potuto avvenire in uno stanco epigono e letterario imitatore dei *loci communes* arcadici.

Cosí le figure dei pastori e dei contadini della *Bucolica* rivelano la loro nuova qualità di dignità umana e di efficace incontro di spontaneità e di saggezza, di sobrietà e sanità, piú che in precise indicazioni apologetiche, nella stessa poetica vitalità della loro animata rappresentazione, nel timbro vivo e reale delle loro voci. Cosí l'esaltazione profonda della vita naturale e della meraviglia della natura, poetica e reale, si attua, piú che in affermazioni ed elogi di tipo rousseauiano, nella incantevole interpretazione poetica dei suoi spettacoli e paesaggi, delle sue luci e colori, delle sue ore e stagioni,

⁸¹ Non si dimentichi di calcolare questa componente «nazionale» della sua poetica bucolico-georgica, che poteva anche aspirare a collaborare al rinnovamento e alle riforme della vita agricola e pastorizia della Sicilia – per cui, nel 1801, scriverà le *Riflessioni sullo stato presente del regno di Sicilia intorno all'agricoltura e alla pastorizia* –, alla difesa della dignità e utilità di contadini e pastori, a cui piú esplicitamente si ispirano *Li munti Erei*, *Teocrito*, *La villa favurita*.

⁸² Che poi ancor piú chiaramente sarà esaltata nell'ode *La paci* e nell'ode *La cicala*.

delle sue albe e dei suoi notturni, che corrispondono ad un nuovo sincero amore per la natura, ad un nuovo sguardo poetico rivelatore della sua varietà e coerenza (fino a nuove note malinconiche e scure) che sarebbe grave errore ridurre ad un puro e semplice effetto di abilità letteraria e tecnica, laddove la squisita ricchezza dei mezzi tecnici, ritmici, linguistici che il Meli mette in opera (ricorrendo insieme a infiniti appoggi e utilizzazioni di precedenti testi poetici della tradizione melica e bucolico-idillica classica, arcadica e contemporanea) centralmente è sorretta e organizzata da quello sguardo e sentimento autentico e originale.

Ne nasce una poesia inconfondibile e di sicuro valore, non certo altissima né tutta costante, ma chiaramente sorretta da un suo centrale nucleo originale, promotore centrale di punte, movimenti, episodi, componimenti fortemente poetici e, nell'insieme, di un'atmosfera calda e armoniosa, di una voce di fondo organica e capace di variazioni e prospettive incantevoli e originali.

A segnare la forza nuova e morbida, la suggestione evocativa e musicale di un senso nuovo del paesaggio e dell'incanto della natura basterebbe citare il sonetto introduttivo della *Buccolica*:

Muntagnoli interrutti da vaddati,
rocchi di lippu e arèddara vistuti,
caduti d'acqui chiari inargentati,
vattàli murmuranti e stagni muti;
vàusi e cunzarri scuri ed imbuscati,
sterili junchi e jinestri ciuruti,
trunchi da lunghi età malisbarrati,
grutti e lambichi d'acqui già impitruiti,
pàssari sulitarii chi chianciti,
Ecu, ch'ascuti tuttu, e poi ripeti,
ulmi abbrazzati stritti da li viti,
vapuri taciturni, umbri segreti,
ritiri tranquillissimi, accugghiti
l'amicu di la paci e la quieti.⁸³

Qui l'ispirazione idillico-naturale del Meli, la sua capacità di creare un'atmosfera intera, melodiosa e ricca di echi e suggestioni, che dal paesaggio sal-

⁸³ «Montagnette interrotte da vallate, / rocce vestite di muschio e di edera, / cadute di acque chiare inargentate, / rivoletti mormoranti e stagni muti; // rupi e petraie oscure dentro la macchia, / sterili giunchi e ginestre fiorite, / tronchi da lunga età mal ridotti, / grotte e gemiti d'acque già petrificati, // passeri solitari che piangete, / Eco, che ascolti tutto, e poi ripeti, / olmi abbracciati strettamente dalle viti, // vapori taciturni, ombre segrete, / ritiri tranquillissimi, accogliete / l'amico della pace e della quiete» (*La Buccolica*, Introduzioni, sonetto I. Cito testi e traduzioni da G. Meli, *Opere*, a cura di G. Santangelo, I, Milano 1965).

gono nella voce estatica e calma del poeta, si realizzano in un tono musicale-sentimentale pensoso e lento che dai particolari sicuri e variamente piú inediti o piú convenzionali (fra i secondi gli olmi abbracciati stretti alle viti, fra i primi i vapori taciturni, le onde segrete, gli aspetti di una natura arida e selvaggia) ha tratto la sua sostanza suggestiva placido-malinconica, di tanto superiore e nuova rispetto a quanto i modelli classici e arcadici (magari il «solitario bosco ombroso» del Rolli, certo l'autore piú usufruito dal Meli in una zona arcadica piú avanzata e densa) potevano offrire, e tale da far ben capire che, se il Meli non appartiene al preromanticismo e alla zona della sensibilità inquieta e tormentosa sollecitata da Young e dall'*Ossian*, certo ha già avvertito il muoversi di un sentimento della natura meno contenuto nella dorata felicità classica, nella pura serenità dello splendore gioioso o della fittizia perfezione dei fondali di giardini all'italiana o alla francese. E un simile tono piú grave e pensoso sarà piú volte da ritrovarsi specie nella disposizione metrica e ritmica delle parti descrittivo-narrative della *Buccolica*, come il bell'inizio del primo idillio della *Primavera* che parte dalla ripresa del celebre passo virgiliano della prima ecloga, ma si svolge in una sequenza realistico-melodica di sicura originalità, salendo ad un esito piú dolce e squillante (il canto dell'usignolo) dal lungo «andante» pastorale pieno di echi, di indugi silenziosi, di figure vere e letterarie in un impasto di singolare efficacia:

Già cadevanu granni da li munti
 l'umbri, spruzzannu supra li campagni
 la suttili acquazzina; d'ogni latu
 si vidianu fumari in luntananza
 li rustici capanni; a guardii a guardii
 turnavanu li pecuri a li mandri:
 parti scinnianu da li costi, e parti,
 sfilannu da li macchi e rampicannu
 attornu di li concavi vaddati,
 vinianu allegri ntra l'aperti chiani...⁸⁴

Ma già in quell'idillio la canzonetta di Dameta commuta il tono piú pensoso della parte narrativa in una voce tenera ed estatica piú lieta e frizzante in cui il sentimento della natura trova il suo esito piú edonistico e vitale, la sigla piú nitidamente melodica:

Sti silenzi, sta virdura
 sti muntagni, sti vallati
 l'ha criatu la natura

⁸⁴ «Già cadevano grandi dai monti / le ombre, spruzzando sopra le campagne / la brina sottile; da ogni lato / si vedevano fumare in lontananza / le rustiche capanne; a branchi a branchi / tornavano le pecore agli ovili: / parte scendevano dai pendii, e parte, / sfilando dai macchioni e inerpicandosi / attorno alle concave vallate, / venivano allegre nelle aperte pianure» (*La Buccolica, La primavera, Idilliu I, vv. 1-10*).

pri li cori innamorati.

Lu susurru di li frunni,
di lu ciumi lu lamentu,
l'aria, l'ecu chi rispunni,
tuttu spira sentimentu.⁸⁵

Al sommo della spinta poetica della *Buccolica* si profilano, indimenticabili, alcuni paesaggi rappresentati non con la lucida e penetrante chiarezza di un pur alto «vedutismo» (quale si precisa nella storia dell'arte figurativa ad opera dei Bellotto, Canaletto, Guardi) ma piuttosto evocati in forme musicali-sentimentali per la forza di un'adesione alle offerte della natura nella sua varia suggestione di luci, colori, sfumature emozionali, tradotta nella voce (e non a caso essi si profilano, per lo piú, all'inizio di un canto, nel momento piú intenso della voce che scopre la sua consonanza umana con il fascino della natura) di personaggi poetici, rappresentanti di quella fede nella natura, di quel piacere della vita naturale nella sua libertà e varietà che è anche, ripeto, il raccordo piú sincero del Meli con la religione della natura nel suo passaggio dalle forme piú gracili e sommarie del credo razionalnaturale dell'Arcadia a quelle piú dense di elementi ideologici dell'epoca illuministica nelle sue aperture, meno consapevoli e dolorose, alle nuove tendenze preromantiche.

Saranno le albe già ricordate o quella, piú graduata fra il silenzio sospeso dell'alba, la sua incrinatura nella «rauca nota» dell'allodola che prova sotto-voce il suo canto, il pieno esplodere di colori, di luce, di canti spiegati di innumerevoli uccelli (che aggiungono il colorito realistico-linguistico dei loro varii nomi dialettali) che si stacca, come prima parte di un paragone, nel contesto della parte introduttiva dell'idillio VIII dell'*Invernu*:

Comu ntra lu spaccari di l'alburi,
'mmenzu di li silenzi ruggiadusi,
si fa sintíri qualchi rauca nota
chi una lòdana azzarda sutta vuci;
ma quannu poi si vesti l'orizzonti
di purpura, e poi d'oru, allegri tutti
turdi, merri, riíddi e calandrini,
e pàssari e cardiddi e capifuschi
rúmpinu a tutta lena, e cu li canti
vannu assurdannu l'aria e li chianuri...⁸⁶

⁸⁵ «Questi silenzi, questa verdura, / queste montagne, queste vallate / l'ha creati la natura / per i cuori innamorati. // Il sussurro delle fronde, / il lamento del fiume, / l'aria, l'eco che risponde, / tutto spira sentimento» (*La Buccolica, La primavera, Idillio I*, vv. 54-61).

⁸⁶ «Come nello spaccare dell'albore, / in mezzo ai silenzi ruggiadusi, / si fa sentire qualche rauca nota / che un'allodola azzarda sotto voce; / ma quando poi si veste l'orizzonte / di porpora, e poi d'oro, allegri tutti / tordi, merli, scriccioli e calandre, / e passeri e cardelle e capinere / rompono a tutta lena, e con i canti / vanno assordando l'aria e le pianure...» (*La*

E il sincero gusto delle stagioni, nelle loro varie offerte di placidi e naturali piaceri, si condenserà in limpidi quadretti musicali come quello che apre il canto di Ergastu dell'ecloga V dell'*Autunnu*:

Càdinu li prim'acqui,
li venti fannu guerra,
l'oduri di la terra
gratu si senti già;
'nvirdicanu l'olivi,
matura è la racina:
Filli, biddizza fina,
eccu l'autunnu è ccà.⁸⁷

Dove basta quest'acuto e piacevole odore della terra ridestata dalle prime piogge autunnali per dimostrarci la schietta sensibilità del Meli, la sua capacità di originalmente collaborare alla nuova scoperta poetica dei piaceri e delle emozioni del paesaggio e della natura che il secondo Settecento veniva operando a vari livelli di acutezza e di penetrazione insieme alla scoperta della complessità sensibile e sentimentale dell'uomo e alla lenta e difficile conquista della libertà interiore e civile in un mondo umano e terreno in cerca delle sue ragioni di piena autonomia.

E se si eviterà di chiedere al Meli un'intensità e profondità sentimentale e meditativa che non gli appartengono, di esigere da lui istanze di pessimismo «preleopardiano», ansie di infinito, vibrazioni di dolore o di gioia cosmica, si potrà anche meglio valutare l'originalità di certi suoi componimenti più malinconici come il notissimo *Polemuni*, in cui più che un pessimismo disperato e preromantico sarà da considerare positivamente l'impasto dolce-malinconico di quella voce dolente e la consonanza efficace e nuova – su di un livello medio e senza alte punte – fra quella tenera favola di sventura patetica e il paesaggio rupestre e marino che la sollecita e la riverbera nei suoi echi melodiosi e tristi: non dramma e, se si vuole, piuttosto melodramma, in cui certe parole estreme vanno smussate nella loro risonanza melodico-patetica, ma indubbiamente capace di far circolare armonicamente nell'atmosfera sentimentale poetica dell'epoca una sensibilità più ricca di nuove venature sentimentali.

Si potrà osservare infine che nella stessa *Buccolica* molto spesso manca fusione tra le accentuazioni comiche o preziose, fra la volontà di rappresentazione realistica e mimetica (l'uccisione del porco nell'*Invernu*) e il gusto melodico più isolato, fra il tumulto ritmico e bacchico e la più elegante rappresentazione degli amori pastorali, fra le venature malinconiche melodrammaticamente esagerate e la più consistente poesia della gioia di vivere.

Buccolica, *L'invernu*, Idiliu VIII, vv. 206-215).

⁸⁷ «Cadono le prime acque, / i venti fanno guerra, / l'odore della terra / grato si sente già; / verdeggiano le olive, / matura è l'uva: / Fille, bellezza fina, / ecco l'autunno è qua» (*La Buccolica*, *L'autunnu*, Ecloga V, vv. 73-81).

Ma sarà ben da rifiutare una scomposizione pedantesca delle varie componenti della poesia della *Buccolica* che non consideri la loro funzione e la loro tensione verso le zone realizzate, e realizzate appunto mercé il concorso più sintetico di quelle componenti.

Se la *Buccolica* è certo il capolavoro del Meli, le qualità meliche e figurative delle canzonette di quella pur si ritrovano nelle *Odi* e *Canzunetti* che il poeta scrisse soprattutto nel periodo del suo ritorno a Palermo, dopo il soggiorno a Cinisi, nella fase più felice e facile della sua vita di poeta ammirato ed accolto dalla società elegante e nobiliare palermitana, contro le cui qualità di moda e di frivolezza egli poteva pur scrivere le sue *Satiri*, assai deboli e ben poco corrosive, ma dalla cui eleganza e galanteria egli era ben attratto e affascinato per le stesse componenti edonistico-erotiche della sua personalità e per aspetti pur vivi del suo gusto raffinato e rococò e della sua stessa prima educazione arcadica.

È in questa fase e linea della sua produzione artistica che più chiare sono le ascendenze della melica amorosa e anacreontica arcadica e postarcadica e le consonanze con il gusto rococò, con il suo miniaturismo pompeiano e l'ornamentazione degli amorini, con i suoi riccioli e svolazzi preziosi, con le sue sfumature di «non so che», con il suo «brio»⁸⁸ e il suo recupero, a nuovo livello, di certo più lontano capriccio concettoso e canoro fra marinistico e lemeniano.

Ma insieme (e qui è una delle ragioni del particolare gusto anacreontico meliano) anche qui si intreccia al rococò più raffinato una certa più scagliosa e ruvida grazia di canto popolareggiante che, nelle risorse del linguaggio dialettale colto, insaporisce la linea agile e sinuosa di questi componimenti con mosse fra scherzose e cordiali, con amabili particolari realistico-psicologici più inediti nella descrizione del sentimento erotico, con richiami musicali sorridenti intorno alla concettosa descrizione della bellezza femminile ricercata, con sensistica ed edonistica minuzia, fino ai particolari di moda del «neo» alla sommità del petto, che, nella sua grazia voluttuosa e capricciosa, sollecita un movimento malizioso e pur non volgare e un fremito di golosità sensuale risolto in una rapida e insolita rappresentazione fisiologico-sentimentale a cui è essenziale il particolare linguistico dialettale con la sua scherzosa vibrazione onomatopeica e cordiale:

Ntra ssi nivì ancora intatti
comu sedi! comu spicchi!
Ah! lu cori già mi sbatti,
fa la gula nnicchi-nnicchi.⁸⁹

⁸⁸ «Brio» e «non so che» sono i titoli di due odcine, *Lu briu*, *Lu non-so-chi*, ben significative per questa componente rococò della lirica meliana.

⁸⁹ Nell'ode *Lu neu* (vv. 5-8), *Il neo*. «In codeste nevi ancora intatte / come siedì! come

Né questa prospettiva piú leziosa e aggraziata esclude il concorso (e a volte il predominio, rapportato a questa dimensione che a sua volta vi riflette un piú leggero gusto miniaturistico) della vita figurativa e musicale-suggestiva del paesaggio naturale e delle sue creature piú istintive (fiori, animali, figure umane leggere e vitali), o inserendoli in movimenti veloci e validi di per sé come lievi interpretazioni della gioia vitale (il movimento lieto della canzonetta *Li piscaturi* concluso nell'incantevole finale:

Jamu a li nasci,
oh chi piaciri!
Jamu a vidiri,
chi pisca c'è.
Vidremu sbattiri,
vivi e virmigghi,
scrofanì e trigghi
a tinghi-tè.

Lu mari invita,
lu friscu alletta;
via, chi s'aspetta?
via, chi si fa?

Picciotti beddi,
viniti a mari,
l'acqui sú chiari,
la varca è ccà.)⁹⁰

o piú centralmente intrecciandoli a un motivo galante che ne riemerge come sottilmente arricchito dall'atmosfera di lieto ed estatico incanto creato dalla scena iniziale.

Come avviene nel caso piú intero e suggestivo della celebre odicina *Lu labbru*:

Dimmi, dimmi, apuzza nica:
unni vai cussi matinu?
Nun c'è cima chi arrussica
di lu munti a nui vicinu;
trema ancora, ancora luci
la ruggiada ntra li prati:
duna accura nun ti arruci
l'ali d'oru dilicati!
Li ciuriddi durmigghiusi

spicchi! / Ah! il cuore già mi sbatte, / fa la gola lappe lappe».

⁹⁰ Nella canzonetta *Li Piscaturi* (vv. 57-72), *I pescatori*. «Andiamo alle nasse, / oh che piacere! / Andiamo a vedere, / che pesca c'è. // Vedremo sbattere, / vivi e vermigli, / scrofanì e triglie / a bizzeffe. // Il mare invita, / il fresco alletta; / via, che s'aspetta? / via, che si fa? // Ragazze belle, / venite al mare, / le acque son chiare, / la barca è qua.»

ntra li virdi soi buttuni
stannu ancora stritti e chiusi
cu li testi a pinnuluni.

Ma l'aluzza s'affatica!
Ma tu voli e fai caminu!
Dimmi, dimmi, apuzza nica,
unni vai cussí matinu?

Cerchi meli? E s'iddu è chissu,
chiudi l'ali e 'un ti straccari;
ti lu 'nzignu un locu fissu,
unni ài sempri chi sucari:

lu conosci lu miu amuri,
Nici mia di l'occhi beddi?
Ntra ddi labbri c'è un sapuri,
na ducizza chi mai speddi;

ntra lu labbru culuritu
di lu caru amatu beni
c'è lu meli chiú squisitu:
suca, sucalu, ca veni.⁹¹

O come avviene, assumendo una entità naturale a base di una leggiadra allegoria morale, nell'ode *La cicala* che ben realizza insieme e la dimensione preziosa e affabile di questa direzione di poesia (si pensi soprattutto all'inizio:

Cicaledda tu ti assetti
supra un ramu la matina,
una pampina ti metti
a la testa pri curtina,
e ddà passi la jurnata
a cantari sfacindata)⁹²

e l'espressione della piú congeniale e schietta «filosofia» del Meli che, al di là di tante confuse spinte velleitarie, si configura come serenità di una vita semplice e sottratta alle tentazioni della grandezza e del prestigio, dell'avidità di onori e ricchezza e di cui si fa voce una poesia rasserenante e confortan-

⁹¹ Nell'ode *Lu labbru* (vv. 1-28), *Il labbro*. «Dimmi, dimmi, apetta piccina: / dove vai cosí mattino? / Non c'è cima che rosseggia / del monte a noi vicino; // trema ancora, ancora luce / la rugiada tra i prati; / abbi cura a non bagnarti / l'ale d'oro delicate! // I fioretti sonnacchiosi / ne' verdi lor bottoni / stanno ancora stretti e chiusi / con le teste penzolini. // Ma l'aletta si affatica! / Ma tu voli e fai cammino! / Dimmi, dimmi, apetta piccina: / dove vai cosí mattino? // Cerchi miele? E s'egli è questo, / chiudi l'ale e non straccarti; / te lo insegno un luogo fisso, / dove hai sempre che succhiare; // lo conosci il mio amore, / Nice mia dagli occhi belli? / In quei labbri c'è un sapore, / una dolcezza che mai finisce; // nel labbro colorito / del caro amato bene / c'è il miele piú squisito: / succhia, succhialo, che viene».

⁹² Nell'ode *La cicala* (vv. 1-6). «Cicaletta tu ti assidi / sopra un ramo la mattina; / una fronda ti metti / alla testa per cortina, / e là passi la giornata / a cantare sfaccendata.»

te alla quiete e al riposo: come fa il canto della spregiata cicala nei confronti dello stanco viandante, rispondendo poi all' avida e ripugnante formica con le battute finali dell' odisca che esalta insieme l' edonismo fondamentale del Meli e il suo senso gratuito ed immortale della poesia. Né infine si dimentichi come, entro questa sua fase della poesia, il Meli riesca a fondere in una dimensione piú pensosa, complessa e costante, toni sorridenti-ironici, patetici e dolenti, ritmi cantati e pausati, paesaggio e voce del personaggio, nella bella cantata *Don Chisciotte* che meritò giustamente l' attenzione e la traduzione-rifacimento del Foscolo.

Il maggiore sforzo di esprimere in un' opera organica le sue idealità di riforma dei rapporti umani e sociali in una dimensione di saggezza naturale (una specie di ritorno alla natura e alla serenità primitiva a cui collaborasse l' uso di una ragione essa pure istintiva e naturale, antisistemica ed antidogmatica) e insieme il suo fondamentale scetticismo nella stessa possibilità di realizzare tale riforma – date le costanti egoistiche dell' uomo e le tentazioni della ragione di prevaricare continuamente il limite della sua collaborazione con la natura – fu tentato da parte del Meli nella costruzione di un poema, il *Don Chisciotte e Sancio Panza*, composto negli anni 1785-1786.

Ma in questo poema la sostanziale debolezza ideologica e morale del Meli (piú ancora che la precisa situazione di un suo riformismo moderato e pauroso di ogni soluzione eversiva) si rivela chiaramente e si traduce nella incapacità di sorreggere una costruzione davvero organica ed unitaria. La stessa possibile dialettica fra i «deliri» di Don Chisciotte e la spicciola saggezza di Sancio Panza si complica e si smussa nella confusa prospettiva della satira di Don Chisciotte, portavoce delle personali velleità umanitarie e sociali del poeta e insieme personificazione degli errori di riformatori incapaci e incompetenti, piú mossi dall' ambizione e dalla moda che da autentica chiarezza ed esigenza intellettuale e morale. Scene descrittive felici, episodi umoristico-fantastici non mancano, ma non si organizzano in una vera funzione poetica.

Si può così capire come nell' ultimo periodo della sua attività poetica il Meli abbia rinunciato ad ogni velleità costruttiva di vasto respiro e si sia applicato o a componimenti occasionali o alla stesura di quelle *Favole murali* che piú direttamente vennero ad esprimere il senso piú vero e personale della sua privata saggezza e della sua esperienza della vita e degli uomini. Certo in alcuni componimenti occasionali (importanti a documentare la sua crescente avversione per gli sfoci rivoluzionari dell' illuminismo, la sua piccola polemica moralistica con l' ordine legittimistico, criticato, dall' interno, per la presenza in esso di errori nella scelta di collaboratori, ma sostanzialmente appoggiato nella prospettiva della lotta antirivoluzionaria e antinapoleonica) affiorano alcune interrogazioni dolenti e pessimistiche sulla natura dell' uomo, sulla effettiva realtà del piacere, sulla reale bontà e benevolenza della natura e dei poteri superiori che presiedono all' ordine del mondo, le quali tutte sembrano – pur in contesti poeticamente assai aridi – scoprire un fondo piú doloroso ed inquieto nello scetticismo edonistico

del Meli, riprendendo gli elementi pessimistici già accertabili nel *Polemuni* e piú fortemente nei tre componimenti sul *Chiantu d'Eraclitu* o nella piú tarda *Consolazioni di li giusti* (*Dialogu tra l'Esperienza e la Religioni*), o nella *Littira a Paolo Nascè*.

Ma proprio il finale di quest'ultimo tardo componimento che punta sulla definizione della sorte dell'uomo, inutilmente alla ricerca di una felicità che sempre gli sfugge, come una «triziata eterna» (un'eterna minchionatura), ci riporta al tono piú vero di questo pessimismo meliano che sarebbe errato avvicinare, come pur a volte si è fatto, al pessimismo dei grandi poeti dell'epoca preromantica e romantica – da Alfieri a Leopardi, a Belli –, dato che esso realmente conduce non ad una protesta morale e metafisica, ma ad una troppo facilmente delusa e troppo compiaciuta saggezza privata ed epicurea, versione senile e piú stanca di quell'edonismo vitale che aveva potuto rafforzarsi con entusiastici incentivi del rousseauismo e dei motivi della sanità e letizia naturale, affiarsi con la fervida e varia vita del paesaggio e dei personaggi naturali, e svilupparsi in poesia – entro la stagione felice della *Buccolica* e delle canzonette –, ma che sostanzialmente anche allora costituiva la base personale piú consistente ed autentica della prospettiva del Meli.

Su quella base, appunto nella sua versione di saggezza privata e solidamente mediocre, si muovono le *Favuli murali*, che assicurano un'ultima maturazione «media» delle qualità stilistiche del Meli nella direzione di una costante tenuta di tono e di ritmo, di uno sguardo limpido e di una limpida voce, e spiccano nell'abbondante favolismo di secondo Settecento per la maggiore vitalità del rapporto scena-moralità, per la vivacità di un bestiario tanto piú ricco ed estroso (vasto scavo nella realtà degli animali e nel loro rapporto allegorico con atteggiamenti e storture dell'animo umano), per la forza ariosa di certi racconti⁹³ e la coerenza di misura nel passaggio fra raccorciati emblemi e svolgimenti narrativi complessi. Ma non possono in alcun modo considerarsi all'altezza della *Buccolica* e della poesia idillico-realistica della stagione centrale, su cui deve puntare la piú giusta e storica valutazione della poesia del Meli.

5. *Il teatro nel secondo Settecento e l'opera di Carlo Gozzi*

La vita teatrale, già così ricca e importante nella letteratura dell'epoca arcadica, prosegue, durante il secondo Settecento, fra discussioni critiche programmatiche⁹⁴, ambizioni di gara con il teatro straniero, soprattutto

⁹³ Esemplare in tal senso *Lu cumvitu di li surci*, con la scena mossa e divertita del trambusto improvviso ed estroso provocato dal suono della campana nel campanile in cui i sorci sono intenti a un lauto pasto.

⁹⁴ Particolarmente importanti, anche per le polemiche suscitate, sono le opere storiografiche e critico-pragmatiche dedicate al melodramma da Stefano Artega (1747-1799), gesuita spagnolo italianizzato dopo la soppressione del suo Ordine, e autore – fra

francese, volontà di nuove riforme teatrali corrispondenti a persistenti scontentezze circa le realizzazioni concrete, riflettendo nel proprio svolgimento le nuove istanze di costume e di idee dell'epoca illuministica e dei suoi sviluppi verso il preromanticismo e il neoclassicismo.

Il vasto panorama dell'attività teatrale dell'epoca trova due momenti di alta realizzazione poetico-teatrale nell'opera comica del Goldoni e in quella tragica dell'Alfieri, che studieremo nei capitoli dedicati ai due grandi scrittori, meglio chiarendo allora le vere possibilità poetiche di una tensione teatrale che in quelle due maggiori personalità si accorda con la forza autentica di una concreta ispirazione poetica e commuta così istanze, programmi, condizioni culturali e storiche in vera poesia e in vero ritmo teatrale.

Senza quelle due grandi personalità (la prima più collegata alle condizioni medie dell'epoca illuministica, la seconda al culmine dello sviluppo da illuminismo a preromanticismo) quel panorama apparirebbe sí interessante a documentare una tensione alla espressione teatrale di momenti della storia del costume letterario e culturale del secondo Settecento, ma risulterebbe artisticamente ben poco incisivo e rilevante, pur con la maggiore forza estrosa e risentita di Carlo Gozzi e con la efficacia notevole del melodramma giocoso, specie negli esiti più compatti del Casti.

Nel campo della tragedia, che rimane pur sempre, nella scala settecentesca dei «generi» teatrali, il campo considerato più illustre e difficile, tanto più risultano il carattere velleitario e la intrinseca debolezza della aspirazione al «genere perfettissimo»: sia che gli scrittori puntassero (come vedemmo già per il Conti – il più notevole scrittore di tragedie nel passaggio verso la metà del secolo – e come potrebbe vedersi nel caso del graviniano e contiano Giuseppe Gorini Conio) sulla forza degli argomenti storici e della unione di filosofia e poesia, sia che tentassero l'accordo di una più «moderna» semplicità e verisimiglianza con una più forte intenzione pedagogica stimolatrice di alte «virtù» spinte fino al paradosso, e in realtà assai discordanti dal clima medio di saggezza e prudenza illuminata e razionalistica, come fecero soprattutto i vari scrittori del teatro gesuitico. Questi scrittori, mirando anzitutto alla educazione dei giovani dei loro collegi, finirono spesso per restringere la tematica tragica escludendo motivi amorosi e personaggi femminili e così tanto più esasperando i contrasti e le accentuazioni paradossali

altre opere dedicate all'estetica o alla discussione col Tiraboschi e Andrés circa l'influenza della poesia araba sull'origine della poesia rimata in Occidente – delle *Rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fin al presente* (1783-1785), e, al teatro italiano in genere, da Pietro Napoli-Signorelli (ricordato per la sua opera di storiografo civile nella parte del Diaz sugli illuministi meridionali), che descrisse e analizzò lo svolgersi dell'arte e del gusto teatrale attraverso i secoli nella sua *Storia critica de' teatri antichi e moderni* (I ed. 1777, II ed. ampliata 1787-1790), ispirata all'ideale classicistico-illuministico di un teatro razionalmente e moralmente istruttivo e piacevole per forza patetica e «raffinamento» di un'arte esemplificata nei tragici greci più colti e inciviliti (Euripide), nei classici francesi del Seicento (soprattutto Racine) e nell'ammirabilissimo classicista illuministico Voltaire.

delle virtù eroiche, morali, religiose o degli opposti vizi. Come quasi sempre fece il gesuita genovese Giovanni Granelli (1703-1770), che il Bettinelli ardì proclamare «Sofocle redivivo», capace di unire in sé «correggendole» le qualità di Corneille e di Racine, mentre in realtà egli non supera nelle sue tragedie – esaltanti o un eroico amor filiale (il *Sedecia*) o un supremo sentimento religioso (il *Manasse*) o viceversa caratterizzanti la scelleratezza di «politici» ambiziosi e intriganti (il *Dione*) – un livello di abilità costruttiva, di correttezza declamatoria, di acutezza psicologica: qualità appoggiate anche alle risorse del suo professionale esercizio di predicatore e confessore. Così anche lo stesso Bettinelli, assai acuto e vivo nella discussione critica e programmatica dei problemi teatrali da lui ripresi soprattutto a contatto con la nuova tragedia illuministico-classicistica del Voltaire⁹⁵, rivela nelle sue tre tragedie (il più giovanile e scadente *Gionata*, il *Demetrio Poliorcete ossia la virtù ateniese*, del '54, il *Serse* del 1756) i forti limiti delle remore e dell'indirizzo moraleggiante e pedagogico del teatro gesuitico e della sua scarsa vocazione tragica anche nella terza e migliore tragedia che riprende, con maggior efficacia, elementi del *Manasse* e del *Dione* granelliani combinandoli con riprese della *Semiramide* di Voltaire, e presenta con maggiore lucidità una figura di tiranno maniaco che poté forse suggerire qualche spunto al *Saul* alfieriano, come poté fare anche quel *Giovanni da Giscala* con cui un altro tragediografo di metà secolo, il Varano (già da noi ricordato nel paragrafo sulla lirica) si impegnò – con minore abilità e scaltrezza tecnica, ma con più interno se pur confuso fervore drammatico – nella rappresentazione di un tiranno empio e pervicace, condotto a rovina dalla stessa sua forza intollerante e dalla sua irreligiosa superbia, significativa nella direzione di un teatro variamente legato ad istanze moralistiche e religiose.

Si deve comunque ricordare il fatto che, quando l'Alfieri pensò ad una prova di forza con il precedente teatro tragico italiano, non si rivolse ai vari prodotti della seconda metà del secolo, ma all'arcadica *Merope* del Maffei, in qualche modo ribadendo un giudizio di scontentezza sui successivi tentativi di rinnovamento del teatro tragico che si infittiscono col progredire del secolo, magari anche con sollecitazioni di premi e concorsi, come quello

⁹⁵ Mentre nel periodo più giovanile (negli anni passati nei collegi di Bologna e di Parma) il Bettinelli aveva soprattutto puntato sul problema del teatro come educazione dei giovani (fra istanze gesuitiche e spinte più chiaramente illuministico-voltairiane espresse nella *Lettre à l'Infant Philippe*, con maggiore fiducia nelle possibilità di un nuovo teatro italiano), in anni più tardi (nel *Discorso sul teatro italiano* premesso alle sue tragedie, che quella *Lettre* traduceva in italiano correggendola con note integrative, e poi in vari scritti come i *Dialoghi d'amore* fra '93 e '96) egli venne configurando in forme più acri e critiche le sue posizioni sul melodramma e sulla tragedia italiana ed esprimendo più duri dissensi circa le nuove forme del teatro lacrimoso e borghese, e la sua scontentezza anche di fronte al teatro tragico alfieriano, come vedremo nelle pagine direttamente dedicate al profilo bettinelliano. Ma tutta la storia dell'interesse teatrale del Bettinelli meriterebbe un accurato studio che traesse profitto anche da lettere e carte inedite giacenti nella Biblioteca di Mantova.

bandito nel 1770 da Ferdinando di Borbone duca di Parma, che dovè ridursi a premiare alcune tragedie insignificanti e, in realtà, assai più intonate alle forme melodrammatiche metastasiane che non ai proposti nuovi caratteri di altezza e profondità tragica.

Di fatto, anche nel secondo Settecento, l'attrazione dei toni melodrammatici permane al fondo della più naturale disposizione sentimentale degli stessi scrittori tragici (magari associandosi – come vedemmo già nel caso del Savioli – a componenti del gusto rococò) e molto spesso la stessa paradossale tensione «virtuosa», fra volontà edificante e pedagogica religiosa o illuministica, può riconoscersi assai vicina alla tematica e ai toni dei melodrammi eroico-altruistici del Metastasio.

Né, infine, molto può ricavarsi (senza qui parlare delle tragedie del Monti, trattate nel prossimo volume di questa opera) dalle stesse tragedie di contemporanei dell'Alfieri se non in sede di mutamenti del gusto: il caso dell'*Arminio* di Ippolito Pindemonte con la sua colorazione preromantica o il caso delle tragedie del fratello del Pindemonte, Giovanni (1751-1812), più intonate al gusto neoclassico, in forme grandiosamente scenografiche (fin dai *Baccanali* del 1788) e insieme insaporite da elementi shakespeariani e da varianti – fra colorito storico e movimento romanzesco – della sua prevalente tendenza spettacolare.

Del resto, anche nell'ambito del melodramma, la cui produzione continua instancabile in rapporto alle esigenze delle opere musicali, scadendo più spesso in vera e propria librettistica frettolosa e sciatta, sarà facile osservare come in genere aridi e poeticamente poveri risultino i melodrammi «seri» anche quando, in polemica col modello metastasiano (oggetto allora di numerose critiche ma anche di forti elogi⁹⁶) accusato di scarsità di sentimento tragico, di incoerenza di molti dei suoi personaggi, di troppa abbondanza di elementi meravigliosi e fiabeschi⁹⁷, Ranieri de' Calzabigi (Livorno 1714-Napoli 1795) promosse una riforma del melodramma (non solo come testo letterario, ma come intera e organica opera teatral-musicale) tesa a rompere la gara di primato fra poesia e musica, a ridurre i personaggi e a concentrare la vicenda suggerendo al musicista una sobrietà intensa del suo discorso musicale espressivo, ad usare nel libretto un linguaggio semplice e chiaro.

Ché se la riforma del Calzabigi dette notevole appoggio alla nuova musica operistica del Gluck, non si può dire che i suoi libretti melodrammatici «seri», scritti in gran parte appunto per Gluck (da *Orfeo ed Euridice*, del '62, ad *Alceste*, del '66, o a *Paride ed Elena* del '69), rappresentino davvero risultati di alto e nuovo livello poetico e superino una certa gracile gentilezza

⁹⁶ Si veda in proposito la parte dedicata alla critica settecentesca nel profilo della storia della critica metastasiana di S. Romagnoli nei *Classici italiani nella storia della critica*, da me diretti, II, Firenze 1964², pp. 43-88.

⁹⁷ Nella introduzione ad un'edizione parigina delle opere del Metastasio (1755).

e una capacità di concentrazione della vicenda che finisce però per ridursi eccessivamente ad una linea chiara, ma schematica, o l'interesse di una maggior apertura a temi nuovi del costume sentimentale e della letteratura di tipo preromantico (come nella *Comala* che trasferiva in melodramma un canto dell'*Ossian*).

In realtà lo stesso Calzabigi⁹⁸ – i cui limiti anche di intuizione critica veramente nuova si rivelano nella stessa notevole lettera all'Alfieri sulle sue tragedie – appare più libero e vivace nel melodramma comico *L'Opera seria*, che, riprendendo la satira e parodia dell'assurdo mondo teatrale⁹⁹ in tutte le sue componenti – già esercitate con tanto maggior estro dal Gigli nella *Dirindina*, dal Metastasio nell'*Impresario delle Canarie*, dal Goldoni nell'*Impresario delle Smirne*, nonché dal Marcello in alcuni motivi del *Teatro alla moda* –, le riportava al nuovo livello di difficoltà, di ignoranza, di disorganicità di collaborazione di attori, poeti, musicisti quali tornavano a ripresentarsi nel secondo Settecento.

E sia che si pensi al più elegante librettismo di Lorenzo Da Ponte (di cui parleremo poi nel paragrafo sui memorialisti) soprattutto per Mozart (*Nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, felici nel rapporto fra toni patetici e prevalenti toni comici) o ai melodrammi giocosi del Goldoni o del già ricordato Casti, si costaterà che i migliori risultati del melodramma di secondo Settecento vanno identificati nell'ambito dei toni giocosi e satirici. E questi trovavano diretta espressione nei libretti per l'opera «buffa» napoletana, caratterizzata da una più decisa impronta popolare, dialettale e realistica che, già viva nel primo Settecento (con librettisti e autori comici come Niccolò Corvo, Francescantonio Tullio, Gennaro Antonio Federico, Pietro Trinchera¹⁰⁰), ebbe poi più forte ripresa nella seconda metà del secolo con le opere di Francesco Cerlone e di quel Giambattista Lorenzi (nato a Napoli nel 1719 e morto nel 1807) il quale, oltre ad una propria produzione di

⁹⁸ Intorno a lui e alla sua riforma si possono ricordare, fra gli altri librettisti, Giovanni Ambrogio Migliavacca e Marco Coltellini.

⁹⁹ Il Calzabigi aveva anche satireggiato le feroci polemiche in Francia fra i sostenitori della musica francese (essi stessi divisi tra fautori del Rameau e fautori del Lulli) e quelli dell'opera «buffa» italiana, amata dagli enciclopedisti (polemiche riprese poi fra i sostenitori del Piccinni e quelli del Gluck), in un poema, tuttora inedito, la *Lullliade*, in cui il critico, dal suo punto di vista illuministico, satireggiava insieme la religione, la Chiesa, i costumi, le istituzioni sociali e la letteratura del suo tempo.

¹⁰⁰ Nel teatro comico napoletano sarà anche da ricordare la singolare esperienza di autore-regista del fecondissimo scrittore di corte (al tempo di Carlo III di Borbone) Domenico Luigi Barone marchese di Liveri (1685-1757), famosissimo – si da attrarre l'attenzione e l'imitazione del Goldoni nel *Filosofo inglese* – per le sue lunghissime e spettacolari commedie, artisticamente assai scadenti, ma non prive di interesse quanto ad una complicata tecnica teatrale e registica (il Barone era allestitore necessario delle sue singolari opere) che metteva in scena folle variopinte di personaggi, azioni «duplicate, triplicate e sin quadruplicate», e registicamente calcolate nel più minuto effetto di un gesto e di una battuta (fece provare trentadue volte gli effetti di un «sospiro»!).

numerosi libretti, collaborò con Ferdinando Galiani alla costruzione di quel notevolissimo *Socrate immaginario* che, con forte, anche se a volte troppo insistita comicità, metteva in ridicolo la mania grecheggianti¹⁰¹ e filosofica del tempo nella figura di Tammaro, ignorantissimo e ingenuo buonuomo, che si crede Socrate redivivo e compie azioni insensate alla luce della sua bizzarra e spropositata pretesa (in cui coinvolge personaggi umili e popolari¹⁰², con effetti assai vivi nello scontro di lingua e dialetto, di ignoranza e buffa imitazione di un linguaggio filosofico e classico), finché vien guarito e rinsavito chiudendo nel ristabilito dominio del buon senso le sue pazze e caleidoscopiche avventure.

Particolarmente notevoli (a parte quelli del Goldoni) risultano, come dicevo, i melodrammi giocosi del Casti che, sia nella direzione della satira e parodia del costume teatrale del tempo (*Prima la musica e poi le parole*), sia, e meglio, in quella più generale di personaggi, vicende, aspetti della vita contemporanea anche quando l'argomento è attinto da altri tempi (dal *Re Teodoro in Venezia* al *Re Teodoro in Corsica*, ai *Dormienti* e alla *Grotta di Trofonio*, al *Catilina*, al *Cublai, gran Kan dei Tartari*, al *Bertoldo* e all'*Orlando Furioso*¹⁰³), raccolgono i vivi umori polemici e satirici dell'autore trasferendoli in una rappresentazione melodrammatica misurata ed organica che si avvale di un forte estro inventivo, di un sapiente uso satirico-parodistico del linguaggio melodrammatico «serio», di una fusione compiuta e sicura della satira di ambiente e di una satira di motivi letterari in una dimensione singolare e fertile che, nella sua sfaccettata unità, può agevolmente assimilare elementi eroicomici derivati dal teatro italo-spagnolo già, tanto prima, utilizzati dal Gigli.

Nel campo stesso della commedia occorre pur dire che in generale, accanto al grande teatro comico del Goldoni, non si possono operare recuperi di veri valori artistici e di autentica originalità e che – a parte il caso singolare delle *Fiabe drammatiche* di Carlo Gozzi – il panorama vasto degli scrittori comici di secondo Settecento non supera l'interesse di documentazione – a livelli vari di efficienza tecnica sempre assai modesta – di movimenti delle mode e del gusto, della circolazione e diffusione di idee e ideali medi dell'epoca illuministica nella loro varia e spesso ambigua tensione verso i suoi svolgimenti di sensibilità fra più vaga «sensiblerie» e più accentuati ma piut-

¹⁰¹ Satira che si compendia nella paradossale battuta di Tammaro (nella scena 1 dell'Atto I): «In casa mia / voglio che tutto sia grecismo; e voglio / che sino il can che ho meco, / dimeni la sua coda all'uso greco». Cito dalla *Raccolta di melodrammi giocosi scritti nel secolo XVIII*, Milano 1826.

¹⁰² Fra le scene più movimentate e comiche è quella (scena 12 dell'Atto I) in cui Tammaro fa eseguire ai suoi allievi, poveri popolani della Basilicata, danze ginnico-filosofiche al ritmo di cori che cantano spropositate sentenze greche.

¹⁰³ Questi due ultimi sono tuttora inediti, ma meritano la cura di una pubblicazione cui attualmente attende un mio allievo, Gabriele Muresu.

tosto generici movimenti sentimentali e preromantici. Certo la vasta attività e produzione comica accompagna – meglio di quanto possa dirsi per la tragedia – lo svolgimento dei gusti ed interessi degli scrittori e del pubblico di secondo Settecento, il diffondersi, come dicevo, di una mentalità critica, ma scarsamente aggressiva e corrosiva, nei confronti o di costumi arretrati o di mode e infatuazioni esterofile e frivole in nome di un più generale buon senso, di una ragionevolezza e magari di una più schietta naturalezza che risente di valori medi della civiltà illuministica o di parziali reazioni a questi, quando essi appaiono troppo estremistici e rigidamente sistematici, assecondandone piuttosto il gusto dell'avventura romanzesca ed esotica, il piacere della sensibilità *larmoyante* e virtuosa.

Ma, ripeto, la resa artistica è mediocre e assai deboli sono lo scatto e il ritmo comico, l'autentica vocazione teatrale, più recuperabile in realtà in certo teatro comico pregoldoniano dell'epoca arcadico-razionalistica.

Debole e sciatta risulta così l'opera teatrale dell'avversario del Goldoni¹⁰⁴, Pietro Chiari (Brescia 1711-1785), ex-gesuita e spregiudicato banditore delle idee alla moda in una prospettiva non tanto di personale e sicura partecipazione ai nuovi motivi dell'ideologia illuministica e rousseauiana, quanto di corsa al successo e alla popolarità.

Prospettiva di mestierante attento a cogliere ogni nuovo motivo capace di porlo all'avanguardia del gusto e, più, della nuova tematica, che il Chiari infaticabilmente perseguì in una abbondantissima attività di romanziere, di divulgatore di nuove idee in farraginosi dialoghi e saggi (come quello in dodici volumetti i *Trattenimenti dello spirito umano sopra le cose del mondo passate, presenti e possibili ad avvenire*) e soprattutto di scrittore teatrale pronto a inserirsi avventurosamente in ogni forma di esperimenti nuovi e di manipolazione e rafforzamento di argomenti tratti dal teatro o dalla narrativa francese e inglese. Come egli fece nella lotta con il Goldoni, proponendo, ad un pubblico irrequieto e avido di novità, ora una frettolosa riduzione di un romanzo del Marivaux nella sua commedia *Marianna o sia l'orfana*, ora un rifacimento del *Tom Jones* del Fielding nell'*Orfano, perseguitato, ramingo, riconosciuto*, ora gareggiando con il Goldoni in martelliani su soggetti esotici (*La sposa persiana* e *Le sorelle cinesi*), ora tentando la forma di tragicommedie macchinose e piene di effetti vistosi e spettacolari (*La vendetta amorosa* e *L'inganno amoroso*) o quella di una «tragedia popolare», la *Madre tradita*, sulla via della nuova commedia lacrimosa, insaporita di spunti sociali. Con ciò il Chiari pur contribuiva alla circolazione di idee e temi nuovi in un pubblico vasto e di varia estrazione sociale, ma nella maniera effimera di una prosaica e piatta presentazione di temi del tempo senza forza artistica e senza sicura presenza e partecipazione personale.

¹⁰⁴ Dopo la più aspra polemica con il Goldoni, fin verso il '61, il Chiari fu indotto dal crescente successo di Carlo Gozzi a riconciliarsi con il Goldoni nella difesa contro il nuovo comune e fortunato avversario.

Né del resto anche chi, come il poligrafo romagnolo Appiano Buonafede (1716-1793), intese, con maggiore impegno personale, animare e «riformare» il teatro comico immettendovi una discussione culturale e ideologica (ciò che il Buonafede tentò nelle sue *Commedie filosofiche*¹⁰⁵), riuscì a realizzare le sue intenzioni in una coerente espressione comico-teatrale.

Ma anche su di una via piú vicina all'esempio goldoniano, fra gusto realistico e recupero comico-satirico di situazioni e condizioni della società contemporanea, la stessa vicinanza del grande modello mostra subito la sostanziale mediocrità di commedie non prive di qualità di mestiere e di interesse documentario, ma così smorte ed esangui che la loro stessa documentarietà storica ne risulta assai ridotta e non molto stimolante anche in una semplice storia del costume e della cultura.

Sarà il caso del bolognese Francesco Albergati Capacelli (1728-1804), nobile e agiato aristocratico, ma (almeno fino alla rivoluzione francese che fece di lui un deciso antirivoluzionario e «misogallo») aperto alle idee filantropiche e riformatrici con cui egli intendeva – con volontà di maggior «coraggio» rispetto a quello del suo amico Goldoni – trarre comicità e possibilità di intervento riformatore in una piú coerente ridicolizzazione della boria e del falso onore nobiliare, appoggiandola ad una indubbia passione ed esperienza teatrale, che spicca come suo interesse predominante¹⁰⁶ sia nella sua fitta corrispondenza con illuministi e scrittori italiani e francesi (fra questi il Voltaire e la Caminer Turra, attivissima nella diffusione in Italia della commedia lacrimosa), sia nell'appoggio dato al Goldoni (e poi allo stesso Alfieri), sia nella traduzione di opere teatrali straniere, sia nella notevole attività del suo teatro privato nella villa di Zola. Ma alla sua passione e alla sua esperienza teatrale non corrisposero risultati comici apprezzabili né sulla direzione centrale della sua satira della classe nobiliare (in cui si può puntare, per maggiore abilità di intreccio, sul *Pregiudizio del falso onore*), né su quella di una satira delle mode e infatuazioni esterofile, proprie di una società oziosa e vuota, che vorrebbe animare comicamente (ma in realtà con una facile, allentata e dispersiva piacevolezza) l'atto unico *Le convulsioni*, satira delle nuove letture di libri stranieri malinconici o materialistici (dallo Young all'Holbach) come causa delle convulsioni isteriche di una dama alla moda.

Temi che si ritrovano – risorsa assai modesta e monotona di tanto teatro del tempo, anche se non priva di interesse nell'accertamento della diffusione di nuovi gusti e mode – al centro dell'altro epigono goldoniano, il romano Gian Gherardo De Rossi, già da noi altrove ricordato, e autore appunto di piccole commedie soprattutto impregnate sui fanatismi delle mode, còlti,

¹⁰⁵ Che furono violentemente stroncate dal Baretti nella «Frusta letteraria», provocando un libello violentissimo del Buonafede, *Il bue pedagogo*.

¹⁰⁶ Egli fu anche, in collaborazione con l'Altanesi, autore di pesanti *Novelle morali ad uso dei fanciulli*, e, in collaborazione con lo Zacchiroli e col Compagnoni, di una raccolta di *Lettere capricciose* e di *Lettere piacevoli se piaceranno*, altrettanto deboli e scialbe.

non senza qualche maggior sapore ambientale, nella Roma di ultimo Settecento: il fanatismo per l'antiquaria nel *Calzolaio inglese in Roma*, quello per il teatro musicale, nella *Prima sera dell'opera*, quello – nelle *Sorelle rivali* – per il wertherismo e il sentimentalismo di quella commedia «lacrimosa», che egli criticava anche nei suoi trattati teatrali¹⁰⁷, ma a cui pur concesse – con certa contraddittorietà che è un po' di tutta questa minore zona teatrale tardo-settecentesca – un suo contributo diretto con qualche sua altra commedia (come *Il podestà di Bisenzio* e *Il sovrachiatore*), mentre, più direttamente in accordo con moderati motivi di saggezza e riforma morale di origine illuministica e goldoniana, si impostano commedie gracili, ma garbate, come *La commedia in villeggiatura* o *Il cortigiano onesto*.

E così, fra accettazione della riforma e di modi e temi del Goldoni, tentativi di maggior novità fra esaltazione di motivi illuministici, apertura alla commedia «lacrimosa» e borghese, gusto di satira letteraria e teatrale, si muovono – sempre ad un livello di mediocrità e di varia abilità di mestiere – un po' tutti gli altri più individuabili rappresentanti del teatro comico di secondo Settecento: come lo sciatto e improvvisatorio Francesco Antonio Avelloni (Venezia 1756-1837), autore di ben seicento opere, come il veronese Andrea Willi (1733-1793) soprattutto autore di drammi sentimentali, come il piemontese Camillo Federici (pseudonimo di G.B. Viassolo 1749-1802) nelle cui commedie, impastate di goldonismo e di elementi sentimentali-borghesi, prevale più chiaramente l'esaltazione del principe assolutista-illuminato (specie nella facile, ingenua, ma pur leggibile commedia *I pregiudizi dei paesi piccoli*, in cui l'imperatore d'Austria, giunto in incognito in una piccola città tedesca, confonde la boria nobiliare e laammaestra nei suoi veri doveri e nella sua vera dignità¹⁰⁸). O come – in una più decisa simpatia per la commedia lacrimosa – il livornese Giovanni De Gamerra (1743-1803) che cercò programmaticamente un rinnovamento del teatro italiano attraverso una fusione dei caratteri del teatro shakespeariano e di quello spagnolo, risentendo della teorizzazione diderotiana del dramma borghese e svolgendola – senza sostegno di adeguati contenuti ideologici – nella direzione di commedie e drammi a grosso effetto spettacolare e sentimentale, portando al massimo, e in forme esteriori e paradossalmente «orrorose» e truculenti, la tensione emotiva della commedia lacrimosa che veniva sempre più predominando nei gusti del pubblico di fine secolo. Sicché anche un deciso avversario di

¹⁰⁷ Notevole per equilibrio e per la finezza di giudizi sul prediletto Goldoni soprattutto il trattato *Del moderno teatro comico e del suo restauratore Carlo Goldoni* (Bassano 1794). L'altro saggio è il *Trattato dell'arte drammatica* del 1790.

¹⁰⁸ Val la pena di riportare la lezione finale che il saggio conte di Stembergh rivolge ai nobili che avevano trattato villanamente l'imperatore presentatosi a loro come semplice ufficiale senza titoli nobiliari: «Ella [la presente avventura] vi insegna ad esser cauti per l'avvenire; dignitosi, ma non superbi; cortesi cogli eguali, docili con tutti e umani cogli inferiori... Questi sono i segni distintivi e il carattere della nobiltà» (cito dalla *Raccolta di commedie scritte nel secolo XVIII*, Milano 1827, II, p. 225).

quella, Alessandro Pepoli veneziano (1757-1796) – che fu insieme velleitario rivale della tragedia alfieriana – dovè fare i conti con il gusto del pubblico e tentare di «migliorare» e moderare il teatro lacrimoso scendendo comunque sul suo terreno. E il padovano Simeone Antonio Sogràfi (1759-1818), piú congeniale autore di «farse» e di fortunate commedie festose e di chiara ascendenza goldoniana (come la piú notevole *Olivo e Pasquale*, con tanti richiami evidenti al *Burbero benefico* e alle figure di nobili spiantati e ridicoli sul tipo del marchese di Forlipopoli della *Locandiera*, o come – nell’insistita linea della satira del mondo teatrale – *Le convenienze teatrali*), finì pure – nella sua disponibilità e nei suoi «doveri» di poeta di teatro al servizio di compagnie drammatiche e quindi portato ad assecondare i gusti del pubblico – per scrivere un raffazzonamento, molto lacrimoso e sentimentale, del *Werther* goethiano, mentre concedeva ad altri elementi del gusto e delle aspirazioni di fine Settecento l’offerta di drammi storici e spettacolari (come la *Lucrezia degli Obizzi* e la *Caduta di Gerusalemme*) o drammi sociali-rivoluzionari come *Il matrimonio democratico, ossia il flagello de’ feudatarii* (1797) che, malgrado il suo interesse nella programmazione di un teatro educativo alle nuove idealità democratiche del periodo giacobino italiano, non ne rappresenta certo una realizzazione teatrale ed artistica incisiva e concreta.

Sicché, tutto sommato, di fronte a tante intenzioni e interessi documentari del gusto e delle idee nel teatro di secondo Settecento, possiamo riconoscere una personalità risentita e originale e una indubbia vocazione teatrale – pur ad un livello tanto inferiore rispetto alla personalità e alla forza teatrale di un Goldoni – solo in Carlo Gozzi, fratello minore di Gasparo, nato nel 1720 a Venezia e in quella città – a parte un periodo passato da militare in Dalmazia, fra il 1741 e il 1744 – vissuto fino alla morte nel 1806. La sua vita fu tutta legata alle sue familiari e pubbliche polemiche in cui il suo carattere forte, aspro e intollerante, aristocraticamente sdegnoso e disposto soprattutto al rilievo duro e satirico (ma con vive possibilità di maggior estro umoristico e bizzarro) dei difetti degli altri, si impegnò sino all’ultimo con caparbia pertinacia e orgogliosa sicurezza delle proprie ragioni e convinzioni.

Tali polemiche – che trovarono occasioni particolari a vario livello di importanza, ma che certo ebbero anche un centro unitario nella natura reattiva e risentita dell’uomo e nella sua concezione aristocratica e reazionaria – sono alla base della sua lunga attività di scrittore che, se non fu puro e semplice dilettante (come egli si qualificò con sprezzante falsa modestia), portò però nella sua stessa opera una certa impazienza e un impegno piú combattivo e polemico che non una profonda serietà e disciplina letteraria, anche se egli combatté la sciatteria e l’impurità linguistica del suo tempo «imbastardito» e proclamò la sua fede nei classici e in quel culto dei «buoni scrittori» della tradizione italiana che lo fece partecipare all’attività puristica e tradizionalistica della Accademia dei Granelleschi.

Eppure in quella foga polemica – a volte persino sproporzionata ai suoi

oggetti – consiste la molla di una vena scrittoria singolare e spesso trascinate e suggestiva, acutamente personale e capace – sulla base del risentimento – di movimenti estrosi e freschi, e persino, a volte, di abbandoni più gentili ed umani.

Gli obbiettivi polemici del Gozzi sono vari e a vario livello d'importanza. Sul piano più direttamente biografico-personale primo obbiettivo polemico fu la sua stessa famiglia economicamente dissestata, alla cui decadenza finanziaria e sociale egli non si rassegnava, cercando faticosamente di risollevarne le fortune con liti giudiziarie e con imprese di carattere commerciale e viceversa rifiutando quell'attività di scrittore «mercenario» e «prezzolato» – per librai e teatri – che riteneva uno degli aspetti più esecrandi di un tempo che così avviliava la poesia e che avrebbe, a suo avviso, degradato a «maldicenze vendute» i suoi scritti «sempre liberi, sempre franchi, sempre pungenti, sempre satirici sul costume universale»¹⁰⁹.

Ed ecco che la stessa polemica con la famiglia (o poi quella con il Gratarol che motiva l'impegno delle *Memorie inutili*) si profila entro una più generale polemica contro il suo tempo decaduto e immorale, contro gli scrittori «prezzolati» e interessati, in una correlazione che associa gli altri due più importanti obbiettivi polemici del Gozzi: i commediografi Goldoni e Chiari (che si contendevano il favore del pubblico veneziano con le loro opere di «mestieranti» variamente opposte agli ideali morali e letterari del Gozzi, «granellesco» e conservatore, sia per la loro sciatteria stilistica, la loro noncuranza della buona tradizione, sia per i loro contenuti immorali, plebei, intonati alla filosofia libertina ed empia) e insieme proprio la stessa filosofia e mentalità illuministica che il Gozzi considerava causa prima della decadenza moderna, della rovina della struttura rigidamente gerarchica della repubblica aristocratica veneziana.

Da questa sua volontà di lotta e di satira sul piano letterario e ideologico traggono origine le sue celebri *Fiabe* che – precedute da alcuni feroci attacchi al Goldoni e al Chiari (il lunario burchiellesco *La tartana degli influssi per l'anno bisestile 1756*, *La scrittura contestativa al taglio della «Tartana»*, l'inedito *Il teatro comico all'Osteria del Pellegrino tra le mani degli Accademici Granelleschi*) – volevano anzitutto dimostrare concretamente come fosse possibile conquistare il favore del pubblico con opere teatrali costruite con i vecchi procedimenti della commedia dell'arte, basate su argomenti fiabeschi e «meravigliosi», e insieme mescolavano a tali temi e toni la satira anche diretta delle commedie lacrimevoli e romanzesche del Chiari e delle commedie realistiche del Goldoni, e quella delle mode e idee illuministiche corruttrici e false, empie e mendaci.

Accordatosi con il capocomico Antonio Sacchi, il Gozzi approntò e fece rappresentare a Venezia, con grande successo, fra il '61 e il '65, dieci fiabe:

¹⁰⁹ Cfr. C. Gozzi, *Memorie inutili*, a cura di D. Bulferetti, Torino 1928, vol. I, parte II, cap. XLVI, p. 131.

L'amore delle tre melarance, Il corvo, Il re cervo, la Turandot, La donna serpente, la Zobeide, I pitocchi fortunati, Il mostro turchino, L'Augellino belverde, Zeim re de' Geni.

In queste opere, con varia intensità, si esprime la forza satirico-comica del Gozzi nel confronto dei suoi obbiettivi polemici – che in campo letterario si estesero, dopo la lotta con il Chiari e con il Goldoni, al dramma lacrimoso francese – e insieme ad essa si esprime il suo estro bizzarro e fantasioso, compiaciuto degli effetti disordinati ed efficaci tratti dalla tecnica lazzesca e improvvisa¹¹⁰ e dall'uso delle maschere della commedia dell'arte, dalla materia fiabesca ricavata dalle *Mille e una notte*, dal *Pentamerone* del Basile, dalla *Posilecheata* del Sarnelli, e mescolata con gli altri elementi satirici, comici, lazzeschi, in un caleidoscopico magma di avventure, casi, impostazioni di personaggi a vario livello di mentalità e di linguaggio, di battute feroci o apertamente comiche, entro una singolare disposizione al giuoco scenico e mimico di uno spettacolo mosso e trascinate.

Chiari sono ormai i limiti – di fronte agli entusiasmi piuttosto pretestuosi dei romantici e magari, piú tardi, di registi e critici del «teatro puro» – della vera natura e consistenza poetica delle *Fiabe*, che offrono piuttosto un meraviglioso e un fiabesco meccanico e spesso assai cerebrale che non un vero e coerente impeto di libera e creativa fantasia e di fiabesco ingenuo e «popolare». Ché, oltre tutto, il conte Gozzi sentiva il «popolare» e l'«ingenuo» con il complicato compiacimento di un letterato frettoloso, ma tutt'altro che incolto, e di un conservatore rigido che amava l'ignoranza, la sanità, le virtù di obbedienza e fedeltà delle classi popolari come salvaguardia dell'ordine aristocratico e autoritario. Mentre il «meraviglioso» era piú frutto di una forte abilità immaginosa e compositiva che non di un sicuro slancio irrazionale e surreale.

Considerazioni che devono certo smorzare le ipervalutazioni delle *Fiabe* del Gozzi (e si giunse ancora in pieno Novecento a contrapporre la sua libera fantasia al mediocre buon senso del piccolo-borghese Goldoni!¹¹¹) e ricondurre ad un giudizio piú misurato e storico che tenga piú conto delle ragioni polemico-ideologiche che sottendono la costruzione delle *Fiabe* e che tanto chiaramente emergono in quell'*Augellino belverde*, che può essere considerato la fiaba migliore e piú indicativa dell'arte teatrale del Gozzi: la quale, come dicevo, non può essere certo portata al livello della vera e grande poesia, né assunta ad esponente di una sicura premessa del gusto

¹¹⁰ Inizialmente nell'*Amore delle tre melarance* il Gozzi aveva adottato la forma del «canovaccio» delle commedie dell'arte, scrivendone direttamente solo alcune scene (e a noi rimane solo l'«analisi riflessiva» scritte piú tardi dal Gozzi). Poi capovolsi il rapporto tra parte di canovaccio e parte interamente scritta, stendendo tutto il componimento e lasciando solo di alcune piccole parti l'indicazione precisa della trama affidata allo svolgimento dei comici.

¹¹¹ È il caso di C. Miklasevskij nel suo libro, «*La commedia dell'arte*», ou le théâtre des comédiens italiens des XVI^{ème}, XVII^{ème}, XVIII^{ème} siècles, Paris 1927.

romantico, ma che, d'altra parte, non può essere nemmeno drasticamente ridotta a puro e semplice, ozioso divertimento e prodotto di pura scommessa intellettualistica e a presa in giro di un pubblico sedotto e seducibile con le più sciocche formule di divertimento.

Così le *Fiabe* rimangono pur sempre opere interessanti e vive, e – soprattutto nel più composto e sicuro *Augellino belverde* – un incontro di estro comico, di ironia e satira, limitata ma sicura, di ambiguo, ma stimolante compiacimento per un mondo di affetti popolari e schietti¹¹², si configura in un ritmo dinamico di azione teatrale cui non può richiedersi un'armonia costruttiva e una perfezione formale, anche perché il Gozzi tendeva più istintivamente ad un forte effetto di efficacia impressiva, ad un giuoco di azioni e battute, cui serve anche la mescolanza di linguaggi (dialetto, italiano normale, lingua poetica più aulica), di prosa e di poesia (con endecasillabi sciolti, martelliani, versetti di arietta melodrammatica) in cui contemporaneamente il Gozzi svolge la sua azione e satireggia forme e modi della letteratura che egli combatte.

Vista nella sua composita prospettiva di battaglia ideologica e letteraria e di estrosa vivacità teatrale, la «fiaba filosofica» dell'*Augellino belverde* ben dimostra il piano più vero della ricerca del Gozzi e le possibilità della sua resa limitata, ma efficace e stimolante, avvivata proprio dall'urto con la sua epoca «illuminata», anche se incapace di proporre un punto di vista davvero nuovo e superiore.

¹¹² Nell'*Augellino belverde* l'attacco alla «snaturata» filosofia dell'amor proprio e dell'interesse utilitaristico come unica molla delle azioni umane si precisa nel centrale contrasto – in mezzo a molti altri personaggi vivacemente estrosi e grotteschi – fra i due giovani fratelli, Barbarina e Renzo, allievi della filosofia illuministico-materialistica, e divenuti così disumani e cinici, e l'ingenua Smeraldina, la madre adottiva, che, contrapponendo ad essi il suo sentimento schietto e genuino, la sua fede istintiva in valori di fedeltà e di affetti naturali spinti fino al sacrificio di ogni personale interesse, riesce a commuovere (si rilegga almeno la terza scena del III Atto) e convertire Barbarina, che alla fine è condotta a riconoscere falsa la filosofia in cui prima credeva:

Lasciami, Smeraldina; io più non merto
soccorso da nessun. Più, che degli altri,
merito l'odio tuo. Povera donna!
Tu pietosa alla morte mi togliesti,
tu m'allevasti, e in semplici parole
mi dipignesti amor, timor, dovere
d'una vita mortale; io t'ho derisa,
e negli studi miei stolti e fallaci,
quella ragion dal ciel moderatrice
d'umane passion, posta in noi tutti,
m'assuefeci a disprezzare ed empia,
impossente ridussi, onde in tumulto
posi le brame, insaziabil torma;
schiava d'esse divenni. Io ben conosco,
ma tardi, gli error miei...

(Atto IV, sc. 10; cito da C. Gozzi, *Opere*, a cura di G. Petronio, Milano 1962).

Molto meno interessanti delle *Fiabe* vanno invece considerati i numerosi lavori teatrali (tragicommedie, commedie romanzesche di «cappa e spada» tratte dal teatro spagnolo¹¹³) con cui il Gozzi volle alimentare il repertorio della compagnia comica del Sacchi (scioltasi solo nel 1783), continuando la sua impresa polemica contro il dramma borghese e «lacrimoso» e sfogando insieme la sua *verve* di scrittore infaticabile e appassionato per la vita teatrale. E se anche in questa farraginosa, frettolosa e assai artigianale attività non mancano spunti di interesse per atteggiamenti di satira antiilluministica e spunti di vivace bravura estrosa, nel suo insieme essa non costituisce un vero sviluppo motivato e coerente dell'arte del Gozzi teatrale al di là delle *Fiabe*.

La polemica con il suo tempo corrotto, degradato, volgare, antierico ed antiaristocratico, incapace di virtù e di dignità malgrado le sue pretese di «illuminata» superiorità, trova però – al di là delle *Fiabe* – un altro sfocio interessante nel poema eroicomico, o – come lo intitolò l'autore – «faceto», la *Marfisa bizzarra* (composta fra il '61 e il '68), che – sulla via del *Ricciardetto* del Forteguerra, ma con tanto maggior vigore e a nuovo livello di scontro con il proprio diverso tempo – si serviva della grottesca degradazione del mondo epico-cavalleresco per satireggiare aspramente il secolo illuminato e filosofico, il suo costume immorale, come l'autore precisava nell'avvertenza ai lettori:

La *Marfisa bizzarra*, poema di aspetto scherzevole, non è che un quadro storico del costume corrotto, di ritratti naturali, di caratteri veramente de' nostri giorni, della mia patria infelice e un'allegorica predizione del di lei finale destino.¹¹⁴

E se ci manca la precisa «chiave» del poema, in rapporto al ritratto di personaggi veneziani trasposto in tutti i personaggi dell'opera¹¹⁵, poco ciò importa di fronte al fatto che i personaggi e le vicende traducono in forma satirico-caricaturale aspetti e caratteri della società di secondo Settecento così come essa appariva all'occhio deformante e intransigente del moralista reazionario, che solo nella sua intenzione più sfocata poteva pretendere (come egli disse nella prefazione del poema) di concordare – a parte lo stile «familiare» diverso da quello «sublime» del Parini – con le «viste» e i «principi» del *Mattino* e del *Mezzogiorno*. Ché, mentre il Parini fondava sostanzialmente la sua satira sui valori del riformismo illuministico, il Gozzi – come abbiamo già visto – si appoggiava ad una concezione chiaramente conservatrice e tradizionalistico-aristocratica.

¹¹³ E si ricordi che il Gozzi considerava tale teatro «informe e stravagante» e ne usava come di un materiale di trame «strane e mostruose» per rifacimenti che poco tenevano conto dello spirito più stimolante dei testi utilizzati.

¹¹⁴ C. Gozzi, *La Marfisa bizzarra*, a cura di C. Ortiz, Bari 1911, p. 324.

¹¹⁵ Ma certo almeno Goldoni e Chiari sono identificabili in Marco e Matteo del Pian di San Michele, e così è riconoscibile l'autore stesso in Dodone della Mazza.

Sicché anche nella *Marfisa* non vivono tanto le virtù positive, qui collegate con una nostalgia acuta e sincera, ma storicamente assurda, di un mondo di valori perduti (fede, eroismo, amicizia, costume sobrio e frugale) e del resto personificate in pochissimi personaggi (Orlando, Angelino di Bellanda, Morgante), quanto la rappresentazione, insistita e risentita, del degradato mondo settecentesco, del suo enciclopedismo frivolo, della sua mania filosofica, della sua esteromania, delle sue mode superficiali, della sua sostanziale immoralità: difetti incarnati nei personaggi dei paladini grotteschi e avviliti nella stravolta loro condizione di personaggi epico-cavallereschi che vivono nell'antierica mentalità settecentesca ed entro un bizzarro miscuglio di particolari del vecchio mondo cavalleresco e del tempo contemporaneo. Così Marfisa non è più la temeraria guerriera della tradizione, ma una damina sventata e capricciosa, dedita ad avventure scandalose, per poi finire malata di tubercolosi e beghina. Così Astolfo diviene un damerino alla moda, Rinaldo un avventuriero cinico e un contrabbandiere ubriacone, Gano un baro, Olivieri un ipocrita. Tutto viene corrotto da simili personaggi e dalle idee libertine ed empie di cui li alimentano i «libriccini» illuministici che essi stessi divulgano sin nell'ambiente naturalmente e tradizionalmente sano dei contadini:

Quell'antica innocenza villereccia,
 un tempo celebrata da' poeti,
 non avea più né seme né cortecchia,
 il rossor, il pudor si stavan cheti;
 perocché certi paladini feccia,
 o vogliam dir filosofi discreti,
 che villeggiavan l'autunno e la state,
 avean le villanelle addottrinate.¹¹⁶

A questo vigoroso impianto di satira e di caricatura antiilluministica e anti-contemporanea non corrispondono però una salda struttura concreta di vicenda poetica e un'adeguata, puntuale sicurezza stilistica. Così come raramente il contrasto fra vizi presenti e virtù passate e vagheggiate supera il rilievo negativo dei primi e si fonde in toni più complessi e chiaroscurali, in un incontro di sdegno e di pietà, di ira e di umana positività. Ché nello stesso episodio dell'onesto Morgante ridotto a oggetto di spettacolo da fiera in un gabbione – certo assai vicino a quei possibili risultati più complessi – prevalgono pur sempre la forza della caricatura deformante e degradante del povero guerriero ridotto «pelle ed ossa», una «mummia», simile alla «figura d'un sudario»¹¹⁷, e la forza della scena grottesca della folla intorno al baraccone.

¹¹⁶ *La Marfisa bizzarra*, canto XI, str. 23.

¹¹⁷ Si veda tutto l'episodio nella *Marfisa bizzarra*, canto XII, str. 16-31.

Le qualità piú vivaci e fresche dello scrittore, nella narrazione-rievocazione di esperienze e avventure biografiche, delineate con rapida e sorridente-grottesca incisività, e di particolari avvenimenti che toccano il margine del meraviglioso e del bizzarro di casi e contrattempi reali-assurdi, si pronunciano piú fortemente nelle tarde *Memorie inutili* (pubblicate nel 1797-1798¹¹⁸) che già nel titolo denunciano l'elemento di autocomicità risentita ed acre nel suo fondo, ma non priva di aperture al gusto del ricordo e di un piú arioso sorriso, con cui il Gozzi investiva la stessa sua rappresentazione autobiografica.

Anche di quest'opera l'origine era polemica e occasionale: con essa infatti il Gozzi voleva rispondere alla *Narrazione apologetica* di un nobile veneziano, Antonio Gratarol, suo sfortunato nemico (fu costretto ad esulare da Venezia), che si volle riconoscere sanguinosamente caricaturato in un personaggio delle *Droghe d'amore* del Gozzi, attribuendo tale forma di pubblica diffamazione al suo rapporto amoroso con l'attrice Ricci, a cui lo stesso Gozzi sarebbe stato legato da una simile passione. Ma mentre la diretta intenzione polemica e difensoria si realizza nelle parti esplicitamente ad essa connesse – certo le piú prolisse e fastidiose del libro –, la vena polemica e comico-grottesca piú generale e congeniale all'animo risentito ed estroso del Gozzi trova pur modo di realizzarsi efficacemente in una larga offerta di rapide e pungenti caricature e definizioni satiriche di persone ed ambienti (il caso del fratello Gasparo sposatosi per una «geniale astrazione poetica», o il caso della «pindarica amministrazione» della cognata Bergalli, o il caso della definizione di un convento di suore come «beata stia di vergini») e di sciogliersi piú ampiamente e narrativamente nella rievocazione di vicende giovanili o nel rilievo dato a contrattempi assurdi e fantastici, con un incontro molto efficace dell'acre segno grottesco e sin autosatirico piú proprio del Gozzi e di un libero abbandono al gusto del ricordo e della narrazione novellistica.

Si aprono così pagine e sequenze di pagine molto vive ed incisive, in cui meno si può insistere sul rilievo negativo di forme sciatte e magari di quei barbarismi e neologismi che il Gozzi condannava dall'alto della sua posizione di purista e «granellesco», ma a cui la sua foga polemica e narrativa pur lo portava (malgrado interventi di revisione e di rielaborazione recentemente rilevati nel caso delle *Memorie inutili*¹¹⁹). Ché in quelle pagine lo stesso piú ibrido impasto linguistico di arcaismi e neologismi, di forme dotte e di francesismi, si schiarisce di fatto e perde certo suo piú fastidioso imbarazzo

¹¹⁸ Ma le due prime parti (che narrano le vicende dell'autore fino al 1780) furono scritte prima e vennero pubblicate insieme ad una terza parte (relativa alla vita dell'autore dal 1780 al 1798) solo quando, sotto il governo democratico, il Gozzi poté avvalersi della nuova libertà di stampa per dare alla luce un libro che la censura del governo aristocratico non avrebbe autorizzato per le sue parti diffamatorie e scandalistiche.

¹¹⁹ V.C. Bombieri, *Le due redazioni delle «Memorie inutili» di C.G.*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXLII, 1965, 438.

(più avvertibile nelle parti direttamente apologetiche e difensive) entro una fondamentale ricerca di spregiudicata efficacia. Si pensi almeno al racconto «eroicomico» della temeraria serenata sotto la casa di una fanciulla in una cittadina del Montenegro¹²⁰ o si pensi, sulla linea più bizzarra e fantasiosa di «contrattempi» e di casi impensati e sbalorditivi, alla narrazione del ritorno dell'autore nella sua abitazione che trova fastosamente illuminata e invasa da una folla in festa:

Parmi che non sia indegno d'esser narrato un comico contrattempo che mi sorprese, e voglio narrarlo. Abitava io nella casa paterna posta in calle della Regina, contrada di San Cassiano, ed ero rimasto solo abitatore di una casa assai grande, perocché i miei due fratelli Francesco ed Almorò, ammogliati e accasati nel Friuli, attenti a' loro interessi in quella provincia, avevano lasciata nel mio partaggio la paterna abitazione. Ne' tempi delle villeggiature mi portava anch'io nel Friuli, lasciando le chiavi e la custodia del mio albergo ad un mercante di biade mio vicino onestissimo.

Avvenne per caso che un autunno, per uno de' miei contrattempi fedeli, le piogge e i torrenti caduti mi trattennero lungo tempo nel Friuli e sino al novembre inoltrato. Quelle nevi alla montagna e que' venti che ristabiliscono il sereno avevano anche fissato un grandissimo freddo. M'avviai verso Venezia ben impellicciato, e superando pantani, buche profonde e fiumi gonfiati, vi giunsi verso l'un'ora di notte metà vivo e metà morto per la noia, per la stanchezza, per il freddo e per il sonno. Smontai dalla barca che mi condusse alle poste a San Cassiano, e fatto prendere ad un facchino il mio baule in collo e al mio servo una cappelliera sotto il braccio, indirizzai i passi verso la mia abitazione, ben ravvolto nel pelliccio e tutto brama e necessità d'andarmene a letto ben caldo. Giunto col facchino ed il servo carichi alla calle della Regina, quella via era così affollata e calcata di maschere e di gente d'ogni sesso, che il voler fendere la piena per giungere all'uscio mio con le some de' miei due seguaci era cosa affatto impossibile. «Che diavolo è questa calca?» chiesi ad uno che m'era presso. «Fu oggi creato patriarca di Venezia il patrizio Bragadino, che ha il suo palagio nel fondo di questa calle» rispose quell'uomo. «Si fanno fuochi, feste; si largisce pane, vino e danari al popolo per tre giorni. Queste sono le cause della pressa enorme».

Riflettendo io che l'uscio della mia casa era vicino al ponte per cui si passa al campo di Santa Maria Materdomini, credei, facendo un giro per la calle detta del «ravano» e per la contrada di Sant'Eustacchio, di poter riuscire nel detto campo e passando il ponte di aver libertà di ficcarmi nel mio albergo a dormire. Feci il lungo giro co' portatori del mio corredo, e giunto nel campo di Santa Maria Materdomini rimasi uno stupido nel vedere spalancate le mie finestre, e la casa mia, tutta fornita di ciocche di cristallo e illuminata da cere, ardere come la casa del Sole.

Dopo esser stato mezzo quarto d'ora con la bocca aperta a mirare tanta meraviglia, mi scossi, e facendo cuore passai il ponte, picchiando forte all'uscio mio. Aperto l'uscio mi si affacciarono due militi urbani, i quali presentandomi due spuntoni al petto gridarono con viso fiero: «Per di qui non si passa.» «Come!» diss'io ancor più sbalordito e mansuetamente. «Perché non poss'io passare?» «Non signore», rispose-ro que' terribili, «per quest'uscio non s'entra. Ella vada a porsi in maschera ed entri

¹²⁰ *Memorie inutili*, ed. cit., vol. I, parte I, cap. XI, pp. 78-86.

per quel portone che vede qui a mano dritta, ch'è del palagio Bragadini. Maschera-to la lasceranno per di là entrare alle feste». «Ma se fossi il padrone di questa casa, e giunto stanco da un viaggio, agghiacciato e assonnato, non potrei entrare nella mia casa per pormi nel mio letto?» diss'io con tutta la flemma. «Ah, il padrone?» risposero que' feroci. «Ella si fermi ed avrà qualche risposta». Detto ciò mi chiusero impetuosamente la porta in faccia.

Io guardava come un smemorato il facchino ed il servo, ed il facchino oppresso dalla soma ed il servo guardavano me incantati. S'aprì finalmente di nuovo l'uscio e mi si presentò un mastro di casa tutto trinato d'oro, il quale con molti inchini mi fece l'invito d'entrare. V'entrai, e salendo la scala chiesi a quella riverente persona che fosse l'incantesimo ch'io vedeva nel mio albergo.

«E lei non sa nulla?» rispose quell'uomo. «Il mio padrone patrizio Gasparo Bragadino, prevedendo che il dì di lui fratello sarebbe eletto patriarca, trovandosi ristretto di fabbricato per fare le consuete feste pubbliche, desiderò di unire con un ponticello di passaggio dalle finestre questa casa alla sua, per aver maggior agio. Tanto fu eseguito con la di lei permissione. Qui si fanno parte delle feste e si getta dalle finestre al popolo pane e danari. Lei non abbia però alcun dubbio che la stanza dov'Ella dorme non sia stata preservata e chiusa con diligenza. Venga meco, venga meco, e vedrà».

Rimasi ancor più attonito sentendomi dire d'una permissione che nessuno m'aveva chiesta e ch'io non aveva data. Non volli però far parole con un mastro di casa sopra ciò, e giunto nella sala restai abbagliato dalle gran cere che ardevano e stordito da' servi e dalle maschere che facevano un gran girare e un gran bisbigliare. Il romore che si faceva nella cucina m'attrasse a quella parte, e vidi un grandissimo fuoco a cui bollivano paiuoli, pignatte, tegami, e girava un lungo schidione di polli d'India, di pezzi di vitella e d'altro...¹²¹

Pagine, come molte altre delle *Memorie inutili*, davvero indimenticabili e tali da dare al Gozzi un posto assai alto nella memorialistica settecentesca.

6. Gasparo Gozzi

In una posizione tanto più ricca di sfumature e di riflessi di esperienze diverse entro un prevalente, ma non chiuso interesse di letterato amante della pagina scritta ed elaborata, della civiltà delle lettere come esercizio di raffinamento non solo letterario, ma umano, psicologico e civile, si colloca la figura del fratello maggiore di Carlo Gozzi, Gasparo, che di Carlo condivise, con tanto maggiore coscienza stilistica, le preoccupazioni di difesa della «buona» tradizione linguistica e letteraria (propria dell'Accademia dei Granelleschi che ebbe anche lui fra i suoi soci più attivi), ma che, molto diversamente da Carlo, non mancò di affiarsi pure con le istanze civili, con l'attenzione alla vita pratica e morale in progresso, con il desiderio di un allargamento di orizzonti culturali, quali venivano pur appoggiati nelle condizioni medie dell'illumi-

¹²¹ *Memorie inutili*, ed. cit., vol. II, parte III, cap. I, pp. 153-156.

nismo estremamente moderato e cauto della cultura veneziana di secondo Settecento: assai spesso configurate anche nelle forme di un conservatorismo ragionevole e illuminato, pauroso di ogni nuova spinta eccessiva ed astratta, ma pure inclinato ad aprirsi e arricchirsi collaborando ad un avanzamento anzitutto morale, individuale e socievole, cui lo stesso esercizio scrupoloso e consapevole della letteratura doveva contribuire come in un più sicuro controllo di nuove condizioni culturali e civili inseribili nella tradizione.

Nato a Venezia il 4 dicembre 1713 in una famiglia di piccola nobiltà economicamente disestata dalla crisi che travagliava in quell'epoca il patriziato minore di Venezia, Gasparo venne educato, fra corsi di legge e di matematica, alla scuola classicistico-moderata del Seghezzi e presto si volse a congiungere la sua preminente vocazione letteraria con una faticosa opera di scrittore e poligrafo professionale, di «paziente Giobbe» della letteratura, trasformando la propria casa (con la collaborazione anzitutto della prima moglie, la poetessa Luisa Bergalli) in una singolare officina di libri e di imprese editoriali e teatrali¹²², spesso sfortunate e fallimentari a cui il Gozzi dové supplire con le più umili fatiche di precettore presso nobili famiglie, o di copista del catalogo della Libreria di San Marco, invano aspirando a cattedre dell'Università di Padova (come quella di Lettere greche e latine in cui, nell'80, gli fu preferito Clemente Sibiliato). E se nel '60 si aprì per lui la fortunata stagione dell'attività giornalistica nella pubblicazione della «Gazzetta veneta», del «Mondo morale» e dell'«Osservatore veneto periodico», dopo la cessazione dell'ultimo periodico nel '62 il Gozzi si trovò di nuovo alle prese con le difficoltà economiche che lo obbligarono alla prosecuzione delle sue fatiche di traduttore (di questi anni è il volgarizzamento degli *Amori pastorali di Dafni e Cloe* di Longo Sofista, e di alcuni dialoghi di Luciano) e all'accettazione di vari e diversi impieghi pubblici, da quello di Revisore delle Stampe a quello di soprintendente della Scuola di Padova (1774), città in cui – dopo un tentativo di suicidio nel 1777 a causa di una grave malattia nervosa, e dopo la morte della Bergalli – trascorse gli ultimi anni della sua vita, amorevolmente assistito dalla seconda moglie, Sara Cénet, protetto dalla potente amicizia di Caterina Dolfin Tron, e assiduamente impegnato nella sua attività letteraria (nonché in una notevole attività di moderato riformatore di ordinamenti scolastici), fino alla morte avvenuta il 27 dicembre 1786.

Anche se le ricordate condizioni di necessità economica obbligarono spesso il Gozzi ad una attività scrittoria frettolosa e tumultuosa¹²³, il suo più

¹²² Come quando il Gozzi assunse, nel 1746, l'impresa del Teatro Sant'Angelo, portandola avanti per due anni, in perdita, cercando di contribuire personalmente al successo di quel teatro con adattamenti suoi di opere teatrali straniere e con commedie sue (*Il filosofo innamorato*, *Esopo in città*, *Esopo in corte*), opere assai scadenti, come sono altri drammi scritti nel decennio successivo, quali *l'Enrico Dandolo*, *il Marco Polo*, ecc.

¹²³ E il Gozzi non mancò di aver dolorosa coscienza del contrasto di questa attività «commissionata» con i suoi ideali di lenta ed assidua elaborazione stilistica, come può vedersi, ad esempio, nel sermone *A S.E. Marco Foscarini*: «Pattuir convenne / il mio cervello, ed

personale esercizio di scrittore non manca di svolgersi entro la linea costante di un amoroso culto dello stile ed entro la spinta di una disposizione morale congiunta con un acuto senso – fra accogliente e satirico – della realtà e della società. Disposizioni più intime che – dopo un più giovanile ed eclettico esercizio di rimatore di tipo tardo-arcadico e l'applicazione, nelle *Rime piacevoli e burlesche*, ad una ripresa del bernismo insaporito da risentimenti ed accenti più personali quando l'invettiva e il sarcasmo toccano una materia più autobiografica¹²⁴ – si precisano già chiaramente – anche se con vario esito artistico – nel primo volume delle *Lettere diverse* (1750), in cui il tessuto tradizionale del genere «epistolare», conversevole e «vario», e la costruzione sapiente e calcolata vengono pur spesso superati in un più genuino gusto di estrosa e acuta attenzione ad argomenti personali e contemporanei, in una capacità di ironizzare su se stesso e sul proprio tempo, insieme cogliendo e vivacemente rappresentando moti sinceri del proprio animo e rapidi, intensi scorcì e quadretti di vita quotidiana e di cronaca contemporanea. Ne risulta (e si pensi almeno, come esempio probante, alla lettera al Seghezzi) un tono medio, ancora appesantito da una più forte e scoperta letterarietà, ma certo già avvertibile come tono più caratteristico di questo scrittore e che tanto acquisterà di delicatezza e di levità, di acutezza e di raffinata densità, quando si alimenterà di una più matura e concreta esperienza di cultura e di vita, quando si accenderà, nella sua luce pacata e sottile, nell'attrito con più concreti problemi ed aspetti della vita della società contemporanea.

Meglio che nella famosa *Difesa di Dante* (1758), con cui il Gozzi prese posizione contro l'iconoclasta Bettinelli (in realtà, come vedremo, tutt'altro che privo di spunti assai validi per l'amore preromantico e romantico degli aspetti più appassionati e realistico-sentimentali della poesia dantesca e specie dell'*Inferno*), disperdendo spesso nell'apologia più accademica e in una versione della grandezza poetica di Dante troppo legata ad un gusto più del «ghiribizzoso» e bizzarro che del «fantastico» un pur vivo senso della articolata unità del poema incentrata nella costante presenza del poeta-protagonista¹²⁵, ciò avverrà nella centrale e fondamentale attività giornalistica del '60-62, quando il Gozzi intraprenderà, in un periodo di eccezionale fertilità e felicità inventiva, la pubblicazione di tre giornali di diversa impostazione e di diverso interesse, trovando la via espressiva più congeniale

operaio farlo / degli ingordi librai; di giorno in giorno / darne lor parte...» (nel vol. XI della edizione delle *Opere* a cura di A. Dalmistro, Padova 1818-1820). È così avvertì sempre, con dolente grazia autoironica, un destino di contrasti fra volontà e possibilità di realizzazione, come egli dice in una lettera del 10 settembre 1770 alla Dolfin Tron (vol. XVI delle *Opere*, ed. cit., pp. 72-73): «Ma posso io mai fare quel che vorrei? E non sono io nato per isvapare tutto in desiderj senza effetto?».

¹²⁴ Si ricordi almeno il rabbioso e argutamente malinconico *Lamento del poeta Squacchera sopra la povertà* (nel vol. XIV delle *Opere*, ed. cit.).

¹²⁵ Sì che la *Commedia* si sarebbe dovuta più giustamente intitolare *Libro di Dante o Danteide*.

della sua ispirazione letteraria e morale non tanto nel «Mondo morale»¹²⁶ (in realtà un pesante e farraginoso romanzo allegorico-didascalico incentrato nel tema della graduale corruzione della natura umana appoggiato alla traduzione della tragedia del Klopstock, *Der Tod Adams*, e di dialoghi di Luciano), quanto nella «Gazzetta veneta»¹²⁷ e nell'«Osservatore veneto»¹²⁸.

Con la «Gazzetta veneta» il Gozzi piú originalmente si inseriva nel ricco mondo giornalistico veneziano che dalla fase dei grandi giornali eruditi di primo Settecento (come soprattutto il «Giornale de' letterati d'Italia») era passato a imprese giornalistiche piú di «tendenza», fra interessi religioso-teologici, aperture piú chiaramente civili (il caso del «Magazzino italiano»), piú diretti interessi scientifici ed economici. Vi si inseriva con un particolare gusto della realtà cittadina, con una saggezza briosa e antiastretta e antisistemica, con chiare punte di sfiducia nella forza assoluta della filosofia, e con un tipo di scrittura nitida e leggera, precisa ed ironica, raffinata e sciolta, ben adatta ad una comunicazione e ad una informazione su fatti e cose di una cronaca cittadina, sapidi di realtà immediata, ma suscettibili insieme di una loro resa estrosa e a volte quasi surreale.

In questa prospettiva giornalistico-cronachistica il Gozzi, che si proponeva un fine congiunto di utilità e di diletto (affermando nel sottotitolo del suo giornale che in questo si annuncerà «tutto quello ch'è da vendere, da comperare, da darsi a fitto, le cose ricercate, le perdute, le trovate in Venezia e fuori di Venezia, il prezzo delle merci, il valore dei cambii ed altre notizie, parte dilettevoli e parte utili all'uomo»¹²⁹), riusciva a congiungere – con grande abilità letteraria ma con una piú sicura vittoria sul puro e semplice divertimento letterario – le sue qualità di *humour*, di estro, di moralità, di curiosità per la realtà piú quotidiana e minuta, il suo moderato impegno nella collaborazione ad una civiltà saggia e prudente.

Ne risultano così, al sommo di un esercizio di delicato attrito con le cose e le notizie del giorno, brevi pezzi di indubbia efficacia artistica, fra sorriso garbato e contenuto («Rosa, moglie di Michele Levantino ebreo, sabato partorí tre figliuole, una delle quali morí subito e l'altre due il lunedì. Per esser quella giornata mi pare che facesse troppo»¹³⁰), gusto di un documento di realtà svolto in un lieve tono bizzarro e quasi surreale

¹²⁶ Il «Mondo morale» fu pubblicato settimanalmente dal maggio del 1760.

¹²⁷ Fu pubblicata dal 6 febbraio 1760 al 31 gennaio 1761, uscendo il mercoledì e il sabato di ogni settimana, presso l'editore Marcuzzi.

¹²⁸ Fu pubblicato dall'editore Colombani dal 4 febbraio 1761 al 18 agosto 1762, prima bisettimanale, poi settimanale.

¹²⁹ E rivolgendosi al pubblico, invitato a «spontaneamente somministrarmi di che impinguare la Gazzetta», il Gozzi sottolineava il particolare gusto di un giornale nato, volta a volta, in un'attiva collaborazione col pubblico veneziano, con le sue notizie, le sue curiosità, le sue esigenze.

¹³⁰ Dal n. III del 13 febbraio 1760 (nell'edizione della «Gazzetta veneta», a cura di A. Zardo, Firenze 1915 e ristampata nel 1957 con nuova presentazione di F. Forti, p. 16).

(Ne' passati giorni fu licenziato un cameriere, perché giunto il suo padrone a casa, il quale ha per uso di non cenare, ma d'andar subito a dormire, in cambio d'adoperare lo scaldaletto, ficcò fra le lenzuola, in grandissima fretta la torcia accesa, e cominciò a tirarla su e giù, come se fosse stato lo scaldaletto.)¹³¹

giungendo, sulla base del suo tenue realismo, a moralità fra sorridenti ed amare:

La mattina del passato martedì fu ritrovato un bambino nato di fresco sopra una via, morto. Sono due possenti deità Amore e Vergogna: il primo è degno di scusa appresso al mondo, perché almeno accresce il popolo; ma la seconda, giunta a tal segno, rende le donne piú crudeli d'ogni bestia.¹³²

Per distendersi a volte in descrizioni, sempre rapide e segnate da un tocco di lieve realismo e da un amore non puramente libresco – anche se sempre raffinatamente iscritto in un ideale letterario di compiuta e ben definita eleganza stilistica –, di scenette animate e mosse (come quella che descrive la calle del forno a San Polo e la «baruffa» popolana che vi si svolge¹³³), che non possono non far pensare al Goldoni e alle sue commedie piú popolari, in una consonanza che viene chiarita dai giudizi del Gozzi, proprio nella «Gazzetta», su commedie goldoniane, e che insieme ben graduano il tanto minor impeto vitale e poetico del Gozzi e la sua misura piú distaccata e letteraria anche quando egli trae dalla materia della vita quotidiana e popolare un ritmo piú alacre e vivace.

Non mancano infatti nel contesto delle notizie e di piccoli fatti aneddotici anche veri e propri giudizi critici acuti pur nel loro andamento cronachistico ed espositivo, come quello appunto sulla prima recita dei *Rusteghi* goldoniani che può servire, come dicevo, a dimostrare una consonanza si-

¹³¹ Dal n. IV del 16 febbraio 1760, ed. cit., p. 21.

¹³² Dal n. XII del 15 marzo 1760, ed. cit., p. 56.

¹³³ Suggestiva è specialmente l'apertura del passo con la descrizione della viuzza popolare piena di donne sedute sugli usci a lavorare, a ciarlare fra di loro e a contendere con una maestra che punisce i suoi piccoli allievi e provoca il loro coro di pianti e lamenti: «La calle del forno a San Polo è quale io la descriverò al presente. Larga, lunga, diritta, con molte casipole di qua e di là, abitate da certe donnicciuole, le quali tutto il verno stannovi dentro intanate, e quando la stagione comincia a migliorare, escono a guisa di lucertole, e portate fuori loro sedie impagliate, mettonle agli usci, e fatta sala della via, una fa calzette coi ferruzzi, un'altra dipana, quale annaspa, qual cuce: in somma tutte fanno il loro mestiere particolare e in ciò sono divise, ma parlano in comune dallo spuntare fino al tramontar del sole; e per giunta al cicaleccio, avvi anche una maestra di scolari, la quale non sapendo in qual altra dottrina ammaestrargli, tirando orecchi, dando ceffate e con le aperte palme cularelli percuotendo, insegna loro a stridere e a gridare quanto esce loro della gola; tanto che talvolta si ode un coro di fanciulli che piangono, di donne che rinfacciano la sua crudeltà alla maestra, e di maestra, la quale fa le sue difese, che né Sofocle, né Euripide non inventarono mai in tragedia coro a questo somigliante» (dal n. XXI, del 16 aprile 1760, ed. cit., p. 97).

gnificativa fra il Gozzi e il suo grande contemporaneo e concittadino nel gusto di un realismo educato e poetico, di uno sguardo che illumina la realtà nelle sue pieghe più comuni e non perciò meno poetiche. Come là dove, in questo resoconto teatrale, il Gozzi ammira la capacità goldoniana di «allogare» nella commedia «tutte le circostanze con squisita proporzione», «tutte con l'arte fatte spiccare e messe in movimento», «perché appunto come raggio di sole (mi si permetta questa comparazione poetica parlando di poesia) penetrato pel fesso della finestra, ove a te par vòto e nulla, ti fa apparire una lunga striscia di minute particelle in perpetuo movimento»¹³⁴, o come là dove acutamente rileva l'omogeneità e la varietà del carattere dei quattro *rustici*, «medesimo carattere» che «compartito in quattro uomini, ha quattro gradi e quattro aspetti diversi, che non violentati si affacciano agli uditori con varietà più grata»¹³⁵.

Nel successivo «Osservatore veneto», alla diminuita tensione cronachistica e al minor gusto della comunicazione col pubblico corrisponde insieme un maggior impegno scrittoria in disegni più vasti, in un favoleggiare allegorico e moralistico (che riprende la direzione allegorico-moralistica del «Mondo morale», resa però, anche attraverso l'esercizio della «Gazzetta», più ordinata, circoscritta e dominata dallo scrittore), in una più aperta disposizione di varietà di taglio e costruzione fra narrativa novellistica e conversatività più distesa e moraleggiante e in una più esplicita ricerca di disillusa saggezza alimentata anche – in un unico canale di rapporto stilistico-contenutistico – da una più forte ripresa dell'eredità di Teofrasto e di Luciano, del ritrattismo morale di La Bruyère, della tradizione moralistica cinquecentesca, insaporita dalla nuova lucidità e dalla nuova *verve* ironica del Settecento, e dalle consonanze – seppure in una tonalità tanto più scialba e uniforme – con il gusto teatrale di tipo goldoniano e con il gusto pittorico-realistico del Longhi, specie nei celebri ritratti satirico-morali¹³⁶, nonché da una simpatia – per quanto paternalistica e poco profonda – per le virtù semplici e

¹³⁴ Dal n. V del 20 febbraio 1760, ed. cit., p. 25.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ Si rilegga almeno questo, assai felice nella corrispondenza fra ritmo della prosa con i suoi periodi brevi e simmetrici, e la noia che si sprigiona da quella vita insulsa e vuota: «Alcippo vuole e disvuole. Quello che s'ha a fare, finché lo vede da lontano, dice: Lo farò. Il tempo s'accosta, gli caggiono le braccia, ed è un uomo di bambagia vedendosi appresso la fatica. Che s'ha a fare di lui? Pare uomo di rugiada. Le faccende l'annoiano; il leggere qualche buona cosa gli fa perdere il fiato. Mettiamolo a letto. Quivi passi la sua vita. Se una leggerissima faccenduzza fa, un momento gli sembra ore. Solo, se prendesi spasso, l'ore gli sembrano momenti. Tutto il tempo gli sfugge, non sa mai quello che n'abbia fatto; lascio scorrere come acqua sotto al ponte. Alcippo, che hai tu fatto la mattina? Nol sa. Visse, né seppe se vivea. Stettesi dormendo quanto poté il più tardi; vestissi adagio; parlò a chi primo gli andò davanti, né seppe di che; più volte si aggirò per la stanza. Venne l'ora del pranzo. Passerà il dopo pranzo, come la mattina passò; e tutta la vita sua sarà uguale a questo giorno» (dal n. XXIX del 13 maggio 1761, in «L' Osservatore veneto» a cura di E. Spagni, Firenze 1914, p. 125).

schiette, per la saggezza naturale di personaggi umili e popolari che il gusto piú letterario e a volte calligrafico¹³⁷ del Gozzi trasforma in figurine aggraziate e manierate eppur non prive di un loro interno movimento affettuoso e cordiale¹³⁸. L'osservatore, il moralista, il letterato amante della scrittura sottile e in punta di penna, collaborano unitariamente nelle pagine migliori dell'«Osservatore» su di un registro piú vario di quello della «Gazzetta», ma anche – come inizialmente accennavo – con un minor attrito nella piccola realtà descritta, con un maggiore appello alla poesia e al sogno come migliori vie alla felicità¹³⁹ e ad una calma ed edonistica saggezza in cui il Gozzi progressivamente si arrocca traendone deliziosi apologhi morali-poetici

(Bisognerebbe fare un bell'accordo di due scuole almeno insieme, sicché cuore e mente facessero come la bocca e le dita col flauto: io vorrei che il cuore soffiasse a tempo, e la mente reggesse il fiato con la sua bella cognizione, e creasse una dolce armonia nel vivere umano... Se l'armonia ch' esce dalla mente e dal cuore ben concordati a sonare ordinatamente, fosse cosa che potesse pervenire agli orecchi, s'empirebbe il mondo di dolcezza, né ci sarebbe musica piú soave di questa),¹⁴⁰

ma insieme procedendo sulla via di una maggiore delusione sulle vere possibilità di miglioramenti umani e civili, con un crescente ricorso all'evasione nel sogno e nella creazione letteraria, che potrebbe trovare ulteriore conferma in quel piú tardo giornale, «Il sognatore italiano» (1768), che alcuni studiosi prendono ad attribuire al Gozzi¹⁴¹.

¹³⁷ Calligrafismo che appoggiò un notevole favore per il Gozzi nel periodo della novecentesca «prosa d'arte».

¹³⁸ Il caso della villanella Mattea nel n. XLVIII del 18 luglio 1761 (ed. cit., p. 202), che, con aggraziata sincerità, rileva fra l'altro la misera sorte delle contadine specie quando si sono sposate: «... infino a tanto che noi stiamo in casa del padre, ci vengono risparmiati una parte dei lavori, acciocché, appearing un pochetto piú vistose e manco stentate, ritroviamo piú facilmente chi ci voglia. E perciò in quel tempo noi abbiamo un poco piú salde le carni, e siamo un poco meno incotte dal sole; aiutandoci noi medesime dal lato nostro col lavarci qualche volta la faccia, o con un fiorellino o due qui nel seno o alle tempie. Ma non sí tosto s'è detto quel benedetto sí, che ci ha legate; il giorno dietro delle nozze, la prima gentilezza, avanti che spunti il sole, è piantarci una zappa o una vanga in mano, e condurci con la nuova famiglia a dilombarci in un campo, dove noi altre povere sciocche, per parere d'assai davanti agli occhi de' congiunti, ci disertiamo il codrione a lavorare; e non è passata una settimana, che diventiamo magre, nere come il carbone, e siamo tutte slogate, come una botte ch'abbia perduti i cerchi, e a cui si sieno sfasciate le doghe, le quali si rovesciano da tutti i lati quando abbiamo fatto il primo fanciullo; perché fra l'allattare, lo sfiatarsi ne' campi di là ad otto dí, il mal governo, e la poca creanza de' mariti, non possiamo mai piú rifare le carni, e per aggiunta quel vostro bel sole ci abbrustolisce le cuoia, che diventiam zingare».

¹³⁹ «Come si ha a fabbricare la felicità? Con una bella, gagliarda e instancabile forza della fantasia», «Se avete desiderio di acquistare qualche agio e bene all'animo vostro la poesia è la manna del cielo».

¹⁴⁰ Nel n. XI dell'11 marzo 1761, in «L'Osservatore veneto», ed. cit., pp. 48-49.

¹⁴¹ Come già R. Saccardo ed ora M. Berengo nella introduzione alla sua scelta dei *Giornali veneziani del Settecento*, Milano 1962, pp. XL-XLII.

Comunque è nella prosa dei giornali che il Gozzi colse il meglio delle sue qualità umane e stilistiche. Ché nei *Sermoni* (1745-1781 circa) in versi endecasillabi (e dunque pur inclinati ad un fare discorsivo e narrativo, fondamentale nel nostro scrittore), meno, in sostanza, risulta la migliore disposizione inventiva ed artistica del Gozzi, piú diluita entro scenette e ritratti satirici del «bel mondo» veneziano che, abili e ben costruiti, sono in sostanza assai deboli ed opachi, manierati e incapaci della condensazione realistico-satirica di un Parini (cui troppo spesso il Gozzi dei *Sermoni* è stato avvicinato), mal sostenuti da un moralismo che si viene facendo, specie nel progredire della vita senile dello scrittore, sempre piú sfocato nei suoi valori di appoggio. Sicché, piú che puntare su alcune celebri scenette della vita galante e frivola della decaduta nobiltà veneziana presa dalle mode effeminate ed effimere¹⁴², si può semmai piú convenientemente – e pur moderatamente – indicare la maggior efficacia di quei *Sermoni* che piú direttamente corrispondono al crescente fondo di delusione e amarezza autobiografica del Gozzi¹⁴³, al suo scetticismo e fatalismo che lo inducono a rifugiarsi nei «sogni», secondo una direzione che si può cogliere insieme in certe lettere tarde, parte di quell'epistolario che è pur documento notevole della vita interiore e della prosa del Gozzi.

¹⁴² Come, ad esempio, nel Sermone IV al Màstraca, la satira delle damine al passeggio:

... Or veggo brevi
e presti passi: una, incordata i nervi,
va lenta e sopra sé; dimena l'altra
come anitrino gli ondeggianti lombi:
qual alza ardita il collo; un'altra un poco
da un lato il torce; e v'ha chi appoggia i polsi
su' fianchi, e spinge i gombiti all'indietro,
e il ventaglio apre e chiude...

(seguo il testo datone nella raccolta di *Scritti scelti* del Gozzi, a cura di N. Mangini, Torino 1960).

¹⁴³ Come nel Sermone al Mei:

... Io dopo mille e mille
perduti stenti, alfin m'adagio e dormo.
Chi vede a voto andarne ogni speranza,
disperi, e cerchi in sé la sua quiete.
Poscia ch'io sí fermai nel cor, la vita
m'è dolce sogno, e sogno è quant'io veggio.
L' solea già d'ogni mio caso avverso
grave doglia sentir; vedea da lunge,
o vedergli volea, travagli e affanni.
Fra pensieri e ripari era la vita
sempre in burrasca, e mai non vedea porto.
Le cortine or calai; d'intorno a gli occhi,
di mezzogiorno, di mia man m'ho fatto
buio, tenebre e notte; e quanto veggio
venirmi avanti, è apparimenti ed ombre.
Or avvenga che vuol; dormendo dico:
«Ecco sogno novello». Ho detto, e passa.

Come nella lettera del 15 giugno 1782 al suo fedele Angelo Dalmistro, così piena di una pacata e amaramente ironica malinconia:

Voi pure v'ostinate a darmi il titolo di *celeberrimo*. Bel celeberrimo, per mia fe', un uomo fuggito, si può dire, dal mondo; entrato in una solitaria tana, che appena può trarsi dietro le calcagna; che fugge i libri e lo scrivere, come il diavolo dalla croce, e che si pente di cuore d'essersi lungamente affaticato per acquistarsi infine una vecchiezza piena di cancheri! Da un poco d'anima in fuori, appiccata ancora non so con che, né a che, ad un carcame quasi diafano, io non ho altra vita. Un pochetto d'aria che m'entra nel polmone mi fa vivere ancora come un mantice; e di tutto me non ho più altro d'intero che il nome, forse in grazia del santo battesimo, che non può per la sua dignità perire come il restante...¹⁴⁴

Non così si potrebbe certo avvertire nel Gozzi un che di veramente preromantico, ché poi egli, come reagiva alle speranze del più ottimistico illuminismo, così reagiva (senza la fede salda e virile di un Parini nella robusta religione dei classici) alle mode preromantiche, progressivamente chiudendosi in un dolente e malinconico isolamento di letterato e di uomo, in una saggezza scettica e delusa che non veniva profondamente rotta neppure dall'impegno del pedagogo e del riformatore degli studi¹⁴⁵, che poteva sí lucidamente cogliere la necessità di un'istruzione professionale per le classi umili o quella di una scuola secondaria per l'ingresso all'Università e di un arricchimento dello stesso insegnamento umanistico con la maggiore presenza di discipline storiche, giuridiche, economiche, ma che inseriva tali esigenze entro una visione moderatamente conservatrice e inutilmente volta a rafforzare dall'interno la struttura sociale e politica della vecchia e decadente repubblica veneziana.

7. Narratori, memorialisti, viaggiatori

Una prospettiva letteraria più particolarmente stimolata e avvivata da esigenze dell'epoca illuministica (e poi colorata dai riflessi delle accentuazioni di sensibilità e figuratività in direzione preromantica e neoclassica) è quella della narrativa e soprattutto della memorialistica e della relazione di viaggio.

Di una particolare espressione di istanze narrative, nel secondo Settecento, si può parlare per la novellistica in versi per la quale già ricordammo le *Novelle* del Casti e ora potremo ricordare quelle del pisano Domenico Luigi Batacchi (1748-1802), «libero pensatore» e simpatizzante con le idee

¹⁴⁴ In *Opere*, ed. cit., vol. XVI, p. 146.

¹⁴⁵ Impegno realizzato in vari scritti pieni di buon senso e di acume: dal primo progetto di *Riforma degli studi* (1770) allo scritto *Delle scuole di Venezia da porre invece di quelle de' Gesuiti* (1773), fino a quello *Sopra il corso di studi che più convenga all'Accademia della Zecca di Venezia* (1775).

giacobine a causa delle quali ebbe vita misera e perseguitata nella Toscana granducale e nello stesso regno di Etruria, opponendo però alle sue sventure biografiche un innato gusto comico e ridanciano che, pur alimentandosi di certo spirito libertino, anticlericale di origine illuministica, si ricollega più fortemente a tradizioni comico-burlesche e bernesche già vive ed attive nel corso del secolo fin dalla zona arcadica. Sicché appare eccessiva una forte colorazione illuministica (e per altro verso preromantica nel rilievo esagerato di un umorismo nato come superamento di forti contrasti interiori) di un'attività letterario-narrativa che tocca i suoi esiti più interessanti di un tono divertito, fra realistico e fiabesco, non tanto nel fastidioso poema burlesco *La rete di Vulcano* e neppure nelle stesse vere e proprie *Novelle* in sesta rima, più affidate alle risorse di un'oscenità sfrenata che a vero interesse narrativo, quanto nello *Zibaldone*, poemetto novellistico in cui una più espansa novella-cornice (di per sé assai vivace e fresca nella multiforme rappresentazione di personaggi cinici e furfanteschi) inquadra sette novelle assai ben costruite e insaporite dal tono, già ricordato, tra fiabesco e realistico, realizzato soprattutto nell'agile e leggiadra novella di Basilichina.

Ma quando si passa alla narrativa in prosa e ad un vero impegno di tecnica narrativa romanzesca, quale può ben riscontrarsi nella «moderna» narrativa settecentesca francese e inglese, dovrà subito dirsi che il numero cospicuo di nomi che potremmo qui raccogliere e l'ambizione a dare esempi di questo «genere letterario» sono assai sproporzionati rispetto al valore artistico di questa produzione debole, confusa, quasi sempre inefficiente anche sul piano della pura «leggibilità». Sì che può capirsi come l'Alfieri nella *Vita* (e dunque alla fine del secolo) potesse giustificare la sua giovanile lettura di romanzi stranieri, particolarmente francesi, perché «degli italiani leggibili non ve n'è»¹⁴⁶, e come, ancor più tardi, il Foscolo dovesse affermare che agli eccellenti romanzi dell'Europa moderna gl'italiani non potessero opporre se non i loro vecchi novellieri («misero fasto, pari a quello degli antichi patrizi che alle foggie del nostro secolo contrappongono le armature de' loro antenati»¹⁴⁷) o quelli settecenteschi ricalcati su quelli tre-cinquecenteschi¹⁴⁸. Tanto che chi studi la composizione delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* o dei frammenti del *Sesto tomo dell'io* facilmente osserverà come il Foscolo, nella sua volontà di creare romanzi moderni, dovesse rivolgersi, come appoggio di un'adeguata tecnica narrativa, ai romanzi stranieri settecenteschi, o diret-

¹⁴⁶ V. Alfieri, *Vita scritta da esso*, a cura di L. Fassò, Asti 1951, I, p. 53 (Epoca II, cap. VII).

¹⁴⁷ U. Foscolo, *Saggi di critica storico-letteraria tradotti dall'inglese*, raccolti e ordinati da E.S. Orlandini e da E. Mayer, in *Opere edite e postume*, vol. I, Firenze 1850, p. 441.

¹⁴⁸ Novellismo in gran parte, appunto, di origine boccaccesca e cinquecentesca, come già era avvenuto nel primo Settecento in novelle in prosa del Manfredi, dell'Argelati, del padre Bandiera (autore di un *Gerotricamerone* che trasferiva nei moduli novellistico-boccacceschi argomenti sacri!), e poi nella novella *l'Agnoletta* del Parini, e in quelle dello Scotti e di altri. Novelle educative e morali furono poi scritte dal Soresi, dal Soave, dal Padovani.

tamente o attraverso le numerose traduzioni italiane di quelli¹⁴⁹: traduzioni che spesso – malgrado la loro varia efficacia stilistica – costituiscono il settore piú utile della prosa romanzesca italiana di secondo Settecento come sostegno alle successive imprese narrative di primo Ottocento¹⁵⁰. Laddove, ripeto, la diretta produzione romanzesca italiana del tempo (se si esclude il caso di Alessandro Verri e dei suoi romanzi, di cui parleremo nel paragrafo dedicato agli esempi della letteratura preromantica e preromantico-neoclassica: anche se poi le celebri *Notti romane* solo molto parzialmente possono dirsi veramente «romanzo») può sí servire al rilievo di un largo desiderio della narrazione romanzesca e allo studio documentario degli spostamenti di gusto e di mentalità del pubblico, e degli scrittori di «mestiere» al pubblico piú attenti e piú pronti ad assecondarne gusti e preferenze anche effimere e passeggera (cosí nel sostanziale declino del romanzo pastorale e nel passaggio all'amore per il romanzo avventuroso-galante o allegorico, o storico-avventuroso o persino religioso ed edificante¹⁵¹), ma non regge assolutamente ad un esame critico, per quanto esso possa essere paziente e indulgente, anche nei casi di piú vistoso successo e di maggiore continuità di impegno nella ricerca narrativa.

Quali furono soprattutto (in mezzo a tanti casi di applicazione piú sporadica al «genere» romanzesco che poté verificarsi anche in linee secondarie di interesse di piú consistenti scrittori¹⁵²) i casi di Pietro Chiari (già ricor-

¹⁴⁹ Si pensi al caso, da me scoperto, della traduzione italiana anonima del *Socrate delirante* del Wieland (per cui rimando al mio saggio *Il Socrate delirante del Wieland e l'Ortis in Classicismo e neoclassicismo nella letteratura del Settecento*, Firenze 1967², pp. 211-238) e si ricordi, nella grossa bibliografia inerente ai rapporti fra l'*Ortis*, il *Sesto tomo dell'io* e i romanzi europei, il saggio di C.F. Goffis, *Il Sesto tomo e la formazione letteraria del Foscolo*, in *Studi foscoliani*, Firenze 1958.

¹⁵⁰ Si pensi almeno alla traduzione del *Werther* pubblicata dal Grassi a Poschiavo nel 1781 e, piú ancora, a quella di Michelangelo Salom (Michelangelo Arcontini) uscita a Venezia nel 1788, ambedue attive nel wertherismo del Monti, del Foscolo e del Leopardi.

¹⁵¹ Fra gli autori di romanzi avventuroso-galanti si possono ricordare G.B. Verci (*Istoria di Delj, ossia avventure curiose di un Turco pubblicate da uno scrittore imparziale*), G.M. Foppa (*L'innamorato, ossia Memorie del signor S.D., Memorie del Marchese d'Astorgo, Clerstí*), F. Gritti che, con la *Mia istoria, ovvero memorie del signor Tommasino, scritte da lui medesimo. Opera narcotica del Dottor Pif-Puf*, scrisse una complicata, intrecciaticissima parodia dei romanzi avventuroso-galanti. Per il genere «allegorico» citiamo i due romanzi, d'incerta attribuzione, *Viaggio nei luoghi piú riflessibili dell'Isola d'Amore* e *Naufragio felice allo scoglio del Disinganno ecc.* Tra gli autori di romanzi storici, o di *pastiches* romanzeschi su personaggi storici, si ricordano G.R. Sanseverino (*Storia della vita e tragica morte di Bianca Cappello ecc.*), V.A. Formaleoni (*Caterino Zeno, storia curiosa ecc.*), B. Robbio di San Raffaele (*Boezio in carcere*), G.B. Fanucci (*La Rossane*) e, infine, già in area tra fine Settecento e primo Ottocento, G. Compagnoni (*Le veglie del Tasso, Epicarmo, ossia lo Spartano*). Scrissero invece, fra gli altri, romanzi religiosi, o di tipo religioso-avventuroso, C.G. Scotti (*L'impostore del paradiso di Maometto*) e G.B. Micheletti (*Il monte di Aretea*, a carattere pedagogico, e *Lettere solitarie*, romanzo epistolare a sfondo edificante).

¹⁵² Quale Gasparo Gozzi con il *Mondo morale* e il *Regno degli Orsi* o – nel genere novellistico – Ippolito Pindemonte con la novella *Abaritte*.

dato nel paragrafo sul teatro) o di Antonio Piazza (Venezia 1742-Milano 1825), accomunati insieme dal carattere di produttori di una letteratura di consumo e dalla debolezza e sciattezza narrativa e scrittoria. Basti del resto per il primo, e per le sue scelte ispirate dalla volontà di adeguarsi «al gusto corrente del secolo», ricordare come in un primo tempo egli prendesse posizione contro il «romanzo» (nelle sue *Lettere scelte* del 1749-1752), perché, a suo parere, il gusto del tempo propendeva più per i saggi-dissertazioni all'uso inglese che per i romanzi, per poi, dieci anni dopo, nella *Francese in Italia*, giustificare la sua pratica di infaticabile produttore di romanzi perché «i librai non vendono che romanzi, ed io non devo pertanto scrivere che soli romanzi, se scriver voglio de' libri, che sieno venduti e convertino l'inchiostro in oro»¹⁵³.

Date tali premesse e la natura farraginosa, frettolosa e spregiudicatamente plagiaria e raffazzonatrice di questo avventuriero della penna, si può capire quanto effimeri siano gli stessi segni documentari dei suoi numerosissimi romanzi continuamente aggiornati sull'ultima moda e sulle opere italiane o europee più fortunate (il caso della *Bella pellegrina* che fulmineamente utilizzò la *Écossaise* del Voltaire) o variamente mescolanti i più diversi pimenti della sensibilità e della ideologia illuministica fino ad accostamenti rousseauiani-preromantici (il caso dell'*Uomo d'un altro mondo o sia Memorie di un solitario senza nome, scritte da lui medesimo in due linguaggi, cinese e russo, e pubblicate nella nostra lingua dall'abate Pietro Chiari*), con una più costante preferenza per l'intreccio avventuroso, complicato e sorprendente, che più attraeva lo scrittore e di fatto schiacciava e svuotava gli stessi interessi filosofici o sentimentali del «gusto corrente», livellava ogni possibile maggiore ricerca o di discussione problematica o di descrizione psicologica inerente a quegli interessi e temi.

Come avviene anche nei più sopportabili e astrattamente interessanti romanzi del Chiari: *La ballerina onorata*, *La cantatrice in disgrazia*, *La commediante in fortuna*, *La giuocatrice di lotto* (scritti tutti negli anni fra il 1754 e 1757).

Né certo più positivamente potrebbe considerarsi l'abbondantissima produzione romanzesca (e teatrale) del Piazza che, partito da una pedissequa imitazione del Chiari, cercò poi una misura più breve e condensata dell'intreccio, che voleva essere più «naturale» e più forte avvicinamento al tipo narrativo-lacrimoso (con elementi di egualitarismo rousseauiano nell'*Ebrea, istoria galante*, o più apertamente patetico come nei *Deliri dell'anime amanti*) o a quello del romanzo picaresco (come negli *Zingari*) per poi ritornare, negli ultimi due decenni del secolo, alla base avventurosa chiariana.

¹⁵³ «Questo mondo parlatore, ed incontentabile mi assegni una pensione annuale di qualche migliaio di scudi da mantenermi decorosamente nella mia condizione, e poi dia legge a suo senno alla penna mia, e al mio pensiero, che tenterò ancora l'impossibile, a solo fine di contentarlo» (*La francese in Italia o sia Memorie critiche di Madama N.N. scritte da lei medesima e pubblicate dall'abate Pietro Chiari*, tomo I, Parma 1763, articolo I, p. 8).

Piú interessante invece, almeno per i piú consistenti legami con temi e problemi dell'epoca illuministica, saranno da considerare, nella linea del romanzo allegorico-critico, quei *Viaggi di Enrico Wanton alle terre incognite australi ed ai regni delle scimmie e dei cinocefali, nuovamente tradotti da un manoscritto inglese* (come suona il nuovo titolo dell'opera, intera, pubblicata nel 1764 a Venezia – con falsa data Berna – e prima pubblicata solo nella prima parte già nel 1749) di Zaccaria Seriman (1708-1784), veneziano di origine armena, che in quel lungo romanzo di chiaro modulo gulliveriano, attraverso le esperienze deludenti di due amici inglesi, Enrico e Roberto, in terre immaginarie abitate da popoli fantastici e animaleschi, raffigura – con toni critici e satirici piú acri – costumi e idee del tempo, avvicinandosi a ottimistiche e utopistiche prospettive di una società organizzata secondo i dettami dei «lumi» della ragione per poi correggerle con cauto scetticismo. All'incontro fra critica delle istituzioni presenti, prospettive utopistiche e ripiegamento scettico corrisponde un'altrettanto incerta capacità costruttivo-narrativa. Ma entro questi limiti ideologico-artistici i *Viaggi* del Seriman offrono un vasto e ricco spaccato della società e della cultura italiana di metà Settecento e singole parti piú acute, specie nel motivo della satira della società aristocratica e della sua incultura, della astrattezza di filosofi sistematici e metafisici, della cultura accademica e pedantesca (con probabili riferimenti locali alla veneziana Accademia dei Granelleschi), della Roma papale (chiamata nel romanzo «Astuzia»), dominata dalla corruzione e dalla ipocrisia, nonché della stessa Roma antica, vagheggiata dai classicisti e invece qui presentata in una storia di violenze e ingiustizie politiche.

In realtà una forma particolare di narrativa italiana nel secondo Settecento va ricercata, piú che nei tentativi di romanzo o di novella, in due direzioni espressive spesso fra loro praticamente congiunte: quella della memorialistica e quella delle relazioni di viaggi.

Nella prima – che idealmente culmina nei *Mémoires* del Goldoni e nella *Vita* dell'Alfieri (esse stesse ben significative di due personalità e di due momenti fortemente diversi nella storia del secondo Settecento: la prima nel pieno di una *Weltanschauung* ottimistica e sostanzialmente illuministica, la seconda violentemente preromantica ed eroico-pessimistica) – ben si individua il gusto di una narrazione di vicende e avventure realmente vissute (anche se variamente accresciute ed esaltate in una prospettiva di particolare rilievo dei propri casi e della propria personale importanza) che fortemente pertiene ad una mentalità avida di realtà e di esperienza dal cui attrito concreto può naturalmente sprigionarsi il gusto di una rievocazione personale compiaciuta e magari nostalgica, ma mai isolata dalla trama fitta di casi e persone, da una vita di rapporti e scontri con una concreta società.

Dopo le grandi autobiografie del Vico e del Giannone e quelle di altri scienziati e letterati di primo Settecento (alla cui direzione di prevalente attenzione al proprio svolgimento intellettuale si collegano piú fortemen-

te le numerose notizie autobiografiche di filosofi e ideologi illuministi), e casi sporadici di rievocazioni burlesche e in versi della propria vita¹⁵⁴, la memorialistica di secondo Settecento piú artisticamente interessante segue la direzione narrativo-avventurosa sopraindicata, presente in vari scrittori di «memorie», ma con assai diversa forza ed efficacia di tensione e di risultati.

Cosí piuttosto scialbe e grigie risultano le *Memorie* di Filippo Mazzei¹⁵⁵, pur non prive di un interesse documentario che certo appare piú vario e complesso, piú sfaccettato e brillante nella larga esperienza di uomini, paesi, vicende storico-politiche esposta nella massiccia opera memorialistica di Giuseppe Gorani: quei *Mémoires pour servir à l'histoire de ma vie* che l'illuminista milanese (per il cui profilo generale e per i cui interessi ideologico-politici rimando alle pagine già dedicate a lui nella sezione del Diaz) stese a Ginevra, fra il 1806 e il 1807¹⁵⁶, quando, ormai vecchio e completamente distaccato dalla vita politica e socievole, volle cercare un compenso alla sua amara solitudine appunto in una intera rievocazione della sua vita avventurosa e frustrata nelle sue ambizioni personali e nelle sue aspirazioni ideologico-politiche. Ma, se l'opera del Gorani è interessante per la vasta presentazione di vicende, avventure, costumi, personaggi disposti in un largo arco di tempo e in vari paesi d'Europa – fra vita militare, attività politica e diplomatica, viaggi e avventure galanti –, la loro animazione narrativa ed artistica è assai modesta e, mentre la presenza del personaggio autobiografi-

¹⁵⁴ Il caso del cantante Filippo Balatri di Pisa (1676-1756) che narrò, in modi assai grezzi, ma non senza ricchezza di tratti piú freschi e di un'aneddotica assai vivace, la propria vita nelle varie corti di Europa nei *Frutti del mondo*, pubblicati dal Vossler nel 1924 nella «Collezione settecentesca» diretta dal Di Giacomo.

¹⁵⁵ Filippo Mazzei (Poggio a Caiano 1730-Pisa 1816), medico e «avventuriero onorato» attivo nella rivoluzione americana e francese, nella crisi del regno di Polonia, volle da vecchio, nel 1810, stendere le sue *Memorie* (pubblicate poi solo nel 1845-1846 dal Capponi, a Lugano, col titolo *Memorie della vita e delle peregrinazioni del fiorentino Filippo Mazzei*) in cui narrare la sua complessa vicenda biografica soprattutto in relazione ai suoi impegni e interessi politici che infatti costituiscono il centro d'interesse di quel libro artisticamente poco considerabile malgrado certa abbondante ritrattistica e aneddótica che serve ad illuminare personaggi variamente illustri come il marchese Domenico Caracciolo, il Galiani, il Tanucci, il David, il Casti, il Franklin, il Jefferson, il Mirabeau, ecc., ma piú attraverso la citazione di loro frasi ed aneddoti che non per opera della penetrazione e della resa scrittoria del Mazzei. Dell'interesse storico e politico del Mazzei sono ulteriore prova le sue lettere pubblicate da R. Ciampini (*Un osservatore italiano della Rivoluzione francese. Lettere inedite di F.M. al re Stanislao*, Firenze 1934, e *Lettere di F.M. alla corte di Polonia*, Bologna 1937) nonché le *Recherches historiques et politiques sur les États Unis de l'Amérique septentrionale* ecc., Colle-Paris 1788.

¹⁵⁶ I *Mémoires* rimasero a lungo inediti e – dopo i parziali estratti che ne ha dato il Monnier nel 1874 – furono pubblicati (ad esclusione di un'ultima parte) a Milano da A. Casati in tre volumi: *Memorie di giovinezza e di guerra (1740-1763)*, Milano 1936; *Corti e paesi (1764-1766)*, Milano 1938; *Dal dispotismo illuminato alla Rivoluzione (1767-1791)*, Milano 1942.

co spicca piú per le sue sproporzionate ambizioni, ambigualmente rilevate e ironizzate¹⁵⁷, e per l'acre e un po' angusto risentimento vittimistico (legato alle sue sfortunate origini di cadetto sacrificato e perseguitato dai propri familiari) che non per una effettiva prepotenza personale, la messa in azione del ricchissimo materiale di esperienza non trova una adeguata forza di ritmo e rilievo narrativo¹⁵⁸, disperdendosi in scene e quadri piuttosto giustapposti, in ritratti di grandi personaggi troppo aneddotici e viziati da uno spirito di malignità e di demistificazione piuttosto gretto e scarsamente corrosivo e pungente¹⁵⁹, cui corrisponde uno stile rigido e opaco, anche quando pretenderebbe al sarcasmo o alla comicità. Insomma, pur tenendo conto dell'effetto «materiale» di tante offerte per la conoscenza del tempo e della società settecentesca e degli indubbi interessi politici dell'autore – appannati però, in questa sua stanca e delusa vecchiaia, da una prospettiva di casualità equivoca della storia che non riesce a farsi aggressivo e potente pessimismo –, i *Mémoires* del Gorani appaiono come una importante occasione mancata e non possono alla fine non deludere anche chi non ricerchi un'espressione letterariamente sicura ed elaborata, ma almeno una forza di azione e di narrazione, quale invece tanto diversamente si può trovare nell'opera memorialistica di un Casanova e in quella, insieme piú tenue e piú letterariamente scaltra, di un Da Ponte (per non tornar qui sulle *Memorie inutili* di Carlo Gozzi).

Giacomo Casanova (nato a Venezia nel 1725 e morto nel 1798 nel ca-

¹⁵⁷ Si pensi all'incontro di megalomania esaltata e depressa, con incerto e maldestro intreccio di autoesaltazione e di autoironia, nel capitolo sui progetti di farsi re della Corsica (cfr. il capitolo IV, *Quels étaient mes projets sur la Corse*, del volume *Corti e paesi* cit., pp. 9-11).

¹⁵⁸ Anche nella parte piú ricca di avventure e di materiali risorse di scene di vita galante e fastosa – quella sul soggiorno spagnolo –, la resa scrittoria è mediocre ed esteriore e solo molto approssimativamente si potrà dare un certo rilievo alle pagine piú affollate di persone e di scene di vita nella descrizione degli «amusements de Cadix» (capitoli XLII-XLV del volume *Corti e paesi* cit., pp. 146-160), della vita opulenta di quella città di mare siglata da un'osservazione che non riesce a rendere se non convenzionalmente la formidabile impressione di vitalità e di animazione, di ricchezza che il Gorani vi ha provato: «Lorsque des flottes partaient pour l'Amérique ou qu'ils en arrivaient, Cadix acquérait une vie extraordinaire, car les marchands et commissionnaires de toutes les nations refluait de toutes parts pour vendre et acheter. On ne savait alors comment se tourner dans les rues et les promenades, à cause de la foule qui les obstruait. Dans ces occasions on peut bien dire avec vérité que l'or et l'argent coulaient dans les maisons, les magasins et les rues avec une abondance surprenante» (p. 151). Così come un motivo di per sé presente nella prospettiva rievocativa del Gorani (il fascino del ricordo della gioventù nella vecchiaia) si irrigidisce nelle formule assai convenzionali a sua disposizione: «Aussitôt que Doña Francisca eut fini de chanter et de pincer l'instrument avec toutes les grâces d'une déesse, on la pria de danser un *fandango*. Oh!, je ne puis penser à cet animé *fandango*, sans que quinze ou vingt ans ne s'ôtent du poids de ma vieillesse. Quelle âme pourrait résister à une danse si céleste?» (p. 115).

¹⁵⁹ Così i ritratti del marchese di Pombal, del Kaunitz, di Mirabeau finiscono per diventare troppo facilmente grotteschi nel rilievo meschino e livellante delle loro debolezze e dei loro difetti presi a spiegazione di tutta la loro personalità.

stello di Dux dopo una movimentata vita di avventuriero e di poligrafo passata in varie parti di Italia e di Europa) è certo dei due il più interessante e dotato di indubbie qualità narrative. Tali qualità non trovano realizzazione nel tentativo di un vero e proprio romanzo farraginoso e velleitariamente utopistico-illuministico (*Icosameron ou histoire d'Edouard et Elisabeth, qui passèrent quatre-vingt ans chez les Mégamicros, habitants aborigènes du Protocosme dans l'intérieur de notre globe*¹⁶⁰), bensì nella monumentale narrazione della sua vita, quella *Histoire de ma vie*, che egli scrisse, nella vecchiaia solitaria e stanca nel castello di Dux, quasi a recuperare nel ricordo e nel racconto la sua perduta e vagheggiata vitalità formidabile, l'inesausto bisogno di una fruizione di beni mondani, da lui spinta fino ad una irrequieta curiosità intellettuale e ad una ambizione inappagata di affermazione letteraria e sin filosofica, ma chiaramente riconosciuta (com'egli dice nella prefazione della *Histoire*) come centrale e supremo piacere dei sensi («Cultiver les plaisirs de mes sens fut dans toute ma vie ma principale affaire; je n'en ai jamais eu de plus importante»¹⁶¹), associando il piacere di piatti fortemente saporiti e quello dello stesso forte odore delle donne amate¹⁶² e spiegando poi che il temperamento sanguigno lo rese

très sensible aux attrait de toute volupté, toujours joyeux, et empressé de passer d'une jouissance à l'autre, et ingénieux à en inventer. De là vint mon inclination à faire de nouvelles connaissances, autant que ma facilité à les rompre...¹⁶³

In tale prospettiva di recupero – attraverso la narrazione – di una vita tutta immersa nel presente¹⁶⁴, mossa anzitutto dalla ricerca dei piaceri e della

¹⁶⁰ Fra le molte opere dell'avventuriero-poligrafo saranno ancora da ricordare, per la sua versatile ambizione di scrittore e di uomo di cultura (nonché per le ragioni spesso interessate dei suoi scritti), un altro romanzo *Aneddoti veneziani militari e amorosi del secolo XIV sotto i dogadi di Giovanni Bragadin e di Giovanni Dolfin*; la *Confutazione della storia del governo veneto di Amelot de la Houssaye* (apologia del governo veneziano scritta anche nella speranza di essere riammesso in patria); la *Storia delle rivoluzioni di Polonia*; una traduzione incompiuta, in ottave, dell'*Iliade*; sette volumi di *Opuscoli miscellanei*; il libello *Né amori né donne*; un giornale di critica teatrale «Le messenger de Thalie».

¹⁶¹ Cfr. l'edizione integrale pubblicata dalla casa Brockhaus, Wiesbaden-Paris 1960, I, pp. XIV-XV.

¹⁶² Cfr. *Histoire*, ed. cit., I, pp. XV-XVI («Pour ce qui regarde les femmes, j'ai toujours trouvé que celle que j'aimais sentait bon, et plus sa transpiration était forte plus elle me semblait suave»).

¹⁶³ *Histoire*, ed. cit., I, p. XIII.

¹⁶⁴ L'impresa più affascinante per il vecchio scrittore era proprio quella di far rivivere nella narrazione i vari momenti del passato nella loro forza di «presente»: quel «presente» che era per lui (come dice a p. 92 del VII vol. dell'*Histoire*) l'unica cosa «reale» e godibile, opposta al vano rimpianto del passato e alle tenebre dell'avvenire in cui nulla è certo se non l'abborrita morte *ultima linea rerum*. Perciò la stessa molla del recupero del passato non provoca nello scrittore intenerimenti nostalgici, ma un totale impegno nella ricreazione di momenti di quello che fu il «presente» e che come tale egli vuole far rinascere nelle sue pagine.

voluttà (e spiegata in un inquadramento vagamente filosofico sensistico-iluministico dominato da un confuso deismo di tipo massonico), le memorie del Casanova si profilano in una specie di continua epopea narrativa dell'affermazione vitale dello scrittore-protagonista nelle innumerevoli e spregiudicate avventure vissute, con formidabile foga, entro un mondo cangiante e preciso (Casanova non ama il pittoresco e lo sfumato), denso di luoghi e persone, còlti in un movimento incessante, nell'intrico di casi sorprendenti e provvidenzialmente risolti *ad maiorem gloriam* delle inesauribili risorse ingegnose del protagonista, giocatore e baro, sfruttatore implacabile delle altrui debolezze, megalomane e sicuro di sé, della propria fortuna, del proprio talento. Sicurezza che lo porta ad incontri di alto livello intellettuale e sociale (al centro quelli con il grande Voltaire o con re e potenti della terra), così come lo porta a mescolarsi, nella sua avidità di avventura e di piacere, con avventurieri e canaglie, con donne di malaffare, con bari e scroconci e soprattutto lo spinge all'incessante ricerca dell'amplesso femminile, mèta suprema del suo istinto edonistico e sensuale.

Sotto la penna un po' grossa e pesante¹⁶⁵, ma decisa e fertile, del vecchio scrittore, si ridipana la incessante e irrequieta vicenda dell'avventuriero e la foga vitale, che questa aveva animato, si traduce in una foga narrativa di indubbia forza trascinate, che – mentre ridispiega per il lettore una inesauribile galleria di vive stampe e scene settecentesche (specie nella direzione della vita libertina in luoghi di piacere e di giuoco, in teatri, in alberghi affollati o in splendidi palazzi nobiliari) – ricrea, al di là del piacere documentario, una energica impressione di scene in movimento, di ritmo narrativo autentico, anche se il fondo dell'animo e della cultura dello scrittore è sostanzialmente volgare e superficiale ed anche se l'aggirarsi nel circolo della sensualità può provocare spesso una sorta di sazietà e monotonia, accresciuta da certi moduli ripetitivi di impostazione della scena erotica (i casi troppo replicati della seduzione contemporanea di due donne o certa troppo replicata ritualità edonistico-mitologica della preparazione all'atto amoroso).

Ma la forza narrativa generale è innegabile e infinite scene – ora brevissime¹⁶⁶, ora protrate in larghissimo giro di pagine – rimangono fortemente

¹⁶⁵ Il Casanova nella prefazione all'*Histoire* giustifica la sua scelta del francese «parce que la langue française est plus répandue que la mienne». Egli vuole comunicare la sua esperienza a un pubblico più vasto possibile e si preoccupa solo di esser chiaro e di interessare i lettori con le sue vicende narrate, ammettendo in partenza la sua scarsa cura stilistica e il carattere ibrido del suo francese (cfr. *Histoire*, ed. cit., I, p. XX).

¹⁶⁶ Magari in brevissime riprese di un particolare divertente e bizzarro, come, durante un viaggio, questa brevissima ripresa di una folla di venditrici ambulanti che assalgono i viaggiatori e si battono fra di loro per vendere la loro povera merce: «Certaines nécessités nous firent descendre à Moulins, où nous nous trouvâmes assaillis par dix-huit à vingt femmes, petites marchandes de couteaux, de ciseaux et de cent autres babioles d'acier... nous rîmes beaucoup des marchandes, qui par l'avidité de vendre se battirent positivement» (*Histoire*, ed. cit., IX, p. 135).

imprese nella memoria del lettore (anche quando possono avere qualcosa di ripugnante nell'assoluta amoralità della narrazione¹⁶⁷) per la chiarezza dell'impostazione e la sicurezza dello svolgimento e della resa incisiva: sarà l'affascinante avventura della fuga dai Piombi¹⁶⁸, sarà la narrazione del viaggio picaresco del giovane Casanova con frate Stefano¹⁶⁹, sarà – fra le narrazioni erotiche – la vicenda dell'amore per la monaca veneziana¹⁷⁰ o la scena ariosa e beffarda del doppio amore con Angélique e Lucrece a Tivoli e della sfrontata caricatura dell'ingenuo fidanzato della seconda¹⁷¹, o la forte scena dell'orgia degli abati omosessuali a Roma in casa di Lord Talou¹⁷². O sarà il complicato intreccio fra discussioni e letture di versi ariosteschi e amori con fanciulle del luogo, nella narrazione della visita a Voltaire¹⁷³, in cui Casanova sfoggia la sua abborracciata cultura e la sua più vera capacità di persuasione istrionica e di personale estro affascinante.

Inutile chiedere a Casanova interpretazioni originali e profonde dei problemi storici, ideologici, culturali e letterari del suo tempo¹⁷⁴: perché certe esaltazioni della grandezza dell'Ariosto o di Orazio («le poète de la raison», ma più, per lui, del *carpe diem*) si confondono poi con l'ipervalutazione del «grande» Baffo, il poeta veneziano osceno, e si riconducono soprattutto ad un senso assai dilettesco della poesia e al suo carattere di ornamento e di incoraggiamento ad una concezione edonistica e libertina della vita. Così come la partecipazione alla grande disputa illuministica sulla prevalenza dei beni e dei mali, dei piaceri e dei dolori nella vita dell'uomo si risolverà in senso volgarmente ottimistico e nel disprezzo per la soluzione pessimistica come dovuta ad uomini malati o poveri che cambierebbero parere se godessero «d'une bonne santé», se avessero «la bourse pleine d'or» e belle donne a disposizione¹⁷⁵. Giudizio grossolano che riconduce alla fondamentale superficialità dello spirito e della cultura del Casanova (colorata indubbiamente di riflessi illuministici, ma non tale da far di lui un vero e persuaso illuminista) e alla sua fondamentale prospettiva edonistica e sensuale di avventuriero e di

¹⁶⁷ Si pensi alla narrazione dell'atroce supplizio di Damiens, attentatore alla vita di Luigi XV, che in realtà Casanova non segue (pur protestando orrore per la crudeltà del supplizio), occupato, come un suo degno compare, in complicati esercizi erotici compiuti su due donne attente, alla finestra, allo spettacolo nella Place de Grève (cfr. *Histoire*, ed. cit., V, pp. 55-56).

¹⁶⁸ Anticipata, nel 1788, dalla *Histoire de ma fuite des prisons de la republique de Venise qu'on appelle les Plombs*.

¹⁶⁹ Cfr. *Histoire*, ed. cit., I, tutto il cap. VIII.

¹⁷⁰ Cfr. *Histoire*, ed. cit., IV, i capitoli I-VII.

¹⁷¹ Cfr. *Histoire*, ed. cit., I, pp. 248-251.

¹⁷² Cfr. *Histoire*, ed. cit., VII, pp. 247-249.

¹⁷³ Cfr. *Histoire*, ed. cit., VI, tutto il capitolo X.

¹⁷⁴ Né potrà certo cercarsi nel suo libertinismo nulla di simile a quanto può ricavarsi da un Sade in cui il «piacere perverso» si incontra con elementi pessimistici e accuse alla natura del tutto assenti nell'edonismo tanto più semplice e, a suo modo, ingenuo del Casanova.

¹⁷⁵ *Histoire*, ed. cit., II, p. 12.

narratore di una vicenda vitale e di un contatto con il proprio tempo rivisti con forza e passione egotistica e nella loro brillante luce di avventure e di peripezie eccitanti e singolari, in un mondo settecentesco – quello delle corti e degli stati assolutistici-illuminati¹⁷⁶ – di cui il Casanova coglie gli aspetti piú vistosi e coloriti, non i problemi e le tensioni piú serie e profonde.

Tanto minore è indubbiamente la forza vitale e narrativa (anche se letterariamente piú educata) dell'altro memorialista Lorenzo Da Ponte (già da noi ricordato per i suoi melodrammi) che narrò la sua lunga e avventurosa vita (era nato nel 1749 a Ceneda – oggi Vittorio Veneto – di padre israelita poi convertito al cattolicesimo quando il fanciullo cambiò il nome di Emanuele Conegliano in quello di un vescovo protettore) nelle tarde *Memorie*¹⁷⁷ scritte quando da vecchio, insegnante e diffusore della letteratura italiana, viveva a New York (dove morì nel 1838), passato in America nel 1805 a causa dei debiti contratti a Londra per le sue rovinose imprese teatrali e commerciali, dopo lunghi periodi passati prima come prete e insegnante nei seminari di Portogruaro e Treviso, poi a Gorizia (dove fu spia del governo veneto) e soprattutto a Dresda e Vienna come poeta teatrale.

Nate da un intento apologetico della propria vita combattuta e difficile fra un certo spirito di persecuzione e ostilità vere e in gran parte causate dalla natura poco scrupolosa dell'avventuriero (e quindi non sempre attendibili quanto alla veridicità dei fatti narrati e idealizzati a proprio vantaggio), le *Memorie* del Da Ponte costituiscono comunque un altro notevole documento del costume dell'epoca tardo-settecentesca in vari ambienti e paesi (la Venezia della decadenza tra le gesta degli avventurieri, le velleità dei novatori, la sospettosa vigilanza del governo aristocratico; o la società galante e letteraria di una città provinciale come la Gorizia veneta-austriaca; o la Vienna del mondo teatrale fra le cabale e gli intrighi dei librettisti, dei cantanti, dei musicisti e dei loro protettori; o la piú ricca e aperta vita londinese, o infine la vita puritana e borghese dell'America di primo Ottocento). Ma la loro forza di rappresentazione e narrazione è assai discontinua e, malgrado l'intento dell'autore di dar prova di una prosa semplice e svelta piú efficace che ornata, la loro resa artistica è fortemente saltuaria, aprendosi con una certa fatica a piú freschi e piacevoli squarci di ritratti ironici e pungenti (come quello del vecchio Casanova fra bisbetico e arrogante e poi improvvisamente rasserenato e pronto a ridere su se stesso e la propria dubbia moralità¹⁷⁸), di agili figurine deliziose e insaporite da un gusto assai vivo di particolari

¹⁷⁶ Forma di governo cui Casanova rimase fedele di fronte alla rivoluzione francese da lui aspramente attaccata anche come fine di regimi piú adatti alla vita libertina e alle fortune di avventurieri come lui.

¹⁷⁷ Erano state precedute da una *Storia compendiosa della vita di Lorenzo Da Ponte*, del 1807, e dopo la prima pubblicazione, fra 1823 e 1827, furono arricchite di una nuova parte nel 1830.

¹⁷⁸ Si vedano cosí le pagine 177-183 del I volume delle *Memorie*, ediz. a cura di G. Gambarin e F. Nicolini, Bari 1918.

personali e ambientali (come quella della giovane ostessa goriziana¹⁷⁹, quella del Cera che, in un momento d'estrema povertà del Da Ponte e della sua giovane moglie, appare improvvisamente nella misera stanza d'albergo con alcune cibarie che consolano e rallegrano i due sventurati affamati¹⁸⁰), di incontri inattesi e bizzarri (secondo un gusto del «contrattempo» e dell'incidente divertente e stupefacente che fa pensare a piú efficaci procedimenti delle *Memorie inutili* di Carlo Gozzi¹⁸¹), di piú complete scenette ariose e ben calcolate che rompono (piú fitte nelle prime parti, piú sporadiche nelle ultime) il tessuto piuttosto grigio e faticoso della narrazione.

Nella piú precisa direzione delle relazioni e narrazioni di viaggi iniziata, nei modi pertinenti agli interessi di tipo illuministico, dai *Viaggi in Russia* dell'Algarotti¹⁸², potrebbe raccogliersi (se lo spazio lo consentisse) un'ampia documentazione e illustrazione di questo importante settore della prosa di secondo Settecento e del lento e sfumato variare del gusto e degli interessi di scrittori e uomini di cultura nel loro contatto con paesi, costumi, ambienti storici, concrete persone del mondo settecentesco italiano ed europeo e quindi anche con incentivi e stimoli a confronti fra la situazione italiana e quella di altri paesi, e con inerenti contributi a una visione cosmopolitica e nazionale che di tanto poté approfondire – fra eccessi esterofili e risentimenti nazionali – la nuova presa di coscienza della tradizione italiana, dei suoi limiti e delle sue qualità e possibilità.

¹⁷⁹ Si vedano le pagine 64-68 del I vol. delle *Memorie*, ed. cit., isolandovi magari questo grazioso particolare dell'ostessa, goriziana-austriaca, invaghita dello scrittore e galantemente e gentilmente esprimendosi «colle occhiate e colle gesticolazioni» a causa della impossibilità di capirsi nella diversità linguistica: «Quando venner le frutta, cavò dalla tasca un coltellino colla lama d'argento, levò la buccia a una pera, ne tagliò la metà per me e mangiò l'altra metà; poi mi offrì il coltellino ed io feci altrettanto. Bevve un bicchieretto di vino con me, e m'insegnò a dir *Gesundheit*; e da' movimenti del bicchiere intesi ch'ella volea dirmi ch'io beessi alla sua salute, com'ella beeva alla mia» (p. 65).

¹⁸⁰ Si vedano le pp. 188-190 del I vol. in cui spicca questa sveltissima e briosa rappresentazione in movimento dell'improvvisa apparizione del «buon Cera»: «Rimase tanto tempo fuori di casa, ch'io non credea piú ch'ei tornasse: quando improvvisamente odo spalancar la porta della stanza, e veggo entrare il buon Cera con un fazzoletto in mano, cui deponendo gioiosamente sul tavolino: "Ecco", dice, "un principio buono." Cavò quindi da quello del pane, del burro, delle ova, del cacio e delle aringhe fumate, e, senza perdere un sol momento, corse in cucina, si fece dare un tegame e una graticola, e, tornando con piedi di cervo nella nostra camera, si mise ei medesimo, fischiando e cantando, a fare il cuoco» (p. 190).

¹⁸¹ Piú densa ne è la prima parte (dedicata al soggiorno veneziano). Piú squallide, come dicevo, sono particolarmente le ultime dedicate alla vita in America (ma si vedano almeno le due paginette che descrivono comicamente l'ospitalità avara del capitano della nave in cui Da Ponte viaggiò verso l'America e un pranzo in coperta di sapore bernesco e assai ben giuocato su quel registro comico-satirico: sono le pp. 4-5 del II volume).

¹⁸² Nel primo Settecento potrebbero venir soprattutto considerati, come avvio alla forma di relazione di viaggio tipica del secondo Settecento, i piú agili e nervosi libri del calabrese Francesco Gemelli Carreri, il *Giro del mondo* (1699-1700) e i *Viaggi in Europa* (1700-1708).

Nella impossibilità di un più accurato e ben desiderabile studio di personalità e testi che tanto arricchiscono la nostra conoscenza della prosa dell'epoca illuministica nel suo sviluppo verso accentuazioni di tipo preromantico e colorazioni di gusto neoclassico e nella più generale tensione di esperienza e di espressione di un'epoca così alacre e fertile, basti almeno rapidamente indicare i casi più significativi e individuati di tale percorso¹⁸³, ancora ricordando come anche nei memorialisti sia ben forte la descrizione di viaggi e di esperienze di diversi paesi e culture.

Così, in una zona ancora legata a toni più accademici e tardo-arcadici e al gusto della lettera-saggio rivolta soprattutto all'esemplarità linguistico-epistolare – ma insieme con un crescente e sincero gusto di osservazione e di interesse storico e politico, affiatato al progrediente spirito illuministico – potrà individuarsi la posizione di quelle *Lettere familiari e critiche* che Vincenzo Martinelli (Montecatini 1702-Firenze 1785) – autore anche di una *Istoria critica della vita civile*, trattato morale-educativo sul vivere in società, e di due opere storico-cronachistiche: *Istoria d'Inghilterra* e *Istoria del governo d'Inghilterra e delle sue colonie in India e nell'America settentrionale* – scrisse dal 1748 in poi (pubblicandole nel 1758) durante il suo soggiorno londinese, quando le concepì anzitutto come utile esempio di buona lingua italiana in relazione alla sua attività di insegnante di italiano, ma scegliendo come argomenti non solo più dirette questioni linguistiche (come nella lunga lettera al Newdigate «sopra l'ortografia della lingua italiana»), bensì anche più impegnative questioni di storia, di filosofia, di gusto (discutendo, alla luce del suo empirismo di toscano erede della tradizione galileiana-rediana, scritti e giudizi di Voltaire e di Rousseau), o descrizioni della vita inglese e del suo sistema di libertà, attento soprattutto alle istituzioni e alle cose utili agli uomini e alla loro socievole convivenza, all'incontro piacevole di natura e arte, nei giardini e nell'urbanistica, al contributo della grazia femminile alla saggia fruizione della vita.

Tutto in una scrittura arguta e garbata, in forme e moduli fra tarda Arcadia e lucidità e grazia illuministico-rococò¹⁸⁴, che si appuntisce in più incisiva finezza sorridente nei gustosi aneddoti più volte introdotti ad animare più vivacemente il contesto di varie lettere¹⁸⁵.

¹⁸³ In cui va idealmente reinserita, con tutta la sua maggiore forza artistica, la narrazione del viaggio in Portogallo e in Spagna del Baretti, a cui ci riferiremo nelle pagine dedicate al profilo di quello scrittore.

¹⁸⁴ Si veda in proposito – come esempio indicativo del gusto del Martinelli – la lettera allo Zon «in risposta a un suo invito a passar qualche giorno seco in campagna» (cfr. *Lettere familiari e critiche*, Londra 1758, pp. 187-192), specie nel passaggio fra l'ammirazione per il giardino di Richmond e il piacere maggiore della conversazione con due «amabili damine» e con un gentilissimo loro amico in un boschetto «che l'arte fa comparire opera unicamente della natura nel suo più vago», dove una delle damine «cominciò a gorgogliare soavemente una canzonetta amorosa», suscitando l'accompagnamento del canto di «un popolo numeroso di tordi, di merli, di usignoli, di pettirossi».

¹⁸⁵ Come questo dalla lettera al Malevolti (cfr. *Lettere familiari e critiche* cit., pp. 169-170): «Un muratore interrogato da un ozioso gentiluomo che mestiere faceva il suo avo, e

A questa zona di metà Settecento appartengono anche le *Lettere al march. F. Hercolani sopra alcune particolarità della Baviera ed altri paesi della Germania*, pubblicate a Lucca nel 1763, del bolognese Giovanni Ludovico Bianconi (1717-1781) – amico del Maffei e dell’Algarotti e vissuto a lungo ad Augusta e soprattutto a Dresda –, che in quelle associò il suo gusto di erudito ed esperto di antiquaria e di arti figurative¹⁸⁶, che lo portava ad una descrizione spesso troppo minuziosa di biblioteche e gallerie di Monaco e di altre città tedesche, a quella più stimolante curiosità illuministica per condizioni di vita sociale e civile che sostiene le parti più animate del suo libro: quelle appunto in cui la sua lucida ed equilibrata intelligenza illustra, con pacato e ben disteso discorso, i costumi e magari l’ordine, l’amore di pulizia, l’osservanza delle leggi dei cittadini tedeschi, risalendo da queste condizioni di vita alle loro origini in una tradizione civile e religiosa molto legata all’educazione protestante di cui il Bianconi vede acutamente l’importanza nei confronti di un’etica civile moderna, mentre pure acutamente rileva – nel paragone stimolante fra Germania ed Italia – le condizioni più arretrate della nostra cultura ancora troppo accademica e del costume italiano meno ispirato al senso e al rispetto della convivenza civile.

Ed è proprio nella direzione di un sempre più prevalente interesse ideologico-civile illuministico che col progredire del secolo si collocano non solo le nuove relazioni o lettere di viaggio dovute a veri e propri illuministi militanti, come il Frisi, il Biffi, il Pilati¹⁸⁷ (di cui ha già trattato direttamente

come morisse, rispose ch’anch’egli faceva il muratore, ed era morto cadendo da un tetto; e procedendo il gentiluomo a domandarlo medesimamente di suo padre, la risposta fu presso a poco conforme alla precedente. E bene, replicò allora il gentiluomo, esempi sí funesti di casa vostra non vi fanno prudente, ed applicare ad altri mezzi per guadagnarvi il pane senza continuo pericolo di rompervi il collo? A questo consiglio il muratore più saggio del gentiluomo replicò: Signore, come morì il vostro avo? Nel suo letto, rispose il gentiluomo. E vostro padre? medesimamente nel suo letto, disse il signore. E bene, disse il muratore al gentiluomo, e voi che pretendete di esser tanto più prudente di me, dopo questi esempi avete l’imprudenza d’andare a letto?»

¹⁸⁶ Come tale e come archeologo il Bianconi fu di forte ausilio alle ricerche archeologiche del Winckelmann.

¹⁸⁷ Accennerò – anche se incidentalmente –, nel successivo capitolo, alle lettere dall’Inghilterra e dalla Francia di Alessandro Verri. Anche Pietro Verri fu scrittore più aperto a forme di pittoresco e di curiosità di impressione nelle lettere-diario scritte nel periodo di vita militare (a lui poco congeniale) passato nell’armata austriaca, in una fase della guerra dei sette anni (sono raccolte nel primo volume delle *Lettere e scritti inediti di Pietro e Alessandro Verri*, a cura di C. Casati, Milano 1879 e ss.). Si estrarra almeno – come esempio di una scrittura nitida e viva – questa breve descrizione delle donne di Dresda: «Le donne sono vestite elegantemente, e belle assai; la lingua tedesca è dolce nella loro bocca, non hanno l’asprezza dell’accento austriaco. Portano in capo un elegante berrettino contornato di zibellini, formato a punta, che si posta in mezzo alla fronte e gira come una corona scherzata sul capo; il berrettino è di raso celeste, o rubino, o di altro colore, riccamente guarnito d’oro, e termina in una punta ricca di frange d’oro, che cade fra l’orecchio e la guancia. Hanno molt’anima nella fisionomia, occhi vivaci, bellissime tinte, bei denti; un mantello di raso celeste o rubino, foderato di pelliccia bianca, l’abito assestato

Furio Diaz in altra parte di questo volume), ma anche uomini di cultura prevalentemente letteraria e capaci insieme di notevoli risultati descrittivo-narrativi e di acute riflessioni e osservazioni. Sia nel caso piú esile di Francesco Luini (Lugano 1740-Milano 1792), scienziato e letterato, autore delle *Lettere scritte da piú parti d'Europa a diversi amici e signori suoi nel 1783* (pubblicate a Pavia nel 1785), che dalle esperienze di viaggio in vari paesi fra Italia, Svizzera e Francia, ricava una specie di filosofia del viaggiatore «contemplatore» che non trascura né il gusto dei paesaggi, né le osservazioni scientifiche, né le riflessioni morali sull'uomo, ricavandone in fine un «utile disinganno», un equilibrato discernimento fra illusorie speranze e sperimentate realtà («quella brillante luce, quel tatto fino, quel senso intimo, quell'odorato discernitore delle cose fisiche e morali, tanto essenziale per saper come viviamo e con chi»¹⁸⁸). O sia nel caso piú cospicuo del versiliese Luigi Angiolini (1750-1821), importante personaggio della politica e della diplomazia toscana¹⁸⁹, che impiegò la sua acuta conoscenza e capacità interpretativa di fenomeni politici, di uomini concreti, di istituzioni e condizioni di vita nelle sue *Lettere sopra l'Inghilterra, la Scozia e l'Olanda*, uscite anonime a Firenze nel 1790 (prive però della parte dedicata all'Olanda mai venuta alla luce¹⁹⁰), molto efficaci nel loro insieme, perché anche le parti piú minutamente documentarie trovano poi la loro funzione di preparazione alle pagine piú nitide e distese di giudizi e di ritratti, di rilievi illuminanti sulle istituzioni della libertà inglese (che l'Angiolini ammira pur avvertendone i rischi e i limiti e la difficoltà di trasferirle in altre condizioni nazionali), sui costumi, le particolarità della vita dell'Inghilterra e della Scozia (e a proposito dell'ultima non mancano pagine assai belle sulle virtù dei montanari scozzesi ricollegate ad un sobrio recupero di simpatie ossianesche), sulle varie forme della vita religiosa delle sette protestanti, come quella dei quaccheri, alla cui descrizione, fra simpatie e critica, sono dedicate alcune delle pagine piú nitide dell'Angiolini. Che fu scrittore di penna fine e incisiva, nemico della ridondanza oratoria e sentimentale, abilmente utilizzante un periodare semplice e breve ben adatto al suo ingegno analitico e preciso, ben

al busto, gonnelle corte, e soprattutto gran lusso ed eleganza nelle calze bianche di seta, scarpe finamente calzate, sí che sono figure teatrali assai belle e gentili» (*Lettere e scritti inediti* cit., I, p. 94).

¹⁸⁸ Lettera alla contessa Fantoni (Parigi, 10 luglio 1783), in *Lettere scritte da piú parti d'Europa*, Pavia 1785, pp. 193-194.

¹⁸⁹ Dopo una missione diplomatica al servizio del Regno di Napoli (per la quale compí il suo viaggio in Inghilterra e in Scozia), l'Angiolini entrò a far parte della segreteria degli Affari Esteri di Toscana e poi fu inviato dal granduca Ferdinando III, nel '94, a Roma come incaricato di affari presso il Vaticano. Quindi fu inviato a Parigi, nel '98, quale ministro di Toscana in Francia, rendendo grossi servigi al granduca nella difficile situazione della Toscana nel periodo napoleonico. Nel 1800 rientrò definitivamente in Toscana dove visse dedicandosi alla cura dei suoi possedimenti agricoli.

¹⁹⁰ Le lettere sull'Olanda non furono comprese in quell'edizione perché con ogni probabilità non furono mai scritte.

capace di ricavare un certo effetto di luce calma e nitida persino da un breve e antiretorico rilievo di paesaggio o di clima, come in questo breve brano sul clima di Edimburgo e sulle sue brevissime notti estive:

Quel che è vero, anche senza i loro elogi [gli elogi degli stessi abitanti], è che questa estate ha belle bellissime le notti; esse non hanno durata maggiore di due ore e mezzo o tre. A dieci ore della sera ho letta una lettera senza sforzo in mezzo alla strada; e all'un'ora dopo mezzanotte ho veduto più chiaro che all'alba di mezz'ora in altri paesi...¹⁹¹

La lucidità illuministica – pur con varianti di diversa coloratura di sensibilità e di visività nei lenti svolgimenti verso il preromanticismo e il neoclassicismo – domina centralmente la prosa di simili scrittori di viaggi, facendosi ancora più oggettiva, nella sua aderenza alle cose descritte e agli avvenimenti narrati, in quelle relazioni di viaggio che più direttamente sono ispirate dalle ricerche di cultori delle scienze naturali, fisiche, come nel caso del Volta¹⁹², o in quello più esemplare di Lazzaro Spallanzani (Scandiano 1729-1799) che, soprattutto con spirito di scienziato (anche se non privo di buona formazione letteraria e filosofica, ché egli anzi in un primo tempo fu insegnante di lingua greca e di filosofia) compose – oltre a diari in relazione ad un suo viaggio a Costantinopoli per mare e, al ritorno, attraverso i Balcani e l'Austria¹⁹³ – quei *Viaggi alle Due Sicilie e in alcune parti dell'Appennino*¹⁹⁴ che soprattutto dimostrano – nella loro limpida e semplice prosa, strettamente aderente al procedere nitido dell'osservazione diretta e sperimentante e delle sue rigorose e coerenti conclusioni – la singolare efficacia di una disposizione scrittoria tutta aliena da ogni ornamento pittoresco e retorico, contraria ad ogni impeto e colorito sentimentale, calma e nitida anche quando descrive tempeste, terremoti ed eruzioni vulcaniche, eppure innegabilmente attraente e quasi a suo modo poetica, proprio per la pacata luce che l'intelligenza proietta sulla pagina, commutando lo stesso intimo fervore del ricercatore, il suo piacere di sicure acquisizioni e di sicure confutazioni di errori scientifici e credenze favolose, le sue vibrazioni di fronte agli spettacoli «giocondi» e alle «meraviglie» del «grande laboratorio della natura», in una tranquilla forza di lucida descrizione oggettiva di oggetti, fenomeni fisici ed animali. E si pensi almeno alle pagine sulle migrazioni delle anguille di Comacchio e al fascino che un lettore esperto prova proprio là dove manca ogni ricerca di effetti e di colore artistico e pure non mancano un ritmo e una luce immessi nelle cose descritte e nel loro movimento¹⁹⁵.

¹⁹¹ *Lettere sull'Inghilterra*, a cura di G. Di Pino, Milano 1944, Parte II, lettera XX, p. 360.

¹⁹² Autore di una *Relazione di un viaggio letterario nella Svizzera* e di un *Diario di viaggio*, inedito.

¹⁹³ Pubblicato come *Viaggio in Oriente*, a cura di N. Campanini, Torino 1888.

¹⁹⁴ Furono pubblicati a Pavia fra il 1792 e il 1797.

¹⁹⁵ E basti qui citarne l'avvio, anche se le pagine dello Spallanzani chiedono una lettura

Gusto della prosa come strumento dell'intelligenza scientifica che si ritrova – con un di piú, non esterno, di sensibilità di ascendenza rousseauiana e apertura assai contenuta ad un piú rude pittoresco di paesaggio e di umanità primitiva e schietta – nella relazione di viaggio del padovano Alberto Fortis (1741-1803) (per il cui ritratto generale rimando alle pagine del Diaz): le lettere del *Viaggio in Dalmazia* (pubblicate a Venezia nel 1774), anch'esse prospettate soprattutto alla luce della ricerca di un naturalista attento anzitutto alla precisa e «utile» descrizione¹⁹⁶ di un paese nei suoi aspetti geografici, mineralogici, climatici, ma anche di un «philosophe» illuministico attento ai costumi dei popoli e rousseauianamente attratto da forme di virtù e di dignità umana ritrovate piú schiette e sicure ad un livello di civiltà diverso da quello dei popoli piú progrediti e illuminati¹⁹⁷.

Cosí, accanto alle pagine limpide che descrivono rocce, corsi di fiumi, pianure, ricavando dalla descrizione obbiettiva una certa poeticità delle cose¹⁹⁸ (con qualche squarcio piú risentito, ma non enfaticamente sentimentale, su alcuni «colpi d'occhio teatrali» e su alcuni spettacoli di orrore naturale come le cateratte della Cettina¹⁹⁹), si raccolgono, senza profondo divario, quelle sui costumi dei Morlacchi, in cui la sobria simpatia per un popolo o ignorante o considerato barbaro, e di cui si verificano invece virtù e spontanea disposizione civile, porta nella calma e lucida prosa del Fortis movimenti piú intensi, ma mai enfatici e retorici, anche quando egli ammira e traduce un canto eroico-funebre intonato al gusto ossianesco, receptivo

piú lunga e si oppongono alla scelta del bel frammento: «Egli è di notte che succedono coteste migrazioni, con una condizione però inseparabile da esse, e questa si è purché non risplenda la luna. Mandando ella dunque sopra il nostro orizzonte il suo lume, qualunque ne sia la fase, è certissimo che non si mettono in viaggio. E se avvenga che dopo l'aver fatto a notte oscura qualche tratto di cammino, sorga il lume di questo pianeta, immantinente si fermano, né piú vanno oltre. Cosí se esso a mezza notte, a cagion d'esempio, emerga dall'orizzonte, laddove viaggiato avevano per la prima metà della notte, per la seconda si tengono immobili. E la luce lunare è sí contraria al migrar delle anguille, che lo arresta egualmente, quantunque ne venga considerabilmente sminuita ne' tempi nuvolosi. Se poi le notti senza luna splendente siano burrascose, se spiri un nord, se abbiasi reflusso di mare, allora il numero delle anguille viaggianti è massimo» (*Viaggi alle Due Sicilie e in alcune parti dell'Appennino*, tomo III, Milano 1826, pp. 507-508).

¹⁹⁶Fino alla forma di una «stucchevole precisione» che il Fortis dichiara però intenzionale per sicurezza di esaurienza (cfr. *Viaggio in Dalmazia*, Venezia 1774, I, p. 41).

¹⁹⁷Non senza giudizi severi quando la superstizione e l'ignoranza portano a «pazze chimeriche» come quella del «falso onore» della vendetta privata e familiare (cfr. *Viaggi*, ed. cit., p. 60). Ma con significativi e ironici confronti fra le virtù eroiche dei Morlacchi che rimangono ignote e quelle troppo famose degli antichi: come si dice del sacrificio in nome dell'amicizia fortemente esercitata dai Morlacchi «quantunque non si faccia tanto rumore per questi amici selvaggi come pegli antichi Piladi» (*Viaggi*, ed. cit., I, p. 59).

¹⁹⁸Cosí anche in una piccola descrizione di alcuni torsi di pietra la cui «lucentezza è ancor piú paragonabile alla neve che allo zucchero in pani» (*Viaggi*, ed. cit., II, p. 68).

¹⁹⁹Spettacoli ridotti, quanto a possibile vera sensibilità preromantica, dal paragone con la cascata delle Marmore che appare «delizioso» anche «nell'orrido» (cfr. *Viaggi*, ed. cit., II, pp. 85-86).

dall'amico del Cesarotti entro una disposizione piú illuministico-primitivista che veramente preromantica.

Piú vicine invece ai riflessi delle nuove tendenze del gusto preromantico e neoclassico e in una disposizione di relazione di viaggio piú aperta almeno al pittoresco o a canoni di figuratività in direzione neoclassica potranno infine ricordarsi le relazioni di viaggio del Rezzonico e dello Scrofani, il piú vicino, quest'ultimo, ma in forme tanto piú esterne, alla situazione piú chiaramente e intimamente preromantica del *Viaggio sul Reno* del Bertola, di cui parleremo, entro il profilo generale di questo scrittore, in un successivo paragrafo dedicato piú direttamente alla tendenza preromantica. Carlo Castone della Torre di Rezzonico (per il cui profilo generale rimando al paragrafo sul neoclassicismo) fu autore di numerosi e prolissi libri di viaggio, assai appesantiti da un interesse tra figurativo e piú precisamente archeologico-erudito che soprattutto predomina nel *Viaggio di Napoli negli anni 1782 e 1790* e nel *Viaggio della Sicilia e di Malta negli anni 1793 e 1794*²⁰⁰.

Migliore certo (anche nella piú viva spinta dell'interesse per le arti figurative²⁰¹, qui piú libera dall'eccessivo peso antiquario tanto accresciuto nelle altre ricordate relazioni di viaggio, cronologicamente successive) il *Giornale del viaggio d'Inghilterra negli anni 1787 e 1788*, che con maggiore disponibilità – anche se con una certa superficialità eclettica e dilettesca – si apre insieme alla descrizione di oggetti artistici, di gallerie, musei, edifici, alla degustazione visiva (ché soprattutto il Rezzonico traduce i suoi vari interessi in un prevalente esercizio dei suoi occhi «ghiotti», dei suoi «cupidi occhi», come egli li chiama piú volte²⁰²) di paesaggi, rovine, giardini «artificialmente naturali», e all'osservazione piú illuministica sui costumi e sul sistema inglese liberalcostituzionale che per lui, come per tanti altri intellettuali italiani, rimase esempio essenziale di libertà e di pacifica convivenza civile e contribuì poi al rifiuto delle forme estreme della rivoluzione francese nei suoi aspetti di «terrore» o di «tirannia» popolare.

Ma nell'insieme anche il *Viaggio d'Inghilterra*, pur interessante per una maggior ricchezza di componenti illuministiche e neoclassiche e per un maggior intervento del «pittoresco» paesistico (ancora assai distinguibile da un piú vero gusto sentimentale preromantico²⁰³), rimane ad un livello

²⁰⁰ Occupano tre volumi (V, VI, VII) della edizione delle *Opere* del Rezzonico a cura di F. Mocchetti, Como 1815-1830.

²⁰¹ Con contraddizioni interessanti fra la condanna neoclassica del gotico e certa attrazione e simpatia per singoli edifici di quello stile. E del resto allo stesso gusto neoclassico del Rezzonico non mancava (come vedremo meglio parlando della sua lirica) una spinta a forme piú dinamiche e tensive, come può dimostrare la simpatia per Michelangelo, oggetto delle piú comuni condanne neoclassiche. Così come piú chiari residui del gusto sensistico-rococò colorano fortemente le stesse scelte neoclassiche del Rezzonico.

²⁰² Cfr. *Opere*, ed. cit., V, p. 132, VI, p. 190.

²⁰³ Anche perché troppo facile e immediata è la conversione di un moto di sensibilità provocata da elementi di natura e di paesaggio in un vagheggiamento di trasfigurazione

generale di freddezza e intimo distacco, lontano insieme dal fervore preromantico e dalla limpida oggettività degli scrittori-scienziati prima ricordati.

Più mosso e risentito (anche se viceversa troppo declamatorio ed enfatico) e più immesso nel processo di un gusto a tinte vistosamente preromantiche e neoclassiche, è infine il *Viaggio in Grecia fatto nell'anno 1794-1795* di Saverio Scrofani (Modica 1756-Palermo, 1835) il quale, soprattutto attivo negli studi economici e storici²⁰⁴, riversò nelle lettere del suo *Viaggio*²⁰⁵ la confusa esuberanza di uno spirito illuministico assai aggressivo, filantropico, anti-tirannico e anticlericale²⁰⁶, acceso dall'impeto sentimentale rousseauiano e preromantico²⁰⁷ e dalla nostalgia per un'antichità esemplare per bellezza e per plutarchiano eroismo²⁰⁸, insieme avvalendosi – nella costruzione piuttosto ibrida del suo libro – delle acquisite lezioni di una vasta letteratura

mitologica piuttosto convenzionale. Si pensi a questo passo significativo, sul parco di Enley: «Ma più d'ogni altra cosa mi rapirono in ammirazione gli alberi bellissimi ed unici che vi sorgono. La varietà del loro verde, le folte chioeme, i tronchi smisurati, la vegetazione prodigiosa mi tennero in dolce estasi lungamente, e mi aggiravo loro d'intorno come voglioso di vagheggiarne le formose Driadi, che dalla loro corteccia m'aspettava ad ora ad ora veder escire con cetera, arpe e viole» (*Viaggio d'Inghilterra*, in *Opere*, ed. cit., IV, pp. 104-105).

²⁰⁴ Insegnante di agraria a Venezia, seguace dell'indirizzo fisiocratico, lo Scrofani divenne in seguito sovrintendente generale dell'agricoltura e del commercio col Levante. Per ragioni inerenti alla sua carica egli compì, nel 1794-95, un viaggio nei paesi del Mediterraneo orientale, stendendone due relazioni, una di maggiore interesse letterario (*Viaggio in Grecia*), l'altra più tecnica (*Viaggio in Levante*).

²⁰⁵ Dopo la prima pubblicazione lo Scrofani rivide il suo *Viaggio* in una tarda revisione pubblicata solo nel 1831. Per i caratteri formali ed interni di tale revisione si veda l'introduzione di C. Mutini alla sua recente edizione del *Viaggio*, Roma 1965, che segue a quella, più ridotta, a cura di C. Cordié, Milano 1945.

²⁰⁶ Si pensi allo sdegnoso passo su Diocleziano nella lettera IV che descrive il passaggio davanti alla Dalmazia: «Che dirò io di Diocleziano nato in Illiria e che fabbricò il palazzo di Spalato? Che tutti gli uomini dovrebbero riunirsi per toglierne il nome dall'istoria, unitamente a quelli di Nerone, di Tiberio, di Silla» (*Viaggio*, ed. cit., p. 9). E per lo sdegno anticlericale il passo della lettera XVII (p. 33) in cui lo spettacolo delle rovine di Roma, «dove nacque Camillo, dove perirono i Gracchi», è detto turbato non solo dallo strepito di 10.000 carrozze, ma soprattutto da quello di «50 mila preti, di 100 mila frati, che corrono, che contrastano, che ronzano notte e giorno».

²⁰⁷ Basti citare, per l'eccesso sentimentale che coinvolge sensibilità nuova e antichità esemplare di valori e virtù analoghe, l'addio agli amici veneziani nell'avvio del suo viaggio: «Addio Venezia, addio soggiorno caro al mio cuore, addio miei buoni amici. Le lagrime mi scorrono dagli occhi nel separarmi da voi... Ma no, noi non ci separiamo; voi sarete sempre con me. Vado ad incidere i vostri nomi sulle cime del Parnaso, sulle ruine di Sparta e di Atene; verrete meco ad osservare quei luoghi sacri una volta all'amore di Saffo, all'amicizia di Pilade e d'Oreste. Il mio cuore si commuove più a questi tratti della sensibilità de' Greci che a tutte le loro vittorie. O amore! Chi non ti conosce è il solo infelice sopra la terra. O amicizia! Chi non t'apprezza non è degno di vivere» (Lettera I, *Viaggio*, ed. cit., p. 5).

²⁰⁸ Sicché non manca un riconoscimento nei greci moderni, schiavi dei turchi, delle caratteristiche della «nativa elevatezza» e la speranza nel loro risorgimento (cfr. *Viaggio*, ed. cit., p. 75).

europea, fra il *Viaggio sentimentale* dello Sterne (già tradotto dallo Scrofani nel 1792), il *Voyage du jeune Anacharsis* del Barthélemy, le *Ruines* del Volney.

Da qui l'interesse storico, culturale e letterario del *Viaggio* che ci conduce ai limiti estremi del secolo in un impasto illuministico-preromantico e neoclassico molto vistoso, anche se, nei confronti già accennati con il *Viaggio sul Reno* del Bertola, la stessa vistosità e l'enfatica sottolineatura di temi e toni di quell'impasto denunciano i limiti intimi dell'operazione scrittoria dello Scrofani e della sua più vistosa che intima significatività artistica e storica.

8. *L'estetica e la poetica del sensismo e le posizioni linguistiche e letterarie degli illuministi del «Caffè»*

Abbiamo più volte indicato, sin da certi casi della stessa poesia dell'Arcadia matura (il caso soprattutto del Rolli), e poi nella zona medio-settecentesca (il caso dell'Algarotti e poi dello stesso Savioli), la componente sensistica che viene a dare alla poesia, nei suoi svolgimenti dentro e al di là dell'Arcadia, un particolare sapore di concretezza sensuosa, variamente collaborando con la componente della icasticità classicistica e con la componente figurativa e mossa del rococò: collaborazione che, variamente attuata in molti degli scrittori già esaminati, troverà il suo culmine nella poesia del Parini, specie nella fase che va dalle prime *Odi* alle prime parti del *Giorno*, incentrandosi nella più viva spinta di una prospettiva combattiva e satirica di netto carattere illuministico.

Proprio nel caso alto del Parini meglio potrà concretamente mostrarsi il rapporto fra la poetica del sensismo, elaborata in idee e tensioni pragmatiche personali, e l'espressione poetica degli ideali illuministici nella personale-storica versione del riformatore-poeta. Ma qui occorrerà – seppure rapidamente – delineare la configurazione dell'estetica sensistica quale si venne precisando in Italia in coincidenza con la maturazione di un più chiaro, consapevole e combattivo illuminismo specie nell'ambito del gruppo illuministico più compatto e deciso: quello degli illuministi lombardi raccolti nella Società dei Pugni e intorno alla rivista «Il Caffè», per la cui storia generale non posso che rimandare alle pagine ad essa già dedicate dal Diaz.

Se la prospettiva essenziale del «Caffè» e dei suoi maggiori collaboratori, Beccaria, Pietro ed Alessandro Verri, è di carattere ideologico-civile (battaglia per un profondo rinnovamento della cultura, della vita, della società in collaborazione con i gruppi illuministici europei), essa investe e coinvolge insieme i problemi dell'estetica, della letteratura, della lingua, rompendo – in forme tanto più decise e consequenziarie di quanto già avesse tentato di fare un Algarotti – con la cultura e la letteratura accademica e arcadica, insistendo vigorosamente sul primato – anche in letteratura – della sostanza delle «cose» rispetto ad ogni ozioso ed evasivo impegno nelle sole «parole»,

e perciò approfondendo, anche in sede teorica, il carattere della bellezza estetica come essenzialmente legato non ad astratte schematizzazioni metafisiche o a regole e canoni pedanteschi e retorici o a eclettiche combinazioni empiristico-intellettualistiche²⁰⁹, ma a vive e schiette sensazioni rampollanti dalla vita e dal bisogno di piacere, essenziale nell'analisi sensistica dell'uomo e della sua natura, e sostegno fondamentale alla stessa utilità della letteratura sulla base di argomenti vivi, sentiti, interessanti per tutti gli uomini.

È su questa via che, usufruendo della lezione del sensismo francese ed inglese (da Locke a Condillac)²¹⁰, ma avvivandola con una più forte esigenza di inserire, e insieme distinguere, il piacere estetico nella generale dinamica della psicologia e della sensibilità umana²¹¹, si colloca la fertile meditazione estetica di Cesare Beccaria e di Pietro Verri, soprattutto in due trattati, le *Ricerche intorno alla natura dello stile* (1770) del primo e il *Discorso sull'indole del piacere e del dolore* (1773) del secondo.

Nelle *Ricerche* (che svolgono un nucleo di idee già presenti nel *Frammento sullo stile* pubblicato nel «Caffè» nel 1765) spicca soprattutto – nella ricerca di nuove norme stilistiche basate sulle leggi della psicologia e dell'associazionismo sensistico – una forte tensione alla evidenza, perspicuità, energia delle immagini²¹², dovute alle capacità dello scrittore di immettervi e di associarvi

²⁰⁹ Di un eclettismo intellettualistico che tentava, già ben dentro il secondo Settecento, di sostenere ancora il «buon gusto» arcadico con una combinazione di autonomia della forma unica della poesia come «arte di verseggiare per fine di diletto» e di precettistica empirica nei vari generi (che conduce a sporadici avvicinamenti con l'estetica sensistica nel riconoscimento, per il genere lirico, di una sintesi di parole e sentimenti: specie quelli secondari che più contribuiscono, per associazione, a render più poetico il sentimento principale), fu particolare rappresentante Francesco Maria Zanotti (Bologna 1692-1777) nel suo trattato *Dell'arte poetica* (1768).

²¹⁰ Divulgato, fra gli altri, con forte efficacia nelle scuole italiane del tardo Settecento, dal padre Francesco Soave di Lugano (1743-1806), maestro del Manzoni e autore anche di una *Nota sul bello* (1775) più direttamente dedicata alla esposizione dell'estetica sensistica.

²¹¹ Si ricordi poi che nell'ambito dell'illuminismo-sensismo meridionale si pronuncia una più chiara ripresa dell'eredità estetica del Vico che, specie nel caso di Francesco Mario Pagano, autore di notevoli saggi estetici (*Discorso sull'origine e natura della poesia*, 1783, e *Del gusto e delle belle arti*, 1785), sostiene un più deciso tentativo di distinzione tra il «piacevole», relativo alle epoche storiche e ai singoli uomini, e il «bello», assoluto e immutabile nella sua capacità di sintesi, superiore alla semplice imitazione della natura e alla mutevolezza e molteplicità del piacere sensibile, che pur costituisce la concreta base dell'attività estetica. Del resto anche nel caso troppo esaltato, come anticipazione romantica e pronta e vigorosa reazione al «bello ideale» neoclassico, del trattato di Giuseppe Spalletti, *Saggio sopra la bellezza* (Roma 1765), occorrerà dire che le sue formulazioni circa il «caratteristico», come nota essenziale della bellezza, possono essere ricondotte ad una matrice sensistico-illuministica (lo Spalletti parte dall'«amor proprio» e dal «piacere» come prima base della tensione alla bellezza, anche se – non senza originalità – lo svolge in un «piacere intellettuale» ispirato dagli aspetti di perfezione e di universalità dell'arte) e ad una versione di essa in senso più classicistico che preromantico.

²¹² Non senza anticipi osservati nel Conti e ritrovati in aspetti della stessa estetica del Gravina.

– ma con ordine e chiarezza, e senza eccesso e confusione²¹³ – sensazioni vive e numerose, collegabili coerentemente con le idee principali, specie nella forma degli «aggiunti» (aggettivi, «epiteti»). Sicché la mèta essenziale dello scrittore sarà quella di «imitare la natura col distinguere, avvicinare e far risaltare gli oggetti in quella maniera che producano il massimo d'impressione, il piú vivo, cioè il piú chiaro e il piú distinto possibile»²¹⁴, soprattutto per mezzo delle sensazioni «meno immediatamente suggerite dal nome» e che cosí ne complicano l'impressione piú complessa e stimolante. Come viene chiarito con un esempio, che tanto ci dice sui rapporti di tale estetica con la poetica di un Parini:

Noioso e intollerabile è il dire *bianca neve*, perché il nome di quella immediatamente risveglia la bianchezza, e non altro quasi risveglia; sarà però piú soffribile e meno ingrato il dire la *fredda neve*, sí perché l'aggiunto non è immediatamente suggerito dal nome, e non esclude la percezione della qualità dominante, che è la bianchezza, dal nome di *neve* sufficientemente indicata; ma ancora perché l'aggiunto di *fredda* indica necessariamente una viva sensazione appartenente a tutt'altro senso di quello della vista; onde *due sensi* sono occupati col dire *fredda neve* ed uno solo col dire *bianca neve*. Ma perché mai non siamo offesi, anzi piuttosto ci piace il dire il *bianco fiocco di neve*, spiacciendoci nello stesso tempo *bianca neve*? Il primo nome di *neve*, in primo luogo, risveglia l'idea di un volume sufficientemente grande, onde la ripetizione di questa qualità dominante non fa che *allungare* l'uniformità di una tale sensazione; ma la voce di *fiocco* indica una minima particella, e però una piccola sensazione. L'aggiunto di *bianchezza* dunque non fa che ingrandire e fermare nella fantasia una qualità che le sarebbe sfuggita. In secondo luogo, la parola di *fiocco* suggerisce non cosí immediatamente la bianchezza, come la figura e la disposizione delle parti.²¹⁵

Esempio che può insieme indicarci i limiti di sottigliezza razionalistica e quasi «geometrica» dell'analisi del Beccaria e la sua pertinenza ad una zona della sensibilità illuministica saldamente dominata dalla ragione e da un saggio, virtuoso edonismo, eppure non fino al punto che la stessa minuziosa analisi della psicologia e del meccanismo associazionistico non finisca per sommuovere piú oscuri e densi grovigli di sensibilità fra piacere e dolore²¹⁶

²¹³ Ché altrimenti si può superare il limite di rispondenza della sensibilità del lettore e «gli avviluppamenti delle medesime sensazioni diminuiscono il piacere medesimo» (*Ricerche* cit., in C. Beccaria, *Opere*, a cura di S. Romagnoli, Firenze 1958, I, p. 235).

²¹⁴ *Ricerche* cit., in *Opere*, ed. cit., I, p. 259.

²¹⁵ *Ricerche* cit., in *Opere*, ed. cit., I, pp. 247-248.

²¹⁶ «Non vi è in natura oggetto ridente e consolante che non abbia un lato serio e tormentoso. Il dolore si diffonde largamente per tutta la catena degli esseri sensibili. Rispianto incessantemente, incessantemente ritorna: a tutti serve di stimolo, che li sollecita ad allontanarsi dal presente ed a spingere l'inquieto sguardo nell'avvenire» *Ricerche* cit., in *Opere*, ed. cit., I, p. 270). E si può pensare che il secondo libro interrotto del trattato si sarebbe potuto svolgere, piú ancora che nelle forme di una nuova precettistica, in quelle di una preparazione ed eccitazione dell'animo del lettore al sentimento della poesia.

su quella via da sensismo a emozionalismo e sentimentalismo che piú viene approfondita da Pietro Verri nel suo ricordato *Discorso sull'indole del piacere e del dolore*. Questo è preceduto da anticipazioni assai vive in vari scritti pubblicati nel «Caffè», come quello sulla musica²¹⁷ o come quello sui «giudizi popolari» che, puntando sulla maggiore apertura comune della «strada del cuore», fa del popolo il «giudice competente del teatro e dell'eloquenza» perché «chi assiste ad una rappresentazione teatrale non ride riflettendo se debba piangere o ridere, ma bensí *sentendo* puramente l'impressione pietosa o vivace della favola»²¹⁸. Anticipazioni che nel *Discorso* trovano una risoluzione piú spiegata entro una specie di fenomenologia del gusto che si lega alla lucida e acuta indagine sulla natura dell'uomo, mosso da piaceri e dolori, vivo nelle sensazioni-emozioni piacevoli o dolorose, ma in fine (poiché nella celebre discussione aperta dal Maupertuis sulla prevalenza delle somme dei piaceri e dei dolori il Verri conclude per la prevalenza della seconda, pur dando al suo pessimismo un carattere energetico ed attivo) scosso soprattutto dal dolore che «precede ogni piacere» (in quanto questo nasce sempre da una cessazione o diminuzione del dolore) ed è cosí «il principio motore dell'uomo»²¹⁹. E ciò particolarmente vale nel campo dell'arte, in cui il piacere estetico nasce come fuga dal tedio e dall'insieme di quei «dolori innominati, dolori non forti, non decisi, ma che ci rendono addolorati, senza darci un'idea locale del dolore»²²⁰, sicché

la grand'arte consiste a sapere con tanta destrezza distribuire allo spettatore delle piccole sensazioni dolorose, a fargliele rapidamente cessare, e tenerlo sempre animato con una speranza di aggradevoli sensazioni, in guisa tale ch'egli prosegua a essere occupato degli oggetti proposti, e terminatane l'azione, richiamando poi la serie delle sensazioni avute, ne veda una schiera di piacevoli e sia contento di averle provate.²²¹

Cosí il Verri alimentava la poetica sensistica di un piú forte valore delle sensazioni-emozioni – pur entro il limite di un largo circolo di fiducia illuministica e di un dolore che risulta esteticamente in piacere (con nuove consonanze con la poesia pariniana, serena, ma tutt'altro che priva di turbamenti e inquietudini della sensibilità) – e insieme postulava un apprezzamento positivo della varietà storica e psicologica dei gusti e il carattere di partecipazione attiva del pubblico di lettori e spettatori all'esperienza artistica e di attiva considerazione di tale carattere da parte dello stesso scrittore,

²¹⁷ «Il Caffè», tomo II, n. VIII (nell'edizione a cura di S. Romagnoli, Milano 1960, pp. 343-347).

²¹⁸ «Il Caffè», I, XXI, ed. cit., p. 171.

²¹⁹ *Discorso sull'indole del piacere e del dolore*, in *Scritti vari*, vol. I, Firenze 1854, p. 152 (la frase citata è il titolo del paragrafo XI).

²²⁰ *Discorso* cit., ed. cit., vol. I, par. VII, p. 4.

²²¹ *Discorso* cit., ed. cit., vol. I, par. IX, p. 43.

e quindi il suo impegno antiornamentale in un'arte impressiva ed espressiva insieme, in una ricerca di *utile dulci* legato alla forza densa delle sensazioni-emozioni immesse nell'opera. Mentre l'insistenza sul carattere doloroso della sensibilità (solo piacevole in quanto vittoriosa sul dolore) ben indica come dal seno del sensismo illuministico potessero protendersi in avanti punte di inquietudine sentimentale atte a sorreggere lo sgorgo più intenso della sensibilità e del sentimentalismo preromantico.

Ciò che – in un campo più libero ed estroso di saggismo fra ironico e appassionato, tanto meno costruito e dedotto teoricamente – viene ancor più sottolineato nella giovanile attività di Alessandro Verri quale collaboratore del «Caffè». In una scrittura giornalistica di singolare efficacia e lucidità²²², con un gusto di sorpresa brillante spinto fino al paradosso, il giovane Alessandro svolge sempre più arditamente – nell'arco della sua collaborazione al «Caffè» – una tendenza illuministico-sensistica mossa a sorreggere con tanto fervore il valore degli «errori utili»²²³, della maggiore sicurezza del sen-

²²² Lucidità acutissima che, scompagnata dal fervore dell'entusiasmo, può condurre la prosa di Alessandro Verri anche a forme di rappresentazione penetrante e impassibile come nella lettera londinese (15 gennaio 1767) in cui egli descrive al fratello Pietro un'esecuzione durante una giornata invernale in mezzo alla folla chiassosa attratta dal singolare «spettacolo» e di cui Alessandro coglie con occhio preciso tutti i particolari e tutti i protagonisti, fra i quali spicca la figura del capitano irlandese condotto alla forca: «Egli era legato pochissimo con una leggiera fune sotto le spalle; era in mezzo d'un amico e d'un predicante, e come che egli era irlandese cattolico, si crede che l'amico fosse un prete. Quando fu vicino al patibolo, si voltò indietro (perché sono posti nella carretta colle spalle rivolte al cavallo) e guardò intrepidamente e freddamente il patibolo stesso, poi l'uditorio. Poi si alzò quando fu sotto, vidi un bel giovine, d'un'aria nobile e vestito molto decentemente; aveva il cappello in capo abbassato per davanti, aveva nelle mani un fazzoletto con cui si copriva la bocca dal freddo. Ne' suoi moti, nel suo gesto, nel suo contegno era freddissimo, come dovesse prendere una tazza di caffè. Quando fu in piedi, il carnefice, ch'era venuto sulla carretta con lui, gli si accostò: ed egli mise da sé stesso a terra il cappello, tirò i guanti, levò il colletto come se dovesse far una delle solite faccende; poi ajutò il carnefice ad applicargli il capestro, come si ajuta il servitore a porci il colletto, e tutto ciò fu fatto sempre disinvoltamente parlando col carnefice, coll'amico e col predicante» (*Lettere e scritti inediti* di Pietro e di Alessandro Verri cit., II, p. 46). Tutte le lettere di Alessandro da Londra e da Parigi sono interessanti come relazioni di paesi e costumi oltreché per il preminente motivo ideologico.

²²³ Si rilegga in proposito il breve scritto *Degli errori utili* («Il Caffè», II, XXIII, ed. cit., p. 455) che qui riporto in parte: «Vantiamo tanto la ragione, e dobbiamo le più grandi cose all'errore. L'entusiasmo, le passioni sublimi sono per lo più figlie di lui, e con queste si fanno le imprese grandi. Dove l'amor della patria, dove il disprezzo stoico della morte, e del dolore, dove il valor militare, sorgenti feconde della grandezza delle nazioni immortali, se la logica fosse stata invece delle opinioni? Togliete ai Maomettani la persuasione che morendo in guerra vassi in seno del Profeta... Togliete agli antichi Romani la persuasione che dovessero conquistare il mondo... Qual coraggio non aveano nelle guerre i popoli del Nord? Ciò essi doveano all'antico loro legislatore Odino che avevali persuasi essere deliziosa cosa il morire in guerra. In un'ode d'un re del Nord, Ledbrog, si vede qual effetto producessero questa persuasione: Qual trasporto di gioia m'inonda il cuore? Io moro. Ascolto la voce d'Odino che mi chiama... Venga il buon logico, e dica a questo moribondo, ch'egli è un pazzo; venga il freddissimo metafisico e faccia un trattato contro di Odino, avrà fatto un

timento rispetto all'intelletto²²⁴, della forza dell'entusiasmo e del «cuore»²²⁵, della libera ispirazione²²⁶, che essa finisce per forzare i limiti di saggezza illuminata e di fede centrale nella progressiva forza della ragione e a condurre gli elementi sensistici fino alle soglie del piú inquieto e predominante sentimentalismo preromantico: come avverrà (e lo vedremo in un successivo paragrafo) ad Alessandro Verri nel suo piú tardo passaggio ai romanzi e alle *Notti romane*.

Proprio Alessandro Verri fu anche l'autore del celeberrimo articolo del «Caffè» *Rinuncia avanti notaio degli autori del presente foglio periodico al Vocabolario della Crusca*, che ben rappresenta la posizione estremistica presa dagli illuministi del «Caffè» intorno alla questione della lingua, dibattuta anche nel primo Settecento in termini di maggiore prudenza e di moderata esigenza di libertà rispetto al piú rigido toscanesimo e trecentismo di tipo bembistico e cruscante ed ora (dopo gli avvii piú arditi e francesizzanti dell'Algarotti in parte riequilibrati nella sua piú tarda attività: come abbiamo visto accennando alla revisione linguistica del *Neutonianismo*) e ripresa ad un livello di radicalismo innovatore che si connette con le piú forti spinte illuministiche verso una libertà piena, verso una spregiudicata ammissione di parole straniere purché necessarie a indicare cose ed idee nuove, verso

bel servizio a quelle nazioni... Quando mi si dimostrerà che le nazioni non hanno bisogno di certe grandi passioni per esser grandi, e felici; quando mi si dimostrerà che in una vasta società d'uomini si possa eccitare l'entusiasmo colla sola ragione, e senza opinioni; quando mi si dimostrerà che le sublimi passioni sono ragionamenti, allora dirò che la ragione fa delle grandi cose. Finora il solo entusiasmo, ed il solo sentimento le ha fatte. Ne' paesi della sensibilità la fredda logica fa un terribile saccheggio».

²²⁴ «... io credo che il mezzo piú atto a comunicar le idee morali all'universale degli uomini sia la strada del sentimento. Molti sentono, pochissimi ragionano. Il sentimento non fa sofismi; l'intelletto ne fa moltissimi... Gli antichi fondavano i lor sistemi morali su delle grandi, ed ammirande immagini, tutto era entusiasmo; le virtù tutte eran giganti. Di rado ragionavano, quasi sempre erano poeti» (in *Alcune idee sulla filosofia morale*, in «Il Caffè», II, XXVI, ed. cit., p. 478 e p. 482).

²²⁵ Si rileggano le belle e appassionate pagine del saggio *La prova del cuore* («Il Caffè», II, XXIV, ed. cit., pp. 461-462).

²²⁶ Si rilegga almeno un passo del saggio *Dei difetti della letteratura e di alcune loro cagioni*: «Sono i freddi esami, le caute discussioni, giudici altrettanto giusti delle opere di ragionamento, quanto incompetenti di quelle di sentimento: sono epicurei nelle belle arti i sublimi maestri: non resistono, ma sono strascinati dal sentimento; non eglino si accostano alle passioni, ma esse li tirano a sé quasi irresistibilmente. All'eccellente dramma fatto dal loro nemico essi piangono, che non ha tempo la importuna ragione di ficcarsi tra l'oggetto, e la vivissima sensazione. Se gli uomini grandi ritrovano difetti nelle opere grandi, essa è l'ultima scoperta, che vi facciano, ed i piccoli la prima. Non sono difetti importanti quelli, che nelle opere di cuore non si scoprono che ragionando. Che importa se in una sublime poesia, la quale ti ha rapito in entusiasmo, con freddo esame tu ritrovi alcuni nei sparsi qua e là? Il sentimento non ha mai torto: l'autore ha ottenuto il suo fine, e levando ancora tutte quelle macchie, che ritrovò la fredda ragione, e che non poté trovare il sentimento, non sarà sensibilmente migliorata un'opera fatta pel sentimento» («Il Caffè», II, XIII, ed. cit., p. 381).

una netta subordinazione delle «parole» alle «cose», nonché verso quel patriottismo illuminato che intende superare la chiusura delle patrie «locali» e trovare in una lingua comune a tutta l'Italia lo strumento adatto a gareggiare con le altre lingue moderne, in moderna capacità di designare ed esprimere nuove idee e nuovi problemi.

Posizioni che il giovane Verri esponeva in forma drastica e quasi paradossale in una serie di dichiarazioni che puntano polemicamente contro ogni restrizione tradizionalistica e puristica e che giova qui riportare anche come esempio della prosa aggressiva e satirica di quello scrittore nella sua fase più fervidamente innovatrice e illuministica:

Cum sit, che gli autori del *Caffè* siano estremamente portati a preferire le idee alle parole, ed essendo inimicissimi d'ogni laccio ingiusto che imponesse si voglia all'onestà libertà de' loro pensieri, e della ragion loro, perciò *sono venuti in parere* di fare nelle forme solenne rinunzia alla pretesa purezza della *toscana favella*, e ciò per le seguenti ragioni.

1. Perché se Petrarca, se Dante, se Boccaccio, se Casa, e gli altri testi di lingua hanno avuta la facoltà d'inventar parole nuove e buone, così pretendiamo che tale libertà convenga ancora a noi: conciossiaché abbiamo due braccia, due gambe, un corpo, ed una testa fra due spalle com'eglino l'ebbero...

2. Perché, sino a che non sarà dimostrato, che una lingua sia giunta all'ultima sua perfezione, ella è un'ingiusta schiavitù il pretendere che non s'osi arricchirla, e migliorarla.

3. Perché nessuna legge ci obbliga a venerare gli oracoli della Crusca, ed a scrivere o parlare soltanto con quelle parole che si stimò bene di racchiudervi.

4. Perché se italianizzando le parole francesi, tedesche, inglesi, turche, greche, arabe, sclavone, noi potremo rendere meglio le nostre idee, non ci asterremo di farlo per timore o del Casa, o del Crescimbeni, o del Villani, o di tant'altri, che non hanno mai pensato di erigersi in tiranni delle menti del decimo ottavo secolo, e che risorgendo sarebbero stupitissimi in ritrovarsi tanto celebri, buon grado la volontaria servitù di que' mediocri ingegni che nelle opere più grandi si scandalizzano di un *c*, o d'un *t* di più o di meno, di un accento grave invece di un acuto. Intorno a che abbiamo preso in seria considerazione, che se il mondo fosse sempre stato regolato dai grammatici, sarebbero stati depressi in maniera gl'ingegni e le scienze che non avremmo tuttora né case, né morbide coltri, né carrozze, né quant'altri beni mai ci procacciò l'industria, e le meditazioni degli uomini; ed a proposito di carrozza egli è bene riflettere, che se le cognizioni umane dovessero stare nei limiti strettissimi che gli assegnano i grammatici, sapremmo bensì che carrozza va scritta con due *erre*, ma andremmo tuttora a piedi.

5. Consideriamo ch'ella è cosa ragionevole, che le parole servano alle idee, ma non le idee alle parole, onde noi vogliamo prendere il buono quand'anche fosse ai confini dell'universo, e se dall'inda, o dall'americana lingua ci si fornisse qualche vocabolo ch'esprimesse un'idea nostra, meglio che colla lingua italiana, noi lo adopereremo, sempre però con quel giudizio, che non muta a capriccio la lingua, ma l'arricchisce, e la fa migliore.

6. Porteremo questa nostra indipendente libertà sulle squallide pianure del dispolitico Regno Ortografico, e conformeremo le sue leggi alla ragione dove ci parrà che

sia inutile il replicare le consonanti o l'accentar le vocali, e tutte quelle regole che il capriccioso pedantismo ha introdotto, e consagrate, noi non le rispetteremo in modo alcuno. In oltre considerando noi che le cose utili a sapersi son molte, e che la vita è breve, abbiamo consagrato il prezioso tempo all'acquisto delle idee, ponendo nel numero delle secondarie cognizioni la *pura favella*, del che siamo tanto lontani d'arrossirne, che ne facciamo *amende honorable* avanti a tutti gli amatori de' riboboli noiosissimi dell'infinitamente noioso *Malmantile*, i quali sparsi qua e là come gioielli nelle lombarde cicalate sono proprio il grottesco delle Belle Lettere. 7. Protestiamo che useremo ne' fogli nostri di quella lingua che s'intende dagli uomini colti da Reggio di Calabria sino alle Alpi; tali sono i confini che vi fissiamo, con ampia facoltà di volar talora di là dal mare e dai monti a prendere il buono in ogni dove.

A tali risoluzioni ci siamo noi indotti perché gelosissimi di quella poca libertà che rimane all'uomo socievole dopo tante leggi, tanti doveri, tante catene ond'è caricato; e se dobbiamo sotto pena dell'inesorabile ridicolo vestirci a mo' degli altri, parlare ben spesso a mo' degli altri, vivere a mo' degli altri, far tante cose a mo' degli altri, vogliamo, intendiamo, protestiamo di scrivere e pensare con tutta quella libertà, che non offende que' principî che veneriamo...²²⁷

Queste posizioni di rottura estremistica valgono soprattutto appunto nella loro volontà di rottura rispetto ad una lingua impoverita dalla sua chiusa adesione ad una situazione storica lontana ed archeologica, e rispetto ad una letteratura oziosa di «parolai» e di retori. Perché poi – a parte le concrete correzioni interne da parte degli scrittori del «Caffè» ispirate dallo stesso loro sensismo attento alle idee «accessorie» e al dovere di suggestione sensoria ed emozionale dello stile (si pensi a quanto abbiamo detto del Beccaria e di Pietro Verri) – simili posizioni vengono sí accolte fundamentalmente nella loro sostanza antiretorica e anticruscante, ma variamente realizzate in una piú consapevole esigenza letteraria e in un piú equilibrato senso di rapporti fra modernità e tradizione, fra libertà, creatività di neologismi e «libertinaggio» esterofilo e francesizzante, come vedremo, sia nell'amore baretiano per la lingua «naturale», sia nelle posizioni linguistico-estetiche del Parini, sia nella piú concreta e viva posizione del Cesarotti, in una via che – in una larga discussione complicata dalle nuove tendenze preromantiche e neoclassiche – si prolungherà sin nel primo Ottocento nelle posizioni linguistiche montiane, opponendosi piú decisamente al riaffiorante e rigido purismo di un Cesari, e riassorbendo in parte le esigenze piú concretamente «nazionali» che potevano avere una loro certa validità, se estratte dal piú chiuso nazionalismo di posizioni come quella del piemontese Francesco Galeani Napione (1748-1839). Il quale, se con il suo saggio *Dell'uso e de' pregi della lingua italiana* (1791-1792) duramente combatteva persino la «giudiziosa libertà» del Cesarotti, come pericolosa concessione all'«imbarbarimento» «infranciosato» della lingua italiana, non poteva tuttavia accettare la pura e sempli-

²²⁷ «Il Caffè» I, IV, ed. cit., pp. 39-41.

ce posizione della Crusca, e spostava almeno al Cinquecento (e alla prosa scientifica del Seicento) l'esemplarità della lingua tradizionale e cercando comunque una lingua di «tutti» come la sola atta a diffondere «le scienze, il buon gusto e la coltura in ogni ordine di persone» (situazione linguistica che riconosceva proprio nella avversata nazione francese, più generalmente colta «perché la lingua delle leggi, de' libri, dell'istruzione non è diversa da quella che sa parlare il popolo eziandio più abietto»²²⁸).

Dalla lingua alla letteratura la posizione degli illuministi del «Caffè» si svolge sul fondamentale motivo del rinnovamento e della battaglia contro i pedanti, i «parolai», i letterati oziosi e accademici, i residui dell'Arcadia: posizioni che in parte concordano – almeno nella loro parte negativa – con quelle letterariamente più scaltrite e complesse di un Bettinelli o di un Barretti, ma che, di nuovo, nella loro audacia più estremistica rappresentano il fronte innovatore più compatto, almeno nella fase di vita più attiva e concorde del gruppo lombardo.

Lingua e letteratura sono saldamente collegate entro la polemica di «cose» contro «parole», come può ben far vedere il saggio di Pietro Verri *Pensieri sullo spirito della letteratura d'Italia*, in cui il vizio di fondo degli «aristotelici delle lettere» è fatto consistere insieme nella loro adorazione di opere ornamentali e vuote, nella loro preferenza nella «eleganza della rilegatura» formalistica rispetto alla sostanza delle opere²²⁹, e nell'antico irrigidimento della lingua in modelli antiquati e ormai estranei agli interessi della cultura moderna:

Nell'Italia nostra però vi sono tuttavia gli *Aristotelici* delle lettere, come vi furono della filosofia, e sono quei tenaci adoratori delle parole, i quali fissano tutti i loro sguardi sul conio d'una moneta, senza mai valutare la bontà intrinseca del metallo; e corrono dietro, e preferiscono nel loro commercio un pezzo d'inutile rame ben improntato e liscio a un pezzo d'oro perfettissimo, di cui l'impronto sia fatto con minor cura. Immergeteli in un mare di parole, sebben anche elleno non v'annunzino che idee inutili o volgarissime, ma sieno le parole ad una ad una trascelte e tutte insieme armoniosamente collocate ne' loro periodi, sono essi al colmo della loro gioia. Mostrate loro una catena ben tessuta di ragionamenti utili, nuovi, ingegnosi, grandi ancora; se una voce, se un vocabolo, una sconciatura risuona al loro piccolissimo organo, ve la ributtano come cosa degna di nulla. Sono que' tali come quel raccoglitore dei libri, il quale gli sceglieva sulla eleganza della rilegatura, rare volte osservandone il titolo, non che l'opera; e così preferiva le opere del celebre Gomez rilegate in vitello, alla storia del presidente De Thou legata in pergamena. Questi inesorabili parolai sono il più forte ostacolo, che incontrano anche al dì d'oggi in Italia i talenti, che sarebbero dalla natura altronde felicemente disposti

²²⁸ F. Galeani Napione, *Dell'uso e de' pregi della lingua italiana*, Torino 1846, I, p. 44.

²²⁹ Motivo di sano contenutismo su cui si ritroverà, ad altro livello, il romantico Porta quando affermerà «che la forma no fa el bon del pastizz» (e per i rapporti fra il «Caffè» e i romantici 1816 si veda il mio saggio *La battaglia romantica in Italia*, in *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento*, Firenze 1963², pp. 77-90).

per le lettere: essi co' loro rigidi precetti impiccoliscono ed estinguono il genio de' giovani nell'età appunto più atta a svilupparsi; essi colle eterne loro dicerie intoridiscono talmente i loro disgraziati alunni, che in vece di sollevarsi con un felice ardimento, scrivendo, a quell'altezza, a cui giunger possono le loro forze, con mano tremante servilmente si piegano alla scrupolosa imitazione di chi fa testo di lingua; e quel pittore, il quale nelle prime opere sue, se fosse stato libero, avrebbe prodotte molte bellezze, e alcuni difetti, per migliorare poi sempre colla propria esperienza, s'agghiaccia colla pedanteria dell'imbecille e venerato suo maestro, e per troppo temere i difetti, non produce più né difetti né bellezze proprie, ma oscure e dispregevoli copie non mai capaci di dar un nome all'autore.

Questa disgrazia dell'Italia è provenuta, cred'io, da ciò che nell'Italia, quasi appena dopo il risorgimento delle lettere, si pretese di aver fissata la lingua, e si pretese di più di averla fissata con confini sí immobili, che la lingua italiana della scrittura avrebbe dovuto avere tutta la rigidezza delle lingue morte, perdendo quel naturale tornio, e quella pieghevolezza all'idee di ciascuno scrittore, che forma il primario genio delle lingue vive. Io non pretendo già che debba esser lecito ad un pulito e colto scrittore il far uso di que' vocaboli, che sono talmente municipali d'una parte d'Italia, sí che nell'universale lingua italiana non sieno conosciuti; io non pretendo neppure che un pulito e colto scrittore ignori la grammatica della lingua in cui scrive, e macchi i suoi discorsi con frequenti errori, o barbarismi; nemmeno pretendo che sia lodevole un perfetto libertinaggio di lingua, introducendo senza ragione ne' scritti delle frasi o de' modi di dire ignobili, o forestieri al genio della lingua; io dico bensí, che il merito della lingua è un puro merito secondario, ch'egli è un puro abbellimento del discorso; né può essere mai risguardato come un merito primario, se non se da coloro, i quali non sanno far uso della miglior parte dell'uomo.²³⁰

Mentre un significativo esempio della letteratura che gli illuministi lombardi sostenevano, nella sua efficacia morale e espressiva-impresiva, può essere il giudizio elogiativo di Pietro Verri sulle commedie goldoniane, che si avvale pur significativamente della conferma del consenso del pubblico e particolarmente di quello non italiano (e soprattutto di quello del Voltaire) a indicare più chiaramente il valore universale di una vera opera poetica e la consonanza con essa dello spirito europeo più avanzato e illuminato:

Nelle commedie del signor Goldoni primieramente è posto per base un fondo di virtù vera, d'umanità, di benevolenza, d'amor del dovere, che riscalda gli animi di quella pura fiamma, che si comunica per tutto ove trovi esca, e che distingue l'uomo che chiamasi d'onore, dallo scioperato. Ivi s'insegna ai padri la beneficenza e l'esempio, ai figli il rispetto e l'amore, alle spose l'amor del marito e della famiglia, ai mariti la compiacenza e la condotta; ivi il vizio viene accompagnato sempre dalla più universale e possente nemica, cioè l'infelicità; ivi la virtù provata ne' cimenti anche più rigidi riceve la ricompensa; in somma ivi stanno con nodo sí indissolubile unite la virtù al premio, e la dissolutezza alla pena, e sono con sí vivi e rari colori dipinte e l'una e l'altra, che v'è tutta l'arte per associare le idee di onesto e utile nelle menti umane con quel nodo, il quale se una volta al fine giungessimo a rassodare,

²³⁰ «Il Caffè», I, XIX, ed. cit., pp. 157-158.

sarebbero i due nomi di pazzo e di malvagio sinonimi nel linguaggio comune. Io non dirò che le ottanta e più commedie del signor Goldoni dilettono tutte; dirò che spirano tutte la virtù, e che la maggior parte di esse veramente diletta. Che dilettono me, ogni lettore deve accordarmelo, poiché parlo in materia in cui non v'è miglior giudice competente; che dilettono gli spettatori sembra cosa molto probabile, direi quasi delle probabilmente probabili, anzi delle probabilmente probabiliori, posto che vediamo il concorso ch'esse hanno avuto, ed hanno tuttavia per tutto ove si rappresentano.

Gli abitatori di Parigi, quelli cioè che sono avvezzi ogni giorno a vedere sui loro teatri le più belle produzioni drammatiche, che gli uomini abbiano fatte, almeno dacché le memorie sono giunte a noi, essi ascoltano con applauso le commedie del valoroso nostro italiano. Nella Germania molte delle sue commedie si rappresentano tradotte ed applaudite. Pongasi tutto ciò da una parte della bilancia, pongasi dall'altra parte il piccol numero degli insensibili pedanti, e poi si giudichi, se in una cosa che piace così universalmente vi sia una ragione perché piaccia, oppure se sia un effetto senza ragione.

La vita degli uomini di genio è sempre stata il bersaglio delle frecce degli uomini mediocri, e Molière sarebbe stato da essi oppresso, se la protezione d'un gran monarca non lo avesse difeso. Sia detto a gloria nostra, gl'Italiani hanno fatto per quest'illustre paesano quello che avrebbe potuto fare un monarca, e la sensibilità della nazione al merito ha offerto in tributo all'eccellente comico l'allegria, le lagrime, e gli applausi de' pieni teatri. Sin dalle montagne, ove ha scelto di passare i giorni della gloriosa sua vecchiaia il maestro vivente del teatro, il signor di Voltaire, vengono gli elogi al *Ristoratore della commedia*, al *Liberatore dell'Italia dai Barbari*, al vero *Dipintore della Natura*, signor Goldoni; ed in fatti il nostro comico per liberarci dalla vera barbarie, in cui erano le scene d'Italia, ha dovuto superare i primi ostacoli, cioè la difficoltà di avvezzare i commedianti a imparare a memoria, e la difficoltà di avvezzare gli uditori a gustare le cose imparate a memoria. Il nostro comico ha dovuto per gradi mostrarci la commedia, e molte ce ne ha mostrate, le quali, oso predirlo, si mireranno un giorno con gloria dell'Italia, come ora con diletto e istruzione.²³¹

E si noti, pur nelle analogie, il maggiore spicco dato dalla pagina verriana al valore educativo-filantropico in senso illuministico, rispetto al moralismo più blando del giudizio – già da noi ricordato – del Gozzi sul Goldoni.

Né si dimentichi che il Parini è citato più volte nel «Caffè», in articoli di Alessandro Verri e del Secchi, come il «nostro Orazio», il «nuovo Giovenale», l'«eccellente poeta del *Mattino*»²³², anche se poi, nell'articolo di Pietro Verri *Sul ridicolo*²³³, questi avvertiva nella descrizione del «giovin signore» una mancanza di più forte stimolo al riso a causa di una certa indulgenza del poeta verso le forme eleganti del mondo nobile satireggiato. Ed anche questa critica è ben significativa per la più forte carica di aggressività desiderata dal Verri sulla direzione satirica pariniana.

Non occorrerà qui – tanto è evidente anche nel giudizio verriano sul Pa-

²³¹ «Il Caffè», I, IV, ed. cit., pp. 43-44.

²³² «Il Caffè», ed. cit., II, XX, p. 430; I, VII, p. 60; I, XII, p. 102.

²³³ «Il Caffè», ed. cit., II, XV, pp. 392 e 393.

rini²³⁴ – sottolineare i pericoli di queste posizioni nello scambio di una vera poesia nutrita di «cose» e di prodotti letterari educativamente e combattivamente efficaci ma privi della forza mediatrice e veramente rinnovatrice della poesia, né i pericoli di una posizione linguistica che poté provocare non solo le reazioni di tradizionalisti retrogradi, ma anche i concreti dissensi di scrittori come un Parini, un Alfieri, e poi di un Foscolo e di un Leopardi. Ciò che qui conta è sottolineare il valore di rottura e di stimolo che esse rappresentarono nel momento storico in cui si esprimevano. Anche se poi occorrerà aggiungere che di fronte a queste posizioni solo nel periodo giacobino si prospetteranno – con molte ingenuità e rozzezza letteraria – ancor più radicali proposte di letteratura popolare e democratica che possono giungere alla ipotesi di una specie di riforma democratica del linguaggio che escludesse persino aggettivi (come «regale», «nobile», ecc.) entrati nell'uso comune, ma pericolosi per l'idea reazionaria che ne era all'origine²³⁵.

A queste esigenze fondamentali (che variamente si riflettono con minore consapevolezza e forza di rinnovamento in tanti scrittori del secondo Settecento in parte da noi già ricordati nel paragrafo sui memorialisti e viaggiatori) corrisponde la prosa degli illuministi militanti – e non solo di quelli del «Caffè» – con varianti e modulazioni personali che richiederebbero una descrizione ed interpretazione particolare, ma che in realtà qui mi è impossibile attuare data l'impostazione del presente volume diviso fra sezione ideologico-storica e sezione storico-letteraria: perché non posso evidentemente ritornare sui vari ritratti degli scrittori illuministi già presentati nella sezione del Diaz, e, non potendo quindi risalire ai caratteri della prosa di quegli scrittori dal riesame delle loro individuali, concrete, interne e intere ragioni ideali, morali, biografico-storiche, sarei costretto a svolgere un discorso generico, e di tipo formalistico-retorico per me assurdo.

²³⁴ Ed anche nel caso del Goldoni tanto ammirato da Pietro Verri sarà bene ricordare il successivo giudizio di Pietro Secchi che, nell'articolo *Esame di alcune cagioni, che tengono nell'attuale mediocrità il teatro italiano*, limitava il valore della riforma goldoniana come trattenuta dai «pregiudizi troppo inveterati» e dal «gusto del paese, al quale [il Goldoni] ha dovuto forse troppo servilmente obbedire», e così lontana da quella pienezza che avrebbe potuto avere «in tempi migliori» (cfr. «Il Caffè», II, XXX, ed. cit., p. 500). Dove sono evidenti insieme la tensione ad un teatro più illuministicamente coraggioso e l'incomprensione della misura congeniale dell'opera goldoniana.

²³⁵ Si veda in proposito il lungo scritto di Girolamo Bucalosi, *Dell'educazione democratica da darsi al popolo italiano* (ripubblicato nel secondo volume dei *Giacobini italiani*, a cura di D. Cantimori e di R. De Felice, Bari 1964), interessante sia per la «censura» democratica di parole «servili», sia per il duro giudizio sulla poesia epica e lirica italiana mancante – ad esclusione di qualche tratto di Dante e Petrarca – di sentenze e immagini adatte a «formar de' cittadini» perché i poeti italiani «hanno servito al trono, all'amore, ai preti e agli aristocratici» (cfr. volume citato, p. 118), mentre poi rimproverava la mancanza di comunicabilità del linguaggio poetico italiano, rimpiangendo che l'unico poeta dotato di tale qualità, il Metastasio, fosse nato «nella serva Roma» e passato «in più serva città ad adular dei tiranni» (pp. 126-127).

Ché infatti – a parte la scarsa attendibilità di vecchie distinzioni fra il carattere della prosa pacata e serena degli illuministi settentrionali e quello piú fervido ed utopistico di quelli meridionali (tanto invece nei primi agiscono a vario livello elementi di entusiasmo e di sensibilità e tanto nei secondi è forte anche una concretezza e un'attenzione a condizioni e problemi locali) – già nel gruppo degli illuministi del «Caffè» si offrono prospettive varie e differenze di accento e di ritmo espressivo, nonché diversi svolgimenti stilistici anche nell'arco di maturazione di uno stesso pensatore-scrittore: come nel caso vistoso delle posizioni fervide e lucidamente entusiastiche del Beccaria del *Dei delitti e delle pene* che si traducono in una prosa decisa e sicura²³⁶ – una sicurezza al culmine di una forte tensione ideale e sentimentale – e di quelle piú tecniche e particolareggiate delle *Consulte* caratterizzate da una prosa piú rigida e minuziosa. E si pensi almeno alle differenze fra il gusto scrittoriale piú vario e raffinato di Alessandro e quello piú profondo e analitico-sintetico di Pietro Verri; fra la prosa poco elaborata del Carli e la sensibile e sentimentale finezza della prosa di un Biffi²³⁷. O, nel caso di alcuni dei maggiori illuministi meridionali, la differenza fra la prosa fervida e limpida del Filangieri e la matura, densa chiarezza didattica del Genovesi pur piú costruita entro una sintassi appoggiata a forme della prosa di tradizione²³⁸. Per non dire poi del caso del Galiani, la cui eccellente

²³⁶ Per non dire della eloquenza esemplarmente illuministica della *Prolusione* del '69, tutta pervasa da un fervore filantropico e dalla speranza in una società concorde e fraterna, utilitaria per il «bene comune», antiascetica e antifanatica, e del bellissimo frammento sulla «gioventú», che tanto ci fa capire la forza di esperienza e di meditazione sulla vita che alimenta il sensismo illuministico piú vivo e fecondo e la sua prosa fervida e lucida: «Finché il bollore della gioventú, finché la sua mente non ancora ingombra ed occupata tutta quanta da una folla di inutili idee, e di pertinaci abitudini, ha spazio e facilità di ricever nuovi movimenti e nuove direzioni, esercitala, movila, e piegala a sentire, a toccare, a rimaneggiare fortemente tutta l'immensa varietà di impressioni di cui sei suscettibile, altrimenti la sopravveniente età irrigidirà la facile e pronta duttilità del tuo ingegno, renderà inflessibile l'elastica forza del tuo riscotimento, e i nuvoli delle tristezze e le dissipatrici circostanze della imitatrice e confusa vita sociale ingombreranno il libero corso delle tue idee. Allora le piú forti impressioni, e i colpi impetuosi e profondi del grande e del bello appena potranno lambire la superficie dell'animo tuo ed eccitarvi una leggera, sfuggevole ed alterata commozione» (in *Opere*, ed. cit., II, p. 801).

²³⁷ Testimoniata soprattutto da quelle «lettere itinerarie» – solo in parte pubblicate da F. Venturi (quelle da Venezia in appendice al suo profilo *Un amico di Beccaria e di Verri, profilo di G.B. Biffi*, in «Giornale storico della letteratura italiana», fasc. 405, 1957, pp. 37-76; quelle da Genova in «Miscellanea di storia ligure», I, 1958, pp. 383-411) – che associano un incontro di fiducia illuministica e di sentimento del passato in una prosa piú rousseauiana e tenera (che poté apparire anche documento del troppo «flebile» Biffi ai suoi amici milanesi).

²³⁸ Ché poi il suo «toscanesimo» piú tradizionalista – che ha le sue manifestazioni piú esplicite nelle *Lettere accademiche*, pur così importanti per l'energica proposta di un attivo connubio fra scienze e lettere – molto riduce il suo peso sia nell'*Autobiografia*, sia, e piú, nelle lettere familiari, essenziali a rendere il fascino profondo della personalità genovesiana e della sua concreta ed alta moralità, della sua sicura combattività illuministica a volte condensata

e brillante prosa italiana e francese è inseparabile dalle sue complesse radici nelle posizioni mentali e ideologiche di questo illuminista antienciclopedico, nell'attrito delle sue battaglie antiastrette all'interno dell'illuminismo e nelle pieghe sinuose del suo scetticismo e relativismo corrosivo e intollerante di ogni luogo comune²³⁹. Per non dire di quanto si potrebbe raccogliere, in un esame minuto e giustificato entro varie prospettive e capacità

in battute incisive, esemplari, come questa tratta da un inedito sui rapporti fra Stato e Chiesa (pubblicati da L. Villari, *Due inediti di A. Genovesi*, in «Rassegnà storica del Risorgimento», 1957, I, pp. 78-87): «Non si gabbano i frati. Come accordate un dito piú di quel che a loro si dee, traggonsi il braccio, poi il corpo tutto quanto». Per la prospettiva di un rinnovamento della letteratura-cultura, è essenziale, entro tutto il saggio *Il vero fine delle lettere e delle scienze*, la pagina che qui riportiamo sulla ragione che si comunica al «cuore» e alle «mani»: «Per quanto grande però sia stato tra noi il progresso delle arti e delle scienze, e piú ancora della ragione che le nutrice e perfeziona, nondimeno non ancora abbiamo potuto cosí rinnovarci che, sia forza d'invecchiato costume, sia ritrosia delle umane cose, un certo lezzo dell'antica barbarie, che colui disse "prisci vestigia ruris", non ci sia rimasto attaccato. Egli non può dirsi che la ragione sia in una nazione giunta alla sua maturità, dove ella risiede ancora piú nell'astratto intelletto che nel cuore e nelle mani. Ella veramente è sempre bella, ma dove ella non è operatrice è ancora acerba, che può, se volete, adornar gli uomini, ma non esser loro utile. Ella è come le gemme, che lucono, ma non nutriscono. La ragione non è utile se non quando è divenuta pratica e realtà, né ella divien tale se non quando tutta si è cosí diffusa nel costume e nelle arti, che noi l'adoperiamo come nostra sovrana regola, quasi senza accorgercene. Ma sono giunte a questo segno tra di noi le lettere? Noi amiamo ancora piú disputare che operare. Le api, le quali potrebbero essere il modello del vero saggio, nel fabbricare le loro celle sieguono costantemente le regole della perfetta geometria, né s'arrestano dal lavoro per disputare inutilmente. Nelle bestie la cognizione è tutta uso, perché è l'arte di Dio lavorante su la materia, ed in Dio non ci sono *enti di ragione*. Sarebbe egli un privilegio dell'uomo avere una ragione buona parte della quale fosse senza uso? Io non vorrei che si potesse ancora di noi dire, come della maggior parte de' filosofi delle passate età, l'intendimento de' quali, quando se ne voglia giudicar per l'uso che ne fecero, può parere essere stato loro dato per il mondo ideale, non per lo governo e vantaggi dell'umana vita. Egli è vero che non pochi fra di loro si studiarono di convertire in pratica tutta la loro filosofia, con diffonderla nella piú bella e piú necessaria parte del sapere umano, che sono le leggi, direttrici del costume, dell'ordine e della pubblica tranquillità. Ma sarebbe stato a desiderare di molti di loro che se ne fossero astenuti. Essi vi arrecarono tutte le argutezze delle scuole de' dialettici, e tessero cappiети sí fini e sí inestricabili alle regole produttrici e conservatrici della nostra felicità, che noi non sappiamo ancora isvilupparcene. Noi ci siamo veramente liberati da' vani e puerili giuochi di mente de' nostri maggiori, ma, o ritenuti ancora dal vecchio uso, o incerti dell'esito del nuovo, temiamo di portare le nostre cognizioni là dove esse medesime accennano di volere andare. Non ci manca la forza, e dirò anche, non l'intelligenza, ma il cuore è tuttavia debole, né il gusto affatto spogliato dell'antica pituita. Una certa vanità d'ingegno ci mantiene ancora attaccati alle cose piú speciose che utili, noi ci crediamo ancora piú grandi quando siamo ammirati come incomprensibili che quando siamo tenuti come utili, quasi men distinti» (cito da *Illuministi italiani*, V, *Riformatori napoletani*, a cura di F. Venturi, Milano-Napoli 1962, pp. 100-101).

²³⁹ Per la caustica e implacabile ironia del Galiani, quale si può ricavare, piú che dai suoi scritti illustri, da lettere inedite e da battute e aneddoti della sua inesauribile conversazione, fondamentale è la lettura dell'ampio saggio di F. Nicolini, *Amici e corrispondenti francesi dell'abate Galiani* ecc., in «Bollettino dell'Archivio storico del Banco di Napoli», 7 (1954), pp. 1-244.

personali, di quello spirito illuminista caustico, umoristico-aggressivo, che risulta dagli epistolari e spesso anche dalle più semplici battute di *causerie* brillante nella stessa aneddotica del tempo dei lumi. Si pensi, ad esempio, alle celebri battute del marchese Caracciolo, come quella del suo colloquio con il re d'Inghilterra che si congratulava con lui e col re di Napoli, di cui era ambasciatore, per la soppressione dell'ordine dei gesuiti e a cui egli rispose: «Il faut expérer, Sire, que comm'on a commencé par les Jésuites, on finira par les Capucins». E poiché il re si meravigliava di questa inclusione dei cappuccini, di cui gli si diceva che erano «des braves gens», il Caracciolo concluse: «C'est pour cela, Sire, que je l'ai mis les derniers»²⁴⁰.

9. La critica fra illuminismo e preromanticismo: Bettinelli e Baretti

Anche al di fuori della più compatta situazione degli illuministi del «Caf-fè», nel più generale campo della critica e della storiografia letteraria italiana la fondamentale spinta dell'illuminismo anima, a diversi livelli di forza, di novità, di consapevolezza, nuove prospettive e nuovi impegni di studio e di interpretazione in relazione a nuove prese di coscienza della situazione letteraria e culturale contemporanea nei suoi rapporti con il passato; mentre crescenti aperture nel complesso passaggio dal denso e fertile terreno del sensismo verso il sentimentalismo preromantico complicano ed ampliano le istanze illuministico-sensistiche in una direzione che si può cogliere già nel Bettinelli e, meglio, nel Baretti, per farsi più forte nel Cesarotti e nel raccordo, in lui, fra l'attività in campo critico e linguistico e la sua opera di traduttore dell'*Ossian*, delle quali si parlerà nel prossimo paragrafo.

Per quanto riguarda la vera e propria storiografia letteraria una più decisa impronta illuministica è da riconoscere nell'opera storiografica di Carlo Denina (per il cui generale profilo rimando alle pagine a lui dedicate dal Diaz) che, autore più tardi di un abbozzo della storia letteraria moderna prussiana (*La Prusse littéraire sous Frédéric II*, uscita a Berlino nel 1790-1791), si occupò della storia letteraria occidentale (*Discorso sopra le vicende della letteratura*, del 1760, ripreso ed ampliato in una seconda edizione del 1784), rompendo vecchi schemi precettistici e cercando – con chiaro spirito illuministico, anche se con una assai relativa capacità di approfondimento – di mettere in movimento le «vicende» della storia letteraria entro un nesso fra letteratura, cultura, condizioni storico-sentimentali e fin climatiche (secondo quell'attenzione all'influenza del clima che è tipica della storiografia illuministica europea), e nell'indagine delle cause che avrebbero mosso il diagramma di perfezione e decadenza delle letterature dall'epoca classica ai tempi moderni, con tutto un rilievo, variamente acuto e stimolante, di tali fasi, come quello – simile al più vigoroso rilievo del *Risorgimento* bettinelliano – della fase di origine delle

²⁴⁰ Aneddoto riportato da F. Mazzei, nelle *Memorie*, Lugano 1845, p. 323.

letterature moderne nel secolo undicesimo in rapporto con la nuova vita politica e sociale, secondo il principio generale che

in molti modi la sorte delle arti va unita a quella delle civili società, e le vicende della letteratura seguono le rivoluzioni delli stati, tanto nel crescere quanto nel declinare.²⁴¹

E se nel caso dell'incompiuta, monumentale opera bibliografica di Giammaria Mazzuchelli (Brescia 1707-1765), *Gli scrittori d'Italia, cioè notizie storiche e critiche intorno alle vite e agli scritti de' letterati italiani* (di cui uscirono sei volumi fino alla lettera B, fra il 1753 e il 1763) prevale nettamente l'impostazione erudita (essa stessa però, pur nella prosecuzione della erudizione del periodo arcadico-razionalistico, resa come più lucida e puntuale dall'illuministico bisogno di verità e di conoscenza sicura, che stimolò un nuovo rilancio dell'erudizione e della filologia anche nel campo della storiografia letteraria²⁴²), l'esigenza di una storia letteraria ambiziosa di compiutezza e di scansione storica si rivela, in forme più enciclopediche di «universalità della cultura», nella voluminosa opera del gesuita spagnolo italianizzato Giovanni Andrés, *Dell'origine, de' progressi e dello stato attuale di ogni letteratura* (pubblicato a Parma fra il 1782 e il 1789), e non manca a suo modo di riflettersi nella stessa fondamentale *Storia della letteratura italiana* (pubblicata a Modena dal 1772 al 1782 e poi risultata corretta e ampliata dal 1787 al 1794) del bergamasco Girolamo Tiraboschi (1731-1794)²⁴³. Infatti, se questa storia rimane fondamentale e sempre utile per le notizie e l'accertamento delle «verità di fatto», in essa non manca una intenzione «filosofica» per quanto vaga e poco originale (e non certo in accordo con le prospettive

²⁴¹ *Discorso sopra le vicende della letteratura*, II ed., Torino 1784, I, p. 227.

²⁴² Si ricordino almeno fra le opere erudite dedicate all'esplorazione delle letterature locali, le *Memorie degli scrittori e letterati parmigiani* (1789-1797) di Ireneo Affò o le *Notizie degli scrittori bolognesi* (1781-1794) di Giovanni Fantuzzi, o le *Memorie per la storia letteraria di Piacenza* (1789) di Cristoforo Poggiali, o lo *Specimen litteraturae florentinae saeculi XV* (1747-1751) di Angelo Maria Bandini, o la *Storia della letteratura veneziana* (1752) di Marco Foscarini.

²⁴³ Educato a Bergamo e poi a Monza e a Genova nelle scuole dei gesuiti al cui Ordine il Tiraboschi appartenne, passò la sua vita di studioso infaticabile, e non distratto da qualsiasi altro impegno, prima a Milano, professore di retorica a Brera, poi a Modena, dal 1770, direttore della Biblioteca Estense e direttore del «Nuovo giornale dei letterati». La sua fondamentale vocazione erudita, già provata in un primo periodo della sua attività, nell'opera *Vetera Humiliatorum monumenta annotationibus ac dissertationibus prodromis illustrata*, si espresse poi a Modena, in numerose opere intese ad illustrare e documentare periodi e figure della storia letteraria, civile ed ecclesiastica di Modena e del suo territorio, come la *Storia dell'augusta abbazia di San Silvestro di Nonantola*, la *Biblioteca modenese, ovvero notizie della vita e delle opere degli scrittori di Modena*, la *Vita di Fulvio Testi*, le *Memorie storiche modenesi*, le *Notizie de' pittori, scultori, incisori, architetti nati degli stati del duca di Modena*, il *Dizionario topografico storico degli stati estensi* e l'edizione commentata dell'opera del cinquecentista modenese G.M. Barbieri, *Della origine della poesia rimata*.

ideologiche dell'illuminismo, da cui il Tiraboschi è separato dalle sue idee conservatrici e religiose²⁴⁴), che pur ha consonanze con istanze del pensiero storico illuministico sia nella volontà tiraboschiana di non perder di vista il legame fra letteratura e cultura (ché anzi la nozione di letteratura viene estesa – anche se in forme piuttosto materiali – a tutte le manifestazioni culturali), sia nell'adozione di un periodizzamento per secoli o gruppi di secoli entro il quale si seguono (con un compromesso pur significativo rispetto alla pura storia per generi) i «progressi e le vicende» di singoli generi e forme di letteratura, mentre negli stessi concreti giudizi – poco incisivi e originali – su singoli scrittori vengono assai spesso accolte le opinioni medie settecentesche fra Arcadia e illuminismo²⁴⁵.

Ma entro l'attività critica del secondo Settecento ha un posto particolare, per la ricchezza dei suoi interessi ed interventi fra letteratura militante, meditazione estetico-pragmatica ed esercizio critico, la personalità complessa, e per molti aspetti ambigua, di Saverio Bettinelli.

Nato a Mantova nel 1718, il Bettinelli entrò nell'Ordine dei gesuiti e si dedicò all'insegnamento di retorica in collegi gesuitici a Brescia, a Bologna, a Venezia e più lungamente a Parma, nel collegio de' Nobili, fra il 1752 e il 1759, con l'intervallo di alcuni viaggi in Italia, in Germania e in Francia (precettore dei principi di Hohenlohe) e ancora in Francia e a Ginevra per visitare Rousseau e Voltaire. Nel 1759 lasciò Parma (forse anche a causa di ordini della Compagnia di Gesù infastidita del clamore suscitato dalle *Lettere virgiliane*) e passò nella casa di esercizi spirituali di Avesa, presso Verona, e a Verona stessa, insegnante e predicatore, finché nel 1772 fu chiamato a Modena come prefetto della scuola e professore di eloquenza in quell'università, stabilendosi poi – in seguito allo scioglimento, nel 1773, dell'ordine dei gesuiti – a Mantova, dove rimase sino alla morte (1808), tranne un soggiorno a Verona dove si era rifugiato all'arrivo delle armate francesi, scrivendo contro Napoleone un poema, *L'Europa punita*, di cui fece poi una palinodia con i tre canti encomiastici *Bonaparte in Italia*, meritandosi così dal nuovo dominatore la nomina a membro dell'Istituto Nazionale e del Collegio elettorale dei dotti.

La ricchezza di rapporti, la molteplicità di interessi²⁴⁶, di interventi, di

²⁴⁴ Anche riguardo alla componente di orgoglio e di difesa nazionale-letteraria della letteratura italiana (in base alla quale il Tiraboschi studiava la cultura dell'Etruria, della Magna Grecia, dell'antica Roma come premessa e arricchimento nobilitante della cultura nazionale italiana e postulava l'idea di una influenza degli scrittori spagnoli sulla decadenza della letteratura italiana del Seicento e, prima, sulla decadenza della letteratura latina), la sua opera si discosta assai dall'equilibrio nazionale-cosmopolitico degli illuministi.

²⁴⁵ Di altri storiografi letterari, più pertinenti agli avvisi della storiografia letteraria ottocentesca (come Torti, Salfi, Corniani) parlerà altro collaboratore nel prossimo volume di questa *Storia della letteratura italiana*.

²⁴⁶ Fra questi molto importante l'interesse per il teatro, più vivo e stimolante nelle

opere pongono la singolare personalità di questo gesuita illuminista, letterato mondano, ma tutt'altro che privo di idee e di intuizioni vivaci ed acute, nel pieno sviluppo della letteratura e della cultura illuministica italiana, con impulsi audaci e iconoclastici che lo avvicinano alle posizioni innovatrici degli stessi uomini del «Caffè» (che lo stimarono ed apprezzarono come lo stimò ed apprezzò il Voltaire), con aperture al passaggio verso accentuazioni sentimentali-preromantiche, ma anche con remore, smussamenti e, infine, nella sua lunghissima vecchiaia, ripiegamenti più chiari di tipo conservatore sia in sede ideologica che letteraria.

Remore, smussamenti e infine ripiegamenti che vanno percepiti e graduati in uno sviluppo complicato senza accettare interamente l'ipotesi di un preciso e costante intento di utilizzazione delle idee illuministiche o di nuove istanze preromantiche in vista di una politica della cultura di tipo nettamente gesuitico adeguantesi a nuove situazioni culturali per svuotarle e risolverle in una aggiornata prospettiva di dominio culturale cattolico – antitipo del neoguelfismo²⁴⁷ –. Anche se potrà avvertirsi che le sue stesse audacie hanno un certo fondo di provvisorietà, un certo margine di ambiguità, e mancano della sicurezza ideologica che caratterizza l'illuminismo riformistico di un Parini o le posizioni più aggressive degli uomini del «Caffè». Limiti che possono cogliersi nelle sue stesse opere più impegnative da un punto di vista storico-culturale, quale è soprattutto il *Risorgimento d'Italia* (elaborato a lungo fino al 1772) che, importante nella prospettiva illuministica e voltairiana di una storia non solo politica, ma culturale (ed anzi incentrata nell'idea che i veri eroi della storia non sono i conquistatori, ma gli uomini che contribuiscono con la cultura, le scienze e le arti al progresso umano), e per il recupero – sulla base del materiale muratoriano – dell'importanza crescente dell'epoca medievale dopo il Mille quando ebbe luogo la rinascita italiana e l'inizio del suo contributo alla civiltà europea culminata nel Cinquecento, non può non mostrare insieme e l'indubbia fertilità di tanti motivi e impostazioni bettinelliane²⁴⁸ e, ripeto, i limiti generali della costru-

discussioni critico-pragmatiche che nella realizzazione delle tragedie, cui accennai nel paragrafo sul teatro.

²⁴⁷ È la tesi sostanzialmente del profilo bettinelliano di Carlo Muscetta (in *Orientamenti culturali. La letteratura italiana, I minori*, Milano 1961), per cui rimando alle mie osservazioni nella relativa scheda in «La Rassegna della letteratura italiana», 1963, 2, p. 365. Quanto alle significative difficoltà incontrate dal Bettinelli con i suoi superiori della Compagnia di Gesù, che mostrano come le più avanzate posizioni del Bettinelli suscitassero rimproveri e richiami da parte del suo ordine, si veda la mia scheda nella stessa rivista (1961, III, pp. 622-623) sul saggio di B. Genero, *Ricerche bettinelliane ecc.*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 1961, fasc. 423, pp. 365-401.

²⁴⁸ Con tanti spunti intelligenti e stimolanti sia, in genere, nella spiegazione dei fenomeni storici nella loro particolare articolazione, sia più precisamente nella ricostruzione del faticoso processo di sviluppo della civiltà, cultura e letteratura italiana nei secoli che conducono al Rinascimento, sia nella valorizzazione di aspetti delle arti minori o dell'urbanistica in rapporto con la delineazione della storia della poesia o delle arti «maggiori», sia nell'ori-

zione storica del Bettinelli, nonché l'affiorare di una direzione di dispotismo illuminato che si associa all'idea di una rinnovata missione della Roma papale che viene a limitare, con il suo peso, le più aperte simpatie dimostrate dal Bettinelli per le repubbliche democratiche dei comuni italiani medievali e la stessa simpatia più storicamente congeniale per gli Stati assoluti di tipo chiaramente illuministico.

Così nella stessa sua produzione e attività di letterato e di critico militante potrà avvertirsi, al fondo, una certa oscillazione fra motivazioni più serie e sicure e motivazioni mondane e alla moda, e la mancanza – fra tanta vivacità di intelligenza e ricchezza di interessi – di un accento personalmente vigoroso quale è quello che caratterizza invece un Baretti.

E tuttavia tale constatazione non toglie che si debba ben riconoscere al Bettinelli, oltretutto la capacità di offrire (specie all'altezza dell'*Entusiasmo*) nuove intuizioni sulla poesia e tanti vivi esempi di prosa intelligente e raffinata, una ineliminabile funzione più volte sollecitatrice e collaboratrice del rinnovamento letterario e culturale del secondo Settecento, nella rottura di vecchi schemi accademici e di concezioni letterarie puramente tradizionalistiche.

Ciò avvenne anzitutto – dopo la pubblicazione nel '51 di un poemetto satirico, *Le Raccolte*, che metteva in ridicolo il persistente uso arcadico di raccolte di poesie di vari autori su argomento occasionale e dunque un tipo di poesia senza ragioni concrete ed intime – nella clamorosa vicenda della pubblicazione, nel 1757 (con data 1758), dei *Versi sciolti di tre eccellenti moderni autori* accompagnati dalle *Lettere virgiliane*, con cui il Bettinelli prendeva posizione – non senza un certo gusto scandalistico – a favore di una poesia «moderna» di cui le epistole in sciolti del Frugoni, dell'Algarotti e del Bettinelli stesso, riportate nel volume, sarebbero stati significativi esempi per l'uso dell'endecasillabo sciolto: perché «la rima troppo avvilita, la rese volgare» e perché lo sciolto adegua tanto meglio il movimento schietto del discorso poetico, e tanto meglio dipinge «gli oggetti in modo delicato insieme, e forte, che paia averli davanti agli occhi», non tradendo «né la verità né la decenza», adattandosi «al piacere e al consenso di tutti» e da tutti riuscendo «inteso», tutti lasciando «dilettrati e convinti»²⁴⁹. Giustificazione del verso sciolto che rimanda ad una poetica illuministica in cui l'*utile dulci* doveva soprattutto servire alla divulgazione combattiva delle nuove verità scientifiche e filosofiche, come avveniva nel componimento del Bettinelli sulla filosofia e la poesia dedicato all'Algarotti e imperniato sul rimprovero all'Italia perché non ha accettato piena-

ginale interpretazione della decadenza italiana dopo il Rinascimento entro il quadro della cultura europea in cui quella stessa nazionale decadenza si equilibrava con la eccezionale offerta che l'Italia dava all'Europa con il suo patrimonio artistico e scientifico, essenziale allo sviluppo e alla civiltà di tutte le altre nazioni europee.

²⁴⁹ Lettera di Filomuso Eleuterio, in *Versi sciolti di tre eccellenti moderni autori* (cito dall'ediz. di Bassano, 1795, pp. 6-7). La Lettera, datata da Venezia, 13 novembre 1754, accompagnò l'edizione Marelli di Milano, 1758, precedendo le *Virgiliane*.

mente la nuova filosofia sensistica e newtoniana, a causa della sua pigrizia e della sua arretratezza culturale.

Ed è appunto contro l'arretratezza culturale e letteraria, contro l'oziosa e vacua continuazione della rimeria arcadica, contro il dominio di vecchie precettistiche e dell'antiquato culto cruscante per la vecchia lingua trecentesca, contro la pedissequa imitazione e il culto fanatico di Dante e di Petrarca che il Bettinelli conduce la battaglia rinnovatrice e «moderna» delle *Lettere virgiliane*, troppo spesso ridotta – dai contemporanei e più tardi – al solo aspetto più clamoroso dell'attacco illuministico e razionalistico alla *Divina Commedia*, trovata (da Virgilio e da altri antichi che si immaginano dialoganti in Eliso: e dunque alla luce di un illuminismo classicistico) poema oscuro, irregolare, di contenuto superstizioso e scolastico, prodotto di tempi barbari e rozzi, bisognoso di una drastica riduzione ad un insieme di «tre o quattro canti veramente poetici».

In realtà la battaglia del Bettinelli va intesa in tutta la sua intera prospettiva polemica – poi sviluppata nelle successive *Lettere inglesi*²⁵⁰ – che portava alle conclusioni di una condanna definitiva della vecchia letteratura arcadico-cruscante²⁵¹ e che soprattutto mirava a colpire, più ancora che Dante (e Petrarca), i loro moderni imitatori e infatuati lodatori, e che – mentre va rapportata all'estremismo di una posizione polemica fino al paradosso – non manca di far affiorare entro le stesse dure negazioni di carattere illuministico e razionalistico un senso assai vivo della nucleare forza poetica di Dante che – privo di «buon gusto» a causa del tempo medievale, illuministicamente condannato come epoca di ignoranza e di barbarie – «grande ebbe l'anima, e l'ebbe sublime»²⁵² e nei canti o passi più appassionati che il Bettinelli trasceglie (con un criterio fra sensismo e avvii del suo sviluppo preromantico) appare esemplare, intraducibile per la sua forza originale e resistente malgrado tutti i difetti storici del poema nel suo insieme. Sí che l'esaltazione che il Bettinelli fa del canto di Ugolino²⁵³ e la stessa prospettiva in cui essa è fatta (verso una poesia forte e appassionata, robusta e assolutamente originale)

²⁵⁰ In queste, più meditate, anche se meno impetuose e vivaci delle *Virgiliane*, il Bettinelli ampliava la sua polemica sulla situazione italiana arretrata e dispersiva anche a causa della mancanza di una capitale, quale Parigi o Londra, capace di dare un centro e un indirizzo più omogeneo alle forze intellettuali del paese.

²⁵¹ Decretano gli antichi poeti con concessioni, in realtà ironiche, di ripresa delle due accademie: «L'Arcadia stia chiusa ad ognuno per cinquant'anni, e non mandi colonie o diplomi per altri cinquanta. Colleghisi intanto colla Crusca in un riposo ad ambedue necessario per ripigliar fama e vigore. Potranno chiudere per altri cinquant'anni dopo i primi, secondo il bisogno» (*Lettere virgiliane e inglesi*, a cura di V.E. Alfieri, Bari 1930, p. 61).

²⁵² In *Lettere virgiliane*, ed. cit., p. 15.

²⁵³ Cfr. *Lettere virgiliane*, ed. cit., p. 11: «Chi piagnea, chi volea metterlo in elegia, chi tentò di tradurlo in greco od in latino; ma indarno. Ognun confessò, che uno squarcio sí originale e sí poetico, per colorito insieme e per passione, non cedeva ad alcuno d'alcuna lingua, e che l'italiana mostrava in esso una tal robustezza e gemeva in un tuono così pietoso che potrebbe in un caso vincere ogni altra.»

risulta in realtà assai stimolante e nuova, assai recuperabile storicamente come lontano appoggio all'amore che il romanticismo porterà a Dante soprattutto per la poesia appassionata e realistica dell'*Inferno*.

Su questa via il momento di maggiore apertura del Bettinelli ad istanze e fermenti che superano il più preciso ambito illuministico in contrasto con le posizioni più duramente razionalistiche e utilitaristiche e in una direzione incerta e compromessa, ma pur non priva di spunti stimolanti per il lento e confuso passaggio da sensismo a sentimentalismo, da classicismo illuministico a preromanticismo, è certo quello rappresentato dal saggio del 1769, *Dell'entusiasmo delle belle arti*, che si proponeva non tanto di definire l'entusiasmo²⁵⁴ quanto di «farlo sentire» e di «scuoter l'anima» il più possibile, ricorrendo, come a «veri autori del libro», soprattutto alla «natura» e al «sentimento»²⁵⁵ e rivendicando il potere della sensibilità e dell'immaginazione poetica minacciati dal tirannico dominio della ragione, dalle pretese del «severo geometra» e del «freddo e secco analitico» di ridurre la poesia entro i confini della scienza e della filosofia²⁵⁶.

E se nella posizione complicata del Bettinelli non manca il richiamo al «buon gusto» come ordinatore della esuberanza fantastico-sentimentale (come non mancano componenti di gusto neoclassico, specie in molte valutazioni sulle arti figurative), nelle parti del libro che più direttamente puntano sul primato essenziale dell'«affetto», della «passione» di quello che l'autore definisce «entusiasmo sensibile» o che distinguono «genj ed ingegni», «bello» e «sublime», più si addensano affermazioni ed esemplificazioni tese a rilevare la superiorità del cuore, del genio, del sublime, sull'ingegno, sul talento, sulla sapienza artistica:

Omero, Dante, Ariosto, Milton, Cornelio²⁵⁷, tra' poeti sembrano fare una classe primaria, e chi venne dopo tra maggior lume e coltura restar sembra di sotto in questa parte, come Virgilio, Petrarca, Tasso, Pope e Racine, i quali nel bello sono superiori. Quelli mancano nel disegno, nel decoro, nel costume, in che questi sono maestri; ma quelli il son nel sublime, che sta soprattutto. La scarsezza in lor di parole, o di frasi è compensata dalla lor forza, ogniuna mi dice qualche cosa, mi dipinge, e presenta un'immagine, mi discopre una verità, e quel rozzo, e semplice stesso ingrandisce le cose; e me medesimo, mi occupa tutto e mi sottomette, né ho tempo di riflettere, se vi manca il metodo, l'armonia, la decenza. Tutto è cosa in quello stile, e le parole medesime sono cose, perché fan colpo, ed effetto più forte. Laddove noi coll'arte, e colle parole spesso inutili, e al più sonore, troppo affollate, e però oscure, co' periodi contornati, e rotondi, e quindi sterili, e fiacchi, con sino-

²⁵⁴ Che vien poi a un certo punto definito come «una elevazione dell'anima a veder rapidamente cose inusitate e mirabili passionandosi e trasfondendo in altrui la passione» (*Opere*, Venezia 1799-1801, in 24 tomi, III, p. 252).

²⁵⁵ Cfr. *Opere*, ed. cit., III, p. 33.

²⁵⁶ Cfr. *Opere*, ed. cit., III, p. 34.

²⁵⁷ *Cornelio*: Corneille.

nimi, e con epiteti di puro lusso, noi così togliamo la forza, la maestà, la grandezza al parlare, come al dipigner le tolgono i finti contorni, l'ombre sbattute, le mezze tinte, e le tenere carni, e gli studiati panneggiamenti, e il colorir delicato, senza cui Michelangelo giunse ad una grandissima sublimità.²⁵⁸

Così facendo il Bettinelli appoggiava di fatto, anche se con equivoci e forti incertezze, una nozione e pratica di poesia che, pur sorretta dalle punte più intense della poetica sensistica, si veniva aprendo ai principi del sentimentalismo preromantico, cui lo stesso scrittore si avvicinava, con una *sensiblerie* intenerita e *larmoyante*, anche in certe lettere-novelle, come quella di Catina e dei suoi amori per un povero pastore, tutte piene di «deliri del cuore», che si inseriscono nel contesto galante e conversevole di quel *Carteggio fra due amiche scritto a penna corrente* che più in generale appartiene a quel genere di brillanti *causeries* cui tanto inclinava, in una delle direzioni della sua disponibilità intellettuale e scrittoria, il gusto conversevole e mondano dell'abate settecentesco²⁵⁹.

In realtà si trattava di un'apertura che il Bettinelli venne poi progressivamente riducendo e chiudendo nella zona più tarda della sua lunghissima attività, sia opponendosi al «tragico furibondo ed orrendo» di certi testi preromantici stranieri che finiscono per «far paura» al lettore «invece di toccare il cuore»²⁶⁰ – cercando dunque di non perdere la base del sentimento, ma restringendolo alla luce di una misura meglio ritrovata nelle pagine più appassionate di Virgilio o di altri classici adatti al recupero sentimentalistico –, sia ancor più, e più tardi, acutamente polemizzando con gli stessi diritti del «genio»²⁶¹ da lui tanto appoggiati nel momento dell'*Entusiasmo* e definitivamente arroccandosi in una posizione tradizionalistica e reazionaria, non solo da un punto di vista letterario, di fronte ai nuovi prodotti poetici, fossero essi *L'Ortis* o i *Sepolcri* del Foscolo o, prima, le tragedie dell'Alfieri contro cui egli scrisse (in una lunga lettera del 1790 al De Giovanni²⁶²) un vero e proprio saggio critico-polemico – a suo modo acuto e sottile²⁶³ e insieme maligno e molto gesuitico nell'impasto di ironia e di falsa umiltà, di generose ammissioni iniziali – stroncandone insieme la poesia e la radice politica di questa (ché l'Alfieri appare a lui «un politico che vuol fare il po-

²⁵⁸ *Opere*, ed. cit., IV, pp. 76-77.

²⁵⁹ Operette che pure non mancano di portare in luce interessi e motivi critici e culturali: così le *Lettere a Lesbia Cidonia su gli epigrammi* o il *Saggio del dominio delle donne* ecc.

²⁶⁰ Cfr. *Opere*, ed. cit., XIX, p. 79.

²⁶¹ Nella *Dissertazione accademica sopra Dante*, del 1800, schernirà «i diritti del genio»: «E guai a chi vuol censurare il genio! No, no, dee rispettarsi, trovar tutto bello, perché tutto forte, grandioso, sopra le regole e l'uso...» (cito dal testo di quella *Dissertazione* nel vol. cit. delle *Lettere virgiliane*, p. 289).

²⁶² Cfr. *Opere*, ed. cit., XX, pp. 231 ss.

²⁶³ Con ciò, d'altra parte, il Bettinelli collaborava a quella lunga linea di rilievo di aspetti negativi della poesia alfieriana che costituì un elemento importante (e non tutto infecundo) nello sviluppo della critica alfieriana nel periodo romantico.

eta», «un filosofo non un poeta») e opponendo alla concezione impegnata del letterato alfieriano quella evasiva e puramente letteraria a cui il Bettinelli approdava dopo le sue irrequiete e vivacissime puntate in direzione illuministico-preromantica:

I grandi poeti sono pacifici, non vivono d'odio, aborriscono il sangue, e non fan mai congiure né alla corte, né a tavolino, ove talora le verseggiavano felicemente. Saranno anime basse, cuori timidi, gente da nulla pei moderni eroi, ma fan de' poemi e delle tragedie immortali e veramente poetiche, mentre quelle anime grandi, que' cuori indipendenti, quella gente odiatrice de' dominii per dominare col nome di libertà, pronunceranno delle sentenze, vibreranno gran pensieri, slanceranno lampi e fulmini di passioni tetre, cupe con frasi energiche, con versi sforzati e odiosi, ma non poetici.²⁶⁴

D'altra parte, anche in questi scritti tardi è innegabile la lucidità della prosa bettinelliana che – pur nelle sue varie direzioni e nei suoi vari toni e nei suoi stessi pericoli di dispersività e leggerezza – supera assai le tanto più modeste capacità dello scrittore in versi e trova alcune delle sue rese più fuse e sicure non solo nelle forme più accese dei suoi scritti più impegnativi, ma anche nella direzione più libera e spregiudicata, e spesso caricaturale e ironica, della sua prosa di corrispondenza (o di saggio in forma di corrispondenza). Basti pensare in proposito almeno a certi deliziosi ritratti di Voltaire con il suo berretto di velluto e il suo viso intelligentissimo e scimmiesco, o colto mentre zappa il suo campicello o espone con arguta ghiottoneria i suoi gusti culinari²⁶⁵.

Tanto più vigorosa e sanguigna, anche se tutt'altro che priva di remore e di contraddizioni, si afferma nella critica del secondo Settecento e nel passaggio fra illuminismo e preromanticismo la personalità di Giuseppe Baretti, suggestiva e singolare sin nelle vicende biografiche movimentate, soprattutto a causa del suo carattere irrequieto e polemico, risentito e intollerante.

Nato a Torino il 25 aprile del 1719, entrò presto in contrasto col padre e si recò, a sedici anni, a Guastalla, presso uno zio, associando il mestiere di scrivano di un commerciante con i primi studi letterari proseguiti sotto la guida del Tagliazucchi, a Torino (1737) e dal 1738 in poi a Venezia e a Milano dove soggiornò a lungo (a parte un periodo passato a Cuneo come economo delle fortificazioni e a Torino, dove invano sperò di succedere nella cattedra al Tagliazucchi) legandosi all'ambiente letterario di quelle due città e alle loro Accademie (dei Trasformati a Milano, dei Granelleschi a Venezia).

Viste le difficoltà di una sistemazione a Torino e verificato il contrasto insanabile fra il suo carattere e la chiusa mentalità del suo paese natale, il

²⁶⁴ *Opere*, ed. cit., XX, p. 237.

²⁶⁵ *Lettere a Lesbia Cidonia* (Paolina Secco Suardi Grismondi), in *Opere*, ed. cit., XXX, pp. 39 e 24-25.

Baretti cercò migliore fortuna e più propizio clima culturale in Inghilterra, a Londra, dove rimase dal 1751 al 1760, proseguendovi e approfondendovi – in un'esperienza essenziale di vita e di cultura e nell'amicizia con letterati e intellettuali inglesi, e soprattutto con Samuel Johnson, da lui sempre onorato come suo maestro e massimo critico del suo tempo – quel passaggio da una formazione più strettamente letteraria e linguistica – rimasta pure fondamentale per le sue risorse di scrittore e di critico, ma anche per certo suo persistente limite tradizionalistico e bernesco – ad una prospettiva letteraria e critica più vigorosa, più nutrita di esperienze europee e di nuovi interessi culturali ed empiristico-filosofici, che è alla base delle sue nuove polemiche (come quella del '53 contro il Voltaire e in difesa della poesia italiana) e della sua massima impresa giornalistico-letteraria, la «Frusta letteraria», cui egli si accinse dopo essere ritornato in Italia nel 1760 dopo un lungo viaggio attraverso il Portogallo e la Spagna, descritto nelle sue *Lettere familiari*.

Ma la «Frusta letteraria» (iniziata a Venezia nel 1763 con la falsa indicazione di Rovereto) procurò al Baretti, con la violenza dei suoi attacchi giusti e ingiusti, tante e tali inimicizie (fra cui quella della corte di Napoli per il suo attacco agli scavi di Ercolano) che il governo di Venezia (sotto il pretesto del suo giudizio severo sul Bembo «patrizio veneziano») proibì la continuazione della rivista. E il Baretti, dopo aver tentato per qualche mese di farla continuare ad Ancona, nei cui pressi si era rifugiato sotto falso nome, decise di ritornare a Londra, dove, dal 1766 alla morte (5 maggio 1789), stabilmente visse – a parte un viaggio in Spagna nel '68-69 e un ultimo viaggio in Italia nel '70-71 – proseguendo più liberamente il suo mestiere di scrittore e di maestro di lingua e di lettere, con varie opere in italiano, in francese e in inglese²⁶⁶, ben inserito nell'ambiente letterario inglese che gli dette concrete prove di amicizia e di stima, come quando, nel 1769, egli venne processato per l'uccisione di un uomo che lo aveva provocato ed aggredito e alla sua assoluzione contribuirono le testimonianze di uomini come il Johnson, il Burke, il Garrick, il Goldsmith, e come quando riscosse pure appoggi e simpatie in occasione di alcune delle sue ultime e più personalistiche polemiche, come quella con la signora Thrale-Piozzi, editrice di lettere del Johnson.

La violenta tendenza polemica e combattiva è certo uno dei caratteri peculiari del carattere del Baretti, uomo e scrittore, così come peculiari componenti della sua personalità e della sua attività letteraria sono un robusto buon senso, un innegabile coraggio anticonformistico, un gusto corposo

²⁶⁶ Fra queste opere saranno da ricordare il rifacimento inglese delle *Lettere familiari* (*A Journey from London to Genoa, through England, Portugal, Spain and France, 1770*) l'*Account of the manners and customs of Italy, with observations on the mistakes of some travellers, with regard to that country*, del 1768 (contro gli errori e le censure delle *Letters from Italy* dello Sharp), un dizionario inglese e spagnolo (già nel primo periodo inglese aveva compilato un ottimo dizionario italiano-inglese), il *Tolondron*, pure in inglese (contro il Bowle, editore del *Don Chisciotte*), il *Discours sur Shakespeare et monsieur de Voltaire*, la *Scelta delle lettere familiari fatta per uso degli studiosi della lingua italiana*.

e concreto che fanno facile spicco sulla piú generale e media prudenza e moderazione di tanti altri letterati italiani del suo tempo e – pur con tanta diversità di peso ideologico – lo avvicinano semmai alle forme piú audaci degli illuministi piú combattivi. Né del resto, nel suo miscuglio di istanze rinnovatrici, di aperture addirittura preromantiche, di risentimenti estrosi e bizzarri, di spirito di contraddizione e di vere remore conservatrici in sede morale e ideologica, manca un fondamentale raccordo del Baretti con la civiltà illuministica, con il suo utilitarismo civile, con la sua avversione per le frivole mode e per la letteratura oziosa «archeologica» e accademica, con la valorizzazione stessa dello scrittore borghese che vive dell'opera della sua penna e si sente doverosamente impegnato in una battaglia letteraria nei suoi nessi culturali, morali e civili.

A tale piú chiara e matura posizione di battaglia per un rinnovamento della letteratura il Baretti giunse piuttosto tardi, dopo un lungo e piú giovanile periodo in cui egli si applicò accanitamente allo studio della «buona» lingua e dei «buoni» autori e ad un esercizio abbondante di rime burlesche e satiriche soprattutto in stile «bernesco» (di cui pubblicò una scelta nel 1750 col titolo di *Piacevoli poesie*, ristampate e ampliate nel 1764 e ancora successivamente ampliate, ma poi non pubblicate) in cui si può cogliere l'aspetto piú fastidiosamente letterario e «bizzarro» del Baretti, anche se in quel materiale non mancano mosse piú vivaci di satira e di impegno e amarezza morale²⁶⁷ ed elementi di linguaggio piú risentito, fra riprese della vasta esperienza di scrittori italiani da Dante al Berni, al Pulci, agli eroicomici di fine Seicento e primo Settecento e piú personali risposte a proprie esigenze di polemica e di attrito con la realtà.

Ma certo il legame con il periodo maturo del Baretti può meglio ritrovarsi – entro questa fase piú preparatoria – nelle prime prose polemiche (quella ricordata contro lo Schiavo), nella prefazione alle tragedie del Corneille (del 1747-1748), e poi – passato a Londra – nella *Dissertation upon the Italian poetry in which are interspersed some remarks on mr. Voltaire's «Essay on the epic poets»* (1753) e nella *History of the Italian tongue* (1757), in cui meglio si avvertono insieme la progressiva presa di coscienza critica circa gli ideali poetici del Baretti e il maturarsi del suo gusto di prosatore sarcastico, corposo, incline alla caricatura e alla satira e ad effetti sempre piú personali e nuovi di violento e gustoso uso del vasto materiale linguistico cosí fortemente accumulato ed assimilato nei suoi studi giovanili. A questa progressiva maturazione del critico e dello scrittore fu essenziale l'esperienza

²⁶⁷ Cosí per uno scandaglio nel fondo risentito ed amaro del Baretti ci si potrebbe riferire almeno, nel *Capitolo detto in un'Accademia sul modo di studiare*, ad un passo sulla decadenza delle forze dell'uomo nella vecchiaia, vile, prudente, avida, di fronte alla vagheggiata età giovanile che «tutta fervidezza e fuoco / tien per amore ogni disagio a vile; / di piacer vaga, e di feste, e di giuoco, / incauta, vergognosa, smemorata, / sobria, pietosa, e contenta di poco» (nel volume di N. Jonard, *Poésies inédites ou rares de G.B.*, Paris 1965, che raccoglie un grosso gruppo di rime inedite, in possesso della Biblioteca Comunale di Verona).

inglese, sia nel senso piú generale di esperienza di una vita intensa, attiva, libera, sia in quello piú particolare di esperienza di una cultura, letteratura e critica ispirata ad un illuminismo fortemente empiristico e concreto che nell'amico e «maestro» del Baretti, il Johnson, promuoveva un tipo di critica antipedantesca, antiregolistica, fondata sull'amore di una poesia fatta di «cose naturali, cose belle, cose grandi, cose molte», dette «con semplicità, con forza, con entusiasmo», come poi dirà in prima persona il Baretti nella «Frusta letteraria»²⁶⁸, appoggiata a una letteratura antica e recente che al Baretti venne apparendo, per la sua sostanza morale filosofica e sentimentale, piú stimolante e interessante di quel tipo di poesia italiana che precedentemente aveva piú amato²⁶⁹.

Da quell'esperienza in genere e dalla vicinanza al Johnson il Baretti ricavò una spinta e un appoggio fondamentale (senza con ciò scadere a semplice e pedissequo ripetitore di giudizi e principi del Johnson) alla sua maturata impostazione critica, alla sua piú generale impostazione culturale e morale, alla sua stessa prosa di scrittore che proprio al termine del primo soggiorno inglese dà il suo primo vero risultato letterario nelle *Lettere familiari a' suoi tre fratelli* (1762-1763), descrittive del suo viaggio di ritorno in patria dall'Inghilterra attraverso il Portogallo e la Spagna.

In queste *Lettere* potrà sí ritrovarsi la traccia, spesso pesante, della sua educazione piú retorica e bernesca (sia, da una parte, nella troppo costruita descrizione del terremoto di Lisbona, sia, dall'altra, in certe narrazioni di vicende curiose e di contrattempi del viaggio, intonate ad un brio troppo bernesco e non privo di una pedanteria «alla rovescia», alla fine assai accademica), ma essa viene centralmente superata da una spinta e da una forza descrittiva fresca e sciolta, nutrita di un vivo, umano interesse piú che per paesaggi²⁷⁰ e per precise condizioni politiche e sociali, per la vita e i caratteri originali di persone umane, còlte, con forte gusto vitale, nel loro movimento, nel loro abbandono a moti di letizia, di spontaneità naturale, di grazia e gentilezza non artificiosa.

²⁶⁸ È la definizione della poesia contrapposta al puro tecnicismo poetico consistente «nel variare il materiale: cioè il metro del verso e della strofe», non «il sostanziale, cioè i pensieri e i sentimenti» che il Baretti dà nella «Frusta letteraria» (n. 13; nella edizione a cura di L. Piccioni, Bari 1932, I, p. 347).

²⁶⁹ In una lettera da Londra del 15 aprile 1754 all'Agudio (in *Epistolario*, a cura di L. Piccioni, Bari 1936, I, p. 98) il Baretti diceva: «Una tenebrosa meditazione di Sherlock o di Young sopra la morte, o una fredda e filosofichissima dissertazione morale di Tillotson o di Johnson [...] mi cominciano a quadrare piú che tutto il *nonsense* del Petrarca e del Berni, che un tempo mi pareva il *non plus ultra* dell'umano intelletto».

²⁷⁰ Rappresentati semmai efficacemente in scorci rapidi e mai privi di un rapporto con la vita associata e la loro fruizione di utilità: come nel caso dell'ammirazione per le strade dell'Inghilterra, «grandi» e cosparsa di osterie «assai pulite e servite diligentemente», o di quella per la città di Salisbury in cui spiccano il mercato «molto bello e molto abbondantemente fornito» e insieme «i canali di acqua corrente che vanno rasente le case delle sue strade principali» (*Lettere familiari*, II lettera nella edizione a cura di L. Piccioni, Torino 1942, p. 1).

Sarà così la deliziosa presentazione di compagni di viaggio nella corriera inglese (gli uomini con i loro «sei occhi fitti in tre bei nasi di due giovinette e d'una vecchia lor zia... La vecchia era una di quelle cordiali matrone fatte all'antica, piena di semplicità e di letizia. La buona donna non fece altro in tutto il viaggio che stimolare le nipoti a cantare e a raccontar novelle a' loro mascolini compagni; e le nipoti compiacquero molto la zia, usando gentilmente familiarità con noi, e ridendo e motteggiando con molto modesta franchezza»²⁷¹); o sarà la scena vivace, fra lucida e trasognata, del ballo ad Elvas, di ragazze portoghesi e spagnole (al centro la bella Catalina) e di giovanotti malvestiti e prima dormiglioni e pigramente sdraiati in terra, e poi, scossi dal ritmo del «fandango» e della «zèghidiglia», scattati su a ballare con straordinaria energia e grazia²⁷²; o quella della festa, a Meascaras, cui partecipano «todos los muchachos y todas las muchachas» che gridano il loro nome, un evviva al re di Spagna, e fanno un salto per ricevere le monetine dispensate loro dal Baretti²⁷³. Pagine tutte animate da un brio e da una schietta simpatia vitale ed umana che pongono certo queste *Lettere familiari* sul piano più alto della prosa di secondo Settecento²⁷⁴.

Né questi risultati dello scrittore «in proprio», che si è provato felicemente in una prosa schietta e sapiente, alimentata dal possesso (spinto ai margini fino al virtuosismo, ma centralmente ben sicuro ed equilibrato) della lingua, nutrita di «cose» quotidiane e pur poetiche, mancano di avere un rapporto con l'impresa della «Frusta letteraria», sia come appoggio concreto e personale alla proposta delle possibilità di una nuova letteratura, sia come più fresca *humus* della stessa prosa irruente, polemica, sarcastica del giornale letterario con cui il Baretti volle dare battaglia in Italia ai vari nemici, vecchi e nuovi, di una nuova letteratura con cui gli italiani potessero gareggiare – senza inutili borie e chiusure campanilistiche – con le letterature europee contemporanee²⁷⁵. E infatti la figura sbazzata e muscolosa

²⁷¹ *Lettere familiari* (II lettera), ed. cit., p. 6.

²⁷² *Lettere familiari* (XXXVI lettera), ed. cit., pp. 217-219.

²⁷³ *Lettere familiari* (XLI lettera), ed. cit., pp. 249-252.

²⁷⁴ Caratteri che ritornano nella tarda *Scelta delle lettere familiari fatta per uso degli studiosi della lingua italiana* (1779), in cui il Baretti raccolse molte delle sue lettere private e altre nuove appositamente scritte, finendo però (in relazione all'impegno didattico e alla volontà di dare esempi soprattutto di «lingua» moderna, ma insieme legate alla tradizione, specie nel genere epistolare, in polemica con i cruscanti, ma anche con i novatori come i Verri, privi – a suo avviso – di ogni preoccupazione stilistica) per accentuare l'aspetto virtuosistico-retorico della sua prosa.

²⁷⁵ Del resto fin dal 1748 – anteriormente al primo soggiorno inglese – il Baretti poteva scrivere nella seconda lettera di prefazione alla traduzione di Corneille: «Io sono italiano ed amatore miracoloso dei Danti, degli Ariosti, dei Berni e di tutti i nostri eccellenti scrittori d'ogni genere, né fui mai degno di essere ascritto fra quella buona gente alla quale tutto pute di rancido se non viene di Francia: ma tuttavia che l'Italia abbia prodotto un Cornelio, un Molière, oh questa non mi è potuta entrar mai...» (in *Prefazioni e polemiche*, a cura di L. Piccioni, Bari 1912, p. 48).

di Aristarco Scannabue (il personaggio genialmente inventato come autore della «Frusta», personificazione accentuata, ma ben congeniale, del proprio autoritratto) campeggia nella rivista come concreto e sanguigno simbolo di un vecchio italiano «vegeto e robusto», amante della letteratura, ma non letterato accademico e «da tavolino», ed anzi soldato carico di esperienze di vita, accumulate attraverso viaggi e battaglie, dotato di sano, istintivo buon senso e giudizio, conoscitore della cultura e della letteratura europea, intollerante e intransigente di fronte al torpore, alla pigrizia intellettuale e morale, all'oziosa evasività, allo spirito pedantesco e imitatorio dei letterati italiani tradizionalisti e campanilistici, ignari delle svolte fondamentali e dei valori raggiunti dalle letterature moderne occidentali, o viceversa di quelli che si volgevano avventatamente alle mode esterofile perdendo di vista ogni rapporto con le condizioni del proprio paese e con la sua piú viva e grande tradizione, nemico accanito di ogni boria o infatuazione sia campanilistica sia astrattamente cosmopolitica.

Cosí Aristarco Scannabue si potrà scegliere come interlocutore ingenuo, primo oggetto delle sue iraconde sfuriate, quel Don Petronio Zamberluccho che da una parte legge quanto la letteratura italiana gli offre attualmente, dall'altra si dimostra sciocco ammiratore e sostenitore del primato o almeno della parità di quella e della cultura italiana rispetto a quelle straniere.

Perciò il primo obiettivo della «Frusta» è quello della «vigliacca Italia», dei suoi costumi arretrati o delle sue frivole mode francesizzanti, dei «vigliacchi patriotti» nemici delle «cose belle ed utili», in nome di un patriottismo capace di autocritica e affiatato con una nozione della cultura e della letteratura che, pur nelle remore religiose e conservatrici-moralistiche del Baretto, è tesa alla «sostanza», alla esperienza, al rinnovamento letterario-morale e al nesso di utilità e bellezza. Nozione che, rafforzata dall'esperienza inglese, porta il Baretto a combattere l'arretratezza accademica e pedantesca, e insieme la «licenza», l'immoralità, la frivolezza e l'astrattezza che egli credeva di cogliere nei novatori piú legati all'enciclopedismo francese e al suo «filosofismo», privo di concretezza e di autentico senso del bello e del concreto. Da qui le sue celebri battaglie, sia contro l'Arcadia e i suoi residui persistenti in un ozioso verseggiare senza sostanza, sia contro il pedantismo cruscante e l'antiquato boccaccismo di molta prosa moderna italiana, sia contro i dispregiatori delle ragioni della poesia e della buona lingua identificati polemicamente (e per polemica letteraria e ideologica insieme) negli scrittori del «Caffè», sia (fra ragioni moralistiche e ragioni letterarie) contro il Goldoni, accusato insieme di provincialismo, di debolezza morale, di sciattezza linguistica e stilistica.

Al centro di queste battaglie, variamente giuste o azzardate, variamente sostenute e criticamente dedotte o piú animate dall'istintivo gusto di contraddizione e di feroce caricatura del Baretto (nonché colorate a volte dai forti residui della sua educazione bernesca e di preoccupazioni spesso sin troppo letterarie e tradizionali, come l'avversione per i versi sciolti e senza rima), affiorano indubbiamente un forte istinto polemico antipedantesco

e anticonvenzionale, una profonda antipatia per ogni conformismo tradizionalistico o di moda (sicché, anche quando il Baretti è in chiaro dissenso con i motivi più progressivi del suo tempo, la sua posizione combattiva non manca di una sua novità di accento personale, di vigorosa novità di costume letterario e critico), un robusto – anche se spesso confuso e mal applicato – sentimento della poesia, che può cadere da un lato in rozzo contenutismo e dall'altro in valorizzazioni eccessive di aspetti tecnici della poesia (il caso ricordato della difesa della rima), ma che violentemente prefigura ed anticipa più motivate e storiche nozioni della poesia, specie nella zona del romanticismo italiano «1816».

Sia che egli vagheggi la prosa autentica, antipedantesca (o così da lui accentuata) dell'amatissimo Cellini, sia che sostenga la libera e originale forza sentimentale-fantastica dell'Ariosto e dello Shakespeare, il Baretti sostiene – nei suoi modi critici più violenti che minutamente ragionati – un senso della poesia e del giudizio critico insieme, che lo porta assai più in avanti rispetto a più prudenti nozioni di «buon gusto» ed «estro».

Basti ricordare in proposito il connesso rilievo della comprensione congeniale e, a suo modo, poetica, della poesia da parte di un critico e della nozione stessa di poesia geniale, scaturita dalle forze del sentimento e della ragione e non dall'osservanza delle «regole» e del «buon gusto», quale si può cogliere in un passo della «Frusta», in una lettera immaginaria ad «una signora inglese» circa le opinioni critiche dello Shaftesbury che, secondo il Baretti, ha errato quando ha detto che senza esser poeta, anzi senza aver estro poetico, si possa rettamente giudicare di poesia:

Il Muratori, uomo dottissimo, in quel suo libro *Della perfetta poesia*, la sbagliò in molti giudizi che diede dei nostri poeti: lodò molte cose fredde, puerili, piccole; biasimò alcune bellissime bellezze poetiche; e se ne lasciò passare dinanzi agli occhi alcune di quelle che rapiscono, che incantano, che infiammano un poeta naturale, e non ne fece conto nessuno. Due ottave l'Ariosto ardí porre in bocca ad Orlando un momento prima che il cervello gli desse la volta, le quali veramente dipingono il paladino tal quale dov'essere in quel tristo punto, cioè agitato da furore, da gelosia, da pietà di se stesso e da altre contrarie passioni che lo dovevano condurre a mattezza un momento dopo. Il giudizio dell'Ariosto non credo avesse molta parte in quelle due meravigliose ottave. Fu la sua immaginazione, fu il suo trasportarsi con tutta l'anima nella stessa situazione d'Orlando, fu il suo poetico fuoco, fu un repentino entusiasmo che gli dettò quelle due ottave, anzi che gli dettò tutta quella descrizione d'Orlando che impazza gradatamente.²⁷⁶

Passo che – mentre documenta la forza trascinate della migliore prosa barettiana in una delle sue direzioni meno minacciate dal peso di certo suo virtuosismo bizzarro e piacevole, pur esso del resto fuso in forza sarcastico-polemica in tanta parte della eccellente prosa della «Frusta» – ben indica

²⁷⁶ «La frusta letteraria», ed. cit., I, pp. 154-155.

in una prospettiva storica (e dunque senza qui fermarsi a rilevare i nostri dissensi moderni da un simile giudizio critico) la premente forza della critica barettiana nel rapporto fra un vigoroso illuminismo empiristico e antiastrotto e un preromanticismo che di fatto spinge verso le piú mature posizioni del romanticismo italiano.

Ma la punta piú stimolante della polemica barettiana – non importa qui dire con quanti limiti di ingiustizia ed esagerazione – contro il gusto illuministico, classicistico e razionalistico, e a favore di una poesia geniale e spontanea, è certo costituita da quel *Discours sur Shakespeare et monsieur de Voltaire*, uscito a Londra nel 1777, con cui il Baretti prendeva arditamente posizione non piú contro i residui arcadici e le mode effimere, ma contro una cultura forte e ben viva e contro il suo piú illustre rappresentante. Donde anche il valore di piú concreta ed unitaria forza scrittoria di questa operetta, capolavoro organico del Baretti polemist, critico, scrittore, espressione violenta e tesa del suo estro, dei suoi umori, delle sue intuizioni piú avanzate in direzione preromantica, tali da superare centralmente le piú gravi remore tradizionalistiche e sin pedantesche come gli aspetti di maggior consonanza con il clima medio illuministico-razionalistico, e tali da portarlo piú vicino a posizioni che dal seno stesso dell'illuminismo si spingevano appunto in direzione preromantica (e si pensi a Diderot per il quale la poesia vera ha sempre qualcosa di «enorme et de barbare et de sauvage» o al giovane Goethe entusiasta di Shakespeare: «und ich rufe Natur! Natur! Nichts so Natur als Schäkespears Menschen»²⁷⁷).

Di fronte al giudizio del Voltaire sull'opera di Shakespeare come un «enorme fumier» con qualche sparsa gemma – giudizio pronunciato in occasione della versione francese delle tragedie shakesperiane da parte di Le Tourneur e motivato, rispetto ai primi entusiasmi voltairiani per il grande poeta inglese, da ragioni di dispetto personalistico e da piú profonde ragioni di assestamento del suo gusto in forma classicistico-razionalistica – il Baretti reagí violentemente, prima dimostrando insistentemente l'ignoranza della lingua inglese da parte del Voltaire – e quindi la sua incapacità a comprendere e valutare Shakespeare suffragata anche dall'esame minuto di un brano dell'*Amleto* tradotto dal grande illuminista francese – e poi, con tanto maggiore interesse per noi, passando ad affermare l'intraducibilità di Shakespeare nelle lingue neolatine e insieme denunciando la propria nuova intuizione della grande poesia shakespeariana e della sua creatività libera e «selvaggia», non bisognosa di conoscenza delle lingue classiche e dei canoni aristotelici, ripugnante alla traduzione nel troppo regolare e prudente fran-

²⁷⁷ Il giovane Goethe protestava violentemente contro Voltaire e Wieland per i loro dissensi circa i personaggi di Shakespeare, e alle loro obiezioni opponeva questa ardente esclamazione: «e io invoco Natura! Natura! Nulla è così natura come le creature di Shakespeare» (*Zum Schäkespears Tag*, 14 ottobre 1771, in *J.W. Goethes Sämtliche Werke*, München 1962, vol. XIII, p. 10).

cese classicistico e razionalistico²⁷⁸, sostenuta nel suo creatore da doti piú essenziali al poeta:

Une profonde connaissance de la nature humaine, un de ces génies, si rares partout, qu'on appelle *génies d'invention*, et par dessus cela une imagination toute de feu.²⁷⁹

Da questa polemica il Baretti sale poi alle affermazioni piú generali e fondamentali. Una di queste riguarda la intraducibilità della lingua poetica e addirittura della lingua in genere perché ogni opera poetica (e persino, paradossalmente, le semplici quattro parole: «le roi de France») per esser compresa e tradotta presuppone una complessa conoscenza, non solamente libresca, della lingua nazionale di quella, del paese, degli uomini, dei costumi, della storia in cui quella lingua è fiorita e quell'espressione poetica ha trovato nascita e consistenza.

Un'altra è quella che denuncia l'assurdità e l'inutilità delle regole aristoteliche o pseudoaristoteliche delle tre unità drammatiche (una volta che la verosimiglianza che queste permetterebbero è violata fundamentalmente dalla chiara illusione teatrale accettata preliminarmente dallo spettatore), al posto delle quali il Baretti postula – con il suo concreto «buon senso» e la sua spinta preromantica – la unità e verosimiglianza dei caratteri nei personaggi coerenti, della situazione ed azione svolta nelle vicende e nei personaggi e nella loro lingua nazionale e concreta.

E, nelle violente e serrate perorazioni e dimostrazioni di tali punti, il Baretti – pur con i mezzi inadeguati della sua cultura e con l'aiuto innegabile dell'empirismo critico johnsonian – mostra un senso vigoroso della unità organica dei caratteri e delle azioni, non bisognosa di regole ed anzi da queste artificiosamente limitata e coartata.

Ché alla fine ben piú dell'«autorità» delle regole aristoteliche (che del resto il filosofo greco aveva dedotto dai concreti esempi drammatici del suo tempo e che avrebbero potuto essere anche diverse se egli si fosse trovato di fronte tipi di diversa poesia) conta per il Baretti l'esperienza concreta dei concreti prodotti poetici che smentisce ogni pedantesca e astratta precettistica:

Qu'Aristote dise ce qu'il veut, j'oppose à son autorité l'expérience de Shakespeare, de Lope de Vega et des plusieurs autres, qui nous ont fait voir le contraire. Nous refusons-nous à l'expérience parce que Aristote a dit, ou n'a pas dit, ce qu'il ne savait pas?²⁸⁰

²⁷⁸ L'antipatia per l'eccessiva razionalità e impoeticità della lingua francese (così importante sulla via che condurrà alle accuse leopardiane o a quella lingua «matematica» e incapace di poesia) si associa, d'altra parte, all'affermazione della esteticità di ogni lingua quando se ne servano dei veri scrittori e poeti: «Ce qu'il y a de vrai dans cette affaire des langues, est que toute langue est belle entre les mains de ceux qui savent s'en servir» (*Discours sur Shakespeare et monsieur de Voltaire*, in *Prefazioni e polemiche* cit., p. 288).

²⁷⁹ *Discours* cit., in *Prefazioni e polemiche* cit., p. 218.

²⁸⁰ *Discours* cit., in *Prefazioni e polemiche* cit., p. 237.

Intuizioni che si raccordano con altri particolari rilievi e confronti fra la possente coerenza organica e terribilità sublime di figure shakespeariane, poeticamente «belle» perché fortemente individuate ed organiche anche se razionalmente assurde e mostruose (il caso di Calibano nella *Tempesta*) e le pallide e astratte figure delle tragedie voltairiane, frutto di uno sforzo raziocinante e non di una libera intuizione poetica, anche quando il «poète philosophe» cercò di gareggiare con Shakespeare introducendo nelle sue tragedie ombre e fantasmi, ma riportandole in un contesto di decoro e verisimiglianza classicistico-razionalistica che ne minava alla base quella spinta libera e irrazionale della fantasia spregiudicata e autoregolantesi.

Sicché anche da questa troppo rapida esposizione si può ben ricavare la conclusione del valore assai alto e nuovo del *Discours* baretiano come punta avanzata di un gusto in formazione, ibrido e composito nella sua origine – fra riprese tradizionali e ingorgo di motivi illuministici di carattere più empiristico (con l'appoggio della lezione johnsoniana e in consonanza con posizioni fra Diderot e Lessing) rivolti contro l'illuminismo classicistico-razionalistico di tipo voltairiano – ma indubbiamente efficacissimo entro i nuovi pronunciamenti della sensibilità preromantica e aperto assai vigorosamente verso le posizioni dei romantici italiani «1816» che di fatto a Baretti assai spesso si rivolsero come ad uno dei loro precursori e anticipatori²⁸¹.

10. *Le traduzioni preromantiche e l'«Ossian» del Cesarotti*

All'intreccio di intuizioni e posizioni critiche che si svolgono sulla base dell'illuminismo e del sensismo verso accentuazioni di carattere preromantico, e alle confuse spinte di inquieta sensibilità già denunciate dalla farraginoso e confusa poesia di un Varano, si aggiungono, con varia forza, ma con generale incidenza sul gusto del secondo Settecento, le sempre più numerose traduzioni italiane di testi stranieri – soprattutto inglesi e tedeschi – già appartenenti alla vasta zona della sensibilità preromantica europea.

Sia che si tratti di versioni dirette dagli originali o che invece si tratti di versioni di precedenti traduzioni francesi (al centro quelle di Le Tourneur), esse vanno considerate come un momento estremamente importante nella creazione di una nuova tendenza del gusto e del sentimento che di fatto supera la pura e semplice componente sensistico-sentimentalistica dell'illuminismo e che – pur nella generale moderazione della situazione letteraria italiana – introduce in questa una tensione nuova i cui frutti più originali matureranno più tardi nell'opera dell'Alfieri e – con tante nuove componenti culturali, storiche e letterarie – in quella del Foscolo o del Leopardi e nelle varie forme del romanticismo di primo Ottocento.

²⁸¹ Si veda in proposito il mio saggio *La battaglia romantica in Italia*, in *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento*, Firenze 1962 (2ª edizione), pp. 77-90.

Non che queste traduzioni corrispondano, nella stessa scelta dei testi, ad una decisa e preliminare tendenza: ch  esse si giustificano anzitutto in una pi  generale e generica curiosit  e avidit  della cultura illuministica tesa ad una indiscriminata scoperta e introduzione – attraverso il tradurre, il «far proprio» in lingua letteraria italiana – di nuove opere europee, all’arricchimento della nostra letteratura con le offerte pi  diverse delle letterature straniere moderne.

Sicch  anche negli stessi modi del tradurre i testi pi  chiaramente preromantici e portatori di una nuova sensibilit  sarebbe facile controllare una situazione di difficolt , di imbarazzo, di squilibrio dei letterati-traduttori quanto pi  essi si trovavano alle prese con temi, immagini, forme di linguaggio male accordabili con la loro formazione di fondo legata alla tradizione italiana e alle pi  vicine premesse arcadiche e classicistiche.

Difficolt  tanto maggiore quando questi traduttori, scartando la prosa, in cui pi  facile era la versione «fedele» o addirittura letterale, ambivano all’operazione pi  complicata di rendere gli originali nelle forme di poesia. Come pu  ben verificarsi nel caso di un testo fondamentale della nuova sensibilit  preromantica inglese – *The Complaint: or Night Thoughts* di Edward Young – che fu, nei primi decenni del secondo Settecento, tradotto pi  volte in italiano, in prosa e in poesia, sulla scia della versione francese del Le Tourneur e nell’attrazione che un simile testo esercitava – con il suo fondo tetto e malinconico, con l’ossessiva presenza della morte e della tomba, con la sua atmosfera pessimistica e notturna, con la sua eccitata esaltazione delle passioni e del cuore – su letterati comunque aperti alla «novit » e alla sollecitazione della loro sensibilit  pi  compromessa e limitata, in forza di una nuova *Stimmung* sentimentale pi  coerente e compatta, trascicante e affascinante quanto pi  sconvolgeva le loro posizioni pi  equilibrate e la loro educazione letteraria pi  composta e prudente, legata alla lezione dell’ordine e della misura dei classici.

Ebbene, mentre nelle versioni in prosa (quella pi  pedissequa dell’Alberti, pubblicata nel 1770, e pi  tardi, nel 1786, quella tanto pi  libera e matura del Loschi²⁸²) pi  facilmente il testo originale rifluiva nella versione italiana, ma meno incideva nel vivo della lingua poetica, meno contribuiva a promuovere un rinnovamento della letteratura nella sua espressione pi  lirica e «nobile», nelle versioni in poesia (come quella di Girolamo Bottoni, del 1771-1775) la mediazione del testo originale si rivelava tanto pi  difficile, in quanto esso era pi  esposto a riduzioni, riassorbimenti in un gusto classicistico e musicale-melodrammatico, a smussamenti della sua eccitata immaginosit  in forme tradizionali di paragoni, similitudini ben distese e di aggraziata sensibilit  pi  volta al languido che all’intenso.

²⁸² Questa soprattutto fu presente al giovane Leopardi. Per le influenze e riprese youngiane del Leopardi, rimando al mio saggio *Leopardi e la poesia del secondo Settecento*, nel volume miscelaneo *Leopardi e il Settecento* cit., pp. 81-83.

Eppure è proprio sulla via difficile e compromessa delle versioni poetiche (non solo da Young, ma da Klopstock, da Gray, Hervey, Haller, ecc.) che l'opera di mediazione e di introduzione effettiva di nuovi temi e moduli sentimentali-poetici della poesia del Nord – accolta prima per la più generale attrazione verso il nuovo e verso l'esotico e poi, a poco a poco, ricercata per una maturata tendenza del gusto e del sentimento – agisce più concretamente dentro la lingua poetica e dentro i procedimenti espressivi, spingendo lentamente la nostra poesia a sviluppi più sicuri e partecipati.

E si noti ancora che, alla fine, proprio con simili operazioni difficili, ma svarianti fra veri e propri «tradimenti» e svuotamenti degli originali e adattamenti «italiani» più abili ed ispirati – e lo si vedrà soprattutto nel caso preminente della versione cesarottiana dell'*Ossian* –, la nuova lezione dei testi preromantici stranieri poteva venire assimilata dalla nostra letteratura e più direttamente poteva agire nella formazione di una tendenza poetica preromantica moderata, ma pur consistente e tale da portare al di là della situazione del gusto della precedente tradizione settecentesca.

In lingua poetica – e quasi sempre per mezzo dell'endecasillabo sciolto adeguato ora al nuovo movimento della sensibilità dolente ed elegiaca – meglio si consolidava l'acquisto di nuovi temi e di nuove tensioni sentimentali-espressive. Si pensi così – pur negli evidenti residui di un gusto più languido e raddolcito – all'efficacia di motivi elegiaci, funerei e notturni, come questo della versione younghiana ad opera del Bottoni:

Amabile Narcissa io... sí... ti veggio
pallida, triste, e la tua voce io sento
che mi ricerca il cor, che all'aure chete
in flebil mormorio tai note scioglie:
cupa notte è per me. Di notte eterna
il vago fior degli anni miei, le mie
più felici speranze or sono in preda.²⁸³

O a quello di un paesaggio orrido nella versione della *Eternità* di Haller, da parte del Pagani-Cesa:

E allor che un nuovo nulla avrà la terra
assorta inabissata, allor che solo
vuoto spazio sarà l'ampio universo,
allor che i nuovi cieli in cui diverse
dalle presenti brilleran le stelle,
essi pure i lor corsi avran compiuti...
Cupe foreste, ove di luce un raggio
non penetrò giammai fra i spessi rami,

²⁸³ Per questa e per le altre traduzioni preromantiche, rimando al mio volume *Preromanticismo italiano*, Napoli 1959², pp. 129 ss.

ove serba ogni selva in sé dipinta
la notte della tomba; annose balze
ove raminghi infra le balze e i dumi
le tristi melodie stansi alternando
i solitari augelli...

O ancora a quello di un idillio elegiaco che colora nuovamente di patetica malinconia scene o paesaggi altre volte atteggiati in forme più apertamente cantabili e miniaturistiche nelle zone arcadiche e rococò, quale può risultare da passi come questo delle *Tombe* di Hervey nella traduzione della Roberti-Franco:

Era l'Autunno, alma stagion soave
che al riposo ne invita, e sovra ogni altra
nell'anime sensibili riversa
dolce melanconia, dolci pensieri.

O come questi della versione degli *Idilli* di Gessner (sulla cui più particolare importanza, in direzione di un preromanticismo meglio accordato con istanze neoclassiche e recuperi arcadici, ripareremo a proposito del Bertola da parte della Caminer Turra:

Già di que' monti opachi in sulle vette
lucida sorge la notturna Luna...
Pallida e cheta Luna,
che testimonia sei de' miei sospiri
e voi placide piante...

Quanto orrore
occupa l'anima mia! De' pini alteri
i tronchi rosseggianti, delle querce
i nudi ceppi sorgono dal fitto
della macchia romita, e opaca volta
formano sul mio capo. O annose piante,
dei vostri foschi rami, orror, tristezza
scendon sul capo mio.

O come questo della celebre *Elegia su di un cimitero campestre* del Gray nella versione del Cesarotti:

Voce d'augello annunziator d'albori,
auretta del mattin che incenso olezza,
queruli lai di rondinella amante,
tonar di squilla, o rintronar di corno
non gli alzeran del loro letto umile.²⁸⁴

²⁸⁴ M. Cesarotti, *Opere*, Pisa-Firenze 1800-1813 (in 40 volumi), vol. XXIII, p. 332.

E proprio a Melchiorre Cesarotti si deve la traduzione di un testo che rimarrà fondamentale nella formazione del gusto preromantico italiano: quella delle *Poesie di Ossian* (falsificazione del Macpherson presentata come traduzione moderna di testi autentici di un immaginario bardo caledonico del III secolo dopo Cristo) che appunto egli attuò – prima sulla traduzione letterale italiana di un amico inglese, il Sackville, poi direttamente sul testo inglese – pubblicandola a Padova nel '63, per poi riprenderla e completarla in una seconda ampliata edizione del '72-73.

Il Cesarotti era nato nel 1730 a Padova, dove egli trascorse quasi interamente (a parte un soggiorno a Venezia, fra il '61 e il '68, importante per le conoscenze e gli stimoli ricevuti in quell'ambito letterario, e un breve viaggio a Roma, nell'85, per esser ricevuto, con grandi onori, in Arcadia) la sua lunga vita, insegnante di retorica nel seminario in cui egli aveva studiato, poi professore di greco e di ebraico nell'università. Vita soprattutto di letterato e di insegnante, non incapace però – nell'epoca della Repubblica veneta – di partecipare ad istanze anche civili e politiche, sia come membro del comitato di Istruzione pubblica della Municipalità di Padova, sia come scrittore di notevoli saggi (il *Saggio sopra le istituzioni scolastiche private e pubbliche*, *l'Istruzione di un cittadino a' suoi fratelli meno istruiti*, *Il patriotismo illuminato*, *omaggio d'un cittadino alla patria*, tutti del '97) ispirati a sincere convinzioni democratiche e ad un fondamentale spirito di tolleranza. Dopo la breve parentesi austriaca, il Cesarotti ottenne onori (il titolo di cavaliere e commendatore della Corona di ferro) e protezione dal governo napoleonico che egli ripagò con un fiacco e adulatorio poemetto, *La pronea*, e occupò gli ultimi anni nella continuazione della sua vasta e complessa attività letteraria, nel piacevole ricambio fra i soggiorni nella sua villa di Selvazzano, tutta adornata di statue e piccoli edifici di gusto preromantico, e i rapporti intellettuali e amichevoli, in Padova, con i suoi giovani e numerosi allievi e, attraverso la corrispondenza epistolare, con letterati italiani e stranieri, sino alla morte che lo colse nel 1808.

L'opera vastissima del Cesarotti (raccolta nelle *Opere* in quaranta volumi, uscite a Pisa e Firenze fra il 1800 e il 1813) mostrerebbe ad un esame particolareggiato la ricchezza di interessi di questa personalità vivacissima e attenta, non grande, ma certo dotata di disposizioni e capacità intellettuali e letterarie che le permisero di raggiungere almeno due alti e importanti risultati nei campi della questione della lingua – soprattutto con il *Saggio sulla filosofia delle lingue* – e nel campo del gusto e dell'attività letteraria in cui – come già accennavo – la sua originale versione dell'*Ossian* si impose come il testo piú importante nell'avviamento e nello sviluppo della tendenza preromantica in Italia.

Né quei due risultati sono dissociabili fra di loro e nei confronti degli interessi ed interventi minori del Cesarotti, che, pure in un certo eclettismo dovuto alla sua stessa formazione fra eredità arcadica ed erudita, educazione

classicistica e filologica nel seminario padovano (la scuola del Forcellini, Facciolati, Volpi), stimoli vichiani (ad opera dello Stellini), forte eredità del Conti attraverso l'amicizia con il Toaldo (seguace ed editore del Conti), apertura alla letteratura francese contemporanea e soprattutto all'opera del Voltaire, si organizzano intorno ad un forte senso della poesia e della lingua e ad una prospettiva di prudente, ma sicura modernità, avvivata da una sostanziale fiducia illuministica nei poteri della ragione e del giudizio critico, ma insieme più aperta (in forza anche dei ricordati stimoli vichiani) a una ricerca della poesia geniale, naturale, mossa da autentica passione, da ritrovare – fuori di ogni pregiudizio tradizionale e regolistico, ma non senza criteri di ragionevolezza, di verisimiglianza e di decoro – sia nella letteratura classica, sia in quella moderna, sia (e fu il caso essenziale dell'incontro con l'*Ossian*, da lui creduto opera veramente autentica e primitiva) in epoche culturalmente barbariche, ma ricche di spirito poetico.

Non mancano certo difficoltà e compromessi fra il suo gusto più libero e certe più chiuse istanze illuministico-razionalistiche, che lo portarono a volte a non comprendere la natura storica e la storica giustificazione di aspetti della poesia troppo giudicati alla luce di più colte ed educate esigenze moderne. Come avviene soprattutto nel caso della traduzione dell'*Iliade* di cui egli dette due versioni: una letterale e una poetica, e in quest'ultima finì, con correzioni e cambiamenti, per ridurre la poesia omerica in forme troppo settecentesche, cercando di darle – per renderla più accessibile ai propri contemporanei – un carattere di più elevata moralità e un'organizzazione più unitaria rilevata anche nel titolo cambiato in *La morte di Ettore*, soggetto principale del poema, e insieme spia di un'accentuazione di gusto preromantico e ossianesco attratto dal patetico della vicenda eroico-sfortunata dell'eroe vinto.

Ma, ripeto, pur fra difficoltà e incertezze, il Cesarotti giungeva pure a delineare nel breve *Saggio sulla filosofia del gusto* un ideale assai vivo e nuovo della libertà e originalità della poesia e insieme della necessaria spregiudicatezza della critica che deve esser capace di comprendere e penetrare la poesia di ogni tempo e di ogni nazione. Come spiega una bella pagina di quel saggio dedicato al ritratto del critico «ideale»:

Non ad altri adunque concede la nostra filosofia il diritto del voto nel tribunal letterario fuorché a coloro che partecipano delle qualità degli autori stessi, e a cui niuno manca degli organi che formano il sensorio del gusto, dico, orecchia armonizzata, fantasia desta, cuore presto a rispondere con fremito istantaneo alle minime vibrazioni del sentimento, prontezza a trasportarsi nella situazione dell'autore, celerità nel cogliere i cenni occulti e i lampi fuggitivi dell'espressione; a quelli inoltre che aggiungono a questi doni naturali tutti i presidj d'una ben intesa disciplina, vale a dire scienza profonda dell'uomo, perizia filosofica della lingua, conoscenza squisitissima dei rapporti fra le modificazioni dell'anima, e le tinte dello stile che le dipingono, finalmente uno spirito lontano ugualmente dalla servitù e dall'audacia, superiore ai miserabili pregiudizi del secolo, della nazione, della scuola, che

concittadino di tutti i popoli intende tutti i linguaggi del bello, lo raffigura senza equivoco, lo ravvisa in qualunque spoglia, né lo adora stupidamente sotto una forma, ma gli rende omaggio in tutti gli aspetti che ne rappresentano acconciamente l'immagine.²⁸⁵

E allo stesso modo, e con maggiore originalità, il Cesarotti giungeva a impostare nella tanto dibattuta discussione sulla lingua una linea robusta di motivazione e proposta della libertà, creatività, indefinita capacità di sviluppo delle lingue, del loro necessario arricchimento²⁸⁶, in relazione allo sviluppo dello spirito²⁸⁷, delle cognizioni, della società: sviluppo che si concreta nelle opere dei nuovi scrittori e che non può essere mai arrestato e fissato in forme di «purezza» sterile e pedantesca, così come d'altra parte non può neppure essere condotto sino al punto di far perdere ad una lingua certi suoi caratteri essenziali, certa sua fondamentale coerenza con la tradizione consolidata nella letteratura e nell'uso medio di una nazione²⁸⁸.

La «temperata e giudiziosa libertà» che il *Saggio sulla filosofia delle lingue* propugna in polemica con il «rigorismo» puristico e con il «libertinaggio» sfrenato è in realtà la via più matura della meditazione settecentesca sulla lingua e al centro sostiene un principio fecondo di libertà, creatività e individualità della lingua che, appoggiato alla vocazione illuministica, alla spregiudicatezza e all'antipedantismo, alla sistemazione filosofica generale, si profila in direzione preromantica tanto battendo contro ogni intera concezione di «parola-cifra» e tanto puntando sull'originalità, storicità e individualità del linguaggio soprattutto in rapporto al linguaggio poetico, a quell'aspetto «retorico» della lingua che il Cesarotti, con un certo eclettismo di fondo, considerava come la parte della lingua che più colpisce l'immaginazione rispetto alla parte «grammaticale» più nudamente logica e somministrante i puri «segni» delle idee.

Perciò il Cesarotti più tardi poté ribattere le accuse a lui rivolte dal Galeani Napione, nel già ricordato libro *Dell'uso e dei pregi della lingua italiana*, di aver incoraggiato l'imbarbarimento della lingua italiana, con una *Lettera al conte Napione* (1800) da cui si può estrarre, come ben esemplare per i maturi ideali linguistici e letterari del Cesarotti, questa pagina eloquente e fervida in cui egli spiega il senso centrale della sua teoria e proposta linguistica:

²⁸⁵ *Opere*, ed. cit., vol. I, pp. 312-313.

²⁸⁶ «Allora solo la lingua potrà cessar d'arricchirsi, quando lo spirito non avrà più nulla da scoprire, né da riflettere. È dunque un operar direttamente contro l'oggetto e 'l fine della lingua il pretender di toglierle con un rigor musulmano il germe della sua intrinseca fecondità» (*Opere scelte*, a cura di G. Ortolani, vol. I, Firenze 1945, p. 12).

²⁸⁷ «Il progresso della lingua è sempre in proporzione di quei dello spirito» (*Opere scelte*, ed. cit., I, p. 19).

²⁸⁸ «Non si tratta d'un aumento precario di vocaboli, si tratta di libertà: ma d'una libertà permanente, universale, feconda, lontana dalle stravaganze, fondata sulla ragione, regolata dal gusto, autorizzata dalla nazione in cui risiede la facoltà di far leggi» (*Opere scelte*, ed. cit., I, p. 138).

Italiani, voleva io dire, che aspirate al titolo d'illustri scrittori (giacché non ho inteso mai di parlar al volgo), non v'è eloquenza senza stile, né stil senza lingua; ma se volete maneggiarla da maestri, studiatela prima da filosofi, disponetevi a conciliare il ragionamento col gusto e ambedue coll'uso.... conoscete l'indole della lingua in quel che fa e in quel che può, specchiatevi nelle opere dei grandi autori, senza farvi servi d'alcuno, e nell'appropriarvene le maniere più scelte, investitevi dello spirito che gli animò. Fatti già per tal modo possessori tranquilli delle ricchezze e dell'indole della vostra lingua coltivate saggiamente il commercio colle straniere, notatene i caratteri, i pregi, le ricchezze relative, le differenze e le affinità colla vostra, e troverete forse in esse di che supplire a qualche mancanza domestica, di che aggiungere all'idioma nazionale qualche tinta pellegrina che dia rilievo alla sua bellezza senza alterarne le forme: allora provveduti d'un corredo inesausto di segni, di colori, di tornj, ben distribuiti e graduati nelle loro classi, colla facoltà abituale di paragonare e di scegliere, colla molteplicità degli esempi, allora dico sappiate pensare e sentire, e la figura del concetto verrà a stamparsi nell'espressione, che sarà conveniente, vivace, italiana e vostra: voi non sarete più schiavi né dei dizionari né dei grammatici, non sarete né antichisti né neologisti, né francesisti né cruscanti, né imitatori servili né affettatori di stravaganze; sarete voi; voglio dire italiani moderni che fanno uso con sicurezza naturale d'una lingua libera e viva, e la improntano delle marche caratteristiche del proprio individual sentimento.²⁸⁹

A queste punte più alte del suo pensiero teorico – che ha un fine principalmente pragmatico in relazione alla più forte volontà cesarottiana di intervenire nel concreto sviluppo della letteratura contemporanea e di proporre una «poetica» – il Cesarotti giungeva sulla spinta di tutta la sua esperienza, fra illuminismo e preromanticismo²⁹⁰, di lettore, di critico, di scrittore-traduttore, in cui tanto decisiva era stata la sua esperienza di banditore e traduttore originale dell'*Ossian*.

Infatti al centro dell'attività del Cesarotti, stimolo essenziale delle sue più nuove intuizioni sulla originalità e libertà della poesia e sulla creatività del linguaggio poetico, è certo la memorabile vicenda del suo incontro con l'*Ossian*, e della sua traduzione poetica di quel testo in cui egli trovava entusiasticamente la realizzazione di una poesia «de nature et de sentiment» superiore a quella «de réflexion et d'esprit qui semble être le partage des modernes» e che insieme poteva far avvertire i difetti dei grandi poeti classici fino allo stesso Omero, dato che – come egli dice nella lettera al Macpherson del 1763 –:

²⁸⁹ *Lettera al conte Napione*, in *Opere*, ed. cit., pp. 295-297.

²⁹⁰ Sarà poi da ricordare come alla base delle sue idee linguistiche ed estetiche ci fossero le teorie di pensatori del sensismo illuministico (Condillac, Michaelis, De Brosses), nonché riprese più tenui eppur considerabili di vichianesimo e di stimoli contiani fin dalla sua formazione giovanile.

L'Ecosse nous a montré un Homère, qui ne sommeille, ni ne babille, qui n'est jamais ni grossier ni traînant, toujours grand, toujours simple, rapide, précis, égal et varié.²⁹¹

Parole in cui si mescolano chiaramente esigenze di origine classicistico-illuministica (verificate nell'*Ossian* tanto più facilmente data la natura di falsificazione e di abile mescolanza primitivo-moderna del testo del Macpherson) e le esigenze di genialità, di libertà, di sentimento che, sulla base più aperta di sensibilità di un illuminismo tanto arricchito dagli stimoli rousseauiani, vengono a muoversi verso un più deciso gusto preromantico e a motivare le nuove simpatie del Cesarotti per tutti i maggiori nuovi poeti preromantici stranieri²⁹².

Sicuro della grandezza e novità della poesia ossianesca, il Cesarotti dedicò il meglio delle sue risorse letterarie e della sua disposizione poetica – incapace per altro di superare la più piatta mediocrità nei suoi componimenti poetici originali – alla versione e alla mediazione di quel testo, per lui essenziale, al pubblico dei letterati italiani.

Del carattere arduo di tale impresa e insieme della sua importanza nel rinnovamento della poesia e della lingua poetica italiana egli ebbe profonda coscienza e la dichiarazione da lui fatta in proposito nel *Discorso preliminare* è quanto mai significativa anche ad avviare un più preciso discorso – altrove da me fatto – sulla perizia e insieme sulle difficoltà e sui limiti stessi di una simile impresa:

Di un così grande originale ebbi l'arditezza di fare un dono all'Italia. Senza un esempio che mi servisse di scorta, con una lingua feconda sí, ma isterilita dalla tirannide grammaticale, a guisa di atleta mediocre costretto a lottare con un gigante, a fine di non restarne oppresso, dovetti ricorrere ad uno schermo particolare, ed inventare scorci ed atteggiamenti di nuovo genere... Se mai traduttore meritò questa equità... par certo che debba meritarsela chi si mette a lottare con un originale della tempra di Ossian... Le sue virtù, e i suoi difetti sono ugualmente intrattabili, ed egli resiste per ogni lato alla forza e alla desterità di chi vi si accosta. Io non avea per istrumento della mia fatica che una lingua felice a dir vero, armoniosa, pieghevole forse più di qualunque altra, ma assai lontana (dica pur altri checché si voglia) dall'aver ricevuto tutta la fecondità, e tutte le attitudini di cui è capace, e per colpa de' suoi adoratori, eccessivamente pusillanime.²⁹³

E sempre nel *Discorso* il Cesarotti mostra bene di aver coscienza dell'ammorbidente che egli faceva del testo per mediarlo al gusto italiano e dell'utilità della sua opera per un arricchimento della poesia italiana:

²⁹¹ *Opere*, ed. cit., vol. XXXV, tomo I dell'*Epistolario*, p. 8.

²⁹² Si veda la lettera (in risposta a quella del Van Goens del marzo 1768) in lode dei nuovi poeti tedeschi, Haller, Gessner e Klopstock (in *Opere*, ed. cit., vol. XXXV, tomo I dell'*Epistolario*, pp. 121-122).

²⁹³ *Poesie di Ossian, Discorso preliminare*, in *Opere*, ed. cit., vol. II, Pisa 1801, pp. 7-8.

Io so bene che alcune di queste locuzioni non sarebbero sofferte in una poesia che fosse originariamente italiana, ma oso altresì lusingarmi che abbia a trovarsene più d'una che possa forse aggiungere qualche tinta non infelice al colorito della nostra favella poetica, e qualche nuovo atteggiamento al suo stile. Questo è il capo per cui specialmente può rendersi utile una traduzione di questo genere, e questo è l'oggetto ch'io mi sono principalmente proposto.²⁹⁴

Certo, come sopra dicevo, il Cesarotti intervenne fortemente sul testo originale con correzioni, tagli, aggiunte, smussamenti, addolcimenti e viceversa rilievi più enfatici, non solo in ragione di sue esigenze invincibili di gusto (teso a maggiore regolarità, verisimiglianza e organicità), ma alla luce del suo impegno di rendere assimilabile il nuovo testo poetico alla coscienza letteraria italiana contemporanea salvandone la novità essenziale, ma riducendone gli aspetti più urtanti e sconcertanti.

In conclusione – malgrado stonature e riduzioni eccessive, specie in certe parti più canzonettistiche e melodrammatiche²⁹⁵ – la mediazione cesarottiana risultò efficacissima e suggestiva e le *Poesie di Ossian*, così come si concretarono in lingua poetica italiana, vennero a costituire il testo preromantico italiano più importante e capace di avviare e sollecitare una nuova direzione di poetica e, in essa, un nuovo sentimento e persino una nuova disposizione spirituale ed essenziale, in cui confluivano le sollecitazioni degli altri testi preromantici stranieri tradotti in questi decenni fino alla decisiva presenza del *Werther* e alla rilettura, in chiave più direttamente preromantica, delle opere rousseauiane.

Proprio perché mediato con sincera animazione poetica, in accordo con alcune essenziali esigenze letterarie italiane e in un prevalente discorso metrico-poetico (l'endecasillabo sciolto) nobile e duttile, abilissimo e trascinate (i «ben architettati versi del Cesarotti» di cui parlava l'Alfieri²⁹⁶), l'*Ossian* poteva tanto più profondamente (e senza iniziali dissensi artistici) immettere nel vivo della letteratura in svolgimento, nella tensione sentimentale-espressiva del tempo una immane massa di temi, problemi, atteggiamenti sentimentali, moduli poetici che rimasero essenziali nella formazione di tanti scrittori di fine Settecento e, ripeto, soprattutto in quella dei grandi poeti Alfieri, Foscolo e Leopardi fino al punto che – specie pensando al Leopardi²⁹⁷ – riesce difficile ad un lettore ben affiatato con la poesia leopardiana di-

²⁹⁴ *Poesie di Ossian, Discorso preliminare*, in *Opere*, ed. cit., vol. II, p. 2.

²⁹⁵ La parte fondamentale delle *Poesie di Ossian* fu tradotta in endecasillabi sciolti, ma alcune parti vennero tradotte in polimetri variamente efficaci e in forme di canzonetta e di arietta melodrammatica. La traduzione cesarottiana occupa 4 tomi (i volumi II, III, IV e V) della edizione delle *Opere* cit.

²⁹⁶ Egli ne parlava proprio in relazione alle impressioni della natura «greggia», «immaestosa» e selvaggia del Nord che aveva provato direttamente nei suoi viaggi nei paesi scandinavi e che aveva poi ritrovato «descritte» «allorché più anni dopo le lessi studiando i ben architettati versi del celebre Cesarotti» (*Vita scritta da esso*, epoca III, capitolo VIII, nella edizione a cura di L. Fassò, Asti 1951, vol. I).

²⁹⁷ Rimando per l'utilizzazione leopardiana dell'*Ossian* (con l'aggiunta dei *Nuovi canti*

stinguere nella lettura diretta dell'*Ossian* cesarottiano la suggestione propria di passi di quel testo da quella derivante dallo sviluppo fattone dal Leopardi e dall'eco piú profonda di quello sviluppo.

Al centro di tale massa di motivi nuovi c'è un nuovo sentimento doloroso della natura e dell'uomo, un tono di malinconia struggente e spesso particolarmente immotivato, ma pur legato a una generale sensibilità dolente, a un senso della caducità dell'uomo, delle cose, del tempo, dello stesso universo, cui si riferiscono internamente – come moduli tutt'altro che casuali – le frequenti forme di dolorosa esclamazione e, piú, dell'apostrofe e dell'interrogativo – senza risposta – che dalle esigenze particolari delle vicende singole di poemetti (sempre atteggiati in direzione tragico-elegiaca, in trama di sventura, di rievocazione dolente di tempi felici perduti, di eroismo frustrato e sconfitto) si trasferisce spesso piú direttamente nelle parlate rivolte da personaggi umani ad entità della natura – soprattutto gli astri – e pare allora tanto piú esprimere l'angosciosa situazione di un tempo di crisi, di una esistenziale e drammatica richiesta (senza risposta) sul perché della vita dell'uomo e dell'universo, sulla vera condizione degli astri e della natura, coinvolta nella stessa angoscia degli uomini e rappresentata in una tensione dolente in cui le stesse parziali visioni idilliche vivono in dinamico contrasto con le piú rilevate visioni cupe, notturne, orride.

Cosí lo spettacolo della natura diventa fonte di emozioni profonde ed eccitanti (non piú pittoresche e amabili come ad esempio poteva avvenire nel *Solitario bosco ombroso* del Rolli anche di un paesaggio oscuro e solitario), stimolo di pensosa malinconia o di orrore allibito.

Si pensi (in contrasto con gli elementi piú consueti del paesaggio poetico dell'epoca arcadica e illuministica) a una descrizione di natura in tensione come quella che qui riporto, in cui si inserisce agevolmente una immagine spettrale e soprannaturale ripresa da una mitologia nordica demoniaca e malinconica e una semplice immagine di realtà («la felce inaridita») singolarizza l'orrore della foresta sotto la tempesta:

Tempestosa notte,
notte atra: rotolavano le quercie
dalle montagne; il mar infin dal fondo
rimescolato dal vento mugghiava
terribilmente, e l'onde accavallandosi
le nostre rupi ricopriano; il cielo
mostravaci la felce inaridita
col suo frequente balenar; Fercuto
vidi lo Spirto della notte; ei stava
muto sopra la spiaggia; errava al vento
la sua vesta di nebbia; io ne distinsi

d'Ossian del Leoni) al mio saggio già citato *Leopardi e la poesia del secondo Settecento*, alle pagine 101-107 e alle relative note alle pagine 123-124.

le lagrime; ei sembrava uom d'anni grave
e carco di pensier.²⁹⁸

O si pensi a questo paesaggio malinconico sotto una luce appannata e malata, assolutamente inedito nella precedente descrittiva poetica italiana della natura:

Ei poscia in Ata
splendette ancor, ma d'una torba luce
come d'autunno il Sol qualora ei move
nella sua veste squallida di nebbia
a visitar di Lara i foschi rivi.
Goccia d'infetto umor l'appassita erba
e, benché luminoso, il campo è mesto.²⁹⁹

A questa rappresentazione della natura – in cui a volte basta l'uso insolito di un aggettivo, un accordo di suoni e di immagini rallentato e allungato per provocare un'onda sentimentale-poetica malinconica e suggestiva –

come tarlate, vacillanti
quercie, che il vento occultamente atterra³⁰⁰

– si associa frequentemente e coerentemente l'immagine e la risonanza della morte, o direttamente collegata a quella di fosche immagini di entità naturali, belle e terribili –

Sole del ciel quanto è terribil mai
la tua beltà, quando vapor sanguigni
sgorghi sul suol, quando la morte oscura
sta ne' tuoi crini raggruppata e attorta³⁰¹

– o posta come mèta trascinate delle stesse vicende e dei duelli eroici, indirizzati essenzialmente, nella loro stessa descrizione, al presentimento e alla preparazione della morte, o consolidata nella ossessiva, frequentissima figurazione della tomba quasi sempre immaginata nel suo solitario e nudo squallore, priva di onore sepolcrale e di compianto affettuoso:

Son quattro pietre la memoria sola
che di te resta, e un arbuscel già privo
dell'onor delle foglie, e la lung'h'erba
che fischia incontro 'l vento addita al guardo

²⁹⁸ *Poesie di Ossian*, ed. cit., *Colanto e Cutona*, vv. 52-63.

²⁹⁹ *Poesie di Ossian*, ed. cit., *Temora*, canto II, vv. 362-366.

³⁰⁰ *Poesie di Ossian*, ed. cit., *Temora*, canto I, vv. 642-643.

³⁰¹ *Poesie di Ossian*, ed. cit., *Temora*, canto II, vv. 506-509.

del cacciatore del gran Morad la tomba.
Tu se' umile, o Morad; tu non hai madre
che ti compiangano, o giovinetta sposa,
che d'amorose lagrime t'asperga...³⁰²

Il sentimento della morte e della caducità domina nelle *Poesie di Ossian* insieme all'impostazione prevalentemente elegiaca delle vicende rievocate con la forza struggente della nostalgia e della «rimembranza»: parola-tema, oggetto di variazioni che ne esaltano ora il carattere «acerbo» e «amaro», ora quello di una sua singolare dolcezza che «invoglia al pianto», ora l'intreccio più preciso di queste sue componenti dolci e tristi:

la rimembranza di passate gioie
che a un tempo all'anima è diletta e triste.³⁰³

Da qui il forte prevalere epico o familiare, ma sempre gravemente pessimistico, del tema dell'*ubi sunt*:

Ove son ora, o duci,
i padri nostri, ove gli antichi eroi?
Tutti già tramontar, siccome stelle,
che brillar, e non sono...³⁰⁴

Da qui l'insistenza sulle immagini struggenti di figure giovanili e vitali, recise immaturamente dalla morte, di cui qui riporto inizi e avvisi di movimenti e di passi in una riaccolta scelta che fa ben sentire quanto simili immagini potessero poi inserirsi nella profonda tensione poetica di un Alfieri, di un Foscolo e soprattutto di un Leopardi:

Raggio di gioja risplendea sul volto...
... brillai qual raggio,
e qual raggio passai...
... e tu dovrai
cader nel fior di giovinezza estinto...
... perché mai devi
cader nel fresco giovenil tuo fiore?...
... ah tu cadesti,
speme di questo cor, cadesti...
... cadesti...

³⁰² *Poesie di Ossian*, ed. cit., *I canti di Selma*, vv. 206-213.

³⁰³ *Poesie di Ossian*, ed. cit., *La morte di Cucullino*, vv. 142-143.

³⁰⁴ *Poesie di Ossian*, ed. cit., *Temora*, canto I, vv. 386-389.

... ah tu cadesti
lasciando il campo disadorno e ignudo...
Non passerem qual sogno...
sparve il mio sogno, e la diletta immago...

... Ove se' ita
nel fior di tua beltà, figlia di Nua,
vaga donzella da la nera chioma?

... Dove se' ito,
figlio dell'amor mio?...

Non piú sul prato
le lor'orme vedrò, non piú sul monte
udirò l'usata voce...

tu non risorgi piú; tu della festa
a parte non verrai...

... già l'erba inaridita
lo coprirà...

nel fior di sua beltade
pria che in tutto sia spento...

... a questi colli ignoto
sarai per sempre...³⁰⁵

Da qui, come già dicevo, la centralità delle apostrofi «sublimi» al sole, alla luna, alle stelle sulla loro durata o caducità, sulla sorte dell'uomo e dell'universo:

Oh tu che luminoso erri e rotondo
come lo scudo de' miei padri, o Sole,
dove sono i tuoi raggi? e da che fonte
tra i l'immensa tua luce? Esci tu fuori
in tua bellezza maestosa, e gli astri
fuggon dal cielo: al tuo apparir la Luna
nell'onda occidental ratto s'asconde
pallida e fredda: tu pel ciel deserto
solo ti movi. E chi potria seguirti
nel corso tuo? Crollan le quercie annose
dalle montagne, le montagne istesse
sceman cogli anni, l'Ocean s'abbassa,

³⁰⁵ *Poesie di Ossian: Calto e Colama*, v. 37; *Fingal*, IV, vv. 473-474; *Calto e Colama*, vv. 116-117; *Carritura*, vv. 481-482; *Calloda*, I, vv. 215-216; *Berato*, vv. 335-338; *Fingal*, VI, v. 218; *Croma*, v. 16; *Oitona*, vv. 11-13; *Dartula*, vv. 139-140; *Fingal*, III, vv. 257-259; *Fingal*, VI, vv. 333-334; *Fingal*, VI, vv. 335-336; *Comala*, vv. 345-346; *I canti di Selma*, vv. 185-186.

e sorge alternamente; in ciel si perde
la bianca Luna: ma tu sol, tu sei
sempre lo stesso, e ti rallegrì altero
nello splendor d'interminabil corsi...

Ma tu forse, chi sa? sei pur com'io
sol per un tempo, ed avran fine, o Sole,
anche i tuoi dí: tu dormirai già spento
nelle tue nubi senza udir la voce
del mattin che ti chiama. Oh dunque esulta
nella tua forza giovanile: oscura
ed ingrata è l'età, simile a fioco
raggio di Luna, allor che splende incerto
tra sparse nubi, e che la nebbia siede
su la collina: aura del Nord gelata
soffia per la pianura, e trema a mezzo
del suo viaggio il peregrin smarrito.³⁰⁶

Certo nel Cesarotti – come già accennavo – c'era una coscienza limitata della piú fertile novità delle posizioni implicite nella sua magistrale versione-mediazione, e cosí quando egli lesse l'*Ortis* foscoliano poté scrivere significativamente al suo giovane amico ed allievo, il Barbieri: «Foscolo mi spedí la sua storia che è una specie di romanzo intitolato *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*. Egli ha ben ragione di dire che lo scrisse col suo sangue. Io mi guarderò bene dal fartelo leggere: perché è fatto per attaccare una malattia d'atrabile sentimentale da terminare nel tragico. Io lo ammiro e lo compiangio»³⁰⁷.

Egli si ritraeva spaventato dalla lettura di un libro che pur tanto doveva al suo *Ossian*, ma che andava molto al di là della posizione piú letteraria del Cesarotti e poteva invece piú raccordarsi – in unione di letteratura e di vita – all'unico grande poeta del preromanticismo italiano, l'Alfieri.

Ciò che pure non toglie all'*Ossian* cesarottiano un'importanza eccezionale di apertura e di sostegno – proprio quanto piú esso era sapientemente e originalmente «italianizzato» e consolidato in linguaggio e discorso metrico compiuto e definito – alle esperienze letterarie e poetiche del preromanticismo italiano e della stessa grande poesia del Foscolo e del Leopardi.

11. *Il neoclassicismo nella letteratura del tardo Settecento*

Mentre le versioni dei testi stranieri stimolano il precisarsi delle tendenze preromantiche in Italia, viene intanto affiorando nel panorama complesso della nuova letteratura di secondo Settecento un'altra tendenza di gusto, quella neoclassica, fortemente appoggiata alla meditazione estetica winckelmanniana.

³⁰⁶ *Poesie di Ossian*, ed. cit., *Cartone*, vv. 583-fine.

³⁰⁷ *Poesie di Ossian*, in *Opere*, ed. cit., vol. XXXIX, p. 4.

Nel 1764 usciva a Dresda la *Geschichte der Kunst des Altertums*³⁰⁸ di Johannes Joachim Winckelmann (nato a Stendal in Prussia nel 1717 e morto tragicamente a Trieste nel 1768), opera decisiva (insieme a tanti altri scritti del Winckelmann) per quella svolta del gusto nelle arti figurative e nella storia dell'arte, che prende il nome di neoclassicismo e che condiziona fortemente – anche se con esiti artistici per lo più mediocri e frigidità – lo sviluppo della civiltà artistica del tardo Settecento e del primo Ottocento in tutta l'Europa, combattendo sia i residui di tipo barocco, sia il rococò di cui pure a volte riassume elementi di «grazia» entro la sua predominante prospettiva di un'arte altamente decorosa e linearmente grandiosa, ispirata alla perfezione dei modelli classici e specialmente greci, al sogno fra archeologico e moderno (specie nelle esigenze di funzionalità della architettura) di un rinnovamento della bellezza classica nel mondo moderno e dunque anche con una componente di appassionata nostalgia per tempi perfetti e perduti che non manca di consonanze con gli slanci nostalgici del preromanticismo per terre e condizioni lontane ed esotiche. Alimentato dalla fervida attività di scavi archeologici del tempo e da un forte sviluppo dell'attività antiquaria, il classicismo di metà Settecento trova nell'opera teorico-storica del Winckelmann (attivo in Roma già nel 1755) un'eccezionale presa di coscienza, chiarendolo in una decisa prospettiva estetico-pragmatica, in una religione dell'antichità come tempo perfetto di una bellezza e di una civiltà superiore a quella di ogni altra epoca e che i moderni devono imitare e rinnovare³⁰⁹, promovendo così una contemporanea educazione dei sentimenti nel senso eroico e saggio, virile e composto, stoico e plutarco di antica civiltà, incentrata nella forza e nella figura suprema dell'«uomo». Ché soprattutto nel Winckelmann (e ne sono prova in particolare le sue lettere piene di riferimenti agli «eterni esempi dell'antichità,» di virtù private e civili, dell'«amicizia eroica», e insieme alle antiche statue che «infiammano» la sua anima e la innalzano e la salvano, con la loro intensa perfezione, dal sentimento doloroso della «brevissima vita», dalla sorte caduca dell'uomo³¹⁰) il sogno neoclassico è giustificato da un'intensa spinta sentimentale e morale, anche se tutto ciò si svolge prevalentemente in un appassionato estetismo³¹¹,

³⁰⁸ Fu tradotta a Milano nel 1779, ma le idee del Winckelmann circolarono assai prima in Italia con altri suoi scritti che della *Storia dell'arte presso gli antichi* esponevano i principi essenziali.

³⁰⁹ Perciò «per noi l'unica via per diventare grandi e, se possibile, inimitabili, è l'imitazione dei greci» (in uno scritto del 1755, riportato e tradotto nella scelta winckelmanniana *Il bello nell'arte*, a cura di F. Pfister, Torino 1943, p. 9).

³¹⁰ Si vedano in proposito alcune delle sue lettere nei volumi IX e X della versione italiana delle sue *Opere* (Prato 1830): quella al Berends del 17 settembre 1754 (IX, p. 85), quelle al Berg del 9 giugno 1762, del 10 febbraio 1764 e del 25 luglio 1767 (IX, p. 567 e X, p. 52 e p. 359), quella al Bünau del 17 settembre 1753 (IX, p. 89).

³¹¹ Si veda la lettera al Wiedewelt del 18 agosto 1759 (in *Opere*, ed. cit., IX, p. 358) che ben sottolinea il tono rapito e sognante con cui il Winckelmann intima all'amico una considerazione estetico-sentimentale dei capolavori classici: «Le rimanga impressa nel

non privo di morbide componenti idillico-elegiache, fra tracce ben visibili di edonismo rococò e di preromanticismo gessneriano.

Al centro della teoria pragmatica del Winckelmann – guardata qui soprattutto per la sua forza di incidenza sugli sviluppi del gusto e della stessa letteratura – c'è una fondamentale tensione alla figura dell'uomo e alla sua bellezza «sublime» e libera da ogni superfluo ornamento – donde l'amore neoclassico per il nudo – in cui si riflette la luce della bellezza divina quanto più quella figura sia armonica, proporzionata, «nobilmente semplice» e «tranquillamente grande», quanto più essa sia «naturale», ma di una naturalezza bella e ideale.

Perciò i canoni fondamentali del neoclassicismo sostenuto dal Winckelmann saranno la *edle Einfalt und stille Größe*, la nobile semplicità e la tranquilla grandezza – ottenuta anche a costo di «allontanarsi dalla verità piuttosto che dalla bellezza»³¹² –, e tutto dovrà contribuire (sulla base di un'unione estetico-morale di «bello» e «buono») a raggiungere quella linea perfetta, quei gesti assoluti, quelle espressioni di serenità, quella «bellezza ideale» che il Winckelmann trovava pienamente raggiunta nei capolavori greci: «Infine la generale e principale caratteristica dei capolavori greci è una nobile semplicità e una quieta grandezza, sia nelle posizioni che nell'espressione. Come la profondità del mare, che resta sempre immobile per quanto agitata ne sia la superficie, l'espressione delle figure greche, per quanto agitata da passioni, mostra sempre un'anima grande e posata»³¹³.

Ideali (come quelli inerenti di «grazia sublime» e di «grazia piacevole») compendiati più sensibilmente nella descrizione che il Winckelmann fa della suprema e paradigmatica statua dell'*Apollo del Belvedere*.³¹⁴

Descrizione ben significativa per il sogno estetico ed estetizzante del Winckelmann, per il sostanziale scambio fra arte ellenistica e vera arte classica (tanto più tardi Canova vedendo a Londra i fregi del Partenone mostrerà di capire questo scambio e questo inganno), per le tracce morbide di certo gusto ancora rococò permanenti nelle concrete scelte di Winckelmann, e significativa per la generale condizione del gusto neoclassico pur nel calcolo delle sue varianti fra versioni più raffinate e morbide della «bellezza ideale» e versioni più severe ed eroico-grandiose, che troveranno attuazione nei quadri classico-repubblicani di David sotto la spinta di un neoclassicismo più decisamente plutarco ed eroico-morale innestato sulle nuove idee rivoluzionario-repubblicane³¹⁵ e poi imperiali-napoleoniche.

cuore la nobile maestà dell'Apollo, il sublime ideale del Torso e la diletta ed angelica bellezza del Genio Borghese e della Niobe».

³¹² *Opere cit.*, II, p. 462.

³¹³ Cito dalla scelta di scritti di Winckelmann, *Il bello nell'arte cit.*, p. 25.

³¹⁴ Si veda nel vol. cit. *Il bello nell'arte*, pp. 117-118.

³¹⁵ Che trovavano del resto un certo aggancio nelle stesse idee di Winckelmann, circa il rapporto fra libertà politica e grandezza artistica dei greci. Quella era una delle condizioni che resero – secondo Winckelmann – i greci capaci di un'arte suprema, opposta a quella del

Mentre gli ideali neoclassici del Winckelmann e di altri teorici come il Mengs, il Sulzer (e ancora il D'Azara, il Fea, il Webb, il Reynolds) si riflettono nell'attività storico-erudita applicata alla storia delle arti figurative di cui è maggior rappresentante Luigi Lanzi (Treia nelle Marche 1739-Firenze 1810³¹⁶), con la sua *Storia pittorica dell'Italia dal risorgimento delle belle lettere fin presso al fine del XVII secolo*, pubblicata a Bassano nel 1795-1796 (e ripubblicata corretta nel 1809), dominata dalla preminenza dell'arte greca e di Raffaello (continuato dall'opera dei Carracci e del Correggio) ma in una versione della «bellezza ideale» più raffinata di grazia squisita e piacevole; è soprattutto nella vasta e originale produzione di Francesco Milizia (1725-1798)³¹⁷ che si può cogliere il maggiore e più originale risultato del neoclassicismo settecentesco nell'ambito delle idee estetiche e del gusto e insieme in quello della stessa letteratura tardo-settecentesca in cui la prosa del Milizia ha un suo notevole posto per il vigore polemico, l'acutezza pungente delle osservazioni, in cui si associano l'impeto e la decisione di una chiara coscienza illuministica e la densità di una sensibilità (fra sensismo e preromanticismo) aperta alle inquietudini e al senso della complessità umana.

Perciò questo campione della «bellezza ideale» porta nel suo fondamentale indirizzo neoclassico una passione lucida e violenta, un gusto di grandezza – ma anche di utilità civile – che lo distinguono dai più frigidità aspetti del neoclassicismo archeologico e da quelli più aggraziati e morbidi del neoclassicismo ellenizzante e lo portano ad accentuare gli aspetti di «espressività» e di «caratteristica» delle opere d'arte e a puntare, ancor più che sui Greci, sui Romani, per l'espressività delle loro statue e per la forza compatta e robusta dei loro maestosi edifici di cui sente insieme l'appello di suggestione grandiosa e piranesiana, nella loro attuale condizione di «superbe» rovine.

Tendenze che – sulla base di una fondamentale visione illuministica – si dispiegano progressivamente nelle varie opere del Milizia: dalle *Vite de' più celebri architetti d'ogni nazione e d'ogni tempo* (pubblicate nel 1768 e ristampate ampliate nel 1781 col titolo di *Memorie degli architetti antichi e moderni*), più chiaramente legate all'idea illuministica di «progresso», ai *Principii di architettura civile* (1781) – in cui si associano neoclassicismo e funziona-

Medioevo, del barocco, degli etruschi (a proposito dei quali ultimi assai interessante è – in contrasto con così diversi motivi preromantici – l'osservazione del Winckelmann che «essi furono troppo inclinati alla malinconia e alla tristezza» e perciò non capaci di «quella dolce emozione che rende lo spirito perfettamente sensibile al bello» (in *Opere cit.*, II, p. 20).

³¹⁶ Il Lanzi, studioso di forte formazione filologica-antiquaria (ai suoi interessi filologico-linguistici si deve il *Saggio di lingua etrusca* del 1789), si avvicina all'impostazione metodologica del Tiraboschi e come questi punta anzitutto sulle «verità di fatto», utilizzate per una caratterizzazione obbiettiva dei vari «stili» e «maniere» della pittura italiana.

³¹⁷ Nato ad Oria nelle Puglie, studiò a Napoli alla scuola del Genovesi per passare più tardi, nel 1761, a Roma, dove visse sino alla morte, ferocemente avverso alla curia, ai gesuiti, alla vanitosa «magnificenza» di Pio VI e al suo mecenatismo corruttore.

lismo estetico-civile con forte accentuazione illuministica nella destinazione³¹⁸ della nuova architettura ed urbanistica ad un popolo libero, «naturale» e illuminato dalla «ragione», da parte dell'architetto, non puro artista, ma «filosofo» e «buon cittadino» –, al vivacissimo opuscolo *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principii di Sulzer e di Mengs* (pure del 1781), all'operetta *Roma, delle belle arti del disegno* (1787) che esalta l'antica arte romana esteticamente armonica e pura, ma insieme robusta e civilmente funzionale, fino al *Dizionario delle belle arti del disegno* (1797) che, pur riprendendo molto materiale dalla *Enciclopedia metodica* del Panckoucke, in realtà non manca di originalità nella forte accentuazione di energia del «sublime-semplice» neoclassico e nella preminenza della figura umana:

Uomo – dice il Milizia sotto l'omonima voce del *Dizionario* – è la cosa piú preziosa per l'uomo. Egli si è posto fino sull'Olimpo... Non è limitarsi il restringersi alla imitazione dell'uomo; è dare all'arte l'oggetto il piú bello, è offrirle lo scopo dove può giungere, è presentare la palma piú gloriosa che piú soccorre.³¹⁹

Né a caso – a chiarire il tessuto morale e civile di questo interessantissimo teorico e critico del neoclassicismo – il Milizia si dedicò alla fine della sua vita ad un trattato sulla *Economia pubblica*, a cui era spinto sia dalla sua educazione genovesiana sia dalla stessa sua concezione dell'architettura ed urbanistica così strettamente collegata con riflessioni e posizioni circa l'economia come scienza fondamentale nella vita associata e pubblica: quella vita pubblica a cui il Milizia guardava in un incontro (piú forte in lui, ma non senza consonanze con tanti altri scrittori e lirici neoclassici) fra gli ideali illuministici e l'essenziale nodo neoclassico di «bello» e di «buono», di perfezione artistica e di perfezione morale:

³¹⁸ Si ricordi come esempio estremo di questa destinazione di utilità delle opere architettoniche ed anche come minimo esempio della prosa polemica e lucida del Milizia ciò che egli dice a proposito della «cloaca massima» romana contrapposta per utilità e robusta bellezza di struttura alla bruttezza e inutilità degli ornamenti della Sagrestia nuova di San Pietro voluta da Pio VI: «Oggetto vile e schifoso sembrerà una cloaca a certi esseri puliti e guasti, che si dicono del bel mondo. Senza cloache, cioè senza que' condotti sotterranei entro de' quali si scarichino le acque e le lordure, niuna città può tenersi netta e sana... Sono dunque le cloache della maggiore utilità pubblica. I Romani si accorsero ben presto di questa importanza. Eglino stimavano grande e nobile tutto ciò che è del bene pubblico e nobilitarono le cloache. Il maggior segno di nobiltà presso i Romani era la deificazione, come presso di noi è l'eccellenza, l'eminenza, l'altezza ed altri titoli fastosi: ed ecco la dea Cloacina presiedere alle cloache, come Saturno insignito del titolo di Stercolo presidente de' letamai. Ridicolo non è quel che tende alla pubblica felicità, ma quel che tende a cose vane, a niente. Quindi Roma, fin da quando non era che un embrione, ebbe per cura di Tarquinio Prisco quella Cloaca Massima che è stata l'ammirazione di tutti i secoli e lo è tuttavia per i suoi superbi avanzi» (cito dall'edizione antologica a cura di G. Giarrizzo, G.F. Torcellan e F. Venturi in *Illuministi italiani*, VII, *Riformatori delle antiche repubbliche ecc.*, Milano-Napoli 1965, pp. 568-569).

³¹⁹ Dal *Dizionario*, in *Opere* di F. Milizia, Bologna 1826-1828, II, pp. 522-523.

Ecco lo scopo finale, il grande scopo delle belle arti del disegno. Senza di quest'oggetto il Parnaso non sarebbe che vanità e seduzione. Le belle arti col presentare il perfetto ci han da rendere perfetti.³²⁰

Mentre la diffusione degli ideali neoclassici di origine winckelmanniana trova – come vedremo – la sua piú alta traduzione poetica nel tardo sviluppo neoclassico della poesia del Parini, essa pur largamente – a parte quel caso eccezionale – incide sulle tendenze del gusto e della poetica per riflettersi insieme sulle piú dirette espressioni della letteratura e specie della lirica, in contrasto (ma poi anche in particolari accordi individuali) con le tendenze preromantiche.

Sarà anzitutto da considerare da tal punto di vista la vasta polemica che vari scrittori conducono sul problema del «gusto presente», o rispondendo direttamente al quesito posto dal concorso bandito dalla *Accademia Virgiliana* di Mantova nel 1781 («qual sia presentemente il gusto delle belle lettere in Italia e come possa restituirsi se in parte depravato»), o piú tardi ancora ad esso sostanzialmente ricollegandosi.

Già il fatto stesso di quel concorso e di quel quesito indica la situazione di imbarazzo e di crisi in cui molti letterati italiani si trovavano di fronte alla crescente invasione delle versioni preromantiche e al gusto di origine «ol-tremontana», nonché di fronte alle spinte del «filosofismo enciclopedico» e del praticismo di origine illuministica con l'inerente problema del linguaggio letterario sottoposto all'alterazione del «neologismo» straniero e deviato dalla sua funzione di bellezza estetica e dalla sua continuità tradizionale-nazionale. Sicché nelle risposte, variamente moderate o rigide, dei letterati che parteciparono alla discussione e al concorso, quelle che piú si attengono ad una posizione classicistica, rafforzata dalla nuova lezione neoclassica, possono configurarsi entro una specie di lotta su due fronti: contro una letteratura troppo utilitaristica e divulgatrice e contro il sentimentalismo e lo sforzo di sensibilità e di colori tetri e malinconici del preromanticismo.

Cosí – a parte la risposta piú preromanticamente orientata, anche se in forma moderatissima, del Pindemonte cui accenneremo piú tardi – anche in posizioni moderate, come quella di Matteo Borsa, si può ben cogliere questa duplice lotta siglata da significativi riferimenti all'abborrito Seicento come polo antitetico di una poetica di tradizione italiana-classica:

«Insomma,» dice il Borsa³²¹, «il Seicento fu gonfio per isforzo di fantasia, e per affettazione di ingegno; e il secolo presente lo è egualmente, non meno per isforzo di filosofismo, e di ragione, che per una affettazione indicibile di sensibilità e di morale». E se chiare differenze van poste poi circa la lotta

³²⁰ *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno*, Roma 1781, p. 57.

³²¹ *Del gusto presente in letteratura italiana*, dissertazione del sig. dott. Matteo Borsa, ecc., Venezia, s.d. (ma 1784), p. 42.

contro il «filosofismo» fra chi, come l'Arteaga, piú prudentemente voleva salvare l'intervento della «ragione» in letteratura, smussando cosí l'attacco al «filosofismo», e chi, come Andrea Rubbi, piú fanaticamente combatteva, in forme di conservatrice xenofobia, ogni possibile rapporto con il filosofismo considerato pura importazione francese³²², comune era la lotta contro l'invasione delle versioni preromantiche e nelle loro diverse posizioni pure affioravano chiari aspetti della poetica neoclassica. Ché mentre l'Arteaga propugnava un didascalismo poetico alto e mitico, il Rubbi piú accanitamente difendeva l'assoluta preminenza della «bellezza» in letteratura, combattendo insieme lo stesso senso illuministico-classicistico dell'*utile dulci* e la preromantica fiducia nei nuovi contenuti sentimentali e malinconici.

Attacco alla nuova tendenza preromantica che diviene poi centrale (pur non mancando di punte contro il «filosofismo», «matematico» e «francese») nella polemica di un rigido conservatore e purista quale fu il roveretano Clementino Vannetti (1754-1795), specie nei suoi *Dialoghi dell'Eremita*³²³ che costituiscono il documento piú esplicito di una condanna totale, di una satira e ridicolizzazione di ogni forma del gusto sentimentale-preromantico: younghismo, klopstockismo, wertherismo, ossianismo, sia per il loro stile-non stile, per il loro disordine e «furore», sia per i loro soggetti sforzati e morbosi. A questi modi e a quelli tratti dalla poesia «orientale-biblica» e dai misteri della religione (con chiaro riferimento alla poesia del Varano o a quella del Monti delle *Visioni giovanili*) il Vannetti opponeva, in una sua *Epistola* in versi, i soggetti romani e greci e l'imitazione della «bella natura»: in accordo cosí con la piú forte spinta del gusto neoclassico, il cui sviluppo può controllarsi anche nella prosecuzione della discussione sul «gusto presente» in piú tardi scritti come il *Saggio metafisico sopra l'entusiasmo nelle belle arti* di Agostino Paradisi, che corregge la formula bettinelliana dell'entusiasmo definendolo «quel piacere che gusta l'anima nell'associare alle idee della bellezza gli attributi della perfezione»³²⁴; o come quello di Ignazio Martignoni (*Del gusto in ogni maniera di amene lettere ed arti* del 1793) che contrappone ancora al «fatal contagio» delle letterature nordiche l'antidoto della imitazione della «bella natura» e dell'assiduo studio degli «ottimi esemplari» classici.

Entro queste direttive di gusto la lirica di tipo classicistico si fa sempre piú chiaramente «neoclassica», anche quando parte dal modello classicistico-rococò del Savioli, specie in quell'ambiente emiliano che costituisce una

³²² Si vedano in proposito i *Dialoghi fra il sig. Arteaga e A. Rubbi in difesa della letteratura italiana*, Venezia 1786, e i *Dialoghi fra il sig. G. Andrés e A. Rubbi in difesa della letteratura italiana*, Venezia 1787.

³²³ I dialoghi uscirono, tra il 1783 e il 1794, in appendice al lunario «L'Eremita», e furono ripubblicati dopo la morte dell'autore nella rielaborazione che questi ne aveva fatto nel 1794, con l'aggiunta di un tredicesimo dialogo.

³²⁴ A. Paradisi, *Poesie e prose*, Reggio Emilia 1827, II, p. 160.

delle componenti piú efficaci di una generale «scuola lombarda» opposta decisamente al persistere arretrato di una melodia facile e arcadica localizzata soprattutto nel Meridione e chiamata dai neoclassici «facilismo meridionale»³²⁵.

Cosí nelle stesse poesie, piú ricalcate sul modello savioliano, del modenese Luigi Cerretti (1738-1808³²⁶) si può avvertire l'affiorare di una maggiore distensione neoclassica in corrispondenza con ideali neoclassici di saggezza etico-artistica, di accordi di «buono» e di «bello» che superano di fatto il gusto edonistico e rococò del modello

(Me pur d'agi e di gloria
non fèr grandi avi erede;
ma schietto cor, ma candidi
costumi e intatta fede...)³²⁷

e, sulla via di questa tematica neoclassica di purezza interiore e di bellezza pudica ed eletta, lo stesso ritmo perde il suo passo piú vivace e brioso, le immagini si intonano ad una figuratività piú lieve e tanto meno colorita.

E se nell'attività piú varia e irrequieta del Cerretti – che tentò anche novelle di tipo preromantico e componimenti teatrali e che nella stessa direzione neoclassica tentò spesso piú confusi e velleitari esercizi di grandiosità grave e solenne – la ricerca della «nobile semplicità» e della «tranquilla grandezza» rimane piú debole e meno sicura, piú intimamente gli ideali neoclassici etico-artistici animano l'attività poetica di Agostino Paradisi e, ancor meglio, quella di Francesco Cassoli.

Il primo (nato a Vignola nel 1736 e morto nel 1783 a Reggio dove prevalentemente visse, letterato e studioso di scienze economiche e storiche e per alcuni anni professore di economia civile nell'università di Modena) si caratterizza per un piú chiaro raccordo fra una saggezza illuministica, da lui cosí profondamente partecipata nella sua attività di studioso e di uomo

³²⁵ Nelle linee del «facilismo», cioè di riprese di poesia piú cantabile di origine metastasiana, potevano venir espressi temi ed argomenti assai interessanti da un punto di vista ideologico e storico, magari non privi, a volte, di autentico fervore espressivo (il caso delle poesie «massoniche» di Antonio Jerocades – 1738-1805 –, che tradusse persino Pindaro in strofette metastasiane, o il caso di Ignazio Ciaia – 1766-1799 –, martire della Repubblica Partenopea e autore di accese liriche di argomento patriottico-democratico), ma artisticamente arretrate e su di una via di cantabilità metastasiana che anche nel primo Ottocento contraddistingue (si pensi a Gabriele Rossetti) molta della produzione lirica meridionale, rispetto al diverso gusto dello stesso cantabile popolare-romantico di zone letterarie passate attraverso l'esperienza classico-romantica di tipo foscoliano.

³²⁶ Il Cerretti fu segretario dell'università di Modena e poi professore di storia e di eloquenza. Divenuto acceso repubblicano, fu ministro della Cisalpina alla corte di Parma e – dopo un periodo passato in Francia in seguito all'invasione austro-russa del '99 – fu professore di eloquenza all'università di Pavia.

³²⁷ *All'Ancella*, secondo il testo dei *Poeti minori del Settecento*, a cura di A. Donati cit., I, p. 225.

civile, e la spinta del gusto neoclassico ad una nuova e perfetta misura etico-estetica, rafforzata dallo studio esemplare dei classici, e in ispecie di Orazio, e tradotta in forme di ritmo, di linguaggio, di immagini pure e «caste», sottratte alla semplice discorsività prosastica e alla semplice versificazione di astratti ragionamenti³²⁸ e insieme alla brillante figuratività rococò.

Come può vedersi da un passo della sua poesia *A Minerva* in cui chiari ideali illuministici trovano una efficace soluzione neoclassica che aggiunge, alla equilibrata forza di quelli, la sua misura etico-estetica, la sua parca immaginosità, il suo ritmo pacato, il suo linguaggio sobrio e depurato attraverso la lezione dei classici:

O sapienza, o de' mortali amica
diva, che pochi nel tuo tempio accogli!

Io veggo sí quella tua stanza aprica
sublime in vetta de' sublimi scogli.

Felice chi vi giunse! ivi non freme
Gradivo atroce fra le spade e i dardi
sul grave cocchio, che tardato geme
fra i membri infranti e i laceri stendardi.

Non ivi di facondia contumace
al reo sillogizzar paventa il dritto:
ivi di liti ignaro il foro tace
e vacui nomi son pena e delitto.

Non ivi, macra per diurne ambasce,
turba frequente e cupida s'aduna,
cui lunga speme e inutil aura pasce,
supplice e curva ad adorar fortuna.

Né superstizion crudele e sorda
invola ai padri i figli amati e cari,
ai mariti le spose, e i dritti scorda,
o svena ostie innocenti agli empî altari;
ned ivi l'are di sanguigno scempio
tingonsi a l'ulular del popol denso:
del pacifico nume ogni alma è tempio;
virtú, sola ministra, offre l'incenso.

Lenta varcando ognor di lume in lume
ragion, cui virtú segue ed accompagna,
né di tutto saper essa presume,
né con stupor tutto ignorar si lagna.

Accesa a lei del ver la face brilla,
fulgida come lampa in negra notte,
limpida come l'onda che zampilla

³²⁸ Nella stessa epistola in sciolti all'Algarotti «in lode delle sue poesie» (in *Poeti minori del Settecento* cit., I, pp. 148-151) si potrebbe osservare come il Paradisi si muova, nel concreto suo fare poetico, in una direzione già neoclassica rispetto a quello delle epistole in versi del lodato Algarotti.

fra sasso e sasso da l' Alpine grotte.
 Su l' arche gravi d' or Cremete esulti,
 ceni Apicio le cene oltre l' aurora,
 Criton superbo a ignobil plebe insulti
 e coi numi del suol faccia dimora;
 io te, Minerva, seguò: ne' miei voti
 io te desio mia speme unica e sola;
 sacri a te fien miei giorni, al volgo ignoti,
 ignoti a lei che su la ruota vola.³²⁹

Tanto meglio il reggiano Francesco Cassoli (1749-1812) sviluppa la sua tenue, ma sincera poesia al di là della base savioliana e in una versione molto coerente di un orazianesimo, comune particolarmente a quei lirici emiliani, ma da lui svolto in un tono pacato ed intimo di saggezza raccolta e persuasa, di culto sincero della poesia, eliminando di Orazio quel «sale» e quel «brillante» che erano stati prediletti dai classicisti piú edonistici e rococò.

Nato a Reggio Emilia ed ivi vissuto (salvo alcuni lunghi soggiorni a Milano, dove fu amico del Parini e del Passeroni e poi fece parte del corpo legislativo della Repubblica Italiana), il Cassoli è certo il piú interessante di questi piccoli lirici neoclassici della «scuola lombarda», quello che con maggior fedeltà, e personale ispirazione, visse e tradusse poeticamente (non senza un riassorbimento molto riuscito di piú tenui aperture al sentimentalismo preromantico) una persuasa idealità di saggezza e di virtù confortata coerentemente dalla ispirazione alla perfezione morale ed artistica dei classici (specie Virgilio ed Orazio, di cui fu notevole traduttore³³⁰), sentita insieme nella sua lontananza e nel suo essenziale tramite per ogni nuova esperienza poetica.

Si rileggano questi versi da un componimento diretto all' amico Fantuzzi:

io, le noiose ore e il timor del peggio
 ad ingannar, tocco talor mia lira
 che virtù bella inspira,
 o con Flacco e Maron Tivol passeggio
 Troia, l' Eliso, e lieta
 nel respirar quell' aura io son poeta³³¹

e si avvertirà in essi la voce modesta e sincera di questo nobile sogno poetico svolto in un ritmo pensoso e rallentato cosí lontano ormai da quello savioliano.

Linguaggio, forme metriche, miti e immagini vengono scelti ed usati in vista di una poesia piú meditativa e smorzata, pausata e distesa in forme piú lineari e rallentate, meno preziose e brillanti, adatte ai sogni e alle aspirazioni

³²⁹ *Poeti minori del Settecento* cit., I, pp. 210-211.

³³⁰ Di Virgilio tradusse i primi sei libri dell' *Eneide* (traduzione rimasta inedita), di Orazio le *Odi* (traduzione pubblicata nel 1786 a Reggio Emilia).

³³¹ In *Poeti minori del Settecento* cit., II, p. 305.

di animi raccolti nella contemplazione e nell'esercizio del «bello e buono», di una quiete romita, fra lievemente malinconica e consolata da sentimenti ricercati nei classici e vissuti in un ideale rinnovamento etico-estetico, che spenge i piú urgenti motivi utilitaristici e pragmatici della poetica piú chiaramente illuministica non senza però appoggiare una piú mediata ed intima funzione civilizzatrice ed educatrice della poesia, mentre – in forme tanto meno sensuose e compendiose di sensazioni vive – non manca di portare in evidenza, nella sua luce alquanto smorzata, elementi della «bella» e «pura» realtà sottilmente filtrati attraverso il rinnovamento di immagini attinte ai perfetti modelli classici.

Sarà cosí l'immagine amata della lucerna elogiata dal Cassoli come strumento e simbolo della sua vita raccolta in meditazione, studio, poesia:

Non l'aureo sol, che altero
il dí portando in fronte
s'alza su l'emisfero,
e in piano immenso e in monte
imperioso appare
e si fa specchio il mare;
non ei, benché tesori
sparga di luce e mille
oggetti a me colori,
non s'offre a mie pupille
sí lieto e sí giocondo
l'allegro del mondo,
come l'esil fiammella
che lingueggiando more
da te, mia fida ancella,
lucerna, e dolce piove
del cor nel piú secreto
il suo chiaror quieto.³³²

O sarà l'immagine-tema della solitudine (nell'omonimo componimento) cui il poeta collega insieme il suo elogio di una modesta e sobria felicità interiore e alcuni lineari e pallidi paesaggi di estrazione virgiliana:

Felice l'uom che a sé bastando e sciolto
da frivoli desir, da vani uffici,
spesso alla turba involasi, raccolto
d'oscurità tranquilla in luoghi amici!
Là nol molesta con romor procace
falsa sovente e sempre mai leggera
loquacità, né avvien ch'arte mendace
di vender lodi orecchio e cor gli fèra.

³³² In *Poeti minori del Settecento* cit., II, p. 285.

Là fra i dilette non s'affaccia a lui
sazietà che a sé medesima è peso,
né legge il grava di velare altrui
l'augusto ver da cui l'orgoglio è offeso.

Né del potente urta né guardi alteri,
né fraudi ha intorno di rapace gioco,
o di sordo livor disegni neri
o petti ardenti a non concesso foco.

Ben, dalle colpe lungi e dal timore,
l'anima de' morti, che né libri è viva,
attento svolge, e del saper l'amore
le vigili lucerne a lui ravviva;
[...]

Talor alto fumar le ville intorno
e i pastor vede ricondur la greggia,
che per l'aperto pian col breve corno
l'ardir rivale in provocar festeggia;
mentre sul lontanissimo orizzonte,
che confonde col ciel l'azzurro lembo,
spoglia il cadente sol de' rai la fronte
o alle cangianti nubi indora il grembo...

Così, quando maggior dai monti l'ombra
cade, e il piè lento all'abitato ei move,
dell'alte idee soavemente ingombra
s'accende l'anima a generose prove;

e del dover l'immagine ha ognor sul ciglio
fra i brevi sonni, fra la parca mensa,
ed il favor dell'opra o del consiglio
all'indigente suo simil dispensa;

mentre il folle vulgar, di vòto in vòto
seco traendo della noia il duolo,
erra inutil vivente, a tutti noto
fuor che a se stesso, e in mezzo a mille solo.³³³

Né si dimentichi infine la consistenza e durata dello sviluppo ancor più tardo di questa tendenza della lirica neoclassica intorno al prevalere di temi «casti» e «nobilmente semplici», di sentimenti misurati e gentili, a cui il ritmo e le immagini coerentemente si adeguano in forme distaccate e pausate, lievemente luminose più che fortemente colorite e brillanti, e di cui può essere esempio un passo come questo tratto dal componimento di Giovanni Paradisi (1760-1826, figlio di Agostino, scienziato e politico del periodo napoleonico) *A Lesbica per le nozze del Marchese Forghieri*:

Tu, quando l'alba del carro lucido
abbia versato fragranze e porpore,

³³³ In *Poeti minori del Settecento* cit., II, pp. 281-284.

corri al giardino e svelli
 i fior piú belli – che dischiude il sol;
 poscia, succinta e di vel candido
 ombrata, i fulgidi sguardi e il crin nitido,
 va dell'amico ai lari,
 e i casti altari – ne cospargi e il suol.
 E se lo sposo t'avvieni a scorgere
 tra servi e ancelle che all'opre sudano
 della splendida festa,
 dolce e modesta, – gli dirai per me:
 che ben vorrei fregar di numeri
 dircei l'eletto connubio, e memore
 di quell'allor che solo
 contra uno stuolo – su l'Iseo mieté,
 cantar d'ogni inclita sua prova e spargere
 di lodi il mite senno, ond'ei gl'impeti
 del mobil volgo ammorza
 pria che la forza – opri col duro fren.³³⁴

Se già un Cerretti sporadicamente tentava toni grandiosi, negli ultimi decenni del secolo piú chiaramente si profila anche una tendenza a realizzare gli ideali neoclassici in forme piú grandiose e vaticinanti, ambiziose di una bellezza meno lineare e «nobilmente semplice».

Tendenza lirica che meglio si precisa nell'ambiente di Parma, già così vivo in zona illuministica (grazie all'opera del Du Tillot e alla presenza del Condillac), ed ora divenuto uno degli ambienti neoclassici piú fervidi, sia nel rinnovamento edilizio neoclassico della «nuova Atene», sia nella esemplare classicità tipografica del Bodoni, sia nell'educazione classica dello Studio con insegnanti come il grecista Pagnini o il Paciaudi.

La ricerca di un neoclassicismo grandioso e piú eclettico si fondava anche sull'eredità frugoniana ed infatti allievi ed esaltatori del Frugoni furono i due scrittori che meglio rappresentano tale tendenza: Carlo Gastone della Torre di Rezzonico e Angelo Mazza. Il primo – nato a Como nel 1742, ma poi vissuto prevalentemente a Parma fino al 1785, quando fece lunghi viaggi in Francia, Inghilterra e Germania, per poi passare a Roma e a Napoli dove morì nel 1796 – partiva all'inizio del suo lungo e vario esercizio poetico da piú generiche ed eclettiche riprese frugoniane e da una piú incisiva fedeltà alle odicine savioliane classicistico-rococò (specie nelle sue numerose poesie per nozze). Ma presto egli fu attratto dagli ideali neoclassici del Winckelmann di cui tentò persino una vera e propria trascrizione in versi delle celebri pagine sull'*Apollo del Belvedere* in quel poemetto incompiuto, *Agatodemone*, che, insieme ad altri poemetti encomiastici in lode della nuova Parma neoclassica, ben indica il passag-

³³⁴ In *Lirici del secolo XVIII*, a cura di G. Carducci, Firenze 1871, p. 535.

gio del Rezzonico ad un piú preciso gusto neoclassico e «greco»³³⁵, volto a travestire classicamente la vita contemporanea, nella direzione di una solennità grandiosa.

Ed è appunto in questa versione piú grandiosa, eroico-celebrativa, mitico-didascalica che il neoclassicismo del Rezzonico – confermato, nella sua base neoclassica piú generale e nella sua versione piú solenne, anche in scritti direttamente dedicati alle arti figurative³³⁶ – si configura sia piú direttamente nei componimenti celebrativi d'intonazione eroica, sia negli stessi poemetti didascalici e scientifico-filosofici (*L'origine delle idee, Il sistema dei cieli*) che, mentre si ricollegano alla poetica illuministica e sensistica (non senza il richiamo ai tentativi piú divulgativi del Frugoni), spingono in realtà le istanze di una poesia filosofica verso una concezione piú neoclassica di poesia didascalica alta e rivelatrice di verità difficili, avvolta in un'aura contemplativa e solenne, compiaciuta della propria analogia con la poesia degli antichi vati fondatori di civiltà, rispetto alla quale risultano inferiori l'impegno descrittivo e l'intento di divulgazione poetica, piú tipici della poesia didascalica del periodo illuministico.

Concezione e aspirazione che campeggiano, a ben vedere, nello stesso *Ragionamento sulla volgar poesia dalla fine del passato secolo ai giorni nostri*³³⁷, documento sí di un'adesione decisa al condillachismo, ma in una versione che valorizza al massimo – contro il barocco e la musicalità metastasiana-arcadica sopravvivate nell'abborrito «facilismo» meridionale³³⁸ – la buona volontà del Chiabrera e del Testi, i tentativi «alti» di Filicaia e Guidi, la lezione esemplare del Gravina quanto ad una poesia «custode di arcana scienza», e dunque in una direzione di neoclassicismo grandioso e mitico-didascalico, che trova piú diretta espressione in componimenti epico-lirici, in odi e canzoni celebrative, che – tanto al di là di piú giovanili riprese del sonettismo grandioso del Frugoni – portano in luce gli esempi piú tipici di questa vel-

³³⁵ Persino nell'arredamento egli saluterà con gioia il fatto che «sulla fine del secolo le cinesi stravaganze abbiano ceduto il luogo alla greca delicatezza, tal che degne di Menandro, di Pericle e di Augusto sian le ricche suppellettili che a Parigi, a Londra e a Roma segnatamente si lavorano per la delizia e per comodo della vita» (*Opere*, raccolte e pubblicate da F. Mocchetti, in 10 voll., Como 1815-1830, I, p. 150).

³³⁶ Così nel *Discorso accademico sulle belle arti*, del '72-75, la storia della pittura rinascimentale veniva fatta culminare in Raffaello e in Poussin (piú ricco di «bellezza ideale»). Ma nella consueta condanna neoclassica di Michelangelo pur si inseriva una lode al suo «pennello terribile», spia della aspirazione del Rezzonico ad un classicismo puro, ma insieme capace di grandiosità e di forza.

³³⁷ Premesso nel '79 alla edizione delle opere del Frugoni e riportato nel vol. VIII delle *Opere* del Rezzonico, ed. cit.

³³⁸ Si veda in proposito – a segnare la consapevolezza neoclassica della «scuola lombarda» – la lettera al Bernieri (3 febbraio 1795, in *Opere*, ed. cit., X, p. 159) da Napoli, che coinvolge in un aspro giudizio lo stesso Metastasio, padre di questo facilismo arretrato, e in gara con il quale il Rezzonico scrive un dramma per musica *Alessandro e Timoteo* inteso a eliminare gli abusi del melodramma e ad imitare i greci nella nobiltà e potenza degli affetti.

leità grandiosa specie in forma di rievocazione mitico-storica a forte rilievo³³⁹ che poterono attrarre l'attenzione del Foscolo nei *Sepolcri*.

Così, raccogliendo alcuni dei lacerti più significativi di una poesia incapace di vera organicità, ma scossa da punte più intense anche nell'esercizio di una lirica religiosa d'intonazione epico-lirica³⁴⁰, si potranno ricordare sequenze di versi assai probanti per questa tendenza neoclassica più enfatica e ambiziosa:

Col nuovo gregge andrai
di Maratona a spaziar sul lito,
e ne' silenzi della notte udrai
squillo di trombe e di destrier nitrito,
ch'ivi pugnano ancor l'ombre sdegnose
de' Persi arcieri, e degli astati Achei.
Un cippo a' spenti Eroi la patria pose,
l'aligera Vittoria alzò trofei...³⁴¹

...al solo Fato
cesse, e fra l'ombre degli eroi mischiosi...³⁴²

Dal Ciel principio abbian le Muse e chiari
per vanto di pietade oltre la pira
vivan gli eroi...³⁴³

L'altro rappresentante di questa tensione ad una lirica alta ed ardità, mesaggera di verità «arcanе», fondata su principi neoclassici, ma sdegnosa di

³³⁹ Anche il poemetto *L'eccidio di Como* (che può esser ricordato per una vaga indicazione di preferenza preromantica per un quadro storico medievale) vale soprattutto come documento di questa aspirazione al grandioso nella rievocazione di storie bellicose ed eroiche. Veri elementi preromantici sono scarsi nel Rezzonico, che si avvicinò semmai alla poesia inglese secentesca: Dryden e Milton, di cui tradusse con notevole efficacia il *Penseroso*.

³⁴⁰ Nell'esercizio di questa lirica religiosa (intonata anche alla volontà di nuovi «miti»), e pur entro le sue mediocri dispersività, si staccano a volte strofe più efficaci, movimenti di linguaggio fra avventato e robusto, che fan pensare a certi rapporti del Manzoni con simili direzioni neoclassiche (*Opere*, ed. cit., II, pp. 172-173):

E di natura attonita
per vendicar l'offese,
il florido paese
in lago ampio s'aprì...
Lui, che potrà la gelida
urna sprezzando e morte,
del Tartaro le porte
con man vittrice aprir.

³⁴¹ Dalla canzone *Per la solenne proclamazione del Duca di Sudermania sotto i nomi di Arifilo Maratonio* (in *Opere*, ed. cit., II, p. 51).

³⁴² *Opere*, ed. cit., II, p. 144.

³⁴³ *Opere*, ed. cit., II, p. 100.

una semplice bellezza lineare e composta, è l'altro «vate» parmense, Angelo Mazza, nato nel 1741, allievo a Reggio dello Spallanzani e a Padova del Cesarotti, e poi vissuto sempre a Parma, dove fu professore di greco allo Studio (perdè la cattedra durante il periodo repubblicano e napoleonico per le sue idee conservatrici e spiritualistiche) e morì nel 1817.

Personalità confusa e irrequieta (fra aspirazioni a nuovi ordini civili e religiosità spiritualistica), il Mazza traeva dalla sua formazione frugoniana una eclettica disponibilità a varie forme di esercizio poetico e insieme un più congeniale gusto celebrativo e vaticinante che si rinforzò nella più decisa adesione alle idee neoclassiche, da lui risentite soprattutto intorno al tema dell'«armonia», della «bellezza armonica ideale», animatrice della vita e di tutte le arti, capace di «disacerbare» le affannose cure dei mortali³⁴⁴ e insieme di sollevare i loro animi, attraverso una concitazione «sublime», ad una sfera superiore di perfezione e di ordine, su di una direzione che poté interessare il Foscolo, a vari livelli della sua attività e specie nelle *Grazie*.

Per questa via – su cui incidava anche la lettura e traduzione di poeti inglesi come Dryden e Akenside³⁴⁵ – il Mazza superava le direzioni più marginali del suo esercizio poetico (la direzione del classicismo edonistico e rococò del Savioli in numerose odicine erotico-nuziali³⁴⁶ o quella di componimenti satirici «piacevoli») e si concentrava in un'attività di «vate», di cantore di «suggetti morali e metafisici» che egli sentiva come particolarmente suoi³⁴⁷ e riferiva alla originaria e graviniana idea del poeta teologo e legislatore, esemplarmente realizzato nella felice età greca e nel mitico Orfeo:

Uomini fe' di belve
che in uman volto erravano

³⁴⁴ A. Mazza, *Laura armonica*, in *Opere*, Parma 1816-1819, III, p. 22:

I miseri mortali a cui sí spesso
il tesoro del tempo è cura e noia,
armoniosa dilettevol aura,
sentono il tuo poter; e 'l cor d'antico
amareggiato e di recente affanno
disacerba per te; per te vien lieve
l'importabile allor fascio dell'aspre
cure, compagne della vita e altrici.

³⁴⁵ Il Mazza fu traduttore di molte poesie inglesi non solo più pertinenti alla sua tematica dell'armonia e della musica (*La cetra* del Gray, *La melodia* del Mason, *L'impero universale della musica* del Pope, ecc.), ma anche di carattere sepolcrale e notturno, come il *Canto notturno* del Parnell, che poterono suggerire spunti al Leopardi.

³⁴⁶ Ma anche in queste odicine il Mazza mostra una singolare irrequietezza di immagine e di linguaggio, una sua difficoltà a stare nei limiti della eleganza sensibile e perspicua del modello savioliano, magari tentando espressioni più nuove e ardue: «Ha colmo il sen tornatile» (nel *Talamo*).

³⁴⁷ Come egli scriveva in una lettera dell'11 dicembre 1792 a Teresa Bandettini, contenuta nell'epistolario di quella famosa improvvisatrice (volume 647 dei manoscritti della Biblioteca governativa di Lucca).

il vate che col suon trasse le selve:
prese dolcezza i ferrei
petti e la gioia social gli aprí.³⁴⁸

Ne nacquero soprattutto i numerosi componimenti incentrati sul tema dell'armonia (inni, odi, poemetti, come quello sul «bello armonico» o quello intitolato la *Grotta platonica*) che spiccano per il loro incontro frammentario ed ibrido – ché nel Mazza prevale un impeto grandioso e velleitario mal capace di intere costruzioni organiche – fra una spinta vogliosa e inquieta di visioni turbate e solenni, di cosmica grandiosità messianica tradotta in scatti e immagini isolatamente suggestivi («i voti spazii de lo scuro oblio», «i vani interminati aerei campi», «l'ampiezza interminata di cerulei mari») e piú distese figurazioni mitiche-allegoriche volte a tradurre il sentimento dell'armonia e la sua efficacia nella vita dolorosa e tormentosa dell'uomo:

Eufrosine che ha sempre il gaudio in fronte,
il sorriso sul labro, in cor la pace,³⁴⁹

o la melodia che spira nell'anima

aura sottil d'armonico contento
che nel sen del dolor desta la gioia
e giustifica all'uom l'opra di Dio,³⁵⁰

o questa figura di Pallade che presso

com'era d'un padule, in sul cannosio
margin s'adagia e al gomito s'appoggia.
D'un zeffiretto leggerissim'ala
increspa a caso il liscio pian dell'acqua,
che, mentre quel sospira infra le canne,
con dolcissimo fremito sussurra.³⁵¹

Cosí questo poeta mancato, ma non privo di una sua iniziale tensione poetica, segna – entro le linee di un neoclassicismo che si sviluppa e si complica con interpretazioni diverse e, se non eterogenee, rischiose agli occhi dei neoclassici piú fedeli all'eleganza e alla purezza formale – un significativo momento di tale complesso svolgimento e di una crisi in lui non risolta e

³⁴⁸ *Opere*, ed. cit., V, p. 79. Ma – si noti – in tale direzione di poesia civilizzatrice il Mazza punta non sulla funzione divulgatrice piú vasta (tipica di posizioni illuministiche), ma su quella di educazione di pochi animi «ben nati», non del «vulgo» al quale va, con fastidiosa insistenza, il suo sdegno pindarico-aristocratico.

³⁴⁹ *Opere*, ed. cit., III, p. 22.

³⁵⁰ *Opere*, ed. cit., III, p. 14.

³⁵¹ *Opere*, ed. cit., III, p. 183.

documentata nel suo stesso linguaggio poetico³⁵². E mostra, d'altra parte, come nell'ultimo Settecento la poetica neoclassica potesse raccogliere anche impulsi poetici che nel suo seno potevano apparire piú azzardati e irrequieti, insoddisfatti della semplice perfezione formale e pure incapaci di vivere fuori di quella poetica, prima che, con ben diversa forza di poesia e con ben diverso impegno nella storia viva del proprio tempo (e ben al di là dell'esperienza importante, ma piú laterale e letteraria del Monti), il Foscolo venisse ad attuare la sua originalissima sintesi di romanticismo neoclassico.

Di una versione assai ibrida e rumorosa delle tendenze neoclassiche, tese al grandioso e all'eroico e al recupero della poesia classica anche nelle forme metriche, è infine rappresentante – per una parte vistosa della sua vasta produzione poetica assai volubile e composita entro accettazioni piuttosto superficiali di modi e mode del gusto contemporaneo – quel Giovanni Fantoni (Fivizzano 1755-1807) che, dopo esperienze di canzonettismo galante e di retorici esperimenti preromantici nella direzione «notturna» e youngiana in una moda spinta fino al ridicolo o in quella idillico-elegiaca gesneriana, si volse soprattutto nelle *Odi* alla ricerca di una poesia celebrativa e parentica appoggiata all'esempio di Orazio, di cui fu notevole traduttore, e ad una velleità di rinnovamento della poesia italiana sia per un impegno storico-politico, sia per il linguaggio enfaticamente classicistico, insaporito dal frequente inserimento in esso di nomi stranieri moderni, sia per l'uso di versi «barbari» in realtà assai goffi e approssimativi.

Non che il suo interesse ideologico-politico, che dal riformismo illuministico lo portò ad una posizione repubblicana e democratica «italiana» e «indipendentistica» che gli procurò persecuzioni e carcere, fosse insincero e insincera fosse la sua aspirazione ad una forma poetica piú classico-moderna. Ma la sua ispirazione era confusa e vaga e la sua prospettiva di vate sdegnoso e libero si realizzava in una retorica molto convenzionale e priva di modulazioni piú eleganti e tranquille o di movimenti piú frammentariamente impetuosi di altri lirici neoclassici settecenteschi. È la stessa vicinanza tematica con passi delle *Odi* pariniane, come questo finale dell'ode *Al merito*, fa tanto piú avvertire la sproporzione fra le velleità e le possibilità del Fantoni:

³⁵² Lo sforzo di originalità del Mazza nella ricerca di effetti grandiosi e nuovi, meno curanti di purezza e di eleganza a favore di un'efficacia «sublime», è documentato nel suo lessico che accumula (piú di quanto avvenga nel Rezzonico, che pure tenta composti autorizzati dai classici: «nottintero», «gemipomo», ecc., e applicazioni di linguaggio scientifico e filosofico), nella sua eloquenza vaticinante, calchi classici, riprese di forme dantesche e neoformazioni da queste e da quelli stimulate («attesorato», «centreggiare», «onnifica voce», «rettoconsigliante», «ognicosa-veggente», «infragile», «melodiale», ecc.), in relazione anche ad un linguaggio platonizzante e scolastico-tomistico accolto in un confuso eclettismo evidentemente non solo linguistico, ma ideologico, tipico della crisi di fine secolo in un ambiente inizialmente illuministico, sensistico e dotato, per una possibile reazione antiilluministica, di strumenti logori di una vecchia tradizione scolastica.

Né spargo i versi di mentita frode,
né schiavo rendo il libero pensiero:
sacra a me stesso e all'immutabil vero
è la mia lode.

Me non seduce l'amistà, non preme
bisogno audace, né venal timore;
stolta non punge d'insolente onore
avida speme.

Libero nacqui: non cangiò la cuna
i primi affetti: a non servire avvezzi,
sprezzan gli avari capricciosi vezzi
della fortuna.³⁵³

Non dovrà trascurarsi – sul lungo filone delle traduzioni che costituisce, ai vari livelli di gusto e di poetica, un appoggio fondamentale all'attività originale della poesia settecentesca – quanto alla poesia neoclassica viene dallo stimolo del nuovo impegno nella versione di classici, specie greci, e addirittura dal diretto contributo di linguaggio poetico, e sin di esempi a lor modo realizzati in nuova poesia, entro quelle versioni. Si pensi almeno (dei traduttori neoclassici, e dei poeti-traduttori come Luigi Lamberti, nella zona fra Monti e Foscolo, si tratterà nel successivo volume di questa Storia) al caso rilevantissimo di quell'eccellente traduttore neoclassico che fu il pistoiese Luca Antonio Pagnini (1737-1814, frate carmelitano, vissuto soprattutto a Parma), autore – a parte più deboli poesie personali – di importanti versioni da poeti latini e greci e da Pope: notevoli soprattutto quelle in endecasillabi sciolti della catulliano-callimachea *Chioma di Berenice*, dei «bucolici» (Teocrito, Mosco e Bione), delle poesie di Callimaco, delle *Pastorals* di Pope (uscite a Pistoia col titolo *Le quattro stagioni*, nel 1791).

Mentre un confronto con precedenti versioni di uguali componimenti in epoca di primo Settecento mostrerebbe chiaramente lo spostamento del «tradurre» del Pagnini in zona neoclassica per la sua ricerca, spesso assai ben realizzata, di «nobile semplicità», di ariosa e pacata musicalità (di fronte a rilievi più coloriti e «leggiadri» dei traduttori arcadici o a quelli sensorialmente più compendiosi di traduttori classicistico-sensistici), un lettore provveduto non può non avvertire come nei versi del Pagnini la resa dei testi classici si realizzi in un discorso poetico fluido e raffinato, sereno e sottilmente nostalgico (nella ripresa e nel sospiro di un mondo classico, simbolo concreto di perfezione e serenità), che appare già avviato al tipo di discorso poetico che il Foscolo realizzerà – soprattutto nelle *Grazie* – in grande e originale poesia. Come possono mostrare anche questi brevi frammenti di una poesia-traduzione il cui autore fu proprio dal Foscolo altamente elogiato come «benemerito più ch'altri mai della poesia greca»³⁵⁴:

³⁵³ Giovanni Fantoni, *Poesie*, a cura di G. Lazzeri, Bari 1913, p. 14.

³⁵⁴ Cfr. U. Foscolo, *Opere*, Ed. Naz. cit., I, p. 246.

dove aereo
stuol di palombi si ripara al covo...
ploran gli affanni di Ciprigna i fiumi,
gemon sulle montagne Adone i fonti...
selva opaca
ove il pin de' gran venti al soffio canta...
o rosignuoi ploranti in dense frasche...³⁵⁵

O questi altri, in cui il Pagnini cerca un ritmo ed una linea che adeguino e rilevinò piú minutamente e continuamente le suggestioni piú riposte del testo (il catulliano *Epitalamio di Peleo e Teti*) ricreandovi sopra, senza travestimento e «rimbiondimento», una propria accentuazione figurativo-musicale:

Che le Nereidi, fieri volti, uscìro
dal bianco golfo, il gran mostro ammiranti.
In quel dí, né mai piú, vide occhio umano
ninfe marine con le membra ignude
fuor de' candidi gorghi infino al petto.³⁵⁶

12. La letteratura preromantica fra moda, estremismo e sintesi preromantico-neoclassica

Nell'urto e nell'incontro fra tendenze neoclassiche e preromantiche l'affermazione e diffusione delle seconde vengono sempre piú rafforzandosi negli ultimi decenni del secolo e si manifestano spesso anche in forma di moda (piú che di adesione e di scelta consapevole) nelle stesse raccolte poetiche motivate da «occasioni» (monacazioni, nascite, morti e nozze illustri) persino quando proprio l'«occasione» meno sembrava prestarsi all'offerta di componimenti di tono lugubre o almeno «malinconico».

E cosí in un volumetto di versi per nozze (*Applausi poetici per le ben augurate nozze della nobil donzella Camilla Parensi con il N.H. il signor conte Raffaele Manzi, patrizio lucchese*, Lucca 1792) potremo trovare – come esempio di caso limite entro una simile raccolta nuziale – un «componimento malinconico» del conte Antonio Cerati³⁵⁷ (1750-1816), che mescola all'occasione lieta il luttuoso tono del suo animo malinconico e sembra compiacersi di tale mescolanza nuova e addirittura stravagante:

³⁵⁵ *Teocrito, Mosco e Bione volgarizzati da Eritisco Pilenejo* (pseudonimo del Pagnini), Parma 1780, II, pp. 161, 74, 61, 29.

³⁵⁶ In *Scelta di poesie di Catullo*, Firenze 1809, p. 51.

³⁵⁷ E si ricordi che proprio il Cerati poté essere insieme autore di un poemetto sepolcrale, *La morte*, e viceversa di satire contro il tetro costume preromantico, come *La magreide* e *l'Ipocondria*.

In tanto lutto, in dolor tanto
cerco invan liete idee, carmi d'amore,
stillano gli occhi affettuoso pianto,
palpita e langue intenerito il core,
né vuole l'agitata fantasia
che color foschi di malinconia...

Le raccolte poetiche si riempiono di liriche e poemetti che trattano, con varia abilità letteraria, gli argomenti sepolcrali, notturni, rovinistici, idillico-elegiaci tratti direttamente o indirettamente dall'*Ossian*, dalle *Notti* dello Young, dagli *Idilli* di Gessner, dal *Werther*, cercando un nuovo tipo di bello, «il bello sepolcrale» (come si intitola un poemetto del Rubbi), o un nuovo tipo di paesaggio notturno e funereo, come nel caso di un componimento di Ubertino Landi, *Il museo della morte* (catalogo di «orrori poetici» ben significativo di un gusto divenuto moda letteraria e sentimentale), in cui alcuni versi sembrano direttamente ispirarsi all'incisione che apre la traduzione francese (del Le Tourneur) delle *Notti*, con il suo tetro effetto di una lampada che illumina il tenebroso sepolcro di Narcissa:

Spira e tremore e lutto
pallido lume e tardo,
che balena da lunge,
non toglie no, ma aggiunge,
non scema ivi, ma accresce
a l'ombre il fosco, ed esce
da quel tetro fulgore
piú che conforto, orrore.³⁵⁸

E all'attrazione dell'orrido e del selvaggio si piegano cosí anche scrittori di preciso gusto classicistico e neoclassico come impreziosimento – assai edulcorato e riassorbito in forme piú medio-settecentesche di una nuova forma di «piacere»³⁵⁹ – di componimenti mossi centralmente in altra direzione di gusto.

Ma accanto a simili forme di moda e di uso ornamentale di temi e immagini di tipo preromantico – che di fatto ne stemperano la novità e il valore in

³⁵⁸ U. Landi, *Il museo della morte*, in *Poemetti italiani*, Torino 1797, XII, p. 60.

³⁵⁹ Orrore che si fa piacere come nei versi seguenti del Richeri, già riportati come esempio di un'Arcadia lugubre e notturna nel volume di E. Bertana, *In Arcadia*, Napoli 1909, p. 435:

Ha sue bellezze ancora
orribil rupe incolta,
la valle piú sepolta
ha le sue grazie ancor...
Cosí profondo, opaco
orror m'ispira al core,
ma quel medesimo orrore
diventa un bel piacer.

una voracità di assimilazione e di utilizzazione letteraria di tipo frugoniano, di riassorbimento eclettico di ogni novità offerta dalle mode più diverse – non mancano esempi contrari di adesione estremistica alle indicazioni contenute nelle versioni preromantiche e a quell'incontro di descrizione di paesaggi sconvolti e in tensione e di drammatica espressione di scomposti e disperati atteggiamenti psicologici che predomina in una specie di poetica del deforme e del brutto, seguita in forme esasperate e antiarmoniche, più periferiche rispetto alle linee di mediazione e di armonizzazione che troveremo in più sicure e sensibili prospettive di scrittori di ispirazione preromantica, ma bisognosi di una sigla formale colta e stilisticamente accurata.

Fra gli esempi di estremismo preromantico in forma più costante e personalmente partecipata, sarà da ricordare quella specie di *poète maudit* dell'epoca, quel «Solitario delle Alpi» (pseudonimo del ligure Ambrogio Viale 1770-1805) che nei suoi *Canti del Solitario delle Alpi*, nei suoi *Versi e Rime* (volumi pubblicati a Genova nel 1792, a Torino nel 1793 e ancora a Genova nel 1794) esprime violentemente, e con rozzo rifiuto di ogni armonia e cura stilistica, un confuso impeto di disperata e vittimistica infelicità personale accordata con la rappresentazione di paesaggi orridi, desertici, solitari, con cupe visioni cimiteriali e spettrali e allegorie pessimistiche e ossessive.

Come in questa visione del Nulla e delle ombre dei morti (con suggestioni delle versioni younghiane e ossianesche e del visionarismo del Varano):

Leva il Nulla la fronte scolorita,
 e sogguardando torbido e sparuto
 sull'orlo sta di sua casa romita,
 e con la man lugubrementemente muto,
 dell'ossa mie, che dal suo grembo uscìro,
 chiede accennando l'ultimo tributo...
 Ombre dei morti, i concavi occhi in giro
 tinte di cerchio di color di piombo...³⁶⁰

o come in questa descrizione di uno squallido paesaggio sentito in accordo con il dolore che «strazia» l'anima:

Qui d'irte balze, e solitari tufi
 fra il tetro orrore, e il lamentar funesto
 de' pellicani, e lungo-urlanti gufi,
 io, che del Mondo i lusinghieri incanti,
 i fantasmi leggiadri odio e detesto,
 a voi l'arpa consacro e i tristi canti
 che dall'una gemendo all'altra aurora
 sfogar liberamente almen potrei
 il dolor che mi strazia e mi divora.³⁶¹

³⁶⁰ Cito dalle *Rime* di A. Viale, Genova 1794, p. 64.

³⁶¹ *Rime* cit., p. 156.

Mentre esempio di un piú momentaneo estremismo preromantico è una parte dell'attività del siracusano Tommaso Gargallo (1760-1842), passato poi al piú strenuo classicismo, ma che soprattutto in una novella in prosa e in versi, *Engimo e Lucilla*³⁶² (narra di un amore infelice e ai limiti dell'incesto – almeno tale creduto dall'uomo – fra due giovani e culminato nel suicidio dell'innamorato), spinge all'eccesso – sia nella parte in prosa sia, e piú, in quella in versi – l'uso e la resa febbrile e scomposta del materiale piú orrido e tetto derivato dalle versioni preromantiche nell'immaginazione di paesaggi angosciosi («l'acqua gocciar da cavi tufi», e «un lungo ululo di upupe e gufi», «un volgere di fiumi taciturno») e sin nella esasperazione grottesca di particolari scene di ferocia brutale:

e già v'immerge il dente, ed ancor vivo
guizza il cor, si convelle, e sotto i denti
sgorga il sangue dal grifo a doppio rivo.³⁶³

Né fra gli esempi del gusto preromantico saranno da trascurare le *Elegie* funebri che Salomone Fiorentino (1743-1815) – dopo un'attività di sonettista frugoniano e di scrittore di poemetti encomiastico-didascalici – scrisse indirizzando una ripresa di toni petrarcheschi e danteschi ad una piú tormentata enfasi sentimentale sia nella drammatizzazione novellistica di una vicenda di suicidio (*Per il suicidio di Neera*), sia nel compianto appassionato della moglie morta:

Ahi sposa! ah! sposa! un vol d'ombra fugace
fu il breve trapassar de' tuoi verdi anni
e un vol fu la mia gioia e la mia pace!
... Qual resta il fior, se una nemica aurora
trattien sul grembo l'umida rugiada,
che il curvo stelo e l'arse foglie irrorà
tale io restai, poiché l'adunca spada
di morte a me ti tolse, e lunge spinse
te per ignota interminabil strada...³⁶⁴

E tanto meno potranno trascurarsi gli avvii di una poesia preromantica – che poté colpire come anticipo di romanticismo «1816» il Di Breme e il Manzoni – offerti dall'opera vasta e prolungata entro il vero e proprio romanticismo, con tragedie, poemi e novelle (di argomento medievale), di Diodata Saluzzo Roero (Torino 1774-1840), sulla via della romanza roman-

³⁶² Pubblicata insieme all'*Antonio Foscarini e Teresa Contarini* del Pindemonte, in *Novelle di Polidete Melpomenio e di Lirnesso Venosio* (pseudonimi arcadici dei due autori) a Napoli nel 1792.

³⁶³ T. Gargallo, *Novelle*. ed. cit., p. 90.

³⁶⁴ In *Poeti minori del Settecento*, a cura di A. Donati, ed. cit., II, p. 257.

tica e su quella di componimenti piú complessi a fondo storico-nostalgico come la celebre poesia *Le rovine*, che fu considerata appunto dal Di Breme e dal Manzoni essenziale esempio della «nuova poesia» o almeno (nel piú cauto omaggio manzoniano³⁶⁵) «del nuovo modo della poesia»:

... Salve, o sacra rovina; io seguo,
e schiudonsi innanzi al lento e traviato passo
le doppie torri; io meditando siedomi
sul duro sasso.

Oh! come brune l'alte cime incurvansi
de' larghi muri, ove penètra appena
di luna un raggio, che la dubbia e pallida
luce qui mena.

Perché ferrate le finestre altissime,
ed è merlata la superba torre?
No, non qui 'l prode la lorica armigera
solea deporre.

Qui forse, mentre un molle riso ingenuo
la verginella in dolce sogno apria,
al bel raggio di luna, occulta e perfida,
l'oste venia.

Forse da quelle alte finestre videsi
entrar talvolta del castello avverso
il reo signor, all'empie smanie vindici
d'ira converso.

Forse qui stretto il suo pugnol, lentissimo
moveva il passo fra tacenti squadre,
e ai fanciullini sul materno talamo
svenava il padre...³⁶⁶

Ma se la tematica rovinistico-nostalgica è qui decisamente preromantica e il tono d'insieme, il sospiro e la melanconia del passato, sono pur chiaramente preromantici, non può tuttavia non avvertirsi nella cura stilistica e nella stessa cadenza della saffica il frutto di un'attenzione a forme neoclassiche, che allontanano decisamente la Saluzzo dagli esperimenti piú estremistici prima ricordati.

Al centro infatti della zona tardo-settecentesca la sensibilità preromantica troverà molteplici modi di accordo con la lezione e i modi stilistici neoclassici, variamente moderando o temperando con quelle le sue spinte piú eversive e sfuggendo alle forme piú grezze e contenutistiche dei piú marginali esperimenti estremistici in sintesi non facili, di cui l'esempio piú felice è

³⁶⁵ Nella lettera alla Saluzzo riportata nella edizione delle *Poesie postume* di quella, Torino 1843, pp. 619-620.

³⁶⁶ Cito dai *Versi* di D. Saluzzo Roero, IV edizione corretta ed accresciuta, 4 voll., Torino 1816-1817, vol. II.

delicato resterà la poesia pindemontiana. Ma prima di parlare dell'esperienza del Pindemonte occorrerà almeno rifarsi più direttamente ai casi pur ben notevoli di Alessandro Verri e di Aurelio Bertola.

Già vedemmo come nel giovane Alessandro collaboratore del «Caffè» si potesse avvertire una tensione di sensibilità e un paradossale gusto di contrasto fra cuore e ragione, fra errori utili e frigida saggezza calcolatrice che, pur inquadrandosi entro le spinte stesse della complessa civiltà illuministica e sensistica, poteva permettere un cauto rilievo di spunti sviluppabili in un più chiaro predominio del sentimento in direzione preromantica.

Ed infatti chi consideri poi lo sviluppo più tardo di Alessandro Verri – ben calcolando l'incidenza dell'ambiente romano in cui faticosamente ma stabilmente, in seguito alla sua passione per la marchesa Lepri di Boccapadule, egli si inserì – non può non accorgersi che il lento prevalere in lui di aspetti conservatori e cattolici (rispetto al suo giovanile entusiasmo illuministico) è parallelo al passaggio dalla impetuosa polemica contro i pedanti e i tradizionalisti in lingua e in letteratura ad una posizione di classicista intonata agli appelli del grandioso neoclassico winckelmanniano. Posizione però che, mentre si distingue dalla tensione neoclassica alla «nobile semplicità» – che anzi nel Verri si accentuò una tensione al grandioso, all'enfatico, a un gusto cupo e tormentoso della grandezza dei classici e delle rovine romane –, non mancò di alimentarsi di chiari elementi del gusto preromantico, anch'esso non tanto nelle versioni più idillico-elegiache, quanto in quella più cupa e pessimistica specie nelle sue scaturigini younghiane.

In questa seconda direzione il Verri si avvicinò con simpatia al grande teatro shakespeariano di cui tradusse alcune tragedie e da cui ricavò la spinta ad alcuni suoi propri «tentativi drammatici» (e così significativamente li intitolò pubblicandoli a Roma nel 1779) come la *Pantea* e la *Congiura di Milano*³⁶⁷ e soprattutto si mosse sulla più importante via della sua attività letteraria accogliendo le spinte preromantiche ad un romanzo più meditativo-lirico che veramente narrativo, adattandolo con le esigenze accennate di un neoclassicismo grandioso e cupo.

Nacquero su questa via i romanzi *La vita di Erostrato*, *Le avventure di Saffo poetessa di Mitilene* (pubblicato il secondo nel 1782 e il primo molto più tardi nel 1815) e le famosissime *Notti romane al sepolcro degli Scipioni* di cui furono pubblicate le prime due parti (la prima nel 1792, la seconda

³⁶⁷ Tradusse l'*Amleto* e l'*Otello*, chiamando Shakespeare «sorprendente mostro di bellezza e difetti», ma anche «poeta sovrano», i cui «squarci nobili, che son molti, sono il punto più elevato della poesia e i suoi difetti hanno pure una certa stranezza e meraviglia che indica essere parto di un ingegno straordinario» (cito da passi riportati nel saggio di S. Colognesi, *Shakespeare e Alessandro Verri*, in «Acme», XVI, 2-3, pp. 183-216, che studia quelle versioni inedite). Nelle due tragedie e specie nella più interessante *Congiura di Milano*, il Verri tentava un teatro «italiano» che fosse di mezzo fra la «troppa arte» di quello francese e «la troppa natura» di quello inglese.

nel 1804, mentre la terza rimase inedita ed è stata pubblicata solo recentissimamente³⁶⁸).

Se letterariamente meno interessante appare il piú tardo romanzo *La vita di Erostrato* (piú vicino a certi temi delle *Notti romane*, come l'antipatia per i conquistatori egoistici e alla fine folli e dannosi piú del mitico incendiario, non senza allusioni alle vicende sanguinose delle guerre napoleoniche), assai notevole è invece il primo romanzo *Le avventure di Saffo*, che segna il piú forte avvio del gusto preromantico-neoclassico del Verri e che (sulla base di un personaggio sensibilissimo tormentato e frustrato nelle sue aspirazioni di amore e felicità e condotto al suicidio, punizione della sua stessa incredulità ed empietà³⁶⁹) delinea tutta una vicenda di infelicità soprattutto risolta in un accordo di meditazioni ed esclamazioni pessimistiche³⁷⁰ ed elegiache con un paesaggio archeologico-preromantico, che da avvii piú idillico-elegiaci – ma quasi sempre in funzione di contrasto con l'animo tempestoso della protagonista³⁷¹ – tende a configurarsi in forme piú cariche di colore fosco e di suggestione misteriosa e allibita. Vicenda e forme cui è adibito uno stile estremamente composito, fra la pesante e monotona sonorità di una costruzione classicheggiante-aulica e i piú vivi moduli di una sensibilità inquieta e febbrile, non senza ricorsi al gusto frizzante del giovanile stile antipedantesco e paradossale, in un impasto singolare e assai diverso dalle forme stilistiche piú fluide e nitide di un Bertola o di un Pindemonte.

Ma il testo piú maturo e significativo della nuova tendenza verriana preromantico-neoclassica è certo costituito dalle *Notti romane* che, dopo un primo tentativo in stile piú scherzoso ed ironico – l'*Antiquario fanatico* ora pubblicato nella citata edizione del Negri – vennero lentamente svolgendosi in un'ope-

³⁶⁸ In A. Verri, *Le notti romane*, a cura di R. Negri, Bari 1967.

³⁶⁹ Insomma una Saffo ardentemente preromantica che poté incidere nella genesi dell'*Ultimo canto di Saffo* del Leopardi (e a quello prestò indubbiamente stimoli e spunti di paesaggio), ma che il Leopardi capovolsse nella motivazione del suicidio non punizione divina ed esito di un'avventura di titanismo frustrato ma protesta di una vittima innocente della malvagia natura e di Dei scellerati. Si veda in proposito C. Muscetta, *L'ultimo canto di Saffo* (in *Ritratti e letture*, Milano 1961) e C.F. Goffis, *Titanismo e frustrazione in due romanzi di A. V.* (in «La Rassegna della letteratura italiana», 1964, 2-3, pp. 341-365).

³⁷⁰ Ché talvolta è ben significativa anche per lo svolgimento ideologico del Verri dalle forme piú paradossali e irrequiete del suo illuminismo giovanile, già volte a esaltare ignoranza ed errori utili, alla piú consolidata sfiducia nell'«orgoglio delle filosofiche esortazioni», nei mezzi del «raziocinio», là dove possono soccorrere solo il cuore e una fede spiritualistica nella provvidenza e nella immortalità dell'anima.

³⁷¹ Si rilegga così (antologizzata in funzione di chiare consonanze leopardiane) questa sequenza di periodi fra paesaggio, stato d'animo, e riflessioni della protagonista: «Placida è tutta la natura, tranquillo è il cielo... Sorge la splendente luna e già apparve l'ampio di lei volto dietro le foglie di un denso albero... Ma se placida era la notte, ognor piú cresceva il tumulto nell'animo di Saffo... Io sola in mezzo della calma universale sono agitata da crudele tempesta...» (e Saffo è seduta «sul margine erboso») (cfr. A. Verri, *Romanzi*, Milano 1820, pp. 48-63, e sui rapporti Leopardi-Verri si veda il mio saggio citato *Leopardi e la poesia del secondo Settecento*, pp. 108-109 e 125-126).

ra complessa e massiccia, in una specie di «romanzo-visione-saggio» dal ritmo lento, monotono, spesso opprimente, in cui si traduce – con fatica e sforzo, ma non senza una suggestione generale di cupa e grave atmosfera narrativa, rappresentativa e meditativa – l’irta ed inamena tensione riflessivo-poetica del Verri, la sua volontà di creare in prosa poetica una poderosa rappresentazione nostalgica e polemica dell’antica civiltà romana nel suo fascino possente e nella sua crudeltà e violenza di fondo che egli criticava alla luce di una versione cattolica e conservatrice della sua originaria antipatia illuministica per la violenza e per civiltà, come quella romana, fondate su di essa³⁷², e a cui più velleitariamente opponeva, con un crescente riferimento alla situazione contemporanea prerivoluzionaria e rivoluzionaria, la gloria di una Roma papale fondata sulla forza pacifica della fede cattolica (e fatta riconoscere nella sua superiorità proprio per bocca di un rappresentante della saggezza antica, Cicerone), nel suo lungo *Ragionamento sul pontificato romano*.

Quella volontà e tensione ideologico-artistica (con il suo valore di elemento di crisi della civiltà illuministica) era certo alla base della genesi e dello svolgimento della monumentale opera delle *Notti*, e a tutta la visione tarda del Verri – con il suo pessimismo sui limiti delle capacità umane, con il suo funereo senso della caducità di persone e costruzioni umane – si ricollegano i toni e le linee di quella. Ma nel suo concreto attuarsi ciò che prevale artisticamente – ed entro chiari limiti di pesantezza, opacità, enfasi – è proprio l’accordo più evidenziato, sontuoso, lugubre, grandioso e struggente fra i paesaggi, spaziali e temporali, le visioni rievocate fra nostalgia ed orrore di un passato solenne e monumentale, presente ancora con le sue livide e allucinanti rovine, le persone-ombre che affollano le visioni e i colloqui, le vicende più narrative e sempre infelici, delusive, luttuose e gravemente patetiche: come quelle più memorabili della storia del parricida e della sua crudele esecuzione o della storia della vestale.

Così la «cornice» più estrema di rovine e di campagna desolata – che circonda il sotterraneo mondo del sepolcro degli Scipioni e i colloqui e le visioni di ombre e vicende che vi si svolgono – si atteggia nelle forme di un paesaggio malinconico e squallidamente grandioso in cui si esprime la poesia delle rovine, un senso quasi piranesiano³⁷³ di esse e insieme una fon-

³⁷² Il Verri, si noti bene, riutilizzava nella terza parte, a lungo rimasta inedita (per l’impressione del Verri di dispiacere troppo ai suoi contemporanei sia liberali, sia progressisti, sia conservatori, ma più legati al senso degli stati singoli di fronte al suo sogno neoguelfo di predominio del papato), la sua giovanile e inedita *Storia d’Italia*, diversamente orientata, ma pure fondata su forti dubbi circa la gloria, la potenza di stati fondati sulla forza e sulla violenza.

³⁷³ Il Piranesi soprattutto della *Magnificenza ed architettura dei romani*, in cui il neoclassicismo trovava una versione eroico-drammatica, una tensione nostalgica ossessiva e robustamente preromantica, come la tomba vi diveniva sepolcro eroico-morale in direzione foscoliana. Si veda, per esempio, nelle *Notti*, questo passo sulle rovine: «... Ohimè, chi ravvisa ora le vestigia appena de’ marmorei atri e de’ monumenti angusti fra i pingui erbaggi, e le zolle immonde! – Faceano eco a que’ lamenti le turbe, e tale spettro guardando una urna

damentale disposizione del *promeneur* solitario e meditativo a passare dalla contemplazione del paesaggio a quella sconvolgente e affascinante dei secoli passati, del tempo consunto, e da questa ancora al pensiero della morte e della sua assoluta alterità rispetto alla vita³⁷⁴.

Ma non solo la cornice e le più dirette visioni di paesaggio «rovinistico» (come nella seconda parte delle *Notti* la visita che le ombre compiono alle «ruine della magnificenza romana») traducono l'impeto preromantico-neoclassico del Verri, sibbene – con varia forza e con varia diluizione dispersiva – tutte le direzioni visionistiche, narrative e meditative dell'opera convergono entro questa tensione irrequieta e dolente cui collaborano le spinte congiunte del gusto preromantico e del gusto neoclassico, nella loro più contigua accezione di grandiosità, di «sublime», di tetra suggestione, nella loro maggiore vicinanza nell'enfasi del linguaggio, così lontano dalla chiarezza e razionalità del linguaggio cui avevano aspirato gli illuministi e, fra di essi, lo stesso giovane Verri.

Con ciò non si sancirà un valore di risultato poetico da cui le *Notti* sono assai lontane, ma si indicherà la loro rappresentatività e la indubbia ricchezza di fermenti e di spunti, di moduli espressivi – fra enfasi sentimentale e vera e propria retorica accademica e scaltrita – che le *Notti* offrivano ai loro lettori contemporanei e agli scrittori di primo Ottocento, staccandosi, per densità aggrumata di motivi e schemi espressivi e scenografici, così dagli opposti canoni di un preromanticismo puramente contenutistico e di un neoclassicismo tutto volto alla contemplazione di immagini limpide e «nobilmente semplici», come anche dalle altre direzioni di più delicata e moderata sintesi preromantico-neoclassica.

Un caso esemplare di più versatile accoglienza di motivi preromantici e neoclassici sulla base di una sensibilità alacre, disponibile e delicata, aliena dai sentimenti e dai toni troppo forti e marcati, e di un gusto raffinato e aggraziato, letterariamente educatissimo e leggermente epicureo, è quello di Aurelio De' Giorgi Bertola, riminese (1753-1798), monaco olivetano poco convinto della sua professione religiosa che (dopo un primo tentativo rientrato, quando, giovanissimo, era fuggito in Ungheria per tentare la carriera militare) egli poté abbandonare solo nell'83, rimanendo semplice abate, e proseguendo invece la sua attività di insegnante a Napoli come professore di storia e geografia all'Accademia di Marina, poi – dopo un soggiorno a

vòta, soggiunse: Qui giaceano le nostre ossa, ora il vento ne sparge la polvere divenuta ludi-brio suo... La superba cima de' cipressi ondeggia al vento sulle deserte ruine, e le radici loro penetrano in quelle, dove non giunge da secoli il raggio del sole. Giacciono le marmoree colonne dell'Asia, sono disperse le basi come vile ingombro del campo, e queste che reggono alle ingiurie vostre, altre ruine della reggia, rimangono insegna di barbara desolazione...» (A. Verri, *Le notti romane*, ed. cit., pp. 164-165).

³⁷⁴ E si pensi – per la fertilità delle *Notti* in direzione di nuovi e ben più grandi scittori – all'attenzione che il Leopardi del *Coro dei morti* poté avere per certe frasi verriane.

Vienna per i suoi interessi di studioso della letteratura tedesca, sviluppati ancora nel suo successivo viaggio in Svizzera e in Germania nell'87 – a Pavia come lettore di storia universale fino al '93, quando, per la sua gracilissima salute, dové abbandonare l'insegnamento e ritirarsi nella sua città natale dove morí nel 1798, dopo aver partecipato alla nuova vita democratica della Repubblica Cispadana e Cisalpina con cariche amministrative e con un saggio politico-pedagogico, *Idee di un repubblicano ai suoi concittadini che lo avevano richiesto di un piano di pubblica istruzione*³⁷⁵ (1797).

La sua morte fu segnata dal Foscolo nell'*Ortis* e precisamente nella lettera del 5 marzo da Rimini, dove Jacopo si era recato «a rivedere ansiosamente» il Bertola, a cui anni prima, nel 1795, lo stesso Foscolo aveva dedicato un'odica, *La campagna* (1795), nella quale il Bertola era chiamato «cantor di morbidi / prati, di dolci rivi», «piú ingenuo amico» della Natura, «del tenero Gessner felice alunno» nonché «tosco Anacreonte»,³⁷⁶ in una somma di indicazioni per noi assai interessanti sia per la significativa parte che il Bertola ebbe nella formazione foscoliana, sia per l'angolazione in cui il Foscolo considerava il gentile poeta idillico-elegiaco, preromantico e neoclassico, mediatore nella sua opera di Gessner e di Anacreonte.

In effetti, se il Bertola ha una chiara base di cultura e di idealità illuministiche³⁷⁷ – rivelata direttamente nei suoi scritti storici, le *Lezioni di storia* del 1782 e i tre libri *Della filosofia della storia*, del 1787, in cui, riprendendo idee montesquieuiane circa la teoria dell'influenza del clima ed estendendola all'idea di una piú generale influenza della natura, con chiari echi rousseauiani, dimostra la sua impostazione illuministica nel ritenere il Medioevo come «barbarica notte» –, egli appare soprattutto intonato ad un cauto accordo fra la spinta rousseauiana verso la natura, la sua bontà e la sua bellezza, e un piú letterario amore per spettacoli naturali e atteggiamenti sentimentali ispirati ad una «grazia» tenera e idillico-elegiaca che poteva insieme usufruire della lezione neoclassica (con forti tracce rococò e arcadiche) e di quella preromantica sia nella diretta conoscenza dei classici e neoclassici settecenteschi, sia in quella, assai vasta, dei nuovi testi preromantici, sia nella mediazione classico-preromantica rappresentata dagli *Idyllen* dello svizzero Gessner.

Cosí la sua amabile saggezza illuministico-preromantica, sempre incentrata nella fiducia nella natura benefica, saggia, madre di spontaneità e di ingenuità, può manifestarsi piú direttamente – ma entro il segno garbato e nitido di uno scrittore educato dai classici – nelle notevoli *Favole* che accarezzano con

³⁷⁵ Scritto in cui è notevole l'acutezza con cui il Bertola constatò il disaccordo fra i ceti popolari italiani e le nuove istituzioni repubblicane e quindi la necessità di una rapida educazione di quelli come *sine qua non* dell'esistenza stessa delle nuove repubbliche democratiche.

³⁷⁶ Cfr. U. Foscolo, *Opere*, ed. naz., II, *Tragedie e poesie minori*, a cura di G. Bezzola, Firenze 1961, pp. 285-287.

³⁷⁷ Né si dimentichi la professione massonica del Bertola che colora di idealità illuministico-deistiche la sua vaga religiosità cristiano-umanitaria e il suo stesso amore per la benefica natura.

particolare simpatia esseri ed entità naturali semplici e delicati, e svolgono in una simile temperie motivi di bonaria moralità e di galante ironia. E il contatto stesso con le nuove correnti preromantiche straniere si viene precisando in una scelta sempre più precisa (e confortata dalle prese di posizione di poetica rilevabili entro gli scritti critici e saggistici del Bertola) di un preromanticismo moderato e idillico-elegiaco sorretto, nella sua stessa centrale tendenza sensibilstica e pittorico-sentimentale, da un ben commisurato gusto neoclassico, esso stesso sottratto alle tentazioni del grandioso e sublime epico e tragico.

Certo in una prima fase della sua attività poetica il Bertola si era fatto tentare dalla più vistosa moda della poesia notturna di origine younghiana e aveva scritto, come tanti altri letterati del tempo, dei componimenti «notturni»: le *Notti clementine* (1775), composte per la morte del papa Clemente XIV e non senza intenzioni cortigiane. Ma quelle stesse *Notti* denunciano già la tendenza del Bertola più al patetico e all'elegiaco, al tenero e al musicale che non all'orrido e al drammatico, come può mostrare la stessa invocazione a Young («e dall'anglico ciel caliginoso / il patetico suon piangendo chiedo»³⁷⁸) e la chiara deviazione dello stesso motivo della morte e della notte dal loro carattere ossessivo ed eccitato (nel testo younghiano) verso immagini più pacate, tenere, idillico-elegiache, che stemperano l'appello più tetro delle pur usate parole («orrore», «lugubre») del linguaggio younghiano. Come in questi versi:

Tutto m'avvolgo nell'orror del monte
or che notte precipita giù bruna,
tu conscia del mio duol l'argentea fronte
sotto lugubre vel celasti o Luna...³⁷⁹

Cosicché il Bertola poteva ancora passare disinvoltamente a poesie erotiche di tipo savioliano, giuocando sui vari scacchieri delle maniere di secondo Settecento, ma già lentamente filtrando l'edonismo classicistico in forme insieme più elette e neoclassiche e componendolo con forme più preromantiche di sensibilità tenera e dolcemente malinconica, mentre in tal direzione recuperava quel più tenero gusto di canto che egli tanto ammirava nel Metastasio, cui egli dedicò un saggio, *Osservazioni sopra il Metastasio* (1784), importante a chiarire l'amore bertoliano per un incontro di «limpidezza», «passione» e musicalità: incontro che presiede sia alla poetica applicata nelle poesie originali, sia nei saggi, come quello *Sopra la grazia nelle lettere ed arti* (il Bertola alimentò il suo gusto idillico-elegiaco di una sensibile attenzione alle arti figurative³⁸⁰) che, in una fitta e sottile trama di osservazioni acute

³⁷⁸ A. De' Giorgi Bertola, *Notti clementine*, Arezzo 1775, p. VII.

³⁷⁹ *Notti clementine*, ed. cit., p. VII.

³⁸⁰ Né può dimenticarsi il fatto che lo stesso linguaggio critico del Bertola si arricchì di termini della tecnica pittorica.

e fini, punta su di una «grazia» «leggera, fresca, innocente», fatta di sentimento «furtivo» e di «furtiva» eleganza, di finezza, gentilezza, delicatezza, voluttà, lepidezza (per usare sue tipiche parole)³⁸¹.

Preromanticismo e neoclassicismo si fondono (insieme a residui arcadici e rococò) nei suoi ideali estetici, nella sua stessa prosa e nelle sue canzonette amoroze o paesistiche, con un'arte delle sfumature sentimentali-pittoriche che tempera ogni eccesso sentimentale come ogni troppo rigida plasticità di figurazioni di tipo neoclassico e si risolve in un impasto assai efficace di tenerezza, di lieve pittoricità, di ritmo melodico smorzato. E si pensi almeno a questa parte della poesia *Partendo da Posilipo*:

Io di Vesevo sorgere
dalla montagna fuor
nell'ampio suo chiaror
Cinzia vede;
e dall'alte vulcaniche
foci la fiamma uscir,
che il sommo orlo lambir
di lei pare;
e vidi in manto argenteo
i flutti tremolar;
e l'ali ivi tuffar
l'aura leggera.
Dall'arenoso margine,
dal sasso al mar vicin,
piú non vedrò il mattin,
non piú la sera.
Addio. Se iberno turbine
coll'arme d'Aquilon
dell'umile magion
flagella il piede,
gl'incisi sassi a frangere
non mova il suo furor:
lunga d'un grato cor
far deggion fede.
Addio. Se allor che d'Espero
l'amabil lume appar,
verran solcando il mar
gli eletti amici,
l'erma mia stanza guardino
dicendo: Or piú non v'è!
Come son brevi, oimè,
l'ore felici!³⁸²

³⁸¹ Il *Saggio sopra la grazia nelle lettere ed arti*, letto nell'Accademia pavese degli Affidati nel 1786, uscì postumo nel 1822.

³⁸² Cito dalle «*Poesie*» di A. Bertola riminese, Ancona 1815, vol. I.

A sostegno della sua tenue vocazione idillico-elegiaca, patetico-pittorica, è certo fondamentale il suo incontro con la poesia del Gessner, così aggraziata e lontana dalle forme più accese e dolorose del preromanticismo tedesco, così idillico-elegiaca e impreziosita da nitide figurazioni neoclassiche e da ritorni di sfumature rococò.

Sicché la stessa esplorazione che il Bertola tentò nella letteratura tedesca (prima nella *Idea della poesia alemanna*, del 1779, e poi nell'ampliata *Idea della bella letteratura alemanna*, del 1784) – e che ha un suo posto ben notevole nella apertura dei letterati italiani ad una zona straniera meno conosciuta – fu impostata soprattutto alla luce del paradigma gessneriano, cui si ricollega l'immagine generale di una Germania laboriosa, pacifica, sentimentale, civile e primitiva³⁸³ e la preferenza per autori e caratteri di quella letteratura più consoni all'esemplare gessneriano. Donde la costante preoccupazione bertoliana di distinguere la «malinconia che commuove» «dall'orrore che ributta», la nuova sicurezza del valore della «immaginativa in istato di passione» dal rifiuto di opere – come il goethiano *Götz von Berlichingen* – in cui la libertà «ricusando ogni sorta di confini va degenerando nel mostruoso»³⁸⁴.

Al culmine di quella letteratura è appunto il tenero e nitido Gessner a cui più tardi – dopo averlo conosciuto di persona – il Bertola rivolgerà un *Elogio* (1789) che, mentre fa dell'amato poeta un uomo esemplare per una umanità civile che ha recuperato in sé le virtù dello stato di natura, ben può indicare – nella stessa prosa che lo sviluppa – un ritratto ideale della poesia conseguita con la tenera forza del sentimento e con l'arte di sfumature propria della pittura:

Lo stesso accoppiamento delle due arti sorelle procacciò a Gessner il conseguimento di un'altra incantatrice bellezza nelle poesie in riguardo alla espressione degli affetti. Tanta e tale è la precisione e la convenienza delle parole, il suono e la collocazione di queste, che ne presentano in un baleno e gli atteggiamenti e finanche il colore proprio di ciascuna passione, e fanno sempre intendere assai più di quello che si legge. I tratti più fini della espressione degli affetti son rilevati con una gradazione quasi furtiva, così che ne sentiamo la forza senza vederne l'artificio: siffatta gradazione non potea essere disposta e guidata che da una mano pittorica padrona di aprir quelle vie, onde nell'atto che commuovesi il cuore, si va a colpir l'intelletto e a dilettere l'immaginazione.³⁸⁵

Su questa via il punto di più efficace equilibrio del moderato preromanticismo del Bertola è rappresentato dalla sua opera più notevole: quel *Viaggio sul Reno e ne' suoi contorni* (1795), che è certo, per temi e moduli di prosa

³⁸³ «Nazione felice in cui il linguaggio di cuore de' primi uomini non è forestiero!» (*Idea della bella letteratura alemanna*, Lucca 1784, I, p. 15).

³⁸⁴ *Idea della bella letteratura alemanna* cit., p. 105.

³⁸⁵ *Operette in prosa*, Venezia 1829, p. 56.

poetica, uno dei testi fondamentali dell'ultimo Settecento italiano, con il suo delicato descrittivismo patetico-pittorico, con la sua raffinata sensibilità, con il suo rabesco gracile e sfumato, capace di graduare – come in una nuova rettorica preromantica che ben domina gli impeti più crudi del sentimento e pur si alimenta di sensazioni ed impulsi e prospettive nuove – i toni della sensibilità inquieta, dal «patetico che trae all'orrore» (un «patetico che trae all'orrore, spira tra queste alture e s'insinua profondamente nell'animo»³⁸⁶), alla forza della vista e dell'immaginazione vaga e capace di una sensazione di infinito («in quella ampiezza d'inaspettato orizzonte lo spirito sente non so che di grande e di libero che lo ravviva oltremodo e lo innalza»³⁸⁷; «e l'immaginazione godea di spaziare nel vortice de' secoli...»³⁸⁸), al «sublime raccapriccio» (ma temperato in un piacere di quello: «godevamo raccapricciando»³⁸⁹), all'attrazione di un «bello morale» misurato sul tumulto tenero del cuore:

Intanto quell'incontro, quei rapporti inaspettati con esseri sensibili così cari, quel quadro morale di felicità, di innocenza, introdotto nel campo di un quadro fisico, grande austero e quasi terribile ci mettevano nel cuore un tumulto, il quale dopo alquante scosse più gagliarde, vi lasciò entrare certe ondulazioni che ne disponevan dolcemente alla tenerezza.³⁹⁰

Gradazioni di toni sentimentali-pittorici (di un letterato che amava «pensieri nudriti dal tremolio delle foglie»³⁹¹), che culmina nella esaltazione della «cupa, ma pur dolce malinconia», della «soave malinconia», in una direzione di blando e raffinato preromanticismo che si traduce concretamente nelle pagine e nel ritmo di quel delicato libro di viaggio e si può ricollegare, pur con minore forza di rappresentatività (e con maggiori tracce di edonismo sensistico-rococò) ad aspetti del maggiore scrittore di questa zona, fra pre-

³⁸⁶ *Viaggio sul Reno...*, che cito nella edizione a cura di A. Baldini, col titolo di *Viaggio pittorico e sentimentale sul Reno*, Firenze 1942, p. 114.

³⁸⁷ *Viaggio* cit., ed. cit., p. 157.

³⁸⁸ *Viaggio* cit., ed. cit., p. 107.

³⁸⁹ *Viaggio* cit., ed. cit., p. 166.

³⁹⁰ *Viaggio* cit., ed. cit., p. 127.

³⁹¹ *Viaggio* cit., ed. cit., p. 229. E a misurare la capacità raffinata del Bertola nel condurre dalla descrizione sfumata e mobile di un paesaggio e dei suoi effetti luministici a una impressione di piacere e di «prodigio» si rilegga almeno questo passo (*Viaggio* cit., ed. cit., p. 227): «Quali accidenti di luce! Avevamo per contro a noi una specie di mare illuminato gradatamente, ma con forza; mentre al nostro fianco destro era un pannello tenebroso, mitigato qua e là dalle brillanti prominente: sulla sponda sinistra poi, esposta al mattino, un ammasso vaporoso e ondeggiante rivestito dalla luce, indorando sottilmente le alture maggiori, dava un certo risalto al margine opposto, le cui tenui eminenze quasi trasvolavano una dietro l'altra. Secondo che ci avanzavamo, veniva a farsi su tali oggetti alcun piacevole mutamento. Or questo così frequente cangiarsi di colori e di forme in tutti i lati, questo scemare, questo crescere, questo scorciarsi e prostendersi degli uni e delle altre per poco che l'osservatore s'inoltri, si ritiri, o si rivolga, desta in lui non so quale idea di prodigio».

romanticismo e neoclassicismo, che è Ippolito Pindemonte, mentre riflessi delle nuove tendenze preromantiche e neoclassiche potran cogliersi sia in casi di prosatori viaggiatori (come quello già da noi ricordato dello Scrofanì), sia in lirici ancor legati ad attardate riprese arcadiche. Sicché persino nella lirica anacreontica di un erede della melica arcadica fra Metastasio e Rolli (tanto che spesso la sua opera è stata senz'altro legata ad un'estrema vita d'Arcadia) quale fu Jacopo Vittorelli (Bassano 1749-1835) non può in realtà non avvertirsi il riflesso insieme di una nuova sensibilità e di una nuova attenzione di eleganza affiatata con l'affermarsi delle esigenze neoclassiche. In realtà non si tratta più che di riflessi ad un livello tanto minore di quanto si può osservare nel caso di un Bertola, anche là dove questi si ricollega a forme canzonettistiche e a temi di lontana ascendenza arcadica. E tuttavia quando si guardi più da vicino alle stesse famose anacreontiche per Irene e Dori³⁹² – scartando l'operosità di autore di fiacchi poemetti didascalici, satirici e burleschi³⁹³ con cui il Vittorelli pur si inseriva entro direzioni della letteratura fra Arcadia e illuminismo, malgrado la sua posizione di rigido conservatore veneto e di oppositore alle idee illuministiche – si deve ammettere che il loro canto modesto e solo sporadicamente capace di impressioni e rese visivo-musicali difficilmente dimenticabili presuppone una maturazione di gusto assai al di là della semplice ripresa arcadica. Una maturazione adiuvata da un riassorbimento di lievi pronunciamenti più immaginosi-suggestivi e di una tenerezza sentimentale che spunta a volte più direttamente in alcune delle stesse canzonette intonate a motivi funerari illeggiadriti e privati del loro appello più veramente preromantico

(Non t'accostare a l'urna
che il cener mio rinserra...),

ma che non manca di farsi avvertire nell'impasto melodico-visivo delle più note anacreontiche, come quell'indimenticabile (soprattutto nella incantevole apertura) momento di grazia di questo piccolo poeta e insieme significativo prodotto di una sensibilità che, nella sua limpidezza estatica e musicale, ritorna alle forme melodico-visive dell'Arcadia e dei suoi più facili languori, ma con l'aggiunta interna di una visività, di una musicalità maturata dalla sensibilità idillico-elegiaca preromantica e dalla nitidezza dell'esperienza neoclassica:

Guarda che bianca luna!
guarda che notte azzurra!
un'aura non sussurra,

³⁹² Le *Anacrontiche ad Irene* apparvero nella prima edizione delle *Rime* (1784) e furono accresciute nelle edizioni successive.

³⁹³ *Il tupè, Lo specchio, Il commercio, Il naso, I maccheroni, Il farnetico*. Il Vittorelli fu anche modesto traduttore della *Batracomiomachia*.

non tremola uno stel.
L'usignuoletto solo
va da la siepe a l'orno,
e sospirando intorno
chiama la sua fedel.
Ella che il sente appena,
già vien di fronda in fronda,
e par che gli risponda:
Non piangere, son qui...³⁹⁴

13. *Ippolito Pindemonte*

La sintesi piú personalmente profilata fra predominante sensibilità preromantica e riflessi del gusto neoclassico è certo costituita dall'opera poetica di Ippolito Pindemonte, la cui personalità aristocratica, fine e naturalmente moderata, tende, entro l'arco assai lungo e vario delle sue esperienze culturali, dominate da un preminente amore per le lettere e per la poesia, a costruirsi una via di sviluppo medio e sicuro – pur nelle oscillazioni delle sue varie vicende artistiche –, adatto alla sua nativa tendenza di temperata novità e di conciliazione sapiente ed equilibrata fra gli eccessi delle piú divaricate tendenze del gusto contemporaneo: almeno finché nella vecchiaia (quando prevalsero in lui piú decise spinte conservatrici e una piú rimessa fiducia nel classicismo) la molla della sua curiosità e del suo interesse per moderate avventure letterarie, la sua capacità di mediare personalmente diverse condizioni del tempo letterario, non si infransero definitivamente.

La sua stessa vicenda biografica, priva di forti passioni e di grossi avvenimenti, ben sottolinea la natura di questo letterato vivo, senza accensioni eccessive, fra un gusto sincero della socievolezza e dell'amicizia, un saggio amore della conoscenza di paesi e costumi, e una volontà di interventi equilibrati e poco polemici nei problemi della letteratura del suo tempo, e un pronto, edonistico ricorso al conforto della solitudine e della personale meditazione. E così egli si aprì alle speranze della rivoluzione francese (come dimostra il poemetto *La Francia*, del 1790), come moderata riforma in un regime costituzionale, per poi rifugiarsi in un deluso scetticismo quando la rivoluzione si fece piú decisa colpendo, con il Terrore e le guerre repubblicane e napoleoniche, l'umanitarismo e il moderatismo del Pindemonte.

Nato a Verona il 13 novembre 1753, da nobile famiglia, a Verona prevalentemente visse (dopo gli studi fatti a Modena nel collegio dei nobili) alternando i soggiorni nella sua villa di Avesa con la frequentazione del cospicuo ambiente letterario e culturale veronese e con una lunga serie di viaggi, fra

³⁹⁴ *Anacreontiche ad Irene*, IV. Cito dalle *Poesie* di J. Vittorelli, a cura di A. Simioni, Bari 1911.

1778 e 1790, a Roma, a Napoli, in Sicilia, e poi in Savoia, Svizzera, Francia (a Parigi fu amico di Alfieri e di Chénier), Inghilterra e Germania. A Verona morì il 18 novembre 1828.

Già nella sua prima manifestazione letteraria, le *Stanze di Polidete Melpomenio* (suo pseudonimo arcadico), o la *Fata Morgana* (1782), si può cogliere una prima forma della sua equilibrata mediazione di tendenze del gusto contemporaneo e insieme il profilarsi di una sua caratteristica tenue luminosità e musicalità. In quei casi il Pindemonte si muoveva ancora nell'ambito di una poesia didascalica e descrittiva³⁹⁵ (c'è, nelle *Stanze*, la descrizione di un'esperienza scientifica, la rifrazione dell'iride, e nella *Fata Morgana* la spiegazione di quella illusione ottica) assai abilmente volta ad esiti più fantasiosi e gustosi, insaporita da temi e moduli della sensibilità e del gusto preromantico sia nella indicazione delle contrastanti forme del «bello» e dell'«orrido» come effetti ugualmente della «Natura» («grande anche se giuoca»), sia in certe aperture al sentimento malinconico della caducità:

Tu ancor passeggi nell'uman cammino
il sentier delle rose: io già tra foschi
arbori muovo: i giorni miei più vaghi,
o che mi parver tai, passaro...³⁹⁶

Sulla via indicata da questi versi e dalla loro sospirosità gentile e pacata il Pindemonte – mentre prendeva posizione nella «querelle» del Concorso di Mantova con un suo *Discorso sul gusto presente delle belle lettere in Italia*, intonato ad un saggio equilibrio preromantico-neoclassico, ma dominato a sua volta da prevalenti indicazioni di grazia preromantica e di temperata epur sicura apertura ai testi stranieri – nella sua attività artistica raggiungeva il più sensibile punto di un equilibrato preromanticismo nelle *Prose e poesie campestri* (scritte negli anni fra 1784-1788, nella propizia solitudine della villa di Avesa: le poesie furono pubblicate nell'88, le prose molto più tardi nel 1817³⁹⁷), nelle quali il preromanticismo pindemontiano blando e moderato, ma sincero e sinceramente vissuto nella sua dimensione di sensibilità malinconica e gentilmente edonistica, si configura in forme assai originali, usufruendo insieme della lezione del *côté* preromantico più idillico-elegiaco e del neoclassicismo più affabile e gentilmente attento alla piccola e modesta realtà quotidiana (un po' sul tono dell'*Hermann und Dorothea* del Goethe) – che presiederà poi alla scelta e alla direzione di gusto della tarda versione dell'*Odissea* – nonché di alleggeriti ricordi di prezioso gusto rococò³⁹⁸.

³⁹⁵ Si ricordi la forte presenza della poesia didascalica nell'ambiente veronese, sottolineata poi dallo stesso Pindemonte in molti dei suoi tardi *Elogi* di letterati come lo Spolverini.

³⁹⁶ *Versi di Polidete Melpomenio*, Bassano 1784, pp. 71-72.

³⁹⁷ Un *Saggio di prose e poesie campestri* uscì però a Verona già nel 1795.

³⁹⁸ Si ricordi, nella poesia *Alla Luna*, questo quadretto paesistico prezioso e pur alleggerito da una mano più lieve e da una sensibilità più sciolta e sentimentale:

Al centro delle *Prose e poesie campestri* sta il soave e sensibile mito-sentimento della «melanconia» che campeggia al centro del celebre omonimo componimento:

Melanconia,
ninfa gentile,
la vita mia
consegno a te.
I tuoi piaceri
chi tiene a vile,
ai piacer veri
nato non è.

La vaga assimilazione neoclassica della «melanconia» ad una ninfa (detta poi «pudica» e «tranquilla») protettrice e confortatrice di una vita senza pretese egotistiche viene inquadrata nella contemplazione soave di un paesaggio solitario, ma non orrido, coerentemente ispiratore di sentimenti dolci-malinconici, come è appunto la lieve allegoria della ninfa, còlta, piú che in atteggiamenti statuari neoclassici o nelle forme vivaci e sensuose di simili personificazioni del classicismo rococò³⁹⁹, in una sua labile e suggestiva figuratività pronta a sciogliersi in un gesto, in uno sguardo, in un calore sentimentale tenue e blando, in una luminosità impalpabile:

O sotto un faggio
io ti ritrovi
al caldo raggio
di bianco ciel;
mentre il pensoso
occhio non movi
dal frettoloso
noto ruscel:
O che ti piaccia
di dolce Luna
l'argentea faccia
amoreggiar;
quando nel petto

Talor quell'onda blanda,
tuo specchio, ti consiglia,
quando la tua ghirlanda
di ligustro, e giunchiglia,
se turbolla per via rabido vento,
tu ricomponi con la man d'argento...

Cito dalle *Prose e poesie campestri*, Verona 1817.

³⁹⁹ Si noti la contrapposizione significativa fra questa ninfa e la dea dell'amore: «Piú dell'attorta / chioma, e del manto, / che roseo porta / la Dea d'Amor: / e del vivace / suo sguardo oh quanto / piú il tuo mi piace / contemplator».

la Notte bruna
stilla il diletto
del meditar...
... Oh come è bello
quel di viola
tuo manto, e quello
sparso tuo crin!...

A quel centrale simbolo del suo sentimento il Pindemonte consacrava, in quella stessa canzonetta – cui ben servono le strofette brevissime e nitide e pur rallentate, spazeggiate, aerate da un ritmo sentimentale e musicale piú assaporato ed intimo, da una architettura gracile, ma piú libera e rabescata –, «il grave / nuovo mio stil».

Il «nuovo stil grave», in quanto pensosa musica di accordi interiori e di accordi fra stati d'animo melanconici e «puri» e paesaggio tenue e delicatamente suggestivo, si appoggiava cosí a quella versione pindemontiana di un motivo centrale della nuova sensibilità preromantica, appunto una malinconia dolce, o una «leucocolia: che è come dire... una bianca tristezza»: come il Pindemonte dice in una pagina delle *Prose campestri*⁴⁰⁰, aggiungendo, altrove, a motivazione di questa sua poetica, le condizioni particolari della sua sensibilità malinconica, ma nemica degli eccessi, e addirittura quelle della sua incerta salute, ma sempre chiarendo centralmente la direzione della malinconia «placida e dolce», riflessiva e sottilmente edonistica, madre di pensose estasi, di godimenti visivo-sentimentali inseparabili da quello stato malinconico e moralmente puro⁴⁰¹.

⁴⁰⁰ Cfr. *Le prose e poesie campestri*, ed. cit., p. 18.

⁴⁰¹ Notevole, per questo significativo accordo fra godimento visivo e moralità sentimentale sicura, questo passo del *Mattino* nelle *Poesie campestri*:

Sol chieggo, che alle corte ed ultim'ore,
quando vien l'anno della vita meno,
quello almen tra i miei sensi, alle cui porte
sta l'alma per vedere, io serbi forte.
Ma s'io, ciò, Sole, ascolta ancor, s'io mai
alla madre cessar l'omaggio antico
di rispetto e d'amore, o ne' suoi guai
dovessi un dí non ascoltar l'amico;
se fosse per levar non finti lai,
senza un sospiro mio, l'egro mendico,
o da me in vista nulla men dogliosa
l'orfano per partire, o l'orba sposa;
possano d'improvviso entro un eterno
orror notturno gli occhi miei tuffarsi,
ed al tuo, sacro Sol, lume superno,
di trovarlo non degni, invan girarsi:
né piú quindi apparisca a me l'alterno
delle varie stagion rinnovellarsi,
né sul pallido ciel mirar vicino

E, d'altra parte, questa stessa disposizione sentimentale-poetica – che nelle *Poesie campestri* piú si compone entro l'utilizzazione di forme e metri tradizionali (che pure il poeta moderatamente rimodella in architetture piú sinuose e in gracili rameschi sensibili) e piú riprende alleggeriti moduli mitologico-classici e sfumature di colore rococò – si dimostra ancor piú capace, nelle *Prose campestri*, di fare affiorare, nella sua pacata moderatezza, punte piú nuove di sensibilità, di costruirle in una prosa educata, disciplinata, non dimentica della lezione dei classici e della stessa lezione della prosa illuministica (piú direttamente usufruita nella novella satirica *Abaritte* del 1790), ma ancor piú rinnovata dal movimento della nuova sensibilità, resa aderente alle sottili gradazioni del sentimento nel suo aprirsi a visioni tenere e suggestive, a godimenti raffinati (fra senso ed animo), a indagini sulla sorte dell'uomo, sul contrasto fra verità «geometriche» e scientifiche e piú solleccitanti illusioni estetico-sentimentali.

Si pensi a questa fresca e tenue meditazione-impressione sulla base di un edonismo gentilissimo e raffinato che tante volte avvertiamo, nella sua stimolante novità, anche entro le pagine piú correnti del vasto epistolario pindemontiano e persino, piú raramente, entro la prosa piú accademica dei suoi *Elogi di letterati italiani* (1825), in accordo con una acuta e sottile capacità di gusto critico, di spunti di lettura sensibile e di giudizio piú descrittivo che sintetico che fanno in qualche modo pensare ad una specie di Joubert italiano:

L'umor di lui tira cosí un poco al melanconico, e forse la non felice salute, in cui è, lo carica di colore alquanto; ma la sua melanconia scorre molto placida e dolce, e il presentimento di quel crudo male, che lo minaccia, gli rende piú care ancora quelle villerecce delizie, di cui teme che non potrà goder lungo tempo.⁴⁰²

O si rilegga questa dichiarazione cosí preromantica sulla «saggezza» del «cuore»:

Sí, questa è la bella sorte dell'uomo, che saper posso anche senza il libro de' filosofi, anche senza quel libro che ogni filosofia superò, benché l'uno me la faccia sperare, e l'altro la mi prometta: bastami guardar nel mio cuore, ove trovo un principio non men naturale, che la ragione, ma piú forte, piú inalterabile, e piú sentito; trovo un desiderio non mai pago, e rinascente sempre, d'una che sempre cerco, e non trovo mai, vera e perfetta felicità.⁴⁰³

O, in una direzione che può far pensare a ben piú alte e complesse meditazioni del grandissimo Leopardi⁴⁰⁴, ai brani in elogio della rimembranza e

goda il ritorno del gentil Mattino.

(*Il Mattino*, vv. 77-fine)

⁴⁰² *Le prose e poesie campestri*, ed. cit., pp. XIII-XIV.

⁴⁰³ *Le prose e poesie campestri*, ed. cit., pp. 108-109.

⁴⁰⁴ Cfr. in proposito il mio saggio piú volte citato *Leopardi e la poesia del secondo Settecento*, pp. 99-101.

dei ricordi della prima età⁴⁰⁵ o a quelli sulla superiorità dell'immaginazione rispetto alla nuda verità scientifica⁴⁰⁶.

Al di là delle *Prose e poesie campestri* la lunga vicenda letteraria del Pindemonte – che si inoltra fra le nuove presenze di Monti e Foscolo, fra gli inizi del romanticismo e il pieno neoclassicismo romantico – mostrerebbe, ancora a lungo – pur nelle oscillazioni che si concluderanno a favore di un'ultima più costante e stanca professione di fede neoclassica⁴⁰⁷ – la linea conduttrice delle sue varie esperienze, costituita dal proseguimento del suo centrale moderato preromanticismo (condizione letteraria, ma anche sentimentale) e della sua disposizione ad equilibrare in esso spinte volta a volta più neoclassiche o più avanzate in direzione romantica. Così – dopo varie poesie legate

⁴⁰⁵ «L'anima nostra, che rade volte del presente si appaga, volentieri o verso l'avvenire s'innoltra col desiderio, o sopra il passato ritorna con la reminiscenza... Più volentieri risale al tempo passato, e riproducendo in qualche maniera le cose, che più a lei furono grate, queste in qualche maniera gusta di nuovo, e rivive, per dir così, la migliore sua vita. Con piacer grande ricorro sempre ai giorni della prima mia giovinezza... che tempi quelli non sono, quando tra per que' primi bisogni d'un cuor vergine, e pien di vigore e di vita, e per l'inesperienza degli uomini, e la consolante fiducia, che ne risulta, tu t'abbandoni subito a' tuoi sentimenti...» (*Le prose e poesie campestri*, ed. cit., pp. 14-17).

⁴⁰⁶ «Non vorrei parere il panegirista dell'ignoranza: ma certa cosa è, che il diletto, che lo spettacolo generale della natura produce in noi, viene indebolito non poco dalla cognizione scientifica della stessa natura... Quanto non è bella l'azzurra volta del cielo? Ma s'io comincio a pensare, che non ha colore alcuno, e che le particole dell'aria riflettono nella loro immensa totalità quel colore, come fan quelle dell'acqua del mare, la volta azzurra non è più agli occhi miei ugualmente bella. Così dicasi d'una montagna lontana, ed anche d'una foresta, che per l'aria frapposta di verdastro in azzurrognolo si trasmuta. Me ne dite il perché? Svanisce tosto l'incanto. Una delle più rare scene, che la campagna ci offra, è quella del Sole nel suo tramontare. Ella m'è ancor più cara di quella del Sole nascente, forse in grazia di una di quelle considerazioni che si fanno quasi senza avvedersene. Il Sole, che nasce, sappiamo che rimarrà con noi per alcune ore: Quello, che muore nol rivedremo che il giorno appresso. Ora non è egli così d'ogni cosa, che allora ci par più preziosa e grande, che ci sfugge e abbandona? Ma se allor penso all'origine bassa e terrestre di quelle nubi, ond'è circondato, e nelle quali egli scherza sí vagamente co' lucidi suoi colori; se penso a quella distanza, che tra le nubi e lui, grandissima corre; se mi ricordo che quando egli tramonta, come allor che sorge, io non veggio già lui, ma l'immagine sua posteriormente, come anteriormente nel sorgere, da quelle ingannatrici delle rifrazioni dipinte, no, la scena del Sol cadente non è più quella. Non veggio più con egual piacere per metà immerso l'orbe suo cotanto ingrandito, non la rossa curva, che dar sembra un'ultima occhiata al Mondo, e poi sparisce ad un tratto, non quella polve d'oro, o piuttosto d'ambra, che tosto si leva, finché dileguandosi a poco a poco, cede il luogo ad un bel candore, e questo alla porpora del crepuscolo ancor più bella: mentre con l'aure della sera, con le rugiade, e con l'ombre, che van succedendosi una più bruna dell'altra, viene il silenzio, la calma, il riposo, la meditazione, e i piaceri tutti dell'anima a regnar vengono su l'oscurato Emisfero» (*Le prose e poesie campestri*, ed. cit., pp. 35-37).

⁴⁰⁷ Quando il Pindemonte si volse a frigate poesie illustranti sculture canoviane dopo di aver riscaldato la versione dell'*Odissea* con un più congeniale amore neoclassico-preromantico per una poesia di affetti e vicende più familiari che eroiche (di questa versione si parlerà nel successivo volume di questa *Storia* in un capitolo dedicato alle traduzioni del periodo neoclassico di primo Ottocento).

all'occasione dei viaggi europei e a un aperto gusto del pittoresco paesistico contemplato dalla «estatica tacente alma pensosa»⁴⁰⁸ e quindi con un'aggiunta di vaga ineffabilità e trasognamento spiritualistico-edonistico ben preromantico – il Pindemonte poteva tentare successivamente esperimenti di novelle in versi di più chiaro carattere preromantico (la *Teresa Contarini e Antonio Foscarini*, la *Lettera di una monaca a Federico IV*, *Sul ritorno del capitano Parry*) o (nel 1804) di una tragedia, l'*Arminio*, di argomento ispirato alla poesia nordica e «bardita» dell'*Ossian* e di Klopstock. E pure anche in quegli esperimenti l'equilibrio pindemontiano, la cura attenta di una misura classica, riducono le spinte più drammatiche, realistiche, «lacrimose», e al centro riaffiora la più congeniale tensione idillico-elegiaca con le sue tinte più scialbe ed autunnali, con la sua luminosità tenue e pallida, con le sue cadenze più morbide, con i suoi ritmi come un po' pigri e pensosi.

E viceversa ancora nelle *Epistole* in sciolti (scritte prevalentemente fra 1800 e 1803, e pubblicate a Verona nel 1805) la crescente ricerca di eleganza e di eletta discorsività neoclassica non mancherà, nelle zone più sicure di questa silloge poetica, di conciliarsi agevolmente ed efficacemente con la malinconica vena preromantica e riuscirà anzi a rinforzarne la risonanza più suggestiva in una nuova forma di sintesi preromantico-neoclassica fino ad uno degli esiti più persuasivi della poesia pindemontiana: il passo della bella epistola *A Elisabetta Mosconi* (1800) che delicatamente esalta le immagini di due fanciulle in un movimento poetico lieto e malinconico, luminoso e mesto, che non dovrà essere assente fra i ricordi sollecitanti del Foscolo nella composizione del brano della giovinezza nel velo delle Grazie e fra quelli del Leopardi nel passo di Nerina nelle *Ricordanze*:

Ambe di beltà fresca, ed ambe ornate
d'amabile virtù, dar però volle
all'alme loro il Ciel tempra diversa.
Pel sentier della vita il piè Clarina
move danzando: innanzi a lei stan sempre
alto su l'ale d'ôr lieti fantasmi,
e tutte innanzi a lei ridon le cose.
Piagge abitate, aperti campi, siti
cerca lucenti: o de' più ricchi prati
nel variopinto sen tesse ghirlande,
non di viole pallide, o di foschi
giacinti, ma scegliendo i fior più gai.
Giorno così d'oscure nubi avvolto

⁴⁰⁸ Come dice di sé nella poesia *Il lago di Ginevra* (la si veda nella edizione delle *Poesie originali* del Pindemonte, a cura di A. Torri, Firenze 1858, p. 384). Si consideri già il tema di molte di quelle poesie: *Passando il Mont-Cenis, Cascata tra Maglan e Sallenche, Caduta del Reno, Ghiacciaie di Boissons e del Montavert nella Savoia* (per la quale ultima una didascalia iniziale precisa significativamente: «Si finge di vedere ogni cosa in sogno»).

non sorge, che pur chiaro a lei non sembri.
 Spera piú che non teme; e quando ascolta
 chi dell'uman viaggio i guai describe,
 le par che molto al vero aggiunga, e voglia,
 quasi tragico autor, compunger l'alme.
 Valli rinchiuse, opachi boschi e muti
 cerca Lauretta: il Sol, che muore, attenta
 guarda, e in mar chiude: ove con rauco sente
 incessante rumor cadere un'onda,
 fermasi, e l'invitato orecchio porge;
 o il collo alquanto piega, e il guardo innalza
 e nelle varie colorate nubi
 l'estasi pasce, che le siede in volto.
 Della femmina errante, in cui s'avviene,
 la dolorosa storia ascolta e crede:
 ode squillar sul monte il vigil corno
 de' cacciatori, e all'inseguita lepre
 una lagrima dà. Ma quando splende
 in notte estiva la ritonda Luna,
 dalla finestra, onde mal può staccarsi,
 e dell'occhio e del cor l'argenteo segue
 tacito carro, e se medesma oblia.⁴⁰⁹

E se nei *Sermoni* (1819) può prevalere, sulla via della sua involuzione senile, una piú frigida e classicistica discorsività e una ricerca di *humour* non molto riuscito fra gozziano e pariniano, nell'epistola *I Sepolcri* (1807) – con cui il Pindemonte rispondeva al carne foscoliano a lui diretto e cercava di sistemare motivi già tentati nel precedente poema *I cimiteri*, interrotto per l'intervenuta pubblicazione dei *Sepolcri* foscoliani – ancora il Pindemonte riusciva a portare lo sviluppo della sua originaria vena preromantica ad una nuova sintesi con le crescenti esigenze neoclassiche. È ancora una volta – con un piú stanco, estenuato impiego della sua pallida luminosità, delle sue gracili, ma sincere qualità sentimentali e poetiche, in un componimento sempre piú frammentario e così lontano dalla potente spinta organica del carne foscoliano – poteva far risuonare la voce della sua sensibilità idillico-elegiaca, del suo preromanticismo di fondo, specie nel finale spiritualistico e cattolico, in polemica con la posizione materialistico-idealistica del Foscolo:

Sparí per sempre
 quel dolce tempo, che solea cortese
 l'orecchio ella inchinare ai versi miei.
 Suon di strumento uman non v'ha che possa

⁴⁰⁹ Seguo ancora il testo datone in *Le poesie originali* cit., edizione tenuta presente anche per la successiva citazione.

sovra gli estinti, cui sol fia che svegli
 de' volanti dal ciel divini araldi
 nel giorno estremo la gran tromba d'oro.
 Che sarà Elisa allor? Parte d'Elisa
 un'erba, un fiore sarà forse, un fiore
 che dell'Aurora a spegnersi vicina
 l'ultime bagneran roscide stille.
 Ma sotto a qual sembianza, e in quai contrade
 dell'universo nuotino disgiunti
 quegli atomi, ond'Elisa era composta,
 riuniransi, e torneranno Elisa.
 Chi seppe tesser pria dell'uom la tela,
 ritesserla saprà: l'eterno Mastro
 fece assai piú, quando le rozze fila
 del suo nobil lavor dal nulla trasse;
 e allor non fia per circolar di tanti
 secoli e tanti indebolita punto,
 né invecchiata la man del Mastro eterno.
 Lode a lui, lode a lui sino a quel giorno.

L'esperienza preromantica del Pindemonte, con i suoi equilibrati e felici compromessi con le componenti neoclassiche del suo gusto, rimane certo la piú interessante e poeticamente notevole in una direzione timida e moderata, ma artisticamente piú praticabile rispetto a certe vie di velleità estremistiche documentate nella prima parte del precedente paragrafo.

Essa ben contraddistingue questa fase di esperienze piú incerte e come di crepuscolo aurorale, piú tenue e debole, del vero e proprio romanticismo, a cui – con tanta diversa forza di poesia e di ragioni personali e storiche – piú direttamente guiderà in Italia solo la rivoluzione preromantica dell'Alfieri, culmine ardente e tempestoso dell'ultimo Settecento, termine ideale della nostra delineazione del Settecento letterario italiano.

In questa andranno idealmente reinseriti al loro posto le tre monografie dedicate al Goldoni, al Parini, all'Alfieri. La prima nel clima di un illuminismo pratico e medio, la seconda al centro delle istanze illuministiche riformatrici e nel passaggio al neoclassicismo, la terza al culmine estremo – come sopra dicevo – dello sviluppo e della crisi dell'illuminismo, e dei parziali tentativi del preromanticismo.

1. *La vita*

La vicenda vitale del Parini è caratterizzata da quelle qualità di saggezza, di equilibrio, di dignità senza enfasi e da quella tenace volontà di collaborazione al progresso e alle riforme civili, economiche, sociali della «patria» lombarda entro il generale movimento rinnovatore italiano ed europeo che, mentre pertengono al carattere morale dell'uomo, trovano chiaro accordo con la sua sostanziale fede illuministica nella natura benefica illuminata dalla ragione e dunque con le più avanzate condizioni storiche e culturali del suo tempo e in particolare della Lombardia sotto il governo «illuminato» austriaco¹.

A quella cultura e a quel moto riformatore il Parini venne lentamente avvicinandosi e affiatandosi (con una sua personale visione e con una sua personale disposizione letteraria e poetica) durante la sua difficile e povera adolescenza e gioventù, piena di difficoltà economiche a causa della sua umile origine popolare. Infatti egli, che modificò poi il cognome in Parini, era nato il 23 maggio del 1729 in Brianza, a Bosisio, tra i colli che cingono il Lago di Pusiano (il «vago Eupili»), da Francesco Maria Parino, umile mediatore di seta, e da Angela Maria Carpani.

Famiglia appunto popolare, e numerosa, era quella del poeta, che, in un frammento di ode ad Andrea Appiani, ricordò la «casa popolar», l'ambiente e la natura in cui era cresciuto, come il pittore, suo amico e conterraneo, e a cui faceva risalire una prima disposizione naturale al sentimento del «bello»

¹ Rinvio per il mio precedente contributo critico sul Parini (dopo il lontano commento alle *Odi* in G. Parini, *Giorno e Odi* a cura di W. Binni e D. Guerri, Vallecchi, Firenze 1938) ai seguenti miei saggi: *La sintesi pariniana* in *Preromanticismo italiano* cit.; *La poesia del Parini e il neoclassicismo* (1952) in *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura del Settecento* cit.; *Parini e l'illuminismo* (1955) in *Carducci e altri saggi*, Einaudi, Torino 1960, 1974⁴; a varie recensioni di libri nella sezione *Settecento* della «Rassegna della letteratura italiana» dal 1953 in poi (fra cui quella alla prima edizione del libro di G. Petronio, *Parini e l'illuminismo lombardo*, Milano 1960, e pubblicata in *Classicismo e neoclassicismo* cit.) e alle pp. 64-65 del mio *Poetica, critica e storia letteraria*, Bari, Laterza, 1963. Per la storia del problema critico pariniano rinvio al capitolo *Parini* a cura di L. Caretti nel vol. II dei *Classici italiani nella storia della critica*, opera da me diretta, La Nuova Italia, Firenze 1955 e ss. e al volume dello stesso Caretti, *Parini e la critica*, Firenze 1958 (con successive edizioni e aggiornamenti).

e ad affetti vivi e schietti, secondo una profonda prospettiva che coinvolge (in contrasto con i «clamorosi chiostri» della città) la fiducia nella fecondità della campagna ove la natura è piú libera e autentica e comunica agli uomini virtù attive, disposte piú facilmente agli effetti di una educazione illuminata e coerentemente libera, antipedantesca:

E noi dall'onde pure,
dal chiaro cielo e da quell'aere vivo,
seme portammo attivo,
pronto a levarne da le genti oscure,
tu, Appiani, col pennello,
ed io col plettro, seguitando il bello.²

Mancano notizie particolareggiate sulla sua fanciullezza e sui primi rudimenti di cultura appresi, cosí par certo, dai due successivi parroci del paese: Carlo Giuseppe Galbiati e Carlo Giuseppe Gilardi. Quando ebbe compiuto il decimo anno di età, venne condotto dal padre a Milano, in casa della prozia Anna Maria Lattuada, e fu iscritto alle classi inferiori delle scuole di Sant'Alessandro (o Arcimbolde) allora tenute dai barnabiti e frequentate, proprio in quel tempo, nelle classi superiori, da Pietro Verri e Cesare Beccaria. La prozia morí poco dopo, nel 1741, legando per testamento al nipotino dodicenne «un materazzo ad electione del medesimo pronipote», e al padre di lui «la quarta parte di tutti li mobili e suppellettili, perché potesse instruire la casa in Milano». Si augurava che il piccolo Giuseppe volesse mettersi in grado di pregare ufficialmente per l'anima di lei, e perciò, «se continuerà nel stato clericale e vorrà promuoversi al sacerdotio», gli fissava una rendita annua sui beni immobili, per una messa quotidiana. Cosí il giovinetto piuttosto gracile di salute, per «una strana debolezza di muscoli» che lo aveva colpito particolarmente agli arti inferiori fin dai primi anni e si era poi aggravata nella prima giovinezza³, e desideroso di non interrompere gli studi, si trovò sempre piú decisamente avviato al sacerdozio: missione che

² *Poesie*, ed. a cura di E. Bellorini, Bari 1929, II, p. 228.

³ Racconta il suo biografo ed amico, il Reina, che tale malattia lo colse sui vent'anni: «A ventun anno soffrì egli violenta stiracchiatura di muscoli, ed una maggior debolezza; perloché gambe, cosce, e braccia cominciarongli a mancar d'alimento, ad estenuarsi agli uffizi loro.» Ma il Reina poi aggiunge, a nobilitare il ritratto del suo amato poeta e maestro: «Egli è però da avvertire che tanta era in lui la dignità e maestria del portamento, del porgere e dello stampar l'orma, che ogni gentile persona era obbligata alla meraviglia, veggendo il suo difetto. Statura alta, fronte bella e spaziosa. Vivacissimo grand'occhio nero, naso tendente all'aquilino, aperti lineamenti rilevati e grandeggianti, muscoli del volto mobilissimi e fortemente scolpiti, mano maestra di bei modi, labbra modificate ad ogni affetto speciale, voce gagliarda, pieghevole e sonora, discorso energico e risoluto, ed austerità di aspetto radolcita spesso da un grazioso sorriso indicavano in lui l'uomo di animo straordinariamente elevato e concigliavangli una riverenza singolare» (*Opere di Giuseppe Parini*, pubblicate e illustrate da Francesco Reina, vol. I, Milano 1801, pp. VII-VIII).

abbracciò dunque per necessità e non per vocazione, e che fu definitivamente suggellata dall'ordinazione sacerdotale nel 1754.

Ma i suoi studi, intanto, non facevano molti progressi. Il registro delle scuole di Sant'Alessandro, dove più volte figura, dal 1740 al 1752, il nome del Parini, ci rivela uno scolaro alquanto negligente, che per tre anni rimase fermo nella classe di teologia speculativa, e nel secondo non frequentò che pochissimi giorni, tanto per ottenere le attestazioni di frequenza, carpite le quali, non si fece più vedere. La notizia è conservata in forma di postilla nel registro scolastico dell'anno 1749-1750: «Parinus Joseph: ut plurimum abfuit, subdole per aliquot dies interfuit; litteris testimonialibus habitis, abfuit perpetuo».

Lo scarso profitto negli studi scolastici si spiega tenendo conto delle gravi difficoltà economiche per le quali il Parini, già cagionevole di salute, si vide costretto ancora studente a impartire lezioni private e a copiare carte forensi, anche per aiutare i vecchi genitori venuti a vivere con lui a Milano; ma si spiega anche e soprattutto per il fatto che la vivacità spirituale del giovane, insofferente dei metodi antiquati dell'insegnamento e magari dello «spirito corrotto, falso e fazionario» – com'ebbe a dire più tardi – delle scuole dei frati, si andava volgendo a più personali e feconde letture dei classici e dei nostri cinquecentisti, con l'incoraggiamento anche del curato di Canzo, Ambrogio Fioroni, che fu il primo ad introdurre il Parini nel mondo letterario milanese.

Nel 1752, appena terminate le scuole, dopo aver frequentato l'ultimo corso che era quello di filosofia morale, raggiunta una modesta sicurezza economica grazie alla piccola rendita lasciata dalla prozia (per ottenere la cui assegnazione i Parini, nel '51, avevano dovuto intentare una causa con l'esecutore testamentario, Antonio Rigola), il giovane scrittore dava alle stampe un primo libro di rime; sotto il nome, mezzo anagramma e mezzo pseudonimo, di Ripano Eupilino, senza *imprimatur* ecclesiastico e governativo. Erano novantaquattro fra componimenti sacri e profani, amorosi e satirici, pastorali e pescatorii, che ebbero buona accoglienza e lodi. Per merito loro e per i buoni uffici del Passeroni, il Parini (nel 1753) fu ricevuto nell'Accademia dei Trasformati, che si radunava in casa del conte Giuseppe Maria Imbonati e raccoglieva (seppure con varia adesione ai suoi ideali moderati – su cui ritorneremo – e con varia durata e coincidenza cronologica) quanto di meglio potesse vantare Milano in fatto di cultura: dal conte di Firmian, ministro plenipotenziario di Maria Teresa in Lombardia, a Pietro Verri, al Beccaria, al Bicetti, al Balestrieri, al Baretti, al Tanzi, all'Agudio, al Passeroni. Fu altresì iscritto alla Colonia Insubre dell'Arcadia, e lo vollero nella loro Accademia anche gli Ipocondriaci di Reggio Emilia che lo ribattezzarono Cataste, mentre solo nel 1777 fu associato all'Arcadia di Roma con lo pseudonimo di Darisbo Elidonio. Frattanto egli si faceva conoscere anche per due ardite polemiche linguistiche (ma non solo – come vedremo – linguistiche) contro il padre Alessandro Bandiera (1756) e contro il padre Onofrio Branda (1760),

il primo sostenitore di un toscanismo affettato, il secondo spregiatore del dialetto milanese e dei cultori di esso, quali il Maggi, il Biraghi, il Balestrieri, il Tanzi: purismo, dunque, pedantesco, a cui il Parini, sostenuto da molti altri accademici Trasformati, opponeva un purismo temperato ed aperto ai fecondi apporti dialettali. Mentre, nella difesa del dialetto e della cultura milanese, egli assumeva una prima posizione nazional-regionale che ben lo inseriva fra gli elementi attivi di una società colta e nuova, in via di forte sviluppo, fra i letterati milanesi collaboratori consapevoli del processo riformistico, ad ogni livello, del governo illuminato austriaco.

Ma né la piccola rendita di cui era entrato in possesso, né la notorietà e le amicizie letterarie valevano a fornirgli di che vivere dignitosamente, per cui, introdotto dall'abate Soresi, nel 1754 entrava al servizio dei duchi Gabrio e Vittoria Serbelloni, in qualità di precettore dei figli. Tale ufficio non lo toglieva in tutto dalle ristrettezze economiche e l'epistola di tipo ariostesco-bernesco, *Al canonico Candido Agudio* (1762), in cui il Parini chiedeva un aiuto soprattutto per la vecchia madre, ne è la riprova:

Io mi rimasi ieri sera muto
per la vergogna del dovervi dire
il tristo stato in cui sono caduto.

Dicolvi adesso: ch'io possa morire,
se ora trovomi avere al mio comando
un par di soldi sol, non che due lire.

Limosina di messe Dio sa quando
io ne potrò toccare, e non c'è un cane
che mi tolga al mio stato miserando.

La mia povera madre non ha pane,
se non da me, ed io non ho denaro
da mantenerla almeno per domane.

Se voi non muove il mio tormento amaro,
non so dove mi volga; onde costretto
sarò dimani a vendere un caldaro.

Per colmo del destino maladetto,
io devo due zecchini al mio sartore,
che già tre volte fu a trovarmi al letto.

D'un altro ancor ne sono debitore
al calzolaro, oltre quel poi che ho, verso
il capitano, debito maggiore.

Sono in un mare di miserie immerso;
se voi non siete il banco che m'aita,
or or mi do per affogato e perso [...]

Pan, vino, legna, riso e un po' di lessò

a mia madre bisogna ch'io mantenga;
e chi la serva ancor ci vuole adesso.⁴

Tuttavia la dimora in casa Serbelloni, durata otto anni (dal 1754 al 1762), anche se non gli dava la tranquillità economica, lo poneva almeno come spettatore in un ambiente di elevata condizione sociale, a contatto anche qui con persone per vari aspetti di idee aperte: la stessa duchessa Vittoria, amica del Verri, partecipava, pur con una punta di posa da *précieuse*, ai nuovi interessi culturali e leggeva Rousseau e Buffon; il Soresi era un appassionato sostenitore di riforme nel campo dell'istruzione pubblica; Giuseppe Cicognini, il medico di casa, andava precisando i suoi principi intorno all'obbligo morale e civile di estendere le cure a tutti i malati, anche a quelli affetti da mali considerati, per pregiudizio, vergognosi e colpevoli, e si formava quella esperienza che avrebbe più tardi esplicitata come direttore della facoltà di medicina di Milano e come membro della giunta per la riforma degli studi. In casa Serbelloni (e in altre case aristocratiche legate a quella dei suoi protettori), il Parini ebbe poi modo di osservare e giudicare la vita della nobiltà nei suoi aspetti più brillanti, fastosi, frivoli, e, nello stesso tempo, poté assorbire ed elaborare personalmente alcune delle nuove idee che dalla Francia dei Voltaire, dei Montesquieu, dei Rousseau, dei Condillac, dell'*Encyclopédie* (che nel 1758 veniva stampata per la prima volta in Italia, a Lucca) si andavano diffondendo in tutta Europa e penetravano sempre più profondamente nella Lombardia di Maria Teresa che, grazie anche alla direttiva del governo illuminato di Carlo Firmian e del particolare interesse che da Vienna le dedicava il Kaunitz, era una delle regioni italiane più aperte al soffio della nuova cultura. Alle idee di questa cultura si ispirarono infatti – come meglio vedremo poi – gli scritti pariniani di questo periodo: dal *Dialogo sopra la nobiltà* (1757) all'epistola in versi *Sopra la guerra* (1758), pervasa di sentimenti antimilitaristici, al *Discorso sopra la poesia* (1761), agli sciolti sul tema del «fuoco», *L'auto da fé*, coraggiosa condanna delle pubbliche esecuzioni di eretici, di cui la Spagna ancora «si compiaceva», al *Discorso sopra la carità* (1762), alle odi *Su la libertà campestre* (*La vita rustica*, 1758), *La salubrità dell'aria* (1759), *L'impostura* (1761).

Intanto, in altri componimenti, letti anche questi, al pari degli scritti polemici sulla lingua, nell'Accademia dei Trasformati, il Parini veniva esercitando la sua vena etico-satirica o fantasiosamente caricaturale: *Lo studio*, *La maschera*, *Il teatro*, il *Discorso sopra le caricature*, composizioni che appaiono come preannunci di quel lavoro più profondo che il poeta andava dedicando, in segreto, al poema *Il Giorno*.

Nell'ottobre del 1762, forse per reazione al gesto della duchessa che aveva schiaffeggiato in un trasporto d'ira la giovane figlia del maestro di musica G.B. Sammartini, il Parini abbandonava casa Serbelloni e, subito dopo, era

⁴ *Poesie*, ed. cit., II, pp. 150-152.

accolto dagli Imbonati come precettore del piccolo Carlo, cui il poeta, due anni dopo, avrebbe dedicato l'ode *L'educazione*.

Nel marzo dell'anno seguente, anche per incoraggiamento degli amici Trasformati e dello stesso conte Firmian, veniva in luce, anonimo, presso lo stampatore milanese Agnelli, il *Mattino*, che ebbe favorevole accoglienza da parte dei giornali e dei letterati, primo il Baretti che, nonostante i suoi preconcetti contro il verso sciolto, salutava con parole di calorosa approvazione il *Mattino* nel primo numero della «Frusta letteraria» (1° ottobre 1763); e la prima edizione del poemetto non tardò ad esaurirsi, con qualche vantaggio anche economico per il poeta. Non meno favorevoli accoglienze (se si esclude il giudizio di Pietro Verri sul «Caffè») otteneva il *Mezzogiorno*, stampato pure anonimo per i tipi di Giuseppe Galiuzzi, nell'estate del 1765.

Il successo ottenuto dalle prime due parti del *Giorno* richiamava una più larga attenzione sul Parini, il quale nel 1766 fu invitato dal ministro Du Tillot a ricoprire la cattedra di eloquenza nell'università di Parma (offerta che il poeta rifiutò, nella speranza di ottenere presto una cattedra a Milano), nel 1768 ebbe l'incarico di adattare per la scena lirica la tragedia *Alceste* di Ranieri de' Calzabigi e, un anno dopo, per volontà del Firmian, fu chiamato alla redazione dell'ufficiale «Gazzetta di Milano», dove espresse le sue idee riformatrici, in accordo con quelle del governo, esaltando in particolare la diffusione dell'inoculazione del vaiolo e i nuovi metodi igienici adottati a Parigi per l'evacuazione delle cloache (in evidente coincidenza con i temi delle odi che era già venuto componendo: *La salubrità dell'aria* del '59 e *L'innesto del vaiuolo* del '65), l'istituzione di ospizi per mendicchi a Copenaghen, l'esclusione dalle scene di Roma dei cantori castrati sostituiti da donne (è il tema dell'ode *La musica*, probabilmente proprio del 1769), e tanti altri episodi e avvenimenti tutti legati allo spirito illuministico e riformistico dell'epoca. In uno degli ultimi numeri dell'anno si annunciava che il Parini, «nuovo regio professore di belle lettere nelle scuole palatine», aveva tenuto, il 6 dicembre, la prolusione «con un discorso italiano sopra l'influenza delle belle lettere nel progresso e nelle perfezioni di tutte le belle arti», alla presenza del conte ministro plenipotenziario e di uno scelto pubblico. Il poeta era stato dunque chiamato alla cattedra dal Firmian, con uno stipendio annuo di lire duemila; e se è vero che al Parini insegnante non mancò successo di scolari e stima di studiosi, è anche vero che non gli mancarono attacchi velenosi da parte del Verri e dei gesuiti. Ma allo scadere del triennio, nel 1773, il Firmian rendeva stabile, con un decreto, la cattedra, e il Parini rispondeva indirettamente alle accuse che gli erano state mosse, con una relazione al ministro *Delle cagioni del presente decadimento delle belle lettere e delle belle arti in Italia e di certi mezzi onde restaurarle*, nella quale indicava la causa del decadimento nell'essere cadute «molte cattedre dell'università e specialmente quella della eloquenza, in mano de' frati che vi hanno introdotto il medesimo spirito corrotto e falso» dei loro collegi e scuole.

Intanto, soppressa da Clemente XIV la Compagnia di Gesù (luglio 1773),

nel palazzo di Brera, già sede della «Universitas Braydensis» dei gesuiti, si stanziavano le Scuole Palatine riformate col titolo di «Regio Ginnasio». L'accresciuto numero di lezioni e il «concorso di giovanetti non peranco maturi, intervenienti alle altre scuole di Brera», costrinsero il Parini a trattare soprattutto quella parte di belle arti che concerne l'«eloquenza e la poesia», in proporzione «a simile qualità di uditori» (come si esprimeva lo stesso Parini, in una relazione «Intorno alla riforma della cattedra di Brera»), e frutto di quell'insegnamento restarono le *Lezioni di belle lettere*, intitolate poi *Dei principii generali e particolari delle belle lettere applicate alle belle arti* (uscite postume a stampa).

Anche fuori della scuola non mancarono al poeta gli incarichi da parte del governo. Nel 1771 gli fu affidata, per le nozze dell'arciduca Ferdinando, la composizione di una «serenata» teatrale, *Ascanio in Alba* (musicata da Mozart), e, negli anni successivi, ebbe a dettare gli statuti dell'Accademia di belle arti, dell'Accademia di Mantova e della Società Patriottica; fece parte, inoltre, di commissioni di concorso a cattedre vacanti di Brera o di commissioni incaricate di preparare piani di riforma scolastica elementare o di rinnovamento dei testi.

Ma, morta Maria Teresa, incaricato dalla Società Patriottica di scriverne l'elogio, il Parini, che pure aveva in altre occasioni riconosciuto il valore delle riforme della sovrana illuminata, non volle o non seppe venire a capo di quel compito, il che diede nuovi argomenti ai suoi nemici; sicché, alla morte del conte Firmian (1784), corse il rischio di perdere la cattedra. Né più favorevoli gli furono i primi anni del regno di Giuseppe II, le cui riforme ardite, ma spesso troppo precipitose, causa di largo malcontento nello stato (un'eco se ne coglie nell'ode pariniana di quegli anni, *La tempesta*) dovevano urtare l'ideale equilibrato e moderato del Parini. Dalla «tempesta» egli uscì, comunque, nel 1791 quando, ristampate a cura del discepolo Agostino Gambardelli le *Odi dell'abate G.P. già divulgate*, forse anche per la rinverdata fama del poeta, si vide assegnare, oltre la cattedra, la carica di sovrintendente superiore delle scuole pubbliche in Brera con l'aumento dello stipendio a quattromila lire annue e con il permesso di abitare nel palazzo stesso dell'Accademia. Intanto il Parini riprendeva anche la composizione della *Sera* intrapresa fin dal 1766, e avviava trattative col Bodoni per stampare tutto il *Giorno*; ma quando, il 4 maggio 1796, il generale Bonaparte faceva la sua entrata in Milano alla testa dell'armata francese, il poema, pur portato molto avanti, non era né compiuto né, tanto meno, stampato.

Alla raccolta del Gambardelli, che includeva, oltre alle odi già ricordate, *Il bisogno* (1766), *Le nozze* (1777), *La laurea* (1777), *La recita dei versi* (1783), *In morte del maestro Sacchini* (1786), *Il pericolo* (1787), *La magistratura* (1788), *Il dono* (1790), *La gratitudine* (1790), il Parini ne veniva in quegli anni aggiungendo alcune altre estremamente importanti: *Il messaggio* (1793), *Alla Musa* (1795), *A Silvia* (1795).

Crescevano intanto intorno a lui giovani allievi in gran parte provenienti

da quella nobiltà che egli aveva insieme aggredito ed educato e da cui sarebbero poi provenuti quegli elementi di una nobiltà «borghesizzata» che avrà – a vari livelli di consapevolezza e di decisione – funzioni importanti nella Repubblica Cisalpina Italiana, nel Regno Italico e nella opposizione alla Restaurazione e all’Austria.

Mentre, nel maggiore agio di vita e di socievolezza, con una maggiore parità dovuta alla sua fama crescente, si aggiungono ai rapporti con allievi e ammiratori quelle numerose amicizie di gentildonne lombarde e venete che sollecitano e appoggiano nel Parini un esercizio concreto di affetti e di alta galanteria. Ne risulta una condizione di equilibrio e di saggezza riscaldata da affetti, estremamente propizia al clima delle ultime *Odi*, anche se – non lo si dimentichi – quella stessa saggezza era pur esposta, e così tanto più interiormente rinforzata, alle prove della cattiva salute, delle ristrettezze economiche mai interamente superate, a momenti di ipocondria, ad assalti di senili passioni infelici, a dissensi con lo stesso governo austriaco che dalle audacie giuseppine era passato, sotto Leopoldo II, a una cautela crescente e sospettosa quanto più si diffondevano le nuove idealità rivoluzionarie e si iniziava la lotta armata fra la nuova repubblica francese e le potenze conservatrici. Finché l’armata d’Italia del Bonaparte travolse la resistenza piemontese ed austriaca e il 14 maggio 1796 occupò Milano.

Il Parini, che non aveva celato la sua attenzione alle vicende francesi, quando nell’ode *La gratitudine* del ’90 aveva accennato al «regal Parigi» che «novi a sé fati oggi prepara», e che in una satira anonima del ’94 era stato indicato col Verri, col Beccaria e molti altri come «giacobino»⁵ (anche se il suo sdegno umanitario di fronte al «terrore» si era chiaramente espresso nell’ode del ’95, *Sul vestire alla ghigliottina. A Silvia*), venne chiamato a far parte della Municipalità di Milano, nella terza commissione in cui si trattavano gli affari delle finanze, degli archivi, della pubblica istruzione, dei teatri, della religione, e, nel 1797, nella Società di Pubblica Istruzione. Ma la sua posizione di moderato e certa sua intransigenza morale dovettero render difficili i suoi rapporti all’interno della Municipalità e con i rappresentanti francesi. E se certa aneddotica dei suoi primi biografi (l’aneddoto del Parini che non vuole entrare nella stanza del suo ufficio da cui era stato tolto il crocifisso, dicendo: «Dove non entra il cittadino Cristo, non entra il Parini»; o quello del poeta che a chi gli ingiungeva di gridare «Morte agli aristocratici!» avrebbe risposto: «Viva la repubblica, morte a nessuno!») e la stessa raffigurazione ortisiana dello sdegno pariniano contro i soprusi e le spoliazioni francesi e la condizione servile della Cisalpina rispondono a chiare amplificazioni agiografiche in senso italiano – risorgimentale e antifrancese –, non par doversi negare a tutto ciò una base reale di profondo disagio del vecchio illuminista preso fra il sentimento positivo di una evoluzione che pur rispondeva a sue

⁵ Lo dice Pietro Verri in una lettera del 18 giugno 1794 al fratello Alessandro, conservata – con altre lettere e carte inedite – presso l’archivio privato Sormani-Verri, in Milano.

profonde convinzioni civili e la reazione ai caratteri di violenza, disordine, faziosità, non autonomia di quella. Sicché ne risultavano – in base ai pochi documenti autentici che ci rimangono – prese di posizione contrassegnate da quel disagio anche nei confronti di una soluzione indipendentista unitaria (a cui pare che il Parini accedesse associandosi alla proposta del Saliceti: «Invito a riflettere che se tutta l'Italia si unisse in una sola repubblica potrebbe gareggiare con la francese in tutti i rapporti per la felicità dell'universo») o di una soluzione più regionale e locale coerente al suo settecentesco senso della «patria» lombarda. Così, quando si discusse nella Municipalità circa la missione di tre delegati milanesi a Parigi al fine di ottenere una Costituzione repubblicana per la Lombardia, il Parini, che all'inizio del suo intervento poneva domande assai decise («Si domanda se la causa della libertà milanese si tratti a Parigi; se si tratti a Milano; se si tratti in ambedue i luoghi; o se veramente si tratti in nessuno dei due luoghi»), concludeva per una illegalità della proposta del Serbelloni di preparare un progetto di Costituzione da presentare al Bonaparte, osservando che la Municipalità era «corpo meramente amministrativo» mentre la Costituzione era «oggetto sommamente politico».

Certo è che il Parini smise di partecipare alle assemblee della Municipalità e che poco dopo egli venne destituito dalla sua carica. Così si chiariva la sua poco felice collaborazione attiva al nuovo ordine politico, anche se – pure scusando con le ragioni della peggiorata salute e della sopravvenuta cataratta i limiti dei suoi possibili impegni – egli accettò di dirigere, fra '98 e '99, una commissione che doveva decidere sulle memorie presentate al concorso «per la organizzazione dei Teatri nazionali» dicendo: «sarò sempre pronto ad impiegare in vantaggio della patria fino alle ultime reliquie de' miei sensi e della mia salute»⁶.

Disagio e malinconia segnano questa estrema zona della biografia del Parini, che appare tormentato dal contrasto fra le ragioni della sua adesione alla causa repubblicana e il suo umanitarismo profondo, la sua avversione per le guerre e la violenza, il suo più configurato ideale riformistico e gradualistico. Perciò assai significativo (né privo di un residuo impeto etico-politico) appare il frammento di un'ode *A Delia*, fra il 1798 e il 1799, in cui il Parini rispondeva all'invito di «una ragguardevolissima donna» che voleva da lui un'esaltazione poetica delle vittorie francesi:

Perché infocata il volto
e le luci divine;
e scarmigliato e sciolto
giú per le spalle il crine,
qual dal marmo saltante
di greca man bellissima baccante,

⁶ *Tutte le opere edite e inedite di Giuseppe Parini*, raccolte da Guido Mazzoni, Firenze 1925, p. 1027. Le prose – ad eccezione del *Dialogo sopra la nobiltà* – saranno sempre citate da quest'edizione, che d'ora in avanti indicheremo nella forma abbreviata *Tutte le opere*.

Delia, m'assali e vuoi
che rauca per l'atroce
battaglia i tristi eroi
segua mia lira; e voce
mandi d'alto furore,
nata solo a cantar pace ed amore?

Ahi! se l'orrida corda
fremmer farò d'Alceo,
quando la terra lorda
di gran sangue plebeo
mostra col fiero carne,
fra i troni scossi e i ciechi moti e l'arme;
io ti vedrò ben presto
sovra le mamme ansanti
chinar la faccia; e il mesto
ciglio sgorgar di pianti;
e mentre il pianto cade
tutta ingombrarti orror, sdegno e pietade.⁷

Intanto le vittorie francesi si cambiavano in sconfitte, l'armata d'Italia dello Schérer veniva battuta dagli austro-russi, e questi il 28 aprile 1799 entrarono in Milano.

Il Parini, sempre più gravemente ammalato, scampò, per i suoi meriti di professore e di collaboratore del governo austriaco, alle persecuzioni dei nuovi dominatori e, pur rifiutandosi a precisi atti di sottomissione, cercò di esprimere i suoi sentimenti di fronte alla nuova situazione in un celebre sonetto che per la terzina finale spiacque al governo austriaco restaurato.

Infatti, se il sonetto esalta in toni biblici la fine di una vicenda di cui il Parini ora vedeva soprattutto gli aspetti di sopruso e spoliazione da parte dei francesi, la terzina finale è certo la punta più intenzionale, la reale giustificazione del sonetto: essa cioè vuol soprattutto ammonire il governo restaurato a far splendere «la giustizia e il retto esempio» e fa implicitamente ricadere la colpa dei successivi sconvolgimenti sull'*ancien régime* (di cui pure il Parini poteva senilmente vagheggiare gli aspetti del riformismo dei Kaunitz e dei Firmian):

Predàro i Filistei l'arca di Dio;
tacquero i canti e l'arpe de' leviti,
e il sacerdote innanzi a Dagon rio
fu costretto a celar gli antiqui riti.

Al fin di Terebinto in sul pendio
Davidde vinse; e stimolò gli arditi;
e il popol sorse; e gli empì al suol natio
fe' dell'orgoglio loro andar pentiti.

⁷ *Poesie*, ed. cit., II, p. 225.

Or Dio lodiamo. Il tabernacol santo
e l'arca è salva; e si dispone il tempio
che di Gerusalem fia gloria e vanto.

Ma splendan la giustizia e il retto esempio;
tal che Israel non torni a novo pianto,
a novella rapina, a novo scempio.⁸

Lo stesso giorno, 15 agosto 1799, il vecchio poeta si spegneva nella sua abitazione a Brera e veniva sepolto nel cimitero di Porta Comasina con funerali semplicissimi, come egli aveva voluto nel testamento:

Voglio, ordino e comando che le spese funebri mi siano fatte nel piú semplice e mero necessario, ed all'uso che si costuma per il piú infimo dei cittadini.⁹

2. Parini e l'illuminismo

Oltre che nelle opere maggiori di poesia (*Giorno e Odi*), su cui avremo modo di insistere particolarmente alla luce dell'intervento rinnovatore della poesia e dell'arte, la posizione storico-personale del Parini trova una larga documentazione in scritti in versi e in prosa che, non privi di una loro generale tensione artistica, e di un loro valore letterario, piú si prestano ad una ricostruzione documentaria di atteggiamenti, prese di posizione, aspirazioni e convinzioni profonde del poeta illuminista, del «saggio» che li fa convergere nel suo fondamentale amore per il bene pubblico, per la pubblica felicità, per un mondo umano illuminato dalla «ragione» e dalla «virtú», riscaldato dal «piacere» e reso autentico e schietto dalla «natura», madre benefica e datrice di affetti liberi e sinceri in un rapporto circolare ed armonico di tali nozioni fondamentali: da cui risulta la pienezza non fittizia di un equilibrio, di una misura, di una saggezza, che, se possono mostrare il loro limite storico e personale specie di fronte alla forza di rottura di un Alfieri e, magari piú tardi, alla tanto piú complessa saggezza goethiana o al tesissimo *Mass hölderliniano* o alla stessa «armonia» del Foscolo, non possono neppure ridursi a timidezza, a soluzione puramente letteraria di un «artefice» solo casualmente impegnato in contenuti piú arditi e, a mano a mano, ricondotti in un cerchio estetico di smorzamento e smussamento di tipo umanistico-arcadico. La fondamentale posizione di persuasione (Parini è un persuaso, non un gretto razionalista, né un mistico) nel progresso ordinato e graduale dell'umanità (riverberato piú concretamente nel progresso della città e dello stato regionale alle cui sorti il Parini si sentí sempre doverosamente legato pur nel vivo, consapevole rapporto con la situazione italiana ed europea) non

⁸ *Poesie*, ed. cit., II, p. 279.

⁹ *Tutte le opere*, ed. cit., p. 1030.

manca di una presa di coscienza storica, di tipo chiaramente illuministico, del progresso umano particolarmente italiano: un progresso che trae le sue origini dall'alto mondo esemplare dei classici nella loro unione spontanea e consapevole di Natura e Ragione, che si alimenta dell'intervento del cristianesimo in chiave nettamente umanitaria e attivamente caritatevole, rifiutando le componenti superstiziose e dogmatiche, autoritarie (dove la chiara antipatia per il Medioevo e la Controriforma) e che, sulla base del pensiero critico ed empiristico-razionalistico rinascimentale, trova una sorta di pienezza dei tempi nella civiltà illuministica, soprattutto nella sua passione per la verità e nell'uso pragmatico della ragione in vista di una riforma ad ogni livello: riforma anzitutto di costume, riforma di condizioni di vita, riforma di rapporti sociali, riforma di cultura entro il quadro di un assolutismo illuminato che può aprirsi a forme più democratiche di governo, purché non manchi mai la concretezza della riforma graduale e la certezza di un moto ordinatore e non eversore.

Persuasos della necessità della riforma illuministica e delle sue mete di progresso e di civiltà, il Parini (ci piaccia o non ci piaccia) non è un rivoluzionario, e la corretta identificazione della sua scelta di un metodo riformistico graduale e cauto (così coerente alla sua natura e alla sua generale prospettiva vitale equilibrata e misurata) sin dalla fase più polemica ed aggressiva della sua attività di letterato militante è essenziale a comprendere tutto l'arco del suo svolgimento di scrittore e di uomo (fin entro la difficile fase finale della sua vita nel periodo della Repubblica Cisalpina), intendendone i mutamenti, ma correggendo la tentazione di duramente contrapporre una prima posizione eversiva, magari presocialista, e più tardi un disimpegno totale dagli ideali della riforma civile e morale di origine illuministica.

Il Parini appare sempre diffidente ed ostile di fronte ad ogni brusca e affrettata rottura dell'ordine presente, come ci attesta chiaramente la significativa contrapposizione, nei *Ciarlatani*, del '62, tra il filosofo riformatore prudente che compie sicuri passi avanti nella via del progresso e il dottrinario fanaticamente sistematico ed estremisticamente eversore:

Un filosofo viene
tutto modesto, e dice:
– Bisogna a poco a poco,
pian pian, di loco in loco
levar gli errori dal mondo morale:
dunque ciascuno emendi
prima sé stesso, e poi de gli altri il male. –
Ecco un altro che grida:
– Tutto il mondo è corrotto;
bisogna metter sotto
quello che sta di sopra, e rovesciare
le leggi, il governare
non è che il mio sistema

che il possa render sano. –
Credete al primo; l'altro è un ciarlatano.¹⁰

Questa prospettiva moderata è una costante fondamentale degli atteggiamenti ideologico-pratici del Parini, ma essa non può neppure risolversi solo in timidezza e gusto del compromesso ritardatore di un più forte moto storico, perché a quella prudenza e volontà di concretezza non manca il genuino accento di una decisa persuasione, di una fede in un sicuro progresso umano, morale, civile, che supera quanto a profonda partecipazione e chiarezza personale quello che poteva essere un semplice accompagnamento dell'azione riformatrice ufficiale da parte di un nuovo tipo di poeta cortigiano.

L'adesione profonda del Parini agli ideali dell'illuminismo è ben chiara e costante. Ed essenziali saran da considerare da tal punto di vista – in un irraggiarsi assai sfaccettato di problemi coordinati al tema fondamentale di un progresso riformistico per l'«utile» dell'uomo, per la pubblica e privata felicità fra loro indissolubili, per il trionfo di Piacere-Virtù e Natura-Ragione – scritti come la recensione del *Quadro dell'istoria moderna* del Mehegan o come la relazione al Firmian *Delle cagioni del presente decadimento delle belle lettere e delle belle arti in Italia e di certi mezzi onde restaurarle*.

Nel primo, del 1767¹¹, impostato sull'idea che la storia è soprattutto «utile» all'uomo, alla condotta «nella presente vita» dei «privati», «ministri», «principi», «nazioni», quando essa non si risolva in uno sfoggio di erudizione, ma miri a individuare il «filo» essenziale del cammino umano (come fecero tre «grandi» francesi, Bossuet, Montesquieu e Voltaire), l'attenzione del recensore è costantemente volta a seguire i «buoni semi» che «cominciano a fermentare» fra «le tenebre della filosofia» scolastica in direzione del Rinascimento, origine e base dell'età presente, sí che l'interesse maggiore portato da lui allo studio delle epoche medievali è costituito dal fatto che in quelle e nella loro oscurità

come in profonda voragine, veggiam discendere un mondo e uscirne un altro; terminare una costituzione e una serie di cose, e ricominciarne un'altra totalmente diversa e totalmente legata colla presente.¹²

¹⁰ *Poesie*, ed. cit., II, p. 112. E così si pensi al frammento *Ad un amico che scrive delle osservazioni sui costumi dei cittadini* (*Poesie*, ed. cit., pp. 180-181) in cui il Parini considera concretamente efficace solo una riforma dei costumi popolari realizzata sí con ferma e decisa lotta contro ciò che «opponsi / a la comun felicità», ma con il metodo della cautela e della gradualità, non con quello delle decisioni radicali e totali.

¹¹ La recensione dell'opera del Mehegan, uscita nel 1766 a Parigi, fu pubblicata anonima nell'«Estratto della letteratura europea per l'anno 1767», ma l'attribuzione di essa al Parini è assicurata dalla lettera pariniana al Bettinelli del 10 maggio 1769, interessante anche per gli elogi del poeta all'*Entusiasmo* del Bettinelli (libro giudicato «pieno di cose nuove ed importanti e di principii atti a rimettere sulla buona via gl'ingegni italiani che, anche in materia di arte, o giacciono oppressi da una fanatica superstizione, o nuotano incerti fra un ozioso scetticismo») e per la dichiarazione di un'«occulta armonia» fra le loro anime (*Tutte le opere*, ed. cit., p. 992).

¹² *Tutte le opere*, ed. cit., pp. 637-638 e 640.

Nel secondo, del 1773, ben significativo anche per la cauta ma ferma spregiudicatezza con cui il Parini consiglia al governo austriaco-milanese piú la scelta dei buoni maestri nelle scuole e la libert  da concedere ad artisti e scrittori che non la disciplina uniforme degli insegnamenti o i privilegi delle accademie protette, colpisce la decisa chiarezza con cui il Parini collega la decadenza delle belle lettere e delle belle arti in Italia, dopo la fioritura del Rinascimento, con alcune cause politiche e civili ben precise:

Nessuno negher  certamente che l'oppressione della libert  fiorentina, l'eccessiva potenza degli Spagnuoli in Italia, che ne facevano barbaramente tiranneggiare le piú belle contrade da' loro governatori, la caduta della grandezza veneta dopo la lega di Cambrai, la ipocrisia introdottasi nella Corte di Roma dopo la riforma di Lutero, e la crudelt  dell'Inquisizione, specialmente dopo il concilio di Trento, non abbiano spento in Italia ogni sentimento di gloria nazionale, di nobile emulazione ed ogni libert  pubblica di pensare e quindi sommamente avviliti gli animi di quasi tutti gl'Italiani. Ci  doveva dare alle Belle Lettere ed alle Belle Arti in Italia il carattere della servit , della mediocrit  e della barbarie.¹³

Condanna della congiunta oppressione politica e religiosa che trova poi, nella fine dello scritto, una lucida e appassionata ripresa, appuntita contro le scuole, affidate agli ordini religiosi (non si dimentichi che in quegli anni, per impulso del co-reggente Giuseppe, il governo della Lombardia austriaca mirava a togliere scuole e universit  agli ordini religiosi: programma a cui, come si vede, il Parini collaborava e contribuiva con simili prese di posizione) alla cui ignoranza e faziosit  il Parini fa risalire la decadenza dell'«eloquenza» in Italia, e particolarmente in Lombardia:

Venendo poi all'eloquenza, il che piú importa, non deve far meraviglia che nel nostro paese, generalmente parlando, non si conosca la buona eloquenza italiana, sebbene, e per gli antichi stabilimenti e per l'intromissione di tanti regolari all'ammaestramento della giovent , sieno altronde cos  moltiplicate le scuole dell'umanit  e della rettorica.

Chi riguarda la decadenza in cui sono gi  da gran tempo le scuole regie, e quelle d'antica patria istituzione, per mancanza di chi vegliasse al buon regolamento di esse; chi riguarda la mediocrit , la bassezza, state sempre, e la maggior corruttela, sopravvenuta di poi, in tutti i generi di scuole formalmente poste o tacitamente ridotte sotto la direzione de' frati, vedr  perch  tutti i ceti delle persone, che per natura delle loro professioni debbono scrivere e parlare a' ministri, al governo, al principe, al popolo, manchino di giustezza, di precisione, di chiarezza, di metodo, di scelta, di gusto, di forza, e finalmente di tutto quello che noi chiameremo eloquenza della cosa, vale a dire accomodamento delle maniere del discorso alle circostanze delle materie, de' tempi, de' luoghi e delle persone.

¹³ *Tutte le opere*, ed. cit., p. 944.

Non parleremo delle cattedre dell'università e d'altre d'antica istituzione patria, poichè è talmente noto l'estremo dicadimento in cui sono, che la clemenza del principe non ha potuto a meno di non rivolgersi ad una totale riforma di esse. Solo toccheremo che l'esser cadute, per molte e replicate combinazioni, quasi sempre in mano de' frati molte cattedre dell'università, e specialmente quelle dell'eloquenza, ciò vi ha introdotto il medesimo spirito corrotto, falso e fazionario che si vede nelle loro istituzioni domestiche, ne' loro collegi e nelle scuole in qualsivoglia modo pervenute sotto alla loro cura». ¹⁴

Questi giudizi, nettamente illuministici, fan ben comprendere come nella misura e cautela pariniana vivessero saldi principi riformatori e laici e decise valutazioni storiche che implicavano una prospettiva combattiva e persuasa nella difesa della nuova filosofia e della nuova morale nata con il razionalismo e portata ad esiti pratici dall'illuminismo, come epoca kantianamente di uscita dalla «minore età», del *sapere aude* e, ciò che più stava a cuore al Parini, dell'*agere aude*.

E fanno ben comprendere come la stessa *pietas* del sacerdote Parini, che, come vedremo, è certamente sincera e profonda (anche se tutta configurata in forme di fraternità egualitaria e umanitaria, a cui essenziale è la componente illuministica, la purificazione illuministica dell'elemento «cristiano» da ogni incrostazione superstiziosa e fanatica e da ogni abbandono mistico e ascetico), non ostacolasse (anzi a suo modo rinforzasse) la decisa polemica anticclesiastica, l'attacco alla volontà di potenza e di privilegio – specie sulle coscienze – degli ordini religiosi, degli ecclesiastici in genere, della curia pontificia.

Ne sarà prova inconfutabile il celebre sonetto di esultanza per la soppressione, nel '73, della Compagnia di Gesù:

L'arbor fatale che di rami annosi
tanta parte del ciel coperta avea;
l'arbor che, impuro asil d'augei schifosi,
atra e mortal d'intorno ombra spandea;

l'arbor che pregne di veleni ascosi
ma lusinghiere poma altrui porgea;
l'arbor sotto del qual lieti riposi
prender sicura l'Èmpietà solea;

pur cadde alfin! Dell'aspra doglia insano
il re d'Averno con immonde trame
tentò impedir la sua rovina invano.

Bello il veder con pronte accese brame
l'alme Virtudi e il gran pastor romano
i lor colpi alternar sul tronco infame!¹⁵

¹⁴ *Tutte le opere*, ed. cit., p. 946.

¹⁵ *Poesie*, ed. cit., II, p. 263.

O la severa pagina del proclama *In nome di Pasquale Paoli*, del '69, che sconsiglia nettamente, nella scelta di persone adatte a «stendere un piano d'Università ed una forma di pubblico Studio», sia i frati per quello «spirito corrotto, falso e fazionario, che ordinariamente si vede nelle loro istituzioni domestiche, ne' loro collegi e nelle scuole in qualsivoglia modo pervenute alla loro cura», sia i preti, perché (dice il Parini, pur con la cautela dell'eccezione finale)

per quanto io ho letto, veduto e provato colla sperienza, mi sono convinto che, dove il popolo è ignorante, il ceto degli ecclesiastici lo è ugualmente: e tanto più quanto che questo ceto, essendo ignorante, ha delle opinioni che direttamente s'oppongono all'avanzamento delle umane cognizioni, ed ha delle superstizioni che contribuiscono a far crescere ed a promulgare l'ignoranza medesima; e s'immagina d'aver un particolare interesse a coltivarla, né s'avvede che il maggiore interesse d'un cittadino si è l'interesse di tutti. Finalmente io ho veduto che, qualora si comincino a spargere qualche lumi di verità in una nazione, non so se per le anzidette o per altre ragioni, gli ecclesiastici son sempre gli ultimi a profittarne e i primi ad impedirne il progresso, e sembra ch'essi temano che le verità filosofiche debbano cercar pregiudizio alle verità della fede, quasi che la verità possa giammai condurre all'errore. Questo nondimeno che io dico, lo dico parlando generalmente, perché altronde ne ho conosciuto e ne conosco alcuno che merita d'essere ecettuato.¹⁶

Cristiano «illuminato», il Parini si sente libero (diversamente da un Muratori) da ogni solidarietà ecclesiastica e cattolica anche se progressiva e illuminata, e la sua religiosità punta decisamente su valori attivi e mondani riserbando, al massimo, per le monacazioni di fanciulle un omaggio alla loro libertà di scelta, all'esercizio di una purezza femminile più ammirata che amata, ma comunque significativamente insistendo sul valore delle loro schiette preghiere rivolte a Dio per il bene dell'umanità più che per una privata ascesi e salvezza individuale¹⁷.

¹⁶ *Tutte le opere*, ed. cit., p. 957.

¹⁷ Si veda ad es. il sonetto LXIII (*Poesie*, ed. cit., II, p. 273) in cui un coro di giovani monache giustifica la loro scelta della vita claustrale mostrando quante persone sono pur perdute alla vita coniugale e civile per seguire la cupidigia, la crudele ambizione in guerra («all'altrui danno e ai pianti») o in viaggi alla ricerca del lucro e contrapponendo a quelle basse ragioni il loro innocente piacere di solitudine e di penitenza e rappresentandosi come quelle che «supplici ognor davanti al nume / sul popolo invociamo dovizia e pace / e custode a le leggi aureo costume». Un altro sonetto (p. 272) per monacazione insiste di nuovo sulla contrapposizione (in chiave di «libera coscienza») fra la giovane monaca che «libera e forte» dona se stessa «ostia innocente» e quei celibi libertini che, mentre accusano le monache di venir meno al dovere – verso la «patria» – di «generosi figli», seguono gli istinti e si astengono dalle nozze peccando contro la virtù e la natura. D'altra parte non si dimentichi, per capire le sfaccettature di una tematica tutt'altro che convenzionale, e anzi sofferta e tormentosa per il Parini, un altro sonetto, a p. 246, in cui il poeta esorta una giovane monacanda a guardarsi dai pericoli della vita claustrale del tempo: l'invidia, il gusto di contesa

Quali sono infatti i «santi» del passato che egli esalta? San Bernardino che a Milano attacca «impavido» il signore crudele e fastoso, e si batte per la pace della città in nome di Cristo testimone di fratellanza e di un amore per gli uomini esercitato fino al supplizio¹⁸, santa Caterina Moriggia che uní alle preghiere il lavoro (senza cosí mai pesare oziosamente al «suol natio») e che

de' poverelli asciugò il pianto
con acqua e pane, e li raccolse al seno,
utile a gli altri e al suo Signor piú cara

(sí che il poeta esorta il popolo a lei devoto ad onorarla, piú che con inni e incenso, con l'imitazione delle «sue bell'opre»¹⁹) o san Girolamo Miani che con la sua opera caritatevole insegna «che, giovando a l'uomo, a Dio si piace» e che di fronte a tutti i bisognosi, qualunque sia la loro razza o idea,

offrirà la sua povera mensa,
e vorrà parte aver ne la *lor* fame;

perocché tutti con affetto eguale
sa gli uomini abbracciar quell'alma immensa,
e fa suo cittadino ogni mortale.²⁰

La religiosità pariniana è sempre volta alla vita libera della coscienza e alla prassi morale, che costituiscono per il Parini la vera «pietà», se (come dirà nell'*Educazione*) «nell'alma è il primo altare» e se, come dice l'ottava di prefazione alle *Lettere del Conte N.N. ad una falsa divota* (presentate come «tradotte dal francese»), piú della devozione conta l'«esser dabbene»: il che poi (come risulta da quelle *Lettere* assai spigliate e «alla francese», certamente opera del Parini) comporta un deciso rifiuto della bacchettoneria ipocrita, della rugiadosa indulgenza di tipo gesuitico, del rigorismo che si risolve in una smisurata presunzione e in un effettivo odio del prossimo.

Che è quanto dice il Conte N.N. citando la pagina di un «eretico» e poi ironicamente confutandola qui in modo da ribadire i concetti fondamentali:

L'autore dice adunque cosí: «Ciò che rende piú insoffribili i divoti di professione si è una cert'asprezza di costumi, per cui sono insensibili all'umanità, un cert'orgoglio eccessivo che fa loro guardare con occhio di pietà tutto il resto del mondo. Se nella loro elevazione eglino degnano di chinarsi a qualche atto di bontà, il fanno eglino con tanta soverchieria, essi compiangono gli altri con modi tanto crudeli, la

e di rissa, lo stesso amore che l'aspetterà «insidioso al varco / fra gli oziosi e striduli cancelli».

¹⁸ *Poesie*, ed. cit., II, p. 127.

¹⁹ *Poesie*, ed. cit., II, p. 284.

²⁰ *Poesie*, ed. cit., II, pp. 256-257.

loro giustizia è tanto rigorosa, la loro carità è così dura, il loro zelo è tanto amaro, il loro disprezzo tanto si rassomiglia all'odio, che la stessa insensibilità della gente di mondo è meno barbara della loro compassione. L'amor di Dio serve loro di scusa per non amare nessuno, ed egli non s'amano neppur tra di loro: avete voi veduto giammai tra i devoti una vera amicizia? Ma quanto più eglino si staccan dagli uomini, tanto più pretendono da questi, e si potrebbe dire che non si alzano a Dio per altro, fuorché per esercitare la loro autorità sulla terra». Questo miserabile eretico, Elisa mia, non sa quel che si dica: egli scambia per asprezza di costumi quel nobile zelo con cui una divota non dee saper perdonare il menomo fallo al suo prossimo peccatore, e per orgoglio il generoso sentimento de' proprii meriti paragonati coll'altrui meschinità. In fine egli pretende che i devoti debbano avere quella tenerezza e carità per li mondani, che, come ho detto dappprincipio, alcuni troppo rigidi e scrupolosi vogliono che sia uno de' caratteri di quella loro supposta vera ed unica divozione. Vedete di grazia le belle massime! Se queste massime fossero vere, credete voi che potessero entrare in capo anche ad un tizzone d'inferno qual è un eretico?²¹

La religione cristiana è così vissuta dal sacerdote illuminista in una prospettiva libera e attiva, come incremento di una morale umanitaria e civile che, mentre rifiuta decisamente ogni forma di intolleranza, di superstizione, di volontà di potenza ecclesiastica (dove il chiaro appoggio a Giuseppe II e alla sua politica regalistica e giurisdizionalistica, fino all'avvertimento a Pio VI, in occasione del suo infelice viaggio a Vienna nel 1782, a non dimenticare mai ch'egli non è che il «successor di Piero», a cedere all'imperatore «di questa terra i troni / che gli eterni decreti a te non diero»²²), converge decisamente nel grande tema pariniano dell'«utilità» e del bene pubblico, al cui progresso tutti, e principalmente i filosofi e i letterati, sono doverosamente obbligati a collaborare.

Alla luce di questo tema illuministico tutti gli atteggiamenti di vita e di poetica del Parini appaiono coerenti e coordinati, senza perciò ridurre l'alacrità sentimentale e poetica, la fertilità di gusto e di inventività originale del poeta-artista, dell'uomo immaginoso e sensibile, ma anzi rafforzandone l'impegno centrale, mai spento anche se atteggiato – come vedremo – in prospettive varie e successive, in un movimento, tutt'altro che monotono, di poetica e di poesia.

La preoccupazione assillante del Parini è un alto utilitarismo umano e civile che, mercé le componenti attive di natura-ragione, piacere-virtù, sen-

²¹ *Tutte le opere*, ed. cit., pp. 709-710.

²² *Poesie*, ed. cit., II, p. 266. Un secondo sonetto per la stessa occasione (a p. 267) si rivolge all'imperatore consigliandogli moderazione e rispetto per il papa: non più. Notevole anche, per la posizione anticlericale del Parini, il sonetto del 1769, *Per l'entrata a Roma dell'imperatore Giuseppe II* (*Poesie*, II, p. 262), che attacca la superstizione e l'infelice Roma ripiombata «nel letto di sue vergogne», non avendo saputo accettare le coraggiose proposte di riforma religiosa di Giuseppe II che il Parini vedeva, evidentemente, anche come purificazione della Chiesa e ritorno alla sua missione evangelica.

sibilità-saggezza, si pronuncia vigoroso e fervido, aperto allo slancio fantastico ed edonistico, al realismo denso ed elegante, al linguaggio cesellato e corposo, vibrante ed icastico e poi, nell'evoluzione della sua poetica, più disteso ed armonico.

Mai il Parini perde di vista la sua ansia di collaborazione al bene di tutti, alla concreta città degli uomini, al progresso sicuro e concreto (e perciò, nella sua prospettiva riformistica, graduale e prudente) dell'umanità e, in particolare, della sua «patria» lombarda.

Così, sol per portare qualche esempio di un tessuto morale denso e fitto fin nei componimenti e scritti minori e magari occasionali lungo tutta la vita del poeta, e prima dunque di verificare le punte alte delle opere maggiori e di rilevarne gli aspetti più energicamente combattivi nella fervida zona di preparazione del *Giorno* e nell'incontro esaltante con i principi dell'illuminismo maturo, si pensi a ciò che può dirci un sonetto come quello *Per un pallone aerostatico*, del 1784 e dunque contemporaneo all'*Ode per il signore di Montgolfier* del Monti. Mentre questi, tutto preso dall'entusiasmo generale, giungeva nell'inebriato finale a veder l'uomo vicino a «libare il nettare» con Giove in cielo, il Parini, pensoso di una felicità fatta di pace e di convivenza civile, giudicava la mirabile scoperta alla luce di una doppia possibilità di giovamento o di nocimento di essa rispetto alla felicità umana, facendo dire dallo stesso pallone alla Natura, madre e giudice, le seguenti parole:

– O madre delle cose! Arbitrio prenda
l'uomo per me di quest'aereo regno,
se ciò fia mai che più felice li renda:

ma, se nocer poi dee, l'audace
ingegno perda l'opre e i consigli; e fa' ch'io splenda
sol di stolta impotenza eterno segno. —²³

Questa alta, severa preoccupazione dell'utilità pubblica, del bene degli uomini, si particolarizza nell'assidua attenzione a Milano, alla città «patria», parte concreta di una civiltà umana al cui benessere il poeta è anzitutto tenuto a collaborare e a cui anzitutto si rivolge il suo amore pur non fazioso e campanilistico, geloso della sua gloria e delle sue tradizioni locali, ma più ancora (poiché il Parini vive soprattutto fervidamente nel presente e nella sua premessa feconda di futuro) volto a illustrarne la bellezza, comodità, salubrità attuale o a stimolarne le trasformazioni sin urbanistiche e igieniche (si pensi alle prime *Odi* e anzitutto alla *Salubrità dell'aria*), l'accrescersi delle istituzioni culturali, il perfezionarsi delle condizioni economiche, amministrative, civili.

²³ *Poesie*, ed. cit., II, p. 268. Anche l'Alfieri compose un sonetto sullo stesso tema esaltando nel volo aerostatico un'allusione al profondo bisogno dell'uomo di «sferrarsi» dal «terrestre carcere».

Il Parini, vissuto (si ricordi) sempre a Milano e in Lombardia, trae compiacimento e letizia nella descrizione della città in crescita, delle sue feste (la festa è un momento essenziale, quasi sacro, della prospettiva civile pariniana), dei suoi giardini propizi al passeggio e al divertimento cittadino, punto di incontro fra la città e la natura benefica ed alacre.

Sicché nella *Descrizione delle feste celebrate in Milano per le nozze delle Loro altezze reali l'Arciduca Ferdinando d'Austria e l'Arciduchessa Maria Beatrice d'Este* (1771) ha un posto privilegiato e come un indugio più poetico e simpatico la descrizione del passeggio sulle mura tra Porta Orientale e Porta Nuova:

Il dopo pranzo del giorno diciotto fu destinato, con solenne concorso de' principi, della nobiltà e del popolo, al delizioso passeggio sopra le mura tra la Porta Orientale e la Porta Nuova. Questa parte della città è veramente la più amena e quella che gode d'un'aria salubre. L'ampiezza del luogo vi appresta tutto il comodo immaginabile a qualunque folla straordinaria di carrozze e di popolo; e l'elevatezza di quello presenta un assai vasto e piacevole orizzonte. Da un lato si domina la vasta pianura, il giro delle non molto distanti colline e finalmente l'alta catena de' nostri monti; a fronte una gran parte delle lontane Alpi, e dall'altro lato uno de' migliori aspetti della città. Si sale da questa insensibilmente alle mura; e nell'ora del passeggio scopresi la bellissima pompa d'una innumerabile quantità di carrozze quivi schierate, e di popolo che vi si sta divertendo.²⁴

Mentre colpisce nello stesso lungo scritto, commissionato dalla corte di Milano ma così chiaramente permeato di tipici sentimenti pariniani, la minuta e compiaciuta attenzione data alla mascherata dei facchini delle valli del Lago Maggiore, in cui il gusto del Parini per il bizzarro, il pittoresco, l'elegante, fatto di schiettezza e pur non privo di «capriccioso» e di «nuovo», si incontra con il suo amore per una certa ruvidezza di costume locale e popolare e si esalta nella certezza di una festività mite e bonaria che lo porterà a confrontare positivamente questa mascherata²⁵ gaia e innocente con feste

²⁴ *Tutte le opere*, ed. cit., p. 748.

²⁵ *Tutte le opere*, ed. cit., pp. 748-749: «Questa mascherata rappresenta gli abitatori d'alcune valli sopra il Lago Maggiore, parte de' quali sino ab antico costumano di guadagnarsi il sostentamento in Milano impiegandosi in que' privati e pubblici servigi che son proprii del facchino. Stanno questi nella città con certi obblighi e privilegi, che ne autorizzano l'uso e la dimora. Quelli poi che rappresentano tal gente colla mascherata così detta de' Facchini o la Facchinata, sono persone civili, addette ad un corpo che chiamasi la magnifica Badia. Questa piacevole congrega è d'origine molto incerta: nondimeno se ne ha memoria d'oltre a due secoli. Gode d'alcuni privilegi concedutigli dai governatori di questo Stato. Ha statuti ancor essa e cariche, come di piovano, d'abate, di dottore, di cancelliere, di poeta e simili. Gl'individui della Badia affettano un dialetto proprio del paese del quale si fingono. Hanno ciascuno un nome bizzarro e caratteristico, che li distingue. Hanno una foggia di ballo e di costumanze nazionali. Il loro abito è d'un panno bigio, con un giubboncino e le calze dello stesso. Il cappello è del medesimo colore, ma ornato di grandi e ricchi penacchi, che danno alla figura un'aria bizzarra e pittoresca. Portano alla cinta un grembiule vagamente ricamato d'oro e d'argento con simboli e figure alludenti al carattere particolare,

e giochi cruenti come il giuoco del Ponte a Pisa (che tanto invece entusiasmava lo spirito nazionalromantico dell'Alfieri) in un sonetto, del 1785, *In occasione d'una mascherata di facchini per i reali di Napoli*, in cui, puntando sul presunto amore di quei reali per il popolo, verifica questo nella sua consonanza con il «mite scherzo» della pacifica gente lombarda:

Ché, se destra incitò tue voglie, pronte
ai forti studi e all'utile fatica,
gente feroce in sul toscano ponte,
noi mostrerem, ne la sembianza antica,
con mite scherzo a te scesi dal monte,
quant'hai la mente ai dolci sensi amica.²⁶

Il Parini infatti non ama la guerra (e meglio vedremo il suo acceso antimilitarismo nel componimento *La guerra* nel periodo piú espansivo delle sue idealità illuministiche prima del *Giorno*), come non ama in genere la violenza e la passione incontrollata, pur sentendo fortemente la necessità di forti affetti ed istinti come radice essenziale di una virile saggezza, di una civiltà pacificamente energica e tutt'altro che idillica e rinunciataria. Qui è infatti il nodo piú delicato della posizione storico-personale del Parini fino alla sua traduzione in poetica e poesia.

Il Parini sa (sulla base della sua cultura e della sua esperienza di sensista) che l'uomo vive anzitutto di sensazioni, di impressioni vive ed autentiche, di passioni e di istinti naturali e insopprimibili, sí che sopprimerli è operazione scellerata ed assurda. Sa che l'uomo cerca la felicità e il piacere, la vita intensa di sensazioni e di passioni, com'egli dice in un essenziale «pensiero», il VII, che chiarissimamente esprime il fondo edonistico-sensistico della prospettiva vitale pariniana:

Dio e la natura ci comandano di vivere, non già solamente con una legge scritta e pubblicata, come proveniente dai motivi superiori della religione e dall'amore dell'ordine universale ben conosciuto; ma molto piú con una infinita e variata serie di sensazioni piacevoli, delle quali, rispettivamente a noi, è composto e formato il nostro vivere. Queste, senza anticipamento della nostra riflessione, e quasi malgrado nostro, ci rendono caro il momento attuale della nostra esistenza; queste ci fanno veementemente desiderare altri simili momenti per l'avvenire, e, se fosse possibile, per tutta l'eternità; queste, mercé della nostra propria esperienza e dell'osservazione che facciamo sopra degli altri, ci fanno, a dispetto nostro e con grandissima fiducia, sperare gli stessi momenti che desideriamo; queste finalmente

che ciascun rappresenta. Recano un sacco in ispalla, ed hanno al viso maschere eccellentemente fatte, raffiguranti fisionomie oltremodo nuove e capricciose, ma nello stesso tempo naturali e secondo il costume».

²⁶ *Poesie*, ed. cit., II, p. 270. Si noti del resto come lo stesso giuoco del Ponte sia interpretato come incentivo «ai forti studi e all'utile fatica» e non (come appariva all'Alfieri) come segno di disposizioni guerriere non tutte sopite nel popolo italiano.

ci allontanano con ribrezzo dalla idea della loro interruzione, e con raccapriccio ed orrore dall'idea della loro cessazione totale.²⁷

Su tale punto egli è sempre deciso, non dissociando mai la virtù, la saggezza, la ragione da istinti, passioni, sensazioni piacevoli che la natura (e addirittura Dio) ha immesso nell'uomo sin dal suo nascere.

Da ciò deriva il suo profondo antiascetismo, il suo amore per la vita feconda (dove la sacralità dell'amore e delle nozze a cui si legano alcuni dei suoi momenti poetici più schietti), per la festa, per la stessa laboriosità umana, sentita non come maledizione e condanna, ma come un esercizio fecondo con cui l'uomo costruisce la sua vita, piacevole perché attiva e illuminata da sobri e sicuri piaceri. Perché egli sa che la stessa festa, lo stesso piacere non sono frutto di evasione edenica e arcadica, ma di laboriosità e di impiego attivo e fecondo degli istinti e delle passioni e che la benefica natura offre un materiale profondo di potenzialità attuabili solo mediante l'uso della ragione e della virtù e che queste sono forze personali-sociali, sì che la felicità è attuabile solo nel bene di tutti, nell'armonia di una civiltà coerente e saggia di cui una *élite* non privilegiata, ma più matura e consapevole, è guida, non padrona capricciosa e dispotica.

Da tali convinzioni profonde nasce la fiducia pariniana in un progresso fatto di qualità naturali e di volontà razionale, di istinto al piacere e alla felicità e del loro indirizzo ad una felicità civile che richiede misura, saggezza, equilibrio. Da qui nasce il fervido e calmo ottimismo (tanto superiore a quello di un Metastasio) provato in un'esperienza concreta e storica (l'età delle riforme e dei «lumi», la Milano in progresso fra i regni di Carlo VI, Maria Teresa e Giuseppe II) e assicurato in una mentalità lucida e vigorosa che trae forza dalla sua profonda adesione alla verità, alla sincerità, alla schiettezza, all'unione provvidenziale di natura e ragione, piacere e virtù, passione e saggezza.

Ottimismo virile tutt'altro che facile e sprovveduto, se egli può pure avvertire, in un acuto pensiero (ripreso poi ad altri livelli da Foscolo e Leopardi) sulla ragione per cui i poeti sono «meglio riusciti a dipingere i tormenti dell'inferno che i piaceri del cielo o degli Elisi», che «forse l'uomo conosce più i dolori che i piaceri, la calamità che la felicità» e che «il bene forse non è altro che la negazione del male»²⁸, e se nella stessa sua esperienza biografica non mancarono certo profondi avvertimenti della resistenza del male e dell'infelicità, dello sbandamento a volte irresistibile delle passioni più irragionevoli e perniciose²⁹.

²⁷ *Tutte le opere*, ed. cit., p. 964.

²⁸ *Tutte le opere*, ed. cit., p. 961.

²⁹ In alcune lettere del '97 all'amico Paganini, pur nel riserbo circa l'oggetto di quella passione (Francesca Castelbarco Simonetta), trova espressione un tormentoso dramma di amore senile che tinge di toni di profonda inquietudine proprio l'alto esito di armonia e di altissima saggezza delle ultime *Odi*. Vi risaltano constatazioni di «estrema malinconia», di

Ma la fiducia non è perciò vinta e la risalita, a vari livelli, verso una certezza di felicità nella saggezza e nella civiltà, non mancò mai di pronunciarsi come momento caratterizzante della natura progressiva dell'uomo, siglando con un severo edonismo morale la spirale di esperienza e di volizioni dell'individuo umano. Anche perciò la via poetica del Parini non fu quella preromantica, anche se nel suo classicismo illuministico-sensistico e poi nel suo neoclassicismo preme tanta ricchezza di realismo, di sentimenti schietti e pungenti, di forza naturale e sin popolare, di autentica denuncia polemica, che sarebbe errore non capire poi come rapporto fecondo che può legare la sua esperienza ad aspetti ed elementi fondamentali del romanticismo italiano.

Non fu, ripeto, quella preromantica, perché la saggezza, l'equilibrio, l'arte come traduzione estetica di saggezza ed equilibrio, la volontà e capacità di sublimare l'oscuro fermento della realtà passionale in armonia e conclusione rimasero e divennero sempre più mete non artificiose dell'animo pariniano. Donde il severo giudizio del Leopardi sulla forza di passione e di sentimento del Parini che storicamente va ridimensionato nell'accertamento di un particolare limite storico-personale di quella poesia da cui pur risultano la sua particolare forza e il suo valore.

Poeta dell'illuminismo nelle sue centrali aspirazioni e tensioni entro una versione moderata e riformistica che non ne perde però (specie nel periodo di maggiore entusiasmo combattivo del poeta riformatore) la carica rinnovatrice, la persuasione di aprire una nuova era più umana e civile, più razionale e naturale, il Parini trovò condizioni propizie al suo impegno poetico-civile nella situazione della Lombardia austriaca in cui, dopo le prime riforme di Carlo VI, i governi del periodo teresiano e giuseppino, specie ad opera di ministri «illuminati» a Vienna e a Milano (anzitutto il Kaunitz e il Firmian), impostarono e vennero attuando un imponente programma di riforme in campo economico, fiscale, giurisdizionale-ecclesiastico, urbanistico-igienico, scolastico, rianimando agricoltura e commercio, riducendo il prepotere esoso dei fermieri³⁰ e il peso dei privilegi feudali ancora esistenti, cercando e trovan-

smarrimento totale («ti giuro che io sono come un uomo smarrito, che si lascia condurre dal caso e dalla tristezza che lo lacera»), di naturale disposizione alla infelicità per debolezza di fronte alle passioni («la natura mi ha disposto a dei sentimenti che mi dovevano rendere perpetuamente infelice: ed io son così debole, che non ho mai saputo far uso della ragione per domarli, o almeno per moderarli»), e colpisce particolarmente – ad apertura di queste confidenze – il contrasto ben significativo fra il quadro ideale di una propizia situazione estremamente pariniana (e proprio il Parini delle ultime grandi *Odi*) e la constatazione della quasi assurda infelicità del poeta: «Io mi trovo in un'aria felicissima, in un paese amenissimo, sopra una collina, donde domino un interminabile orizzonte di pianure e di montagne, in una compagnia piena di amicizia e di cordialità: e nondimeno io sono il più infelice di tutti gli uomini» (*Tutte le opere*, ed. cit., p. 1016; per le altre citazioni cfr. pp. 1022 e 1020).

³⁰ Contro i fermieri o appaltatori il Parini scrisse un vigoroso sonetto che qui riporto (*Poesie*, ed. cit., II, p. 303):

Che vale ormai sulle erudite carte

do collaborazione attiva nei gruppi di intellettuali lombardi piú avanzati e pur divisi fra l'audacia piú aperta dei giovani illuministi della «Società dei Pugni» e del «Caffè» (fra i quali l'illuminismo italiano trovò alcune delle posizioni piú vive e nuove anche a livello europeo, come nel caso del *Dei delitti e delle pene* del Beccaria) e la posizione piú chiaramente moderata e riformistica di altri, come appunto il Parini. Ma non si creda che l'opera sua sia rappresentabile come quella di un semplice collaboratore zelante e disciplinato, mosso solo, volta per volta, dall'iniziativa governativa, ché viceversa il Parini – pur nell'ossequio e nella persuasione, specie in epoca teresiana e nell'inizio dell'epoca giuseppina, della sostanziale bontà del programma e della volontà politica del governo austriaco, e convinto della necessità del centralismo illuminato, della direttiva unitaria nelle mani del principe e dei suoi diretti collaboratori³¹ – si considerò e fu un collaboratore responsabile e dotato di propria capacità di discussione e di adesione o dissenso motivati, ed errore gravissimo sarebbe immaginarsi il Parini come un letterato ed artista che accetta contenuti e motivi dall'iniziativa governativa per decorarli e illustrarli con la sua arte e la sua eloquenza senza profonda necessità e volontà personale³².

Del resto i dissensi non mancarono a volte. Come nel caso dell'ode *La tempesta* e di fronte a preferenze di sviluppo commerciale a possibile scapito di quell'agricoltura che rimane la forza di base nella prospettiva fisiocratica

impallidire ricercando il vero?
 Che val seguir d'Astrea la nobil arte,
 e serbar delle leggi il santo impero?

Che val esporre il petto al dubbio Marte
 e sotto l'elmo incanutir guerriero?
 Che val fidar la vita a vele e sarte,
 del mar solcando l'infedel sentiero,

quando sol la virtù deserta langue,
 e 'l vizio esulta fra le gemme e gli ori?
 Che val scienza, onestade e sparger sangue,

quando il vil publican, co' rei tesori
 che di bocca strappò del volgo esangue,
 s'erge dal fango a profanar gli onori?

³¹ Negli appunti *Per il Segretario di un'Accademia di Belle Arti* (probabilmente del '67-68), rivelatori per una concezione di riforma gerarchica e armonizzante il contributo delle varie classi di «arti» e di «talenti» (fra cui «la piú necessaria» allo Stato appare l'agricoltura), il Parini afferma: «La natura estremamente feconda nelle sue produzioni, somministra allo stato politico, ne' varii talenti degli uomini, una infinita varietà di strumenti. Tocca alla prudenza e allo zelo di colui che vi presiede l'assegnare a ciascuno il suo luogo, e il valersi di ciascuno in modo che tutti concorrano all'edificio del pubblico comodo e della pubblica utilità» (*Tutte le opere*, ed. cit., p. 950).

³² A quel rischio poteva in parte avvicinarsi l'impostazione dell'introduzione di L. Caretti alla sua edizione di G. Parini, *Poesie e prose*, Milano-Napoli 1951; piú tardi fortemente corretta nel bel saggio del '67 posto poi come introduzione dell'antologia *Il Giorno, poesie e prose varie*, Firenze 1969.

del Parini, e che ben fa capire il limite della presunta arcadicità delle sue frequenti immagini poetiche della campagna e della vita dei contadini e il loro raccordo profondo con il suo ideale di natura feconda, datrice di vita sin nella costituzione dello stato, della società e della loro forza economica e sociale³³. Come, alla luce della sua prospettiva riformatrice gradualistica, ma sicura, della necessità di una mèta e di un *iter* di progresso, poté avvenire di fronte ad audacie radicali del regime giuseppino e viceversa di fronte all'involuzione e all'allentamento del periodo di difesa del governo leopoldino rispetto all'affermazione e all'espansione rivoluzionaria francese.

Né d'altra parte, nel piú vasto campo ideologico dell'illuminismo lombardo ed europeo, il Parini può apparire un semplice tradizionalista di fondo, trascinato, e recalcitrante, dal moto della storia o addirittura (secondo tesi di critici cattolici, assolutamente inaccettabili³⁴) in effettiva polemica con quel «secolo folle» di cui viceversa egli condannava non la spinta progressiva, ben sua, ma i pericoli di sbandamento in quelli che la sua mentalità riformistica giudicava eccessi pericolosi e controproducenti, abbandoni o ad un estremismo fanaticamente razionalistico incapace di tener conto della natura dell'uomo e della realtà, o allo sfrenamento di istinti naturali privi della loro guida razionale.

Cosí la polemica con i «nuovi sofi» (come meglio vedremo parlando del *Giorno*) non avviene dall'esterno del moto illuministico, ma dall'interno di esso e in forza di una prospettiva che, ripeto, giudicava pericolosi per quello stesso moto gli «eccessi» voltairiani o rousseauiani (svuotamento di una intima religiosità naturale e cristiano-democratica o sfrenamento di totale liceità degli istinti dello stato di natura) e che oltretutto (e non si rischi di schematizzare una prospettiva piú complessa che confusa) ne condannava la diffusione di moda e di autorizzazione a un libero pensiero dilettantesco, alibi, a suo modo di vedere, di una condotta priva di moralità e di serietà: come è il caso dell'episodio del vegetariano che sale a quello della vergine cuccia nel *Giorno*, che è un attacco ben illuministico ad un sentimento «alla moda», alibi ipocrita di una feroce spietatezza disumana e classista.

Individuare correttamente la prospettiva illuministica e riformatrice del Parini (che fra l'altro implica la sua profonda persuasione che nulla si afferma senza una adeguata convinzione delle coscienze) non significa certo

³³ Si veda in proposito lo scritto *Le costituzioni fondamentali della Reale Accademia di Agricoltura di Milano* (*Tutte le opere*, ed. cit., pp. 929 ss.) in cui l'agricoltura è definita materia «che interessa la fondamentale felicità d'uno Stato»; si ricordino i passi del *Giorno* avanti citati nel paragrafo sulle due prime parti del poema; si ricordi negli appunti *Per il Segretario di un'Accademia di Belle Arti* il passo in cui il Parini si preoccupa del fatto che la quantità degli uomini che s'impiegano in altre attività non pregiudichi mai l'«agricoltura, la piú necessaria di tutte le Arti, la sola dove il numero delle mani lavoratrici non è mai di sua natura eccedente» (*Tutte le opere*, ed. cit., p. 951).

³⁴ Cfr., ad esempio, il pur fine volumetto di A. Accame Bobbio, *Parini*, Brescia, 1954, da me discusso in una recensione nella «Rassegna della letteratura italiana», 3-4, 1955.

esaltarla a paradigma di posizioni giuste e privilegiate, magari attualizzate, accettandone la polemica con le posizioni che si pronunciavano nel suo tempo in direzione piú radicale e prerivoluzionaria. Significa invece capire la logica interna della sua stessa opera poetica e risolvere i complicati e spesso artificiosi problemi creatisi su di lui o attribuendogli una impostazione prerivoluzionaria o «presocialista» che non gli compete, o denunciandone le incertezze, la confusione ideologica, volta a volta invocate a inficiare la saldezza della sua stessa poesia o per presentarne il diagramma di sviluppo come involutivo o, magari viceversa, per curiosamente affermare che proprio quella presunta confusione e incertezza ideologica sarebbe stata necessaria alla libertà della sua poesia salvandola dal pericolo di risolversi in una poesia puramente ideologica e schematica.

Infatti – come vedremo, parlando dell'ultimo periodo della poesia pariniana – proprio tenendo ben presente la costante della sua prospettiva riformistica gradualistica, del suo alto moderatismo tutt'altro che semplicemente timido e pauroso, si possono meglio capire anche le forme della sua piú tarda evoluzione di posizioni e di poesia: senza celare il divario delle forme del suo impegno civile e morale e della loro direzione di poetica (ed anzi ben indicandole al di là di un semplice cambiamento di «maniera» artistica), ma insieme comprendendo e facendo comprendere che in quei mutamenti il Parini non perdeva di vista i suoi ideali sostanziali e il suo sostanziale metodo di riformatore cauto e sempre piú rilevante il fondo morale della sua volontà e della sua meta di riforma.

Di quella prospettiva si può denunciare il limite storico-personale rispetto ad altre prospettive del tempo illuministico e magari globalmente avvertire i limiti stessi di forza e di profondità della personalità pariniana (certo essa non è quella dell'Alfieri o poi, tanto meno, del Leopardi), ma non si può negarne la chiara coerenza, la pertinenza alla vasta raggiera della civiltà illuministica, la capacità di sorreggere coerentemente lo sviluppo e la consistenza della poetica e della poesia del Parini.

3. Idee estetiche e principii di poetica

Coerente alla sua visione storico-personale e al suo riformismo progressivo è la stessa concezione estetico-poetica del Parini che va colta non solo e non tanto in un preciso contributo di pensiero estetico, quanto in una direzione di riflessione attiva e di poetica, fortemente legata alla preoccupazione linguistica, ma organicamente coordinata alle centrali posizioni del poeta-uomo storico.

Le idee estetiche del Parini infatti piú che come contributo originale allo sviluppo della meditazione estetica settecentesca valgono come lucida e vigorosa riflessione del poeta sul problema dell'arte in rapporto inseparabile con la sua poetica programmatica ed operativa, alimentandola di una con-

sapevolezza culturale e storica assai vasta e sicura (sono ben presenti al Parini i trattatisti rinascimentali e arcadici, oltrech  le poetiche greco-latine e le nuove meditazioni estetiche sensistiche francesi, soprattutto del Du Bos e Batteux, cos  come egli pot  risentire di spinte della poetica europea settecentesca fra Pope e Jean Baptiste Rousseau) e di quell'elemento di esperienza di artista in proprio, che d  alla sua riflessione estetica una singolare finezza di gusto e una ricca capacit  di particolareggiamenti descrittivi della psicologia del poeta e del suo rapporto con la realt  umana e obbiettiva.

Il sostanziale nesso natura-ragione, centrale nella sua visione della vita e della civilt , si traduce in un rinnovato valore e significato del binomio classicistico del dilettevole e dell'utile, che presiede, con organica forza propulsiva e nuova, alla sua poetica, quale viene espressa – fra documenti poetici e documenti discorsivi – nel famoso finale della *Salubrit  dell'aria* o nel *Discorso sopra la poesia* del 1761.

  quest'ultimo il primo documento pi  significativo della riflessione pariniana sulla poesia, anche se non ne mancavano antecedenti assai vivaci in quelle polemiche linguistiche pi  giovanili su cui ritorneremo particolarmente nella presentazione della zona di formazione della poesia pariniana. Se in quelle polemiche si affacciava un sentimento vigoroso della lingua poetica, tanto migliore quanto pi  schietta e capace di esprimere adeguatamente e senza «lascivie» e «artifiziose maniere» la «robustezza della ragione» la «bellezza de' pensieri», nel *Discorso sopra la poesia*, aperto da un entusiastico e ben significativo elogio del nuovo «spirito filosofico» illuministico che, «quasi Genio felice sorto a dominar la letteratura di questo secolo, scorre colla facella della verit  accesa nelle mani, non pur l'Inghilterra, la Francia e l'Italia ma la Germania e le Spagne, dissipando le dense tenebre de' pregiudizi autorizzati dalla lunga et  e dalle venerande barbe de' nostri maggiori» e a cui si debbono tutti i progressi fatti in ogni campo del sapere e della civilt , tanto pi  consapevole, polemico, vigoroso si fa il commosso sentimento della poesia rinnovata, nella sua natura e funzione, da quello spirito filosofico e che «per una parte perduti i pomposi titoli che non solo i poeti, ma i maggiori filosofi ancora donati le aveano, di “celest ”, di “divina” e di “maestra di tutte le cose”, ha nondimeno ricevuto dall'altra un merito meno elevato, a dir vero, ma pi  solido e pi  certo»: quello di aggiungere – nella vita dell'uomo – alla conquista di beni necessari un diletto che gli permette di «vivere, ma eziandio di vivere lietamente³⁵», riconvertendo questa sua particolare utilit  in una generale promozione di sensazioni e commozioni che per la loro particolare qualit  possono accenderci di amore per la virt  e di orrore per il vizio, ma che pi  generalmente «toccando» e «movendo» il cuore stimolano quel fermento di sentimenti di cui si alimenta la vita umana e civile bisognosa, per ogni sua affermazione duratura, di una pienezza che non le   data dal nudo ragionamento teorico o da schemi astratti di comportamento.

³⁵ Cfr. *Tutte le opere*, ed. cit., pp. 683 ss., anche per le sparse citazioni che seguono.

Il Parini – in una precisa battaglia generale e particolare contro concezioni di vita e di poesia che sarebbe lungo esplicitare in tutti i suoi concreti riferimenti settecenteschi: la poesia come qualcosa di trascendente e di superiore all'uomo che la crea, la poesia ornamentale e senza intima necessità, risolta «nel puro torno del pensiero, nell'eleganza dell'espressione, nell'armonia del verso che in noi desta la meraviglia ma non ci penetra al cuore» – affermava così la dignità della poesia, la sua forza di particolare utilità e di intervento nella civiltà umana proprio in quanto radicalmente connessa con esigenze autentiche e «naturali» dell'uomo, con la sua necessità di felicità, fatta di concreto piacere e sol così capace di esprimerne (non illustrarne con «vario-pinti pennacchi» od esporne con nudo didascalismo) la tensione generale e particolare alla attuazione di un nuovo *regnum hominis* basato sul trionfo di ragione e virtù mai rescissi dalla densa garanzia della natura e del piacere, della sensibilità autentica e schietta.

A tale prospettiva poetica si lega perciò una necessaria analisi della morale letteraria quale si precisa nel *Discorso sopra la carità* del 1762, in cui la naturale tendenza dei letterati alla gloria (Parini non parla mai di astratti «doveri», ma di interessi ed istinti tradotti nel benefico commutatore di un superiore interesse comune, che qui chiama «carità», alla cui luce si scopre la inferiorità dell'interesse egoistico e «privativo») scarta i bassi compensi della vanità e dell'ambizione e si realizza in un'opera volta «alla utilità de' suoi prossimi ossia alla repubblica in cui vive».

Tutto è legato saldamente, nella prospettiva sensistico-illuministica del Parini, nel suo edonismo-utilitarismo in favore del «bene pubblico» a cui d'altronde è indispensabile il concorso dei singoli non per astratto dovere, ma per meglio inteso superiore «interesse», e, anche quando egli si volgerà a una più sistematica meditazione sulla poesia e sull'arte (nel trattato *De' principi generali e particolari delle belle lettere* che raccoglie le lezioni tenute nella scuola di Brera fra 1773 e 1775), non perderà mai di vista né la destinazione e forza civile della letteratura, né la base edonistica-eudemonistica della sua prospettiva estetica sensistica, sempre cercando la molla della poesia nella dinamica della concreta e naturale sensibilità umana e sempre commisurandola agli «effetti» che essa produce sugli uomini «senzienti».

Così, anche se in questo trattato più forte è la presenza del classicismo e delle sue istanze canoniche (unità, varietà, proporzione, ordine, chiarezza, *perspicuitas*, convenevolezza) rilanciate in quegli anni dal neoclassicismo (a cui il Parini veniva allora tanto più avvicinandosi), queste stesse istanze (enunciate nei «principi generali» connessi a tutte le arti) vengono in realtà motivate e personalmente rinnovate (con densi rapporti con la sua poetica attiva e con la sua attuata poesia) da un saldo ricorso a moduli sensistico-illuministici di scavo nel tessuto della sensibilità e delle naturali tendenze umane al piacere, alla felicità, all'utilità fra loro coordinate e inseparabili.

Alla base infatti è sempre quella ricerca dell'utile e del dilettevole che la

natura ha immesso nell'uomo e che lo porta ad evitare, con un interesse vivo, fatto di impressioni sensibili e stimolanti, che pongano l'animo «in continua azione e in continuo movimento», la stanchezza, la noia, lo «stato di pena».

E alla base di tutto è quella salda persuasione sensistica da cui è rinnovato il principio della imitazione degli oggetti reali naturalmente piacevoli nella ricerca delle immagini di tali oggetti, in modo che esse costituiscano una specie di nuova realtà altrettanto sensibile, regolata dall'incontro della varietà nell'unità (sí che «l'anima va girando come in un circolo, incontrando continua varietà di diletto»), dall'ordine, dalla chiarezza o *perspicuitas*, dalla raggiunta «facilità», dalla convenevolezza, dalla proporzione (dove nasce «una morbida eguaglianza di idee, d'affetti e d'espressione da cui l'anima viene di passo in passo guidata»).

Tutta l'opera del poeta (il poeta-uomo parla al lettore-uomo) deve convergere nell'espressione capace di «comunicare» ai lettori, utilizzando a questo scopo la piú raffinata scelta di mezzi tecnici e metrici (l'aiuto della piú scelta tradizione, l'efficacia delle piú sensibili immagini auditive e visive), ma senza mai disgiungerli dalla organica spinta centrale delle «cose» che egli vuole esprimere e comunicare. Mentre la forte esigenza ammaestrativa pariniana rivela la sua diversità dalle forme piú esteriori della poesia didascalica del tempo (con cui pure consuona, a piú alto livello, soprattutto nella comune base di acquisizione sensuosa e nobilitante della realtà rappresentata) in quanto, proprio per la radice tanto piú complessa e concreta del suo rapporto «utile-dilettevole», essa si postula come essenzialmente realizzabile e realizzata solo se poeticamente necessitata ed espressa e dunque, di nuovo, organicamente collegata con autentica ispirazione e fantastica capacità.

Ciò che si può verificare anche nella parte del trattato dedicata ad una rassegna della letteratura e della lingua italiana, in cui sempre centrale è l'affermazione dell'indissolubile legame di lingua, stile e «utili sentenze», di vivacità schietta delle sensazioni e impressioni ed affetti e della adeguatezza espressiva della lingua e dello stile. Alla luce di tali principi di classicismo rinnovato dalle componenti sensistiche-illuministiche, prendono valore sia la rinnovata condanna del Seicento per la sua «perversa maniera del pensare, del ragionare e dell'immaginare» da cui derivò organicamente il «pessimo gusto» barocco, sia la valorizzazione dell'*Arcadia* (e dei suoi precursori toscani che «serbarono tuttavia accese le faville del buongusto in mezzo alla comune depravazione di quel secolo») che si lega, ben significativamente, a quella dell'*Accademia del Cimento* perché questa

invitando gl'ingegni alle fisiche osservazioni, e l'altra alla elegante semplicità richiamandoli degli antichi esemplari greci, latini e italiani, fecero sí che l'Italia si riebbe dalla sua vertigine, tornò a gustare il vero e ad esprimerlo co' suoi propri colori.³⁶

³⁶ *Tutte le opere*, ed. cit., pp. 838-839. Sulla prearcadia toscana rinvio al mio libro *L'Arcadia e il Metastasio* cit.

Motivi che si possono ulteriormente verificare anche nei rari scritti critici del Parini. Come quello sulle poesie milanesi e toscane del Tanzi (del 1766) in cui al ritratto pariniano dell'amico, centrato sul fatto essenziale che «la passione, la quale non è incompatibile colla virtù, fu in lui quale può trovarsi in un cuore ben fatto», corrisponde esemplarmente la constatazione della sua consapevolezza della «vera poesia» che «dee penetrarci nel cuore, dee risvegliare i sentimenti, dee muovere gli affetti», e della vera natura di quella e della lingua poetica:

Egli sapeva che ogni popolo ha passioni; che queste le esprime nel suo linguaggio; che qualsivoglia linguaggio acquista una particolar forza ed energia in bocca dello appassionato; che la Poesia raccoglie questi segni energici della passione, li ordina ad un fine, li riunisce in un punto, e produce l'effetto che intende; e che conseguentemente ogni lingua, qual più qual meno, è capace di buona Poesia.³⁷

O come quello sulla *Coltivazione dei monti* del Lorenzi che minutamente insiste sui pericoli di una poesia didascalica che si dimentichi i suoi doveri di poesia e di linguaggio poetico³⁸, o come quello sulle *Favole* del Perego³⁹ lodate e trovate coerenti allo scopo ammaestrativo proprio perché scritte in verso e tanto più perciò «impressive» se non altamente espressive (e dunque rivelanti una gradazione pur essenziale della efficacia poetica). Tanto più alta è la poesia quando essa supera e inverte a suo modo l'«impressività» in una espressività intera che, pur essendo carattere comune di tutte le belle arti, è sua particolare prerogativa (sicché essa sarà essenziale promotrice delle altre arti fino all'identificazione, in periodo neoclassico, di una funzione del poeta che fornisce immagini dense ed espressive al pittore e allo scultore). E fa sí che nella grande epoca di Pericle, descritta dal Parini come paradigma per il presente nella sua prolusione del '69, l'entusiasmo poetico-civile che il grande politico greco esalta al suo popolo in termini estremamente significativi per il classicismo pariniano nella sua base sensistica e illuministica (significativo, ad esempio, è il rapporto sensistico fra la nuova spinta ad un'arte più armonica e meno rozza di quella primitiva e un sentimento di mancanza di compensi alla «noia») venga soprattutto appoggiato alla potente iniziativa poetica di Omero: la cui lettura e diffusione fra i greci promosse un nuovo senso della bellezza, un nuovo «buongusto» essenziale alla realizzazione del nuovo bisogno di arti figurative più armoniche, meno rozzamente imitative e funzionali.

D'altra parte proprio l'esempio di Omero vale non solo per le altre arti, ma anche per la poesia stessa, a cui oltre la conoscenza e l'esperienza viva della sensibilità umana e degli oggetti sensibili della realtà è necessaria la conoscenza e l'imitazione bella, cioè originale, dei grandi esemplari antichi

³⁷ *Tutte le opere*, ed. cit., p. 630.

³⁸ *Tutte le opere*, ed. cit., pp. 939-940.

³⁹ *Tutte le opere*, ed. cit., pp. 941-942.

(greci, latini e italiani, ma anche, nel cosmopolitismo illuministico, di altre epoche, civiltà⁴⁰) che sono capaci di trasmettere, attraverso la loro perfezione espressiva e la durata della loro sintesi artistica, sentimenti alti e poetici, e indurre così ad una emulazione con loro e ad originali operazioni di «innesto» in cui il Parini si sentì personalmente impegnato e di cui egli indicò, come significativo esempio, nel trattato *Dei principi delle belle lettere*, quello dell'*Aminta* del Tasso e del suo modo di imitazione degli «eccellenti Greci»:

Nella quale imitazione il Tasso si contenne veramente da quell'uomo grande che egli era. Imperocché non ricopiò già egli, né troppo da vicino imitò, ma sul tronco delle greche bellezze, per così dire, innestò le sue proprie e quelle della sua lingua: di modo che ne venne un frutto nostrale di terzo sapore, talvolta anche più dolce e saporito del primo ed originario.⁴¹

Mentre la stessa originale e «bella» imitazione dei classici e l'operazione di «innesto» non manca mai di esser sorretta, in direzione di un classicismo «moderno» e razional-naturale, da una chiara coscienza degli stessi possibili limiti dei grandi esemplari del passato, che si diversifica da certa fanatica esaltazione di quelli da parte di classicisti e neoclassici più rigidi e pedanteschi, e si precisa in prese di posizioni ben significative anche per il nesso costante fra letteratura e cultura.

Come è quella dello scritto *Sulla critica. A proposito di un'opinione intorno a Raffaello* (frammento di una difesa del trattato del Ferguson, *The art of drawing in perspective*, uscito nel 1775), che, partendo da una decisa opposizione ad ogni forma di «abbominevole despotismo» contrario alla «perfezione delle cognizioni e delle facoltà umane» e dall'elogio della «sana critica», legata alla «naturale libertà dello spirito umano», attacca duramente la «superstizione» in campo artistico, la cieca ammirazione delle opere stesse degli «uomini grandi», le cui eventuali «macchie» debbono invece esser rivelate e indicate coraggiosamente: e «tanto più»

⁴⁰ Cfr. *Tutte le opere*, ed. cit., p. 657, dove il Parini si propone, nel programma delle sue lezioni, di scegliere «gli eccellenti esemplari da tutti i tempi e da tutte le nazioni», aggiungendo: «E perché, quando tutti i popoli della terra hanno instituito un felice commercio di tutti i beni che la natura ha diviso fra essi, sarà dato ai soli Greci ed ai soli Latini il privilegio del Bello e del Sublime?».

⁴¹ *Tutte le opere*, ed. cit., p. 836. Tra gli altri giudizi si ricordi, sempre sulla «bella imitazione» degli antichi, quello sul Poliziano o viceversa quello sul Chiabrera incapace di raggiungere la forza sublime – di «verità» e di «espressione» – di Pindaro e la forza di stimolazione della sensibilità di Anacreonte, e d'altra parte, nel versante del rapporto indissolubile fra poesia e progresso, quello su Dante che fu «il primo che, trasferendo l'entusiasmo della libertà politica anco negli affari delle lettere, osò scuotere il giogo venerato della barbara latinità de' suoi tempi, per levar di terra il peranco timido volgare della sua città, e condurlo di balzo a trattare in versi l'argomento il più forte ed il più sublime che a scrittore ad a poeta cristiano poteva convenirsi giammai» (*Tutte le opere*, ed. cit., p. 813). Né si dimentichi in quel giudizio l'accento al rapporto fra esilio e perfezione del poema.

in questo secolo, in cui si vede palpabilmente quali progressi abbia fatto fare agli ingegni il ricuperamento d'un poco di libertà, e quali vantaggi ne abbia ricavato la società umana rispettivamente a tutti gli oggetti che la interessano; e quanto maggior bene se ne debba razionalmente sperar per l'avvenire.⁴²

Così la poetica pariniana, lungi dal risolversi in una poetica duramente utilitaristica e pedagogica o viceversa in una poetica di puro diletto e di raffinata ornamentazione (come spesso fu delle poetiche più strettamente rococò⁴³) o in una prospettiva di classicismo imitatorio e archeologico, si presentò nei suoi centri motori (e pur con accentuazioni più combattive-moralcivili o più fortemente edonistiche entro uno sviluppo che si appoggia allo sviluppo stesso della personalità pariniana entro il suo tempo e che indica anche l'impegno arduo della sua ricerca unitaria) come una poetica organica di un nuovo *utile dulci* e magari poi del «vero», del «buono» e del «bello» – come profonda esigenza di una personalità e di una civiltà che mirano a costituirsi sane, feconde, armoniche nel circolo progressivo e graduato della sensibilità e della ragione, del piacere e della virtù, contribuendo così, proprio per la loro concretezza e razionalità, a rompere le barriere dell'egoismo, della prepotenza, della violenza sopraffattrice, dell'ignoranza e della perversione degli istinti naturali, a riscaldare, alimentare, e insieme illuminare la vita presente ricongiungendola insieme, in un sentimento concreto della storia umana, attraverso i valori ora trionfanti, ma insiti nella natura dell'uomo, e già vissuti in altre epoche pur vicine alla natura e alla ragione.

Da quanto si è detto si può capire insieme come la poetica pariniana, che pur parte dall'esperienza arcadica e ne riprende con tanto maggiore vigore principi essenziali, non possa certo ridursi (secondo la tesi del Croce e dei crociani⁴⁴) nei confini dell'Arcadia e si profili, nel suo svolgersi fino al vero e proprio neoclassicismo, come espressione organica delle esigenze dell'epoca illuministica sull'appoggio essenziale della costante classicistica e di quella sensistica.

⁴² *Tutte le opere*, ed. cit., pp. 947-948.

⁴³ Sul rococò nella letteratura settecentesca rinvio al mio saggio omonimo in *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura del Settecento* cit., pp. 3-34.

⁴⁴ Ché anche il Fubini, crociano molto innovatore e originale, il quale pure tanto finemente ha studiato la poesia del Parini anche nei suoi raccordi con l'illuminismo, pur definisce la poesia pariniana come «il frutto migliore dell'umanesimo arcadico» (in *Arcadia e illuminismo*, 1949, e poi in *Dal Muratori al Baretti*, Bari 1954 e 1975), troppo legando (seppure in progresso) ideali arcadici e ideali illuministici in una continuità che io non ritengo di poter accettare, come ho mostrato nell'introduzione di questo volume.

4. La formazione poetica dalle «Poesie di Ripano Eupilino» alle prime «Odi»

La prima formazione poetica pariniana si svolge entro le condizioni della poetica arcadica nelle sue istanze di ripresa del «buon gusto» cinquecentesco, attuata anzitutto in una forte preoccupazione linguistico-stilistica appoggiata appunto ad esempi quattro-cinquecenteschi e a una diretta utilizzazione dei classici latini e greci.

È ciò che si può verificare nella lettura dei componimenti raccolti nel volumetto *Alcune poesie di Ripano Eupilino* edito nel 1752 e in seguito alla cui pubblicazione il Parini fu accolto in quella Accademia dei Trasformati di origine cinquecentesca, restaurata nel 1743 dal conte Giuseppe Maria Imbonati, che raccoglieva alcuni dei letterati ed uomini di cultura di Milano più orientati verso un rilancio di istanze arcadiche su di un nuovo piano di maggiore rapporto fra letteratura e cultura e con una maggiore fedeltà all'eredità rinascimentale e alla lezione dei classici antichi.

A tali esigenze il giovanile volumetto del Parini corrispondeva, entro una notevole varietà di forme metriche e di «generi» poetici, anzitutto con un notevole sforzo di maggiore precisione classicistica rispetto alle offerte arcadiche, anche quando riprendeva più da vicino motivi e moduli del sonettismo pastorale dell'Arcadia⁴⁵.

Come può esemplificarsi nella lettura di un sonetto, il XVI (nella sezione *Poesie serie*), già così nitido, ordinato, attento nel suo tono alla precisione media e sicura delle parole e alla loro levitazione pacata in sensi chiari e pur suggestivi specie nella centrale evocazione dei sogni che nascono nella dolce quiete:

– Questo biondo covon di bica or tolto,
penda innanzi al tu' altar, santa Vacuna:
poiché felicemente oggi raccolto
dal campo abbiám le spighe ad una ad una.

Ecco che noi giacciam col sen disciolto,
or che s'alza la notte umida e bruna:

⁴⁵ Si ricordi che i componimenti del volumetto giovanile ripubblicati nel 1780 nel vol. XIII delle *Rime degli Arcadi* a Roma (dopo che il Parini era stato accolto in Arcadia con lo pseudonimo di Darisbo Elidonio) sono tratti dalla serie di sonetti più intonati alla tematica pastorale arcadica. Per la formazione del primo Parini si ricordano i volumetti di R. Spongano, *Il primo Parini*, Bologna 1964, e quello di L. Poma, *Stile e società nella formazione del Parini*, Pisa 1967, che notano, variamente e con qualche evidente forzatura nel caso dello Spongano, differenze già fra il Parini giovanile e la produzione arcadica, ma non perciò isolandolo totalmente da quella, come invece faceva G. Petronio nell'introduzione all'antologia G. Parini, *Opere* (Rizzoli, Milano 1957), affermando che «Il Parini ci appare ancora "un isolato" senza gusto e interessi per quella stessa lirica arcadica che da un trentennio d'anni aveva dato all'Italia una letteratura nuova, e, nei limiti suoi, una poesia nuova: quella se non altro di Pietro Metastasio e di Paolo Rolli, o, proprio in quegli anni, di Jacopo Vittorelli, ad esempio» (p. 10). Ma come poteva il Parini «proprio in quegli anni» interessarsi al Vittorelli che, nato nel 1749, aveva tre anni all'epoca della pubblicazione di *Alcune poesie di Ripano Eupilino*?

tu 'l sudore ne tergi, e intorno al volto
colla dolce quiete i sogni aduna. –

Tai cose i mietitor, da le fatiche
del dí tornati, poiché 'l sol cadea,
dicevano sdraiati in su le biche:

e intanto il bue, che 'l dí trainato avea,
in disparte pascevasi di spiche,
e lo stanco drappel non v'attendea.⁴⁶

E cosí nella sezione di poesie imitate o tradotte dai classici (Catullo, Anacreonte, Mosco, Orazio) si può ben misurare l'esercizio e il ricavo della precisa lezione dei classici in questa prevalente tensione del noviziato pariniano a una propria formazione classicistica e umanistico-rinascimentale anzitutto in direzione linguistico-stilistica, con un piú netto bisogno di precisione e sicura correttezza di fronte alla relativa approssimatezza delle imitazioni e traduzioni delle precedenti esperienze arcadiche. Come si può vedere, ad esempio nella imitazione della celebre XIII del III libro delle *Odi* di Orazio, fondamentale modello anche per il Parini della perfezione stilistica classica:

O del vetro piú chiaro ameno fonte,
degnò di dolce vin, cinto di fiori,
domane avrai un caprettin, cui fuori
spuntan le prime corna in su la fronte.

Indarno ei mostra le sue voglie pronte
or a l'aspre tenzoni or agli amori,
poiché avverrà che i gelidi liquori
del suo sangue vermiglio esso t'impronte.

Te l'ore atroci dell'ardente Cane
non san toccar; tu doni a' tauri, lassi
d'arare, amabil fresco e al vago armento.

Però tra l'altre andrai chiare fontane;
ch'io l'elce canterò ch'ombreggia i sassi
cavi, onde scorre il tuo loquace argento.⁴⁷

D'altra parte, ricordando come il noviziato pariniano si appoggia anche a quelle istanze fortemente morali e realistiche che erano tipiche del Maggi (e in diversi modi anche del Dotti) nella zona lombarda già prima dell'inizio della vera e propria Arcadia, in questa produzione poetica, che sperimenta temi e linguaggi in una larga disponibilità e persino in una dichiarata volontà del gio-

⁴⁶ *Poesie*, ed. cit., I, p. 13.

⁴⁷ *Poesie*, ed. cit., I, p. 13.

vane scrittore di offrire al pubblico una varietà di «maniere di comporre» che gli permetta di usufruire delle preferenze di quello per una sua scelta piú chiara

(io ho voluto scêrre, de' miei poetici lavori, vari di argomenti e di varie spezie: acciocché, veggendoli, il pubblico mi sappia poi dire a qual maniera di comporre io debba appigliarmi),

si fa pur luce una certa spinta morale e un incipiente gusto di realtà che vengono preparando, con tanto minore chiarezza e sicurezza, le basi piú generali del mondo poetico pariniano, acceso poi e chiarito dal fondamentale incontro con i piú precisi ideali illuministici e con le istanze poetiche del classicismo sensistico. In questa doppia direzione van ricordati, come espressione di una iniziale e piú incerta battaglia contro le forme degradanti della serietà poetica, i componimenti che satireggiano la moda dei componimenti convenzionali per occasioni non sentite⁴⁸ e, in contrasto, le dichiarazioni ingenuie, ma sincere, di fedeltà alla dignità della poesia, alla purezza delle Muse, alla schiettezza dell'«estro» e «furore» poetico⁴⁹. Ed è chiaro che in questa direzione (con una ricchezza di modelli e stimoli letterari che vanno dal Magnifico della *Nencia*, dal Burchiello, dal Pulci, dal Pistoia, dal Berni ai piú vicini Fagiuoli e Baldovini) hanno una loro particolare funzione di primo attrito con la realtà e di espressione di esigenze morali – entro chiari smussamenti e svisamenti verso il «piacevole» e il prevedente divertimento linguistico – quel folto gruppo di rime appunto intitolate «piacevoli» che, nel «bernismo» arcadico e postarcardo, implicano un piú spiccato accento personale e un piú forte sapore di

⁴⁸ Si veda cosí il componimento LXXXII (*Poesie*, ed. cit., pp. 50-51):

Andate a la malora, andate, andate,
e non mi state a rompere i ...
Io non vo' piú sentir queste sonate.
Che vestizioni, che professioni?

Doh maledette usanze indiavolate!
Possibil che dottor non s'incoroni,
non si faccia una monaca o un frate,
senza i sonetti, senza le canzoni?

Che debb'io dire? che costei le spalle
ardita volge ai tre nemici armati,
ch'alla cella sen va per dritto calle!

Ch'amor disperasi e gl'innamorati?...
E dälle e dälle e dälle e dälle e dälle,
con questi cavolacci riscaldati!

O il sonetto LIII (*Poesie*, ed. cit., I, p. 31) che si apre con un'invettiva contro chi «ardí di violare» «le sacre di Pindo alme parole» e volgere «il dritto e sano pensier» «in torte insulte fole».

⁴⁹ Si vedano in proposito i sonetti XXXVIII, XXXIX, XL (e poi il LIV) che insistono sul carattere sacro della poesia, sul suo valore di consolazione e di promozione di civiltà e sulla propria invincibile vocazione poetica.

realità soprattutto nell'esasperato rilievo satirico, comico-mimico, caricaturale e deformante di quanto viene aggredito e satireggiato.

Basti in proposito solo, come esempio piú compatto (seppur non privo di cadute e zeppe), di fronte a movimenti e tratteggi efficaci, ma spesso piú sporadici entro tessuti piú vicini ai modelli e ai modi della convenzione del bernismo (che nel Settecento corre lungamente con una certa ambiguità fra possibilità di realismo e piú frequente maniera e convenzione linguaiola e noiosamente scherzevole), riportare questo brano dal componimento LXXV che descrive un ballo di pitocchi in una soffitta squallida e ingombra di oggetti sporchi e mobili cadenti:

I sonatori a lutto
suonavan una razza di strumenti
che ti metteva i brividi ne' denti.
Ambidue gli occhi spenti
aveva l'uno, e l'altro era storpiato,
e un, che come un ladro era stracciato,
ci vedea sol da un lato.

Le sonate ch'avean in mente fitte,
eran di quelle che facea Davitte.

Stavano ritte ritte
in sulle panche che parean steccate,
certe brutte fanciulle indiavolate.

Eran tutte malate:
chi aveva 'l cacasangue e chi la tosse,
chi non cacava e chi avea le mosse;
e la meno che fosse
avea la rogna, avea il mal francese,
e 'l beneficio non avea del mese.

Un scopator di chiese,
un beccamorto, un zaffo, un ciabattino,
un gabelliere, un lanzo ed un facchino
ed anche un chierichino
di que' che in chiesa servono alle monache,
un oste, un cuoco e, per finir le cronache,
due frati senza tonache,
con certi visi di bertucce o monne
facean conversazion con quelle donne,
a cui putian le gonne
d'un odor d'ogni sorta di malanni...⁵⁰

Mentre, ancora ritornando alle poesie «serie», dovrà pur riconoscersi nell'apprendista poeta una capacità, assai profilata personalmente, di animare la tematica pastorale arcadica con un singolare ricorso (pur sottilmente mediato da esempi classici particolarmente oraziani) a elementi fantasti-

⁵⁰ *Poesie*, ed. cit., I, pp. 46-47.

co-magici che, con varia efficacia suggestiva, rompono la prospettiva idillica e la scena placida e rassicurante con tratti piú energici e sinistri (come nel sonetto XXX in cui il segno premonitore degli effetti della maledizione di una strega sul gregge innocente del poeta-pastore si configura assai efficacemente nel livido bagliore di una luna malefica e demoniaca: «e allor la luna sparse / raggio di sangue in vèr la mia capanna»⁵¹) o vengono usufruiti per ricomporre pace e letizia pastorale-amorosa come su di un piano turbato e rasserenato assai insolito e poeticamente promettente nella direzione di impasti di toni e di sensibilità piú densi e complessi: il caso del sonetto XLI che affida al sonno, con le sue risorse di sogni tormentosi e angosciosi, la sollecitazione della donna amata ed ostile alla pietà per il proprio innamorato:

O Sonno placido che, con liev'orme,
vai per le tenebre movendo l'ali,
e intorno ai miseri lassi mortali
giri coll'agili tue varie forme;
là dove Fillide sicura dorme
stesa su candidi molli guanciali
vanne, e un'immagine carca di mali
in mente pignile trista e deforme.

Tanto a me simili quell'ombre inventa
e al color pallido che in me si spande,
ch'ella, destandosi, pietà ne senta.

Se tu concedimi favor sí grande
con man vo' porgerti tacita e lenta
due di papaveri fresche ghirlande.⁵²

E tuttavia centralmente va ribadito il preminente interesse di formazione stilistica e di esercizio di linguaggio (specie nella loro notevole robustezza e chiarezza sintattica⁵³) di queste prove del noviziato poetico pariniano, e sarebbe errato caricarle eccessivamente di significati e di valore e non avvertire poi lo scatto di impegno e di novità piú autentica, anche rispetto alle poetiche piú propriamente pertinenti alla vera zona arcadica, che è dato cogliere invece nelle prime odi e, prima o intorno a queste, in altri componimenti in versi o nel *Dialogo sopra la nobiltà*, o negli altri scritti in prosa fra polemiche linguistiche e discorsi sulla poesia e sulle sue nuove funzioni.

Dopo le *Poesie di Ripano Eupilino*, fra l'assiduo scambio di idee sulla letteratura e sulla lingua (ma anche sulla cultura che si trasforma dalle condizioni dell'epoca arcadico-razionalistica verso le piú chiare forme dell'illuminismo) con letterati e uomini di cultura attivi nell'Accademia dei Trasformati nel

⁵¹ Cfr. *Poesie*, ed. cit., I, p. 20.

⁵² *Poesie*, ed. cit., I, p. 25.

⁵³ Notevole l'uso energetico ed elegante delle inversioni su cui poté influire, già a questa altezza, il linguaggio dei traduttori dai classici e dai classicisti stranieri come il Pope.

suo periodo piú fiorente (prima che si staccassero i giovani che, come i fratelli Verri e Cesare Beccaria, sentiranno poi il bisogno di una società culturale piú aggressiva e antitradizionale) e la diretta conoscenza delle nuove idee dell'illuminismo anglo-francese e della filosofia ed estetica del sensismo, la personalità del Parini si forma e si precisa in una prospettiva di poetica e di cultura tanto piú avanzata e impegnata rispetto a quella esercitata nella prima raccolta di versi.

È il periodo dell'essenziale presa di coscienza da parte del Parini della funzione civile e morale della poesia, dei propri densi rapporti con una società precisa, quella lombarda, e con la generale civiltà illuministica: presa di coscienza che anima tutta la sua produzione di questi anni con una nuova e fervida volontà di intervento polemico, chiarificatore, promotore di nuove condizioni di vita, di costume letterario, di poetica e di poesia.

In questi anni decisivi per la maturazione dell'uomo e del letterato impegnato si possono considerare anzitutto due importanti scritti polemici, il primo del '56, il secondo del '60, che ben contribuiscono sia a chiarire la crescente disposizione del Parini a intervenire con vigore e chiarezza polemica (ancor piú precisa nel secondo scritto) nella situazione culturale e letteraria lombarda (e attraverso questa – a cui egli anzitutto guarda con quel gusto di concretezza che gli è proprio – alla situazione nazionale e a problemi di ordine generale), sia a mostrare i nessi che il letterato nuovo fa valere fra lingua (primo e fondamentale oggetto della sua polemica, strumento essenziale della funzione dello scrittore e di una piú larga espressività sociale), letteratura, cultura, civiltà, fra letterati e popolo, in una prospettiva democratica e riformatrice che non esclude l'aristocraticità del fatto creativo né ripropone il problema dell'isolamento preventivo degli artisti, ma postula un'educazione che con nuovi metodi pedagogici innalzi – senza alterarne le esigenze di autenticità, le vive riserve di forza schietta – le capacità di gusto e di cultura del popolo.

La prima polemica, che vede associato il Parini al piú anziano amico e accademico dei Trasformati, Domenico Soresi, si rivolge contro il padre Alessandro Bandiera, ex gesuita passato nell'Ordine dei Servi di Maria, toscano, difensore di un purismo linguistico ad oltranza e di una rigida educazione classicistica consolidati sia nella sua opera di traduttore di Cicerone e di Cornelio Nepote e di autore del *Gerotricamerone* (imitazione del Boccaccio quanto a lingua, ma svolto in una singolare tematica sacra), sia nel libro, del '55, *I pregiudizi delle umane lettere per argomenti apertissimi dimostrati specialmente a buon indirizzo di chi le insegna*.

Contro questo libro, ma insieme contro tutta l'opera e la prospettiva del Bandiera, si rivolse il Parini con la *Lettera intorno al libro intitolato «I pregiudizi delle umane lettere»* indirizzata al Soresi (pubblicata poi in un unico volumetto con la lettera di risposta del Soresi), demolendo acutamente – pur con il riconoscimento delle buone intenzioni – sia la presunzione del Bandiera (attaccata come grave difetto di «uomo savio»), sia la stortura della sua pretesa di riportare ogni stile ad un unico paradigma linguistico – quello toscano boc-

caccesco – e alla fine ad una unica rigida direzione stilistica, come egli aveva fatto con un curioso rifacimento di passi delle prediche del Segneri. Il Parini esamina questo rifacimento dimostrando l'errore generale di un presunto miglioramento alterante e condannando la tendenza a scrivere «geometricamente e con più arte ch'alla natura delle lettere non si confà», quella a far uso di circonlocuzioni o perifrasi dove assai meglio è «esplicare il proprio pensiero con egual nobiltà e chiarezza, servendosi della propria e natural voce», quella a ridurre lo stesso modello boccaccesco ad un unico «noioso e sempre eguale tintinno», ad un'unica cadenza dei periodi, quella soprattutto dell'affettazione pedantesca a cui il Parini contrappone le ragioni linguistico-letterarie, ma chiaramente sottese da un'esigenza culturale ed etico-pedagogica generale (si noti almeno la chiara battaglia contro la vanità letteraria e accademica) della «limpidezza-bellezza», della organica semplicità che può avvalersi degli ornamenti e del colorito aggettivale «a crescer, non a soffocar la bellezza», non a «soprafare e manco poi contrastare alla bellezza del nostro ragionamento», rifiutando energicamente ogni dissociazione di forma e contenuto che degrada lo stesso gusto della lingua alla ricerca di «un ben tornito periodo che per tortuose vie si ravvolga in se stesso a guisa d'un labirinto», e di «uno zibaldoncello di rancide voci e di affettate maniere di dire»⁵⁴.

Ma ben più importanti sono le posizioni espresse nella seconda polemica (articolata in tre scritti successivi, culturalmente tanto più valida, asciutta, coerente) contro il padre Branda che era stato professore del Parini nelle scuole Arcimbolde e aveva scritto, nel '59, un dialogo che esaltava enfaticamente la lingua toscana contro il dialetto milanese e la stessa città di Milano, replicando poi alle prime critiche fattegli a Milano con un secondo dialogo che precisava il suo attacco contro il dialetto e contro le stesse generali qualità dei ceti inferiori del popolo milanese. È in questi nuovi scritti che la polemica si fa più vigorosa ed investe più chiaramente – alla luce di un netto riferimento ai tempi nuovi dell'illuminismo e del governo riformatore austriaco-lombardo, «a questi tempi e in questa luce della verità»⁵⁵ – i problemi generali di una civiltà letteraria e non solo letteraria appassionatamente difesa nella sicura coscienza della sua tradizione migliore, del suo vigore

⁵⁴ Cfr., per queste citazioni, *Tutte le opere*, ed. cit., pp. 551, 557-558.

⁵⁵ Cfr. *Tutte le opere*, ed. cit., p. 621. «Luce della verità» e progresso dei «tempi» che oltretutto sono invocati proprio a chiarire un punto assai delicato delle controversie circa i beni degli ordini religiosi che il Branda considerava assolutamente indipendenti e senza doveri rispetto alla Lombardia, rifiutando sdegnosamente quanto il Parini aveva detto «ch'ei vive del frutto delle nostre terre». «Questo mi fa ricordare del Porco spinoso, che, insinuatosi nella tana della Volpe, a poco a poco ne la cacciò fuori, e se ne chiamava padrone. Perché conta egli queste novelle, a questi tempi e in questa luce della verità? Ne domandi egli i suoi prudentissimi Correligiosi; e tutti unanimemente gli risponderanno che quanto essi possiedono il debbono o a' nostri clementissimi principi o al nostro pubblico o a' nostri concittadini; e che, per quanto le loro forze comportano, essi procurano e sono obbligati di corrispondere al fine che questi hanno avuto, dando loro ricetto, sostentamento e protezione. Perché dunque conta egli queste novelle, a questi tempi e in questa luce della verità?».

identificato anzitutto nella vitalità popolare e delle sue nuove prospettive di riforma e di apertura nella realizzazione di ideali razionalnaturali, nonché personalmente nella consapevolezza della sua prospettiva combattiva, del suo coraggio della verità, e della stessa sua faticosa conquista della cultura e della letteratura a causa delle sue difficili condizioni economiche, della povertà dei genitori, della sua estrazione popolare⁵⁶ che rinsaldava i suoi vivi legami con quei ceti popolari più sicuri detentori del dialetto meneghino e delle virtù sobrie, schiette e cordiali della «nazione» milanese, da cui deriva lo stesso carattere di quell'amato dialetto:

Noi Milanesi siamo presso le altre nazioni distinti per la semplicità e per la schiettezza dello animo; e per quella nuda ed amorevole cordialità che è il più soave legame della società umana. Il qual pregio, quanto si accosta più alla purità del Sommo Essere, tanto più ne dee stimolare a serbarlo costantemente, quale ce lo hanno lasciato i nostri maggiori, senza che veruna cosa basti a corromperlo e farlo degenerar nel contrario.

Questa medesima schiettezza e semplicità, che i forestieri riconoscono come singolarmente propria della nostra nazione, è paruto di trovar nella nostra lingua milanese a coloro de' nostri che posti sonosi ad esaminarne la natura. E, o sia che realmente i Milanesi non abbiano giammai appreso a favellare dall'arte, e non abbiano vocaboli o maniere di dire proprie a deludere altrui, siccome quelli che non ne hanno i pensieri; o sia che gli osservatori del nostro dialetto abbian creduto di vedere in esso ciò ch'eglino stessi desideravano; certa cosa è che la nostra lingua è sembrata loro specialmente inchinata ad esprimer le cose tali e quali sono, senza aver grande bisogno in qualunque argomento di sostenerla con tropi e traslati ed altre maniere artificiose del dire, che nate sono, o dalla mancanza dell'espressioni proprie e naturali, o dall'arte di sorprendere il cuore ferendo l'immaginazione.⁵⁷

E la viva difesa del dialetto, ben suscettibile di essere adoperato da letterati colti per esprimere anche sentimenti e temi alti (pur nella ammessa superiorità del toscano per la sua tradizione letteraria e la sua diffusione nazionale), si articola in un'energica difesa della priorità delle «cose» rispetto alle parole isolate dalla loro funzione espressiva⁵⁸ e della tradizione di poesia dialettale lombarda dal Maggi in poi, a cui il Parini riconosce la capacità di aver indirizzato la poesia ad un «sí lodevole e vantaggioso fine, quanto si è quello

⁵⁶ A causa della quale egli non poteva certo figurare con un suo stemma nobiliare, magari acquistato per danaro, fra gli scolari nobili della scuola di S. Alessandro: «Egli è bensí vero ch'egli non potrà veder pendere alle pareti de' portici scolastici il mio nome, accompagnato di qualche ingegnoso emblema e adorno d'una cornice dorata, perché, come ottimamente sa quel suo Correligioso mio benefattore, i miei parenti non ebbero mai danari da gittar via» (*Tutte le opere*, ed. cit., p. 611).

⁵⁷ *Tutte le opere*, ed. cit., p. 593.

⁵⁸ «... la vera eloquenza non consiste già solo nelle parole e in quelle che si chiamano lascivie del parlar toscano, ma assai più consiste nella robustezza delle ragioni e nella bellezza de' pensieri» (*Tutte le opere*, ed. cit., p. 596).

di ammaestrare e di correggere i costumi della loro patria»⁵⁹. Tutte queste direzioni di polemica e di affermazione convergono appunto in una vigorosa prospettiva (che di tanto supera quella implicita nelle *Poesie di Ripano Eupilino*) letteraria e insieme etica e civile, la cui punta attiva e pragmatica – sulla base di una nozione del letterato come uomo della verità, della coscienza in funzione del bene pubblico – è costituita dalla volontà di una poesia che – con la forza di una lingua colta, ma capace di attingere alle risorse di energia e di autenticità della lingua popolare e dialettale esercitate dallo stesso Parini in poesia⁶⁰ – collabori allo sviluppo di una società piú giusta, «spregiudicata», illuminata ed attiva, e del suo costume ispirato agli ideali di natura e ragione, all'ideale della reciproca «illuminazione»⁶¹ e del rispetto di ogni uomo in quanto tale, in una netta accettazione di una sostanziale eguaglianza di ispirazione illuministica convalidata dalla stessa religione nella piú profonda vocazione fraterna del cristianesimo⁶². Ma la sostanziale, persuasa adesione del Parini a motivi di fondo dell'illuminismo, che venivano cosí provvidenzialmente a rispondere alla sua nativa serietà morale, al suo bisogno di un esercizio letterario giustificato da una sua funzione di

⁵⁹ *Tutte le opere*, ed. cit., p. 595.

⁶⁰ Sicché il Parini sapeva pur riprendere la lezione «meneghina» del Maggi e poi del Tanzi e del Balestrieri in rari sonetti in dialetto milanese che, mentre sembrano anticipare modi realistico-satirici del Porta (è il caso del sonetto del '93 *El magon dii damm de Milan per i baronade de Franza* o di quello non datato *Al curato de Pusiano*, rispettivamente a p. 278 e a p. 314 delle *Poesie*, ed. cit., II, chiaramente vogliono adeguarsi ad una poetica cui la natura dà la base di realtà e schiettezza, ma l'arte offre l'ineliminabile raffinamento della vera poesia (si ricordi quanto è detto nel sonetto del 1780 al Carpani, in *Poesie*, ed. cit., II, p. 265: «Alto, andee innanz, studiee sira e matina. / La natura l'è bel che fa el prim lett; / ma l'art è quella che tutt cos rafina / tra l'un e l'altr ve faran perfet»), rifiutando nettamente la sciatteria improvvisatoria di certa poesia vernacola prevalente ai suoi tempi (si ricordi il finale del sonetto *In morte de Domenico Balestrieri*, del 1780, in *Poesie*, ed. cit., II, p. 265), in cui si parla degli insolenti ragazzi di adesso e li si ammonisce che per sonare lo strumento del meneghino «no basta a boffargli dent»).

⁶¹ «Che dobbiamo noi altro fare a questo mondo, fuorché cercar d'illuminarci vicendevolmente?» (*Tutte le opere*, ed. cit., p. 596).

⁶² Al Branda che aveva deriso le donne milanesi scusandosi poi col dire che aveva inteso indicare solo le donne della plebe, il Parini replica: «Non siete voi letterato? Non siete voi cittadino? Non siete voi cristiano? Non siete voi Religioso? Ora perché vi debb'esser lecito di vilipendere, di biasimar, di beffare quella particolare specie di donne, la quale, comeché umile, indotta, impotente, pure si è non meno uomo di quel che voi siete? Le scienze vi debbon pure avere insegnato che tanto vale l'uno quanto l'altr'uomo: gli obblighi del cittadino debbon avervi ammaestrato a non far veruna distinzione tra i vostri compatriotti, quando questi, ciascuno per la sua via, tendono alla comune felicità: la carità del cristiano a portare e mostrare anche nelle menome cose amore indistintamente ed universalmente a tutti quanti i prossimi vostri: e l'osservanza religiosa, per fine, a perfezionare in voi tutte queste virtù, che debbon esser proprie del letterato, del cittadino e del cristiano. Ecco le riprensioni che vi si potrebbero fare, se voi vi burlaste delle povere femmine milanesi contra i doveri del cittadino, e contra il precetto il qual dice: – Merita pena colui che chiama il suo fratello pazzo o carogna –» (*Tutte le opere*, ed. cit., p. 578).

verità e di civiltà, si può anche meglio cogliere in quei componimenti poetici, recitati nell'Accademia dei Trasformati, in cui i temi più accademici e generici, mentre vengono sviluppati in un esercizio di perfezionamento stilistico-linguistico originalmente coerente alle esigenze di rinnovamento classicistico di quell'Accademia e alle esigenze maturate dal Parini sulla base del suo noviziato arcadico-classicistico, vengono da lui svolti in chiara direzione illuministica, con un senso fervido dei nuovi valori che non si può ridurre a semplice curiosità per temi alla moda, a pretesto provvisorio di un'esercitazione di puro letterato, indifferente al soggetto trattato.

L'Accademia propone il tema «la guerra», che poteva essere svolto in forme di pindarico elogio dell'eroismo o di arcadica evasione in un beato rifugio idillico e pastorale. E invece il Parini – pur nella cornice di un elogio alle vittoriose armi austriache⁶³ attive per la «difesa» e la «comun salute» dei popoli retti da Maria Teresa («la donna / dell'Istro..., a cui le sagge voglie / solo il ciel detta al comun ben rivolte») – lo svolge (nell'epistola in versi *Sopra la guerra*, del 1758) in una ricca e vibrante epitome di motivi antimilitaristici, tutti giustificati in netta chiave illuministica: orrore umanitario per la strage di uomini innocenti, sdegno per la violenza e per le imprese di colonizzazione armata, rovente condanna della «ragion di stato» che induce i re a tradire la loro funzione di difensori della sicurezza collettiva e a spingere a certa morte

i miseri soggetti, i quai lo scettro
dato avean loro per salvar sé stessi
dall'esterno furore; e aver secure
all'ombra d'un signor vita e ricchezze;⁶⁴

e replicata condanna dell'empia giustificazione delle guerre in nome della volontà divina, e delle anticristiane guerre di religione:

Empi! Che Dio
credèr sí ingiusto che a pugnar l'un frate
spinga coll'altro; e del lor sangue ei goda [...]
Che più? cotanto osò l'orribil Furia
che di religion prese le spoglie,
e posto il ferro in mano all'uom, gli disse:
– Uccidi pur; ché cosí il ciel comanda. –⁶⁵

⁶³ *Poesie*, ed. cit., II, pp. 171-173, anche per la citazione seguente. Ma, si badi bene, è lo stesso elogio e plauso a provocare come una esitazione e poi lo sgorgo violento dei temi antimilitaristici: ché se Natura e Ragione comandano di difendere le «patrie mura», ogni notizia di «crudel conflitto» non può non far nascere nell'animo saggio pietade «de' miseri mortali; e orrore incontro / al fero mostro che, d'Averno uscito, / sol di sangue si pasce e di rapine».

⁶⁴ *Poesie*, ed. cit., II, p. 171.

⁶⁵ *Poesie*, ed. cit., II, pp. 171-172.

E se l'Accademia dettava come temi «il corpo umano» o «il fuoco», il Parini li svolgeva in un sonetto che, nella nascita dell'uomo, realisticamente descritta, assicura la comune origine, l'uguaglianza di tutti i mortali («Così nasce il villano, il Papa, il re»), e nel frammento *L'auto da fé* che dolorosamente dipinge la scena degli eretici condotti al supplizio seguendo

l'immagine di quel che per salvarne
morì sul legno,⁶⁶

preceduti dai frati domenicani, «i figli di colui / a cui il ciel diè la spada, e disse: – Uccidi / gli empi fratelli tuoi cui il ver s'asconde –».

Mentre le nuove teorie egualitarie, così congeniali al suo fondamentale bisogno di giustizia, al suo alto senso della comune dignità di tutti gli uomini, vengono riassunte dal giovane Parini in un vigoroso assalto ai privilegi e alla boria della classe nobiliare, in quel *Dialogo sopra la nobiltà*⁶⁷, del '57, che con violenza e con punte di crudo realismo⁶⁸ ribadisce la comune fine degli uomini

(Questo è un luogo [la tomba] ove tutti riescono pari; e coloro che davansi a credere tanto giganti sopra di noi colassù, una buona fiata che sien giunti qua, trovansi perfettamente appaiati a noi altra canaglia: non ècci altra differenza se non che, chi più grasso ci giugne, così anco più vermi sel mangiano.)⁶⁹

e la loro comune origine:

Nobile:

Perché io son nobile, dove tu se' plebeo.

Poeta:

E che diacine d'animale è egli mai contesto nobile, che noi siamo obbligati a rispettarlo? È egli uno elefante o una balena, che altri debba cedergli così grande spazio da occupare? O vuol egli forse dire un uomo pieno di virtù, e così benefico al genere umano, sicché l'altr'uomo sia forzato a portargli riverenza?

Nobile:

Oh! tu se' pure il grande scioccone. Uomo Nobile non vuol dire niente di ciò; né

⁶⁶ *Poesie*, ed. cit., II, p. 167.

⁶⁷ Per questo scritto seguò il testo critico datone recentemente da L. Poma in appendice al saggio *Stile e società nella formazione del Parini* cit. (prima relazione, secondo l'Ambrosiano VI, I, pp. 103-118).

⁶⁸ Così nella indicazione del cattivo odore emanato dal cadavere del nobile («Voi puzzate ch'è una maraviglia. Voi non olezate già più muschio ed ambra, voi ora. Quanto son io obbligato a cotesti bachi che ora vi si raggirano per le intestinali!», dice il poeta, a p. 103) o nella minaccia grottesca e macabra del nobile indignato dal «tu» confidenziale del poeta: «Se io non temessi di troppo avvilirmi teco, io non so chi mi tenesse dal batterti attraverso del ceffo questa trippa ch'ora m' esce del bellico, che infradicia» (p. 104).

⁶⁹ *Dialogo sopra la nobiltà*, ed. cit., p. 105.

per questo è ch'ei merita d'essere rispettato.

Poeta:

E perché adunque?

Nobile:

Perché egli ha avuto una nascita diversa dalla tua.

Poeta:

Oh poffare! voi mi fareste strabiliare. Affé, che voi mi pigliaste ora per un bambolo da contargli le fole della fata e dell'orco. Non sono io forse stato generato e partorito alla stessa stessissima foggia che il foste voi? E che, vi moltiplicate voi forse per mezzo delle stampe, voi altre nobili?

Nobile:

Noi nasciamo come se' nato tu medesimo, dicoti; ma il sangue che in noi è provenuto da' nostri maggiori è tutt'altra cosa che il tuo.

Poeta:

Dàlle! e voi seguite pure a infilzarmi meraviglie. Forseché il vostro sangue non è, così come il nostro, fluido e vermiglio? È egli fatto alla foggia di quello degli Dei d'Omero?

Nobile:

Egli è anzi fluidissimo e vermigliissimo; ma tu ben sai che possa il nostro sangue sopra gli animi nostri.

Poeta:

Io non so nulla, io. Di grazia, che credete però voi che il vostro sangue possa sopra gli animi de' nobili?

Nobile:

Esso ci può piú che non credi: esso rende i nostri spiriti svegliati, gentili e virtuosi; laddove il vostro li rende ottusi, zotici e viziosi.

Poeta:

E perché ciò?

Nobile:

Perché esso è disceso purissimo per insino a noi per li purissimi canali de' nostri antenati.

Poeta:

Se la cosa è come a voi pare, voi sarete adunque, voi altri Nobili, tutti quanti forniti d'animo svegliato, gentile e virtuoso.

Nobile:

Sí certamente.

Poeta:

Onde vien egli però che, quando io era colassú tra' viventi, a me pareva che una cosí gran parte di voi altri fosse ignorante, stupida, prepotente, avara, bugiarda, accidiosa, ingrata, vendicativa e simili altre gentilezze? Forse che talora, per qualche impensato avvenimento, si è introdotta qualche parte del nostro sangue eterogeneo per entro a que' purissimi canali de' vostri antenati? Ed onde viene ancora che tra noi altra plebe io ho veduto tante persone letterate, valorose, intraprendenti, liberali, gentili, magnanime e dabbene? Forse che qualche parte del vostro purissimo sangue vien talora, per qualche impensato avvenimento, ad introdursi negli oscuri canali di noi altra canaglia?

Nobile:

Io non ti saprei ben dire onde ciò procedesse; ma egli è pur certo che noi altri no-

bili dobbiamo essere rispettati da voi, se non per altro, almeno per l'antichità della nostra prosapia.

Poeta:

Deh, Signore, ditemi per vita vostra, quanti secoli prima della creazione cominciò egli mai la vostra prosapia?

Nobile:

Ah ah, tu mi fai ridere: pretenderesti tu dunque, minchione, che ci avesse delle famiglie prima che nulla ci fosse?

Poeta:

Or bene, di che tempo credete voi che cominciasse la vostra famiglia?

Nobile:

Dal tempo di Carlo Magno, cicala.

Poeta:

Olà tu, fammi dunque di cappello tu, scòstati da me tu.

Nobile:

Insolente! che linguaggio tieni tu ora con me? tu mi faresti po' poi scappare la pazienza.

Poeta:

Olà, scòstati ti dico io.

Nobile:

E perché?

Poeta:

Perché la mia famiglia è di gran lunga la più antica della tua.

Nobile:

Taci là, buffone; e da chi credi tu d'esser disceso?

Poeta:

Dalle costole di Adamo, vi dico io.⁷⁰

Mentre il dialogo porta all'estremo la spietata analisi della prevalente formazione piratesca dell'aristocrazia, i cui capostipiti furono tutti «usurpatori», sgherri, masnadieri, violatori, «sicari», proprio secondo il vanto che il nobile ne fa⁷¹. Così grida al nobile l'altro interlocutore del dialogo, che è, si badi bene,

⁷⁰ *Dialogo sopra la nobiltà*, ed. cit., pp. 108-110.

⁷¹ «*Nobile*. Tu déi sapere che que' primi de' nostri avoli prestarono de' grandi servigi agli antichi nostri príncipi, aiutandoli nelle guerre ch'eglino intrapresero; e perciò furono da quelli beneficati insigne e renduti ricchi sfondolati. Dopo questi, altri, divenuti fieri per la loro potenza, riuscirono celebri fuorusciti, e segnarono la loro vita facendo stare al segno il loro Principe e la loro patria; altri si diedero per assoldati a condurre delle armate in servizio ora di questo, or di quell'altro Signore, e fecero un memorabile macello di gente d'ogni paese. Tu ben vedi che in simili circostanze, sia per timore d'essere perseguitati, sia che per le varie vicende s'erano scemate le loro facoltà, si ritirarono a vivere ne' loro feudi, ricoverati in certe loro ròcche sí bene fortificate che gli orsi non si sarebbero potuti arrampicare; dove non ti potrei ben dire quanto fosse grande la loro potenza. Bastiti il dire che, nelle colline ov'essi rifugiavano, non risonava mai altro che un continuo eco delle loro archibusate, e ch'egli erano dispotici padroni della vita e delle mogli de' loro vassalli. Ora intendi quanto grandi e quanto rispettabili uomaccioni fosser costoro, de' quali tenghiamo tuttavia i ritratti appesi nelle nostre sale» (ed. cit., p. 111).

non un qualsiasi cittadino o filosofo, ma un poeta di origine plebea, perché il Parini affidava appunto ad un poeta nuovo (e uomo nuovo in una situazione di impegno concreto e personale) la missione di illuminare i suoi concittadini, di comunicare loro coraggiosamente la verità con la sua forza di durata anche se non eterna⁷², di combattere le storture morali e sociali: una missione coerente al rinnovamento generale della cultura provocato da quel nuovo «spirito filosofico», che egli nel *Discorso sopra la poesia*, del '61, già da noi ricordato e citato, vede investire appunto anche il campo della poesia, conferendo a questa un compito nuovo di serietà e di utilità civile, senza con ciò farle perdere il suo carattere peculiare di superiore diletto, di incanto fantastico.

E si noti bene: mentre il Parini non nega che nell'antica nobiltà vi siano stati anche uomini degni (e perciò stesso modesti e dimenticati dai loro frivoli discendenti) e che la nobiltà possa avere qualche vantaggio se congiunta con la ricchezza e con la virtù (e soprattutto con questa, sí che essa è come una patina di antiche medaglie che «non rende intrinsecamente piú prezioso il metallo onde sono composte né migliore il disegno onde sono improntate, nondimeno per una opinione di chi se ne diletta, riescono piú care e pregiate»), alla fine del dialogo il nobile è convertito alla verità espostagli dal poeta, confermando cosí la forza di fiducia nell'educazione che il riformatore Parini metteva alla base della trasformazione della società insieme alle leggi coerenti del potere politico. D'altra parte questa stessa fiducia nell'educazione della stessa nobiltà e l'accenno a quei rari capostipiti (o almeno antenati) che impiegarono potenza e ricchezza per il bene pubblico fanno capire come sarebbe errato identificare l'aggressività egualitaria di questo scritto con una prospettiva radicalmente eversiva dell'ordine sociale e costruire cosí una linea dello sviluppo pariniano che da una sicura volontà rivoluzionaria passerebbe poi ad una accettazione, stanca e delusa, dell'ordine esistente.

L'orgoglio illuministico inequivoco sorregge un'adesione intera a quel movimento razionalista e sperimentale nel suo metodo, nel suo fine di progresso civile e umanitario, nel suo ideale di *civitas* razionalistica e naturalistica, nella sua poetica di efficacia sensistico-edonistica in funzione di civilizzazione. La poesia deve «toccare e muovere», non esaurirsi in bellezza e armonia, deve essere alle sue radici stesse educatrice e suscitatrice di affetti e ragionevole guida di questi e per far ciò deve dilettere, procurare un «vero, reale e fisico diletto... nel cuore dell'uomo».

Figlia della natura, la poesia è, come quella, universale nel suo carattere fondamentale di traduzione sensibile ed efficace di passioni:

La benefica natura ha dato all'uomo certi segni, sempre costanti ed uniformi in tutti i popoli del mondo, onde poter esprimere al di fuori il dolore e il piacere.

⁷² Alla fine del dialogo il poeta afferma, giuocando sul macabro particolare della corruzione del cadavere del nobile che è giunta a «infracidirgli» la lingua, che «la lingua de' Poeti è sempre l'ultima a guastarsi» (ed. cit., p. 118).

E quindi il poeta deve avere dalla natura una particolare disposizione di impressionabilità che permetta a lui la cattura e la traduzione poetica di oggetti sensibili:

Egli dee aver sortito dalla natura una certa disposizione degli organi e un certo temperamento, che il renda abile a sentire in una maniera, allo stesso tempo forte e delicata le impressioni degli oggetti esteriori.

Sarà così possibile dilettere e giovare secondo il precetto oraziano unificato (*aut prodesse volunt aut delectare poetae*): giovare diletstando ed eccitando gli animi ad azioni «virtuose» e benefiche:

Egli è certo che la poesia, movendo in noi le passioni, può valere e farci prendere abborrimento al vizio, dipingendocene la turpezza, e a farci amar la virtù, imitando la beltà.⁷³

Chiarissime posizioni non più arcadiche, e rinforzate, nei riguardi delle stesse punte più preilluministiche e mitico-didascaliche, ad esempio, del Gravina, dal loro più preciso riferimento illuministico-sensistico e dalla poetica precisa che, specialmente dalla *Salubrità dell'aria* (1759) in poi, ne ricava il Parini:

Va per negletta via
ognor l'util cercando
la calda fantasia
che sol felice è quando
l'utile unir può al vanto
di lusinghevol canto.⁷⁴

Dove la «negletta via» è un chiaro accenno polemico all'indirizzo prevalente della poesia precedente (nonché della incertezza contemporanea fra nudo didascalismo e ozioso ornamentalismo poetico) e implica insieme un movimento di orgoglio innovatore simile a quello indicato all'inizio del *Discorso sulla poesia*. Mentre in sede di espressione artistica tale poetica raccoglie la spinta pariniana già in atto verso un classicismo nuovo che supera – pur non perdendone il valore «di lusinghevol canto» – il più aperto sfocio di tanta poesia arcadica nel predominio della dolcezza melodica.

Già nella *Vita rustica*, del '57-58, e nel suo ritmo avvivato da un moto più rapido e da un piglio più sicuro, l'impeto della quarta strofa porta a risultato poetico un nuovo senso di «song moralised» alla Pope e un'eco oraziana di decisione virile, mentre l'aggettivazione incisiva e sensibile accompagna e quasi supera la linea del canto:

⁷³ Cfr. per queste citazioni *Tutte le opere*, ed. cit., pp. 685-687.

⁷⁴ *La salubrità dell'aria*, vv. 127-132. Per le *Odi* seguiamo il testo stabilito da A. Chiari (*Sulle «Odi» di Giuseppe Parini*, Milano 1943).

Me non nato a percotere
le dure illustri porte
nudo accorrà, ma libero
il regno della morte.
No, ricchezza né onore
con frode o con viltà
il secol venditore
mercar non mi vedrà.⁷⁵

E nel finale lo sfocio di canto è ormai in intimo accordo con quel ritmo interno di abitudine piú intimamente goduta e diffusa – amore di natura e di moralità –:

Tale a me pur concedasi
chiuder, campi beati,
nel vostro almo ricovero
i giorni fortunati.
Ah quella è vera fama
d'uom che lasciar può qui
lunga ancor di sé brama
dopo l'ultimo dì!⁷⁶

Come nella figurina del «villan sollecito» si fa luce non solo un nuovo interesse illuministico e umanitario, che osa esaltare come degno di immortalità poetica un contadino attivo e intelligente applicatore di nuovi procedimenti agricoli, ma una nuova capacità espressiva di tipo classicistico-sensistico che convenientemente rileva e definisce atti e sentimenti vitali nella loro sensuosità, nobilitati insieme dalla *perspicuitas* classicistica e dal lucido suono melodico e ritmico:

E te villan sollecito
che per nov'orme il tralcio
saprai guidar frenandolo
col pieghevole salcio:
e te che steril parte
del tuo terren, di piú
render farai, con arte
che ignota al padre fu:
te co' miei carmi a i poster
farò passar felice:
di te parlar piú secoli
s'udirà la pendice.

⁷⁵ *La vita rustica*, vv. 25-32.

⁷⁶ *La vita rustica*, vv. 81-88.

Sotto le meste piante
vedransi a riverir
le quiete ossa compiante
i posterì venir.⁷⁷

E nella *Vita campestre*, probabilmente precedente al 1758, nelle terzine di derivazione letteraria cinquecentesca (la scuola dell'Ariosto delle satire e dei vari capitolisti e berneschi anche fuori dell'intento giocoso), l'ideale arcadico si rinnova come ravvivato e trasformato dal nuovo mito rousseauiano superando la semplice «pastorelleria» piú convenzionale in un ideale di vita sobria, saggia e naturale nella figura del buon signore che si occupa direttamente del proprio modesto patrimonio terriero e che, con «i figli e la consorte e l'amato cultor», non conosce la noia e i vizi

ché all'alma ingenua, all'incorrotta mente,
la spontanea natura offre se stessa
d'infiniti piacer viva sorgente.⁷⁸

Mentre la lunga descrizione iniziale mostra un gusto di colori larghi e distesi, sobri, di impressioni acutamente visive che si ricollega ormai ad una nuova poetica in formazione, lontana dalla prevalente sommarietà di scenari arcadici e piú vicina semmai a quel descrittivismo dei versi sciolti in cui lo stesso Frugoni tocca una maggiore efficacia proprio in quanto esce dai termini piú consueti del formulario paesistico arcadico, ma tanto superiore anche a simili vicinanze per la sua capacità di esprimere un sincero sentimento nuovo della sanità naturale e delle corrispondenze feconde fra natura ed animo umano:

Là su l'alto del colle, e da quel lato
che piú guarda il meriggio e che del monte
schermo si fa contro aquilon gelato,
siede una casa con bei campi a fronte,
ove, serpendo, affrettasi un ruscello
puro, che cade dall'alpina fonte.
È una selvetta fresca, e del piú bello
verde che v'abbia, pende sul declive
de la valletta, che fa strada a quello;
e dei vigneti salgon tra le vive
pietre dell'erta, e miste ad essi piante
di mandorle gentili e molli ulive.
Poi da la parte dove il fiammeggiante
sol declinando porta l'alba e il zelo
dell'opre a gente ch'è da noi distante,
veggonsi e paschi, e con argenteo velo

⁷⁷ *La vita rustica*, vv. 65-80.

⁷⁸ *Poesie*, ed. cit., II, p. 124.

estesi laghi e boschi e poggi ed erti
monti a la fine e l'Alpi azzurre e il cielo.
Dolce soggiorno, dove i cori aperti
sono la gioia all'innocenza antica,
lungi dai giochi di fortuna incerti;
dolce soggiorno, dove l'aria è amica,
salubre il cibo, e il vin vecchio e robusto
ne la vecchiezza altrui vigor nutrica.⁷⁹

Ma certamente è con la *Salubrità dell'aria* che la poetica pariniana si rivela nelle sue caratteristiche più nuove rispetto all'Arcadia e in accordo con la poetica del sensismo illuministico che utilizza testi francesi e italiani, dal Batteux al Beccaria, per la fondamentale convinzione che la poesia deve «toccare» il lettore descrivendo con la massima perfezione gli oggetti in modo che questi possano accrescere le loro idee.

Si rilegga nella *Salubrità dell'aria* la descrizione delle «navazze» e delle condizioni antiigieniche della Milano 1759 e si avrà la misura dell'aura morale e poetica di questo poeta dell'illuminismo italiano e del risultato di efficacia e di eleganza che il Parini ottiene con una tecnica di semplicità evidente, di esaurimento e rilievo delle impressioni sensoriali, di forza morale e saggia che tende e limita l'espressione:

Ma al piè de' gran palagi
là il fimo alto fermenta;
e di sali malvagi
ammorba l'aria lenta
che a stagnar si rimase
tra le sublimi case.

Quivi i lari plebei
da le spregiate crete
d'umor fracidi e rei
versan fonti indiscrete,
onde il vapor s'aggira,
e col fiato s'inspira.

Spenti animai, ridotti
per le frequenti vie,
de gli aliti corrotti
empion l'estivo die:
spettacolo deforme
del cittadin su l'orme!

Né a pena cadde il sole
che vaganti latrine
con spalancate gole
lustran ogni confine

⁷⁹ *Poesie*, ed. cit., II, p. 123.

de la città che desta
beve l'aura molesta.⁸⁰

Una nuda prosa non darebbe l'effetto e il pregnante suggerimento espressivo di questi versi così misurati, ragionati e pur così impressionanti nel rendere con parola cruda, precisa e come sollevata e resa impassibile dall'aggettivazione aulica, sensazioni spiacevoli ed urtanti nel loro finale intento ammaestrativo e polemico. Si pensi all'impressione realistica e pure elegante delle «spalancate gole», dell'«aura molesta», delle «vaganti latrine» nella perfetta dosatura di realistico e aulico-classicistico. La lezione di Orazio, dei suoi traduttori, del Lucrezio marchettiano e del Fracastoro del Benini trovava in questo poeta coraggioso e riformatore un'applicazione veramente superiore e funzionale a sicuri motivi personali e nuovi.

In questa poesia il Parini si svincola più risolutamente dalla poetica dell'Arcadia e il motivo de «le belle colline» e del «bel lago» e delle villanelle a cui «sí vivo e schietto / aere ondeggiare fa il petto» è sentito in funzione di quello civile, mentre nel motivo campestre è sempre chiaro il riferimento nuovo alla sanità naturale, principio di sanità civile e non rifugio evasivo, non fuga dalla realtà in uno scenario immaginario e convenzionale.

È specialmente il gruppo delle *Odi* fino al '70 circa che più risente della volontà polemica con cui il Parini impone la sua nuova poetica di classicismo in funzione civile, nutrito di immagini attinte alla realtà sensoriale: *L'impostura* del '61, *L'educazione* del '64, e poi *L'innesto del vaiuolo* del '65, *Il bisogno* del '66, *La musica* del '69-70.

In queste odi il Parini è bene il poeta (l'interprete cioè, non solo l'illustratore) della civiltà illuministica lombarda e naturalmente della sua interpretazione di quella civiltà rinnovatrice e giovanile nel suo impeto di svecchiamento (indicativa è la parentela di queste odi con articoli del «Caffè» e con articoli dello stesso Parini sulla «Gazzetta di Milano») e pur nel suo equilibrio di modello medio, di umanitarismo per la vita civile e non per esuberante sentimentalismo.

I temi di quella poesia sono altrettanti bandi di una poetica illuministica che mira ad una forma incisiva e pur facile, lapidaria e divulgatrice, che sappia condensare al massimo le sensazioni a cui si appoggiano le sue immagini e renderle con la massima evidenza nella chiarezza di una linea, di una costruzione controllata dalla ragione.

Sicché il ritmo e la breve musica devono stringere, sottolineare ma non sommergere l'immagine efficace e la linea di persuasione, mentre la cura classicistica non deve limitarsi come nel Savioli all'eleganza preziosa del singolo quadretto (esigenza più viva in composizioni di direzione unicamente edonistica), ma serve ad un rilievo sobrio, altamente discorsivo, pur lontano dal piatto discorsivo delle *Epistole* algarottiane e bettinelliane.

⁸⁰ *La salubrità dell'aria*, vv. 91-112.

Il procedere limpido della ragione sperimentante e civilizzatrice deve immettersi nella poesia, dentro il tessuto sensuoso e armonioso della poesia che inevitabilmente in questa fase dell'opera pariniana fa più sentire lo sforzo di un incontro fra bellezza, utile e verità, facilitato dalla comune radice del naturale, taumaturgica fonte di ogni forma di vita. Ed è una singolare ricerca di tono medio che può portare in poesia ogni argomento, può alzarsi fino a sdegni magnanimi, scendere fino a rapide descrizioni mantenendo limpidezza, evidenza, eleganza inscindibili, secondo una teoria che vuole appunto la poesia *utile e dilettevole* e in quanto dilettevole ancora utile agli uomini bisognosi di un «onesto piacer vantaggioso» alla loro felicità individuale e sociale.

Se nel binomio «utile e lusinghevole canto» proclamato nella citata chiusa programmatica della *Salubrità dell'aria* ritorna l'oraziano e tradizionale *utile dulci*, non si può dire però che questa sia la stanca ripresa di un logoro luogo comune; perché nuova è la tensione ideologica e poetica di cui quei vecchi termini si caricano, nuovo è il commosso sentimento di una nuova città degli uomini e per gli uomini, della cui costruzione il poeta illuminista si sente attivo collaboratore, esaltando nella sua poesia la difesa combattiva dei nuovi valori e la prefigurazione affascinante del loro futuro invero in una civiltà sana, pacifica, attiva, sobria ed antiascetica, sorta su interessi e istinti originari diretti dalla ragione al bene inseparabile degli individui e della collettività, ottimisticamente luminosa in miti alti e semplici di serenità, di festa, di lieta fruizione e di beni duraturi e non frivoli.

E si ricordi l'immagine, nell'*Innesto del vaiuolo*, della fecondità sana delle nuove generazioni salvate dal morbo mortale o deformante:

Come biada orgogliosa in campo estivo
cresce di santi abbracciamenti il frutto...⁸¹

o l'immagine, nella stessa ode, degli onori resi al Bicetti, introduttore del vaccino in Italia:

Le giovinette con le man di rosa
idalio mirto coglieranno un giorno:
all'alta quercia intorno
i giovinetti fronde coglieranno;
e a la tua chioma annosa
cui per doppio decoro
già circonda l'alloro
intrecceran ghirlande, e canteranno:
– Questi a morte ne tolse o a lungo danno. –⁸²

⁸¹ *L'innesto del vaiuolo*, vv. 37-38.

⁸² *L'innesto del vaiuolo*, vv. 172-180.

Sono queste le nuove feste della città illuministica, son questi i suoi nuovi eroi modesti e benefici: l'inventore e l'introduttore del vaccino antivaioloso (nell'*Innesto del vaiuolo*), il giudice che applica i nuovi principi del metodo preventivo (nel *Bisogno*, scritto, si ricordi bene, nel '66, poco dopo la pubblicazione del *Dei delitti e delle pene* del Beccaria), l'educatore che alleva nuove generazioni all'amore civile del prossimo, all'esercizio delle virtù cittadine e umane (nell'*Educazione*), e poi il magistrato onesto che si adopera per la prosperità e la giustizia della città da lui amministrata (nella *Magistratura*), e magari la prima fanciulla che si laurea in legge rompendo il pregiudizio dell'inferiorità intellettuale delle donne e iniziando la loro partecipazione più attiva alla vita e al progresso della loro città (nella *Laurea*).

E il Parini si vagheggia (di nuovo nell'*Innesto del vaiuolo*) quale poeta di queste nuove feste e di questi nuovi eroi, consapevole della sua funzione e della funzione dei mezzi della poesia nel suo intervento a sostegno dei nuovi valori e nella lotta contro i disvalori civili e morali:

Tale il nobile plettro in fra le dita
mi profeteggia armonioso e dolce,
nobil plettro che molce
il duro sasso dell'umana mente;
e da lunge lo invita
con lusinghevol suono
verso il ver, verso il buono;
né mai con laude bestemmio nocente
o il falso in trono o la viltà potente.⁸³

In questa posizione, che recupera in direzione illuministica gli elementi umanitari ed egualitari di un cristianesimo depurato di ogni carattere dogmatico e autoritario, le prime *Odi* (vere battaglie per l'instaurazione della nuova città, che nella sua particolare concretezza è poi la Milano del tempo) si alimentano di fondamentali motivi della nuova cultura. Sia nella polemica contro ogni offesa alla dignità e integrità umana (dall'invettiva contro l'impostura che illuministicamente associa agli impostori dell'epoca i falsi profeti di civiltà fondate sulla superstizione e l'inganno, Numa Pompilio e Maometto, a quella contro l'evirazione di fanciulli per averne «voci bianche»), sia nell'esaltazione lieta e fervida di un nuovo ordine civile scaturito non da imperativi astratti, ma da una concezione vitale e serena che unifica Natura e Ragione, Piacere e Virtù, inseparabili in un armonico equilibrio che verrebbe rovinosamente alterato da un incontrollato abbandono agli istinti naturali o dagli eccessi di un razionalismo astratto e schematico. Come è detto sinteticamente nell'*Innesto del vaiuolo*:

⁸³ *L'innesto del vaiuolo*, vv. 181-189.

Tal del folle mortal tale è la sorte:
contra ragione or di natura abusa;
or di ragion mal usa
contra natura che i suoi don gli porge.⁸⁴

Per non dire poi della netta avversione pariniana di fronte ad ogni perversimento degli istinti naturali, avversione che tanto lo distingue – pur nell'acutezza del suo scandaglio nel denso intrico della sensibilità e dell'istinto di piacere – da ogni attrazione sadico-libertina, da ogni concessione al «piacere perverso» così variamente presente e valido in altre tendenze del secondo Settecento europeo, e che si manifesta così chiaramente nell'ode *La musica (La evirazione)* del 1769-1770 di fronte al «perverso piacere» delle «voci bianche»⁸⁵:

Oh misero mortale
ove cerchi il diletto?
Ei tra le placid'ale
di natura ha ricetta:
là con avida brama
susurrando ti chiama.⁸⁶

Il nesso fra istinto e virtù non può, per il Parini, che essere benefico se se ne comprende ed applica la profonda pertinenza al nesso natura-ragione.

E come nell'ode *L'educazione* i «pronti affetti» che il cielo pone nel cuore del giovane Achille sono la radice essenziale delle «grandi cose», della «somma virtude» che «l'alma rettrice», la ragione, «ne elice», così in un «pensiero» più tardo già ricordato il Parini preciserà la sua armonica visione di una vita razionale e naturale nello svolgimento morale e civile di sensazioni piacevoli più che nella stessa adesione a principi soprannaturali:

Dio e la Natura ci comandano di vivere non già solamente con una legge scritta e pubblicata, come proveniente dai motivi superiori della religione e dall'amore dell'ordine universale ben conosciuto, ma molto più con una infinita e variata serie di sensazioni piacevoli, delle quali, rispettivamente a noi, è composto e formato il nostro vivere.⁸⁷

L'utile dolci precisa così ancora meglio le sue nuove componenti illuministiche e, intanto, nella stessa poetica che guida il Parini nella costruzione delle prime *Odi*, elementi razionalistici e sensistici rinnovano e colorano

⁸⁴ *L'innesto del vaiuolo*, vv. 127-130.

⁸⁵ Si ricordi che il Casanova libertino, ma deciso avversario dell'omosessualità, indicava come principale causa della dilagante pederastia l'educazione all'ambiguità del sesso implicita nelle forme, canto e prestazioni femminili dei cantanti evirati.

⁸⁶ *La musica*, vv. 19-24.

⁸⁷ *Tutte le opere*, ed. cit., p. 964.

chiaramente le esigenze classicistiche di *lucidus ordo* della struttura e di *perspicuitas* delle immagini anche in una efficace rappresentazione di immagini repellenti di miseria, come quelle già analizzate della *Salubrità dell'aria*, o quella allucinante, nella sua violenza compendiosa, del delitto per fame, nel *Bisogno* (1766):

mangia i rapiti pani
con sanguinose mani.⁸⁸

Ma, in questa direzione piú polemica della poetica pariniana, il rapporto fra nitida evidenza classicistica e pregnante efficacia razionale e sensuosa si sposta troppo spesso verso il secondo termine, sino a forme di durezza quasi prosastica, corrispettivo di una certa difficoltà a muoversi sulla «negletta via» e, piú, di una certa *outrance* di energia evidenziatrice e semplificatrice, specie laddove essa indurisce schematicamente la descrizione di azioni perentorie e invincibili, come quella del bisogno nell'ode omonima:

Di valli adamantini
cinge i cor la virtude;
ma tu gli urti e rovine:
e tutto a te si schiude.
Entri, e i nobili affetti
o strozzi od assoggetti.⁸⁹

Questa posizione audace e rischiosa non poteva essere certo il termine definitivo della poetica del Parini (non poeta del bando estremo del «Caffè»: «cose, non parole», ma di parole poetiche nutrite di cose) e in questa stessa fase piú esplicitamente e aggressivamente illuministica venne sviluppandosi una poesia piú complessa e sicura, in cui l'impegno rinnovatore inequivoco (che si precisa e si appunta audacemente, in poesia, proprio contro la classe aristocratica milanese) si cala in una rappresentazione e descrizione ironico-satirica, con un impasto di sdegno e di sorriso, di forza e di morbidezza, di eleganza e di evidenza, in cui piú intimamente si fondono la componente classicistica e le componenti illuministiche e sensistiche, con le loro vibrazioni di gusto rococò.

Ché, ripeto, la giusta valorizzazione delle prime *Odi* nella novità della loro poetica e dei loro stessi risultati non può e non deve trasformarsi in una assurda esaltazione di quella poetica come della vera via che il Parini avrebbe dovuto seguire a percorrere per un vero rinnovamento della poesia italiana e in una indiscriminata accettazione di quei risultati, spesso insidiati e limitati dai pericoli accennati e da quelli di certa discorsività ed eloquenza prosastica e di certa piú legnosa difficoltà di espressione. Nacque così il

⁸⁸ *Il bisogno*, vv. 35-36.

⁸⁹ *Il bisogno*, vv. 7-12.

Giorno, in cui, come dicevo, il Parini sceglieva un preciso argomento (la satira della nobiltà lombarda), con personale decisione e coraggio, ma certo anche ben intonato alle stesse generali direzioni del riformismo teresiano, prudente ma deciso – di fronte alla situazione arretrata della Lombardia – a rompere i vincoli e i residui feudali, a liberare l'attività economica e agricola dai privilegi gravosi di una nobiltà parassitaria ed oziosa, in un'opera di rinnovamento che venne sviluppata poi da Giuseppe II in forme ancor più decise e sistematiche.

5. Il «Giorno»: i due poemetti del '63-65

Alla base dell'impegno poetico, che si inserisce e si distingue entro il percorso delle prime odi con il suo carattere più organico e complesso, e che trova realizzazione nelle due prime parti del *Giorno* – il *Mattino* fu pubblicato nel 1763, il *Mezzogiorno* nel 1765, mentre la terza parte, pensata come ultima, la *Sera*, fu iniziata e presto abbandonata a favore della continuazione delle *Odi* e del loro sviluppo, come vedremo, verso una nuova poetica di tipo più chiaramente neoclassico entro la quale tanto più tardi fu attuata la revisione delle due prime parti e portata avanti, anche se mai interamente conclusa, l'attuazione delle ultime due parti, il *Vespro* e la *Notte* – sta un impegno ideologico-pratico di battaglia illuministica riformatrice che più tardi (nell'epistola al De Martini) il Parini rivedrà come audace e concreta collaborazione e addirittura come anticipazione dei progressivi programmi e provvedimenti di riforma civile del governo teresiano e giuseppino, specie nella «riforma» della classe aristocratica sentita come massimo ostacolo alla più generale riforma lombarda.

In questa battaglia, realizzata con la poesia e nella poesia, e dunque con un'ambizione e una consapevolezza ben superiori a quella di un'impresa rozza propagandistica o viceversa puramente illustrativa e ornamentale, il Parini si proponeva un intervento deciso sulla situazione sociale, civile e morale della Lombardia contemporanea, assecondando, e sollecitando al di là delle sue prime attuazioni, la spinta rinnovatrice del governo e dei gruppi avanzati di intellettuali e letterati variamente attivi nella cultura lombarda, provenienti spesso da quella stessa classe privilegiata di cui il poeta intendeva rappresentare, colpire e ridicolizzare il modo di vita, il costume parassitario e ozioso, le pretese a privilegi privi di ogni corrispettivo di reale funzione sociale e civile, la resistenza alle nuove idee e ai nuovi valori, che essa viceversa svuotava con una accettazione dilettantesca e frivola usandoli come rinnovato alibi alla propria irresponsabilità, al proprio edonismo perverso, alla propria immoralità e amoralità. E così facendo intendeva insieme portare avanti più concretamente quell'opera di «educazione» (si ricordi l'omonima ode del '64 rivolta al suo giovane allievo aristocratico, Carlo Imbonati) della stessa classe nobiliare, che egli non mirava a distruggere, ma a «riformare» e a riportare ad una funzione

civile e laboriosa, coerente al suo ideale di una società attiva ed armonica, tesa, pur nelle diverse condizioni sociali, da un'unica preoccupazione di progresso, di «bene pubblico», di «pubblica felicità» accomunante tutti i componenti della società e dello stato: dal governo illuminato alla rinnovata classe nobile, ai borghesi, ai ceti artigiani e contadini. Base fondamentale, questi ultimi, della stessa prosperità generale, riserva inesausta di energie e di vissuti valori di laboriosità, di sobrietà, di sanità naturale, specie se sottratti alle condizioni di mortificante indigenza, di servilismo e magari di particolare boria e crudeltà servile (la boria misera della «livrea», la spietatezza del cocchiere che investe i propri fratelli di sventura), in cui molti di loro erano ridotti dall'ingiusta struttura sociale e dalle forme di esistenza della classe nobile che li escludeva dalla effettiva appartenenza alla società civile e li spingeva al delitto per «bisogno» o ad una vergognosa e viziosa inattività.

L'impostazione ideologica e combattiva del *Giorno* si precisava in una prospettiva riformatrice persuasa e salda, animata da una sincera carica di sdegno civile ed umano, da una appassionata e lucida fede in valori positivi e nella possibilità e necessità della loro attuazione, dal sentimento deciso di una situazione ingiusta e storicamente in ritardo con le condizioni della nuova cultura e persino con gli avvisi del riformismo governativo: il tutto entro una viva e complessa interpretazione della natura dell'uomo, della sua struttura fisica e morale, del suo bisogno di felicità, della necessità, per realizzarlo, di una sicura vita di rapporti e di mutua collaborazione e insieme delle deviazioni dei suoi istinti verso la prepotenza egoistica, verso il piacere «perverso», verso l'ozio e l'aberrante fruizione morbosa dei beni mondani.

Né la prospettiva riformistica (non rivoluzionaria) toglie vigore e valore (entro le concrete condizioni della mentalità pariniana) al fervido senso dei motivi egualitari e umanitari illuministici che, specie nelle prime due parti del *Giorno* (di cui ora qui ci occupiamo), si affacciano più volte, severi e aggressivi, proprio al culmine di alcuni degli episodi poeticamente più complessi e più alti, o si motivano tanto più efficaci e persuasivi proprio nell'impasto insinuante dell'eleganza, dell'ironia, della favola, e continuamente circolano nel fondo dei due poemetti (e in quello – se pur più sottilmente – di tutto il poema) come elemento essenziale della fede illuministica pariniana. Ché se essi non sono avviati ad uno sfocio rivoluzionario e «presocialista», sono pur coerenti ad una visione riformistica che gradua condizioni e funzioni sociali in un equilibrio armonico e tutt'altro che privo di passaggi e sviluppi fra quelle, ma rompe risolutamente ogni distinzione «naturale» e magari «divina» fra gli uomini (rappresentata invece come «innaturale» ed «empia»), e, pur nel suo esito moderato, provoca di fatto entro il poema un'appassionata tensione umana e civile, una protesta vigorosa e lucida, un senso profondo della comune dignità umana, una ripugnanza invincibile per l'ingiustizia, il sopruso, la violenza di un ordine soprafattorio: pur elementi che ebbero peso e consistenza profonda entro le possibilità dello svolgimento storico concreto della letteratura e della cultura del secondo Settecento.

Tanto piú che tali motivi (già diffusi nella cultura europea) trovavano la vita e la sanzione profonda della poesia e, attraverso la sua forza particolare, ricircolavano nella storia con l'accresciuto vigore di una loro rappresentazione concreta e fantastica, di una loro definizione impressiva-espressiva tanto superiore ad una loro enunciazione astratta o ad una loro presentazione in forma di perorazione e di *pamphlet*.

In questa prospettiva il Parini puntò centralmente sul capovolgimento di una impostazione pedagogica direttamente positiva, e di un poema esaltatore delle gesta di un «eroe», nella impostazione ironica-parodistica di una pedagogia dell'«amabil rito», della «dolce vita» della nobiltà oziosa e parasitaria e di un poema illustratore delle gesta-non gesta di un «eroe-antieroe» («il mio divino Achille, il mio Rinaldo»), cercando cosí di svelare appieno la squallida e ripugnante realtà di quel costume e di quel personaggio rappresentativo di tutta una classe, tanto piú lumeggiata nel controluce della satira ironica, nella morbidezza ambigua della sua rappresentazione e nel contrasto con due dimensioni diverse e tutte e due necessarie di una retta interpretazione ideologica e critica.

Cosí il passato della stessa classe aristocratica non vi è certo vagheggiato (ché esso pur si presenta nella sua origine di violenza e di autoritarismo e nella sua deviazione dalla legge fondamentale della sostanziale uguaglianza degli uomini⁹⁰), ma è riscattato almeno (in funzione di polemica con l'attuale classe aristocratica) nella sua rude energia, nel suo coraggio bellicoso, nella esistenza comunque di una sua funzione entro contesti storici che il Parini non ama, ma pur comprende nelle loro ragioni di particolari società: il feudatario usurpa, ma assicura bene o male la vita dei suoi soggetti, ha una funzione in un tessuto sociale; il nobile cittadino poté diventare funzionario, magistrato, collaboratore attivo di governi. Mentre il «giovin signore», che «da tutti servito a nullo serve», è anzitutto caratterizzato da un'assoluta mancanza di qualsiasi funzione, è un ingombro ostacolante o superfluo nella società contemporanea, e, perdute le dubbie virtù dei suoi antenati feudali o mercantili (la nobiltà attaccata dal Parini è ugualmente nobiltà di sangue o di ricchezza accomunata dallo stesso spirito di sopraffazione, di boria, di ozio e sperpero) di cui non possiede piú neppure il coraggio

⁹⁰ Si ricordino, come passo assai chiarificatore, i versi 465-477 del *Mezzogiorno* in cui il Parini, rappresentando lo spavento delle «smilze ombre de' padri» quando vedono lo scroccone voracissimo avvicinarsi alla mensa del loro discendente, immagina che esse pian-gano sí la virtù della parsimonia da loro impiegata per formare fortune ora dilapidate («le mal spese vigilie, i sobry pasti, / le in preda all'aquilon case, le antique / digiune rozze, gli scommessi cocchj ecc.»), ma insieme lamenteino, come in piú acuto rimorso, il loro spietato sfruttamento dei propri contadini, la giustizia da loro violata a danno delle classi subalterne («e lamentando vanno / gl'invan nudati rustici, le fami / mal desiate, e de le sacre toghe / l'armata in vano autorità sul vulgo»). Per *Il Giorno* seguì l'edizione critica a cura di Dante Isella (2 voll., Milano-Napoli 1969). Avverto inoltre che le citazioni dal *Mattino* e dal *Mezzogiorno* sono fatte sulle redazioni rispettivamente del '63 e del '65.

e la dura energia⁹¹, vive una vita fittizia e larvale, fatta di ozio e di oziose occupazioni in un perenne circolo di ozio-tedio⁹² (da cui si sviluppa entro l'ironia e la satira quel tanto di malinconia di una esistenza-non vita di cui parlò il Leopardi per il *Giorno*) e di piacere frivolo e falso che chiaramente si contrappone al fervido circolo vitale – natura-ragione e piacere-virtù – della positiva prospettiva pariniana.

D'altra parte, alla descrizione della vita nobiliare fa contrasto (con un tanto più chiaro e positivo vagheggiamento da parte del Parini) la rappresentazione della vita sana e laboriosa del popolo che solo l'ingiusta struttura sociale può degradare nella ripugnante e miserevole forma di una plebe di mendicanti⁹³ o di servi che apprendono vizi e oziosità dai loro padroni e che, dove pur sono sottomessi ad una funzione di attività sfruttata dalla classe parassitaria, rivelano quelle doti di esercizio serio della vita, di affetti familiari, di vicinanza alla natura che li renderebbero tanto più parte attiva,

⁹¹ La sua spada è ridotta a un oggetto inutile e preziosamente ornamentale anche se per ragioni di moda essa deve essere lunga «e di triplice taglio armata e d'elsa / immane». Mentre egli «naturalmente il sangue aborre» e si getta in mezzo alla cipria che deve imbiancare la sua capigliatura con lo stesso coraggio con cui qualche suo antenato «tra 'l fumo e 'l foco / orribile di Marte, furiando / gittossi allor che i palpitanti Lari / de la Patria difese, e ruppe e in fuga mise l'oste feroce» (*Mattino*, vv. 781-785). E perfino la «gelosia», che non faceva certo parte della visione morale del Parini, viene a suo modo rilevata con una certa simpatia come estrema forma di un forte sentimento coniugale in contrasto con la frivola e corrotta condiscendenza e indifferenza dei «moderni mariti». Si vedano in proposito, fra l'altro, i vv. 163-202 del *Mezzogiorno*. Il Parini non ama certo i «dell'altro secolo feroci, / ed ispid'avi», i signorotti della secentesca epoca semif feudale, con i loro «sgherri» dediti a sanguinose vendette, ma la rievocazione del loro feroce senso d'onore e di gelosia (si vedano i versi 1039-1053 del *Mattino*) serviva a mettere in rilievo, per contrasto, la mollezza e la mancanza di ogni «forte sentire» dei «giovin signori».

⁹² All'apertura del *Mattino* (vv. 8-15) il poeta si propone al «giovin signore» (sia esso aristocratico per sangue o per recenti ricchezze) come ammaestratore nell'arte di ingannare il «tedio»:

Come ingannar questi nojosi e lenti
giorni di vita, cui sí lungo tedio
e fastidio insoffribile accompagna
or io t'insegnerò. Quali al *Mattino*,
quai dopo il *Mezzodí*, quali la *Sera*
esser debban tue cure apprenderai,
se in mezzo agli ozj tuoi ozio ti resta
pur di tender gli orecchi a' versi miei.

E più volte ritorna nel corso del poema la designazione di questa risonanza malinconica e fonda del «lungo peso / di quest'inerte vita», di un «vano» o vuoto assoluto da colmare con l'estremizzazione satirica di occupazioni altrettanto vane, vuote, oziose.

⁹³ Come è la folla «tumultuosa, ignuda, atroce folla / di tronche membra, e di squallide facce, / e di bare e di grucce» che, nel *Mezzogiorno* (vv. 1057-1059), assedia inutilmente, nella vana speranza di un'elemosina, le soglie del palazzo signorile. Breve intensa stampa settecentesca fra Magnasco e Callot.

e in qualche modo esemplare, di una società basata sulla diversità di funzioni e sulla uguaglianza di dignità e di corrispondenza fra diritti e doveri.

Quel popolo compare infatti sul primo piano del poema solo sporadicamente, con un sobrio impiego a contrasto, ma quel tanto che basta per mostrare chiaramente la profonda simpatia pariniana, che si esprime anche nella costante associazione di popolo e paesaggio naturale e campestre, laddove la vacua figura del «giovin signore» e del «bel mondo» parassitario non ha mai sfondo di paesaggio, ma solo inquadratura di interni decorati, preziosi, artificiosi, anche se pur ambigualmente attraenti per il Parini nella componente di eleganza rococò della sua stessa poesia.

E non a caso proprio l'inizio della descritta giornata coincide con l'arioso e nitido quadro dell'alba, della campagna e del «buon villano»:

Sorge il Mattino in compagnia dell'Alba
innanzi al Sol che di poi grande appare
su l'estremo orizzonte a render lieti
gli animali e le piante e i campi e l'onde.
Allora il buon villan sorge dal caro
letto cui la fedel sposa, e i minori
suoi figlioletti intepidír la notte;
poi sul collo recando i sacri arnesi
che prima ritrovàr Cerere, e Pale,
va col bue lento innanzi al campo, e scuote
lungo il piccol sentier da' curvi rami
il rugiadoso umor che, quasi gemma,
i nascenti del Sol raggi rifrange.⁹⁴

E così, a contrasto con la lunga, ossessiva descrizione satirica del costume corrotto della vita coniugale aristocratica e dell'uso del «cavalier servente» (materia largamente usufruita dal Parini in relazione alla sua fede nell'importanza del nucleo familiare e dell'essenziale nodo vitale delle nozze e della procreazione), proprio in seno alla rude e semplice vita contadina si ritroverà la «rosa» del pudore «all'Amor cara / e cara all'Onestade»:

ora ne' campi
cresce solinga, e tra i selvaggi scherzi
a le rozze villane il viso adorna.⁹⁵

Così come (in versi poi passati nel *Vespro*, ma inizialmente presenti nella parte finale del *Mezzogiorno* del '65) il rilievo della delicatezza sfibrata del «giovin signore» risalta più nel contrasto con l'energica descrizione dei lavoratori e della loro forza laboriosa e rude, intensamente espressa in quelle

⁹⁴ *Mattino*, vv. 33-45.

⁹⁵ *Mezzogiorno*, vv. 380-382.

«man scabre e arsicce» che oltretutto ben rivelano la capacità pariniana (si pensa a una figuratività alla Chardin o alla Ceruti) di rendere poetica, con pochi tocchi essenziali, una realtà schietta e vigorosa.

Infine anche l'attacco ironico-satirico ad elementi della cultura del tempo va compreso non solo alla luce della prospettiva di riforma equilibrata e moderata del Parini, ma più ancora (nelle intenzioni precise del *Giorno*) come attacco alla interpretazione e alla utilizzazione della cultura illuministica nei suoi elementi più negativi che positivi del suo prepotente bisogno di divulgazione enciclopedica, da parte dei «giovin signori» alle cui precise condizioni di vita e di mentalità van pure riportate le affermazioni anche più generali del *Giorno*.

Nell'angolatura della satira del «bel mondo» e dei «begli spiriti» prendono il loro più esatto valore gli stessi attacchi al volterrianesimo e al rousseauismo divenuti, nella loro disinvolta versione edonistica e cinica (e frutto di lettura frettolosa), alibi di licenza e di spregiudicatezza morale, mentre i «giovin signori» ne rifiutano il «tossico mortal» della comune dignità degli uomini, il fondo di spirito egualitario e liberale che il Parini ben mostra di aver assimilato entro la sua stessa prospettiva moderata.

Si rilegga il lungo brano del *Mezzogiorno* dedicato alle letture «progressive» del giovin signore e si capirà bene dove l'attacco pariniano (che pur indubbiamente colpiva anche aspetti veri dell'illuminismo francese nella propria concezione moderata e legata alla rinnovata valutazione di valori tradizionali e «italiano-lombardi») puntasse, proprio in rapporto con l'illuminazione della coerente somma di vecchi pregiudizi e di nuovi alibi con cui i «semidei terreni» sostenevano il loro duro sfruttamento delle classi subalterne e la propria vita parassitaria:

Cotesto ancor di rammentar fia tempo
i novi Sofi, che la Gallia, e l'Alpe
esecrando persegue: e dir qual arse
de' volumi infelici, e andò macchiato
d'infame nota: e quale asilo appresti
filosofia al morbido Aristippo
del secol nostro; e qual ne appresti al novo
Diogene dell'auro spregiatore,
e della opinione de' mortali.
Lor volumi famosi a te verranno
da le fiamme fuggendo a gran giornate
per calle obliquo, e compri a gran tesoro
o da cortese man prestati, fièno
lungo ornamento a lo tuo specchio innanzi.
Poiché scorsi gli avrai pochi momenti
specchiandoti, e a la man garrendo indotta
del parrucchier; poiché t'avran la sera
conciliato il facil sonno, allora
a la *toilette* passeran di quella

che comuni ha con te studj e licèò,
ove togato in cattedra elegante
siede interprete Amor. Ma fia
la mensa il favorevol loco ove al sol esca
de' brevi studj il glorioso frutto.

Qui ti segnalerai co' novi Sofi
schermando il fren che i creduli maggiori
atto solo stimar l'impeto folle
a vincer de' mortali, a stringer forte
nodo fra questi, e a sollevar lor speme
con penne oltre natura alto volanti.
Chi por freno oserà d'almo Signore
a la mente od al cor? Paventi il vulgo
oltre natura: il debole Prudente
rispetti il vulgo; e quei, cui dona il vulgo
titol di Saggio, mediti romito
il Ver celato; e alfin cada adorando
la sacra nebbia che lo avvolge intorno.
Ma il mio Signor, com'aquila sublime
dietro ai Sofi novelli il volo spieghi.
Perché piú generoso il volo sia,
voli senz'ale ancor; né degni 'l tergo
affaticar con penne. Applauda intanto
tutta la mensa al tuo poggiare ardito.
Te con lo sguardo, e con l'orecchio beva
la Dama dalle tue labbra rapita:
con cenno approvator vezzosa il capo
pieghi sovente: e il *calcolo*, e la *massa*,
e l'*inversa ragion* sonino ancora
su la bocca amorosa. Or piú non odia
de le scole il sermone Amor maestro;
ma l'accademia e i portici passeggia
de' filosofi al fianco, e con la molle
mano accarezza le cadenti barbe.

Ma guàrdati, o Signor, guardati, oh dio!
dal tossico mortal che fuora esala
dai volumi famosi; e occulto poi
sa, per le luci penetrato all'alma,
gir serpendo nei cori; e con fallace
lusinghevole stil corromper tenta
il generoso de le stirpi orgoglio
che ti scevra dal vulgo. Udrai da quelli,
che ciascun de' mortali all'altro è pari;
che caro a la Natura, e caro al Cielo
è non meno di te colui che regge
i tuoi destrieri, e quei ch'ara i tuoi campi;
e che la tua pietade, e il tuo rispetto
dovrien fino a costor scender vilmente.

Folli sogni d'infermo! Intatti lascia
così strani consigli; e sol ne apprendi
quel che la dolce voluttà rinfranca,
quel che scioglie i desiri, e quel che nutre
la libertà magnanima...⁹⁶

E così, alla luce del centrale attacco pariniano alla «moda» (quella moda che per il Leopardi diverrà sorella e collaboratrice della morte in un mondo privo di saldi e profondi valori) a cui «i giovin signori» adeguano (in mancanza di ogni altro vero principio di comportamento) i loro frivoli modi di vita, si precisa la satira del «bongusto» alla francese (dai vestiti dalla fattura preziosa e magari «alla greca», ai «menomi» lavori di artigianato, alla lingua), o dello stesso culto di Orazio, il «diligato cortigian di Augusto» (che pur tanto Parini ammirava per lo stile) e di Petronio Arbitro – incentivi di libertinismo e di epicureismo – o infine anche degli stessi elogi del «lusso», considerato promotore di attività e mezzo di vita dei lavoratori, e sin del commercio, che è aggredito sia nella prospettiva pariniana della preminenza dell'agricoltura, sia nell'angolatura del carattere di «moda» di quegli elogi, a cui perciò facilmente accedono il giovin signore e la sua dama, attratti anche dall'implicito alibi che ne ricavano al loro disinteresse sfruttatore di proprietari terrieri per le condizioni delle campagne e dei loro abitanti e coltivatori, e al loro sibaritico modo di vita che vede nel commercio il tramite di raccordo fra le arti voluttuarie e la circolazione dei loro prodotti ad alimento del lusso. Ché poi proprio nel confronto fra Sibari da una parte a Cartagine e Tiro dall'altra si chiarisce come il Parini, pur vicino ai fisiocrati, e in polemica con vicini alleati e avversari come Pietro Verri, volesse pur indicare una diversa accezione positiva dello stesso commercio, anche se subordinato all'intensificazione dell'agricoltura.

Commercio alto gridar, gridar commercio
all'altro lato de la mensa or odi
con fanatica voce: e tra 'l fragore
d'un peregrino d'eloquenza fume,
di bella novità stampate al conio
le forme apprendi, onde assai meglio poi
brillantati i pensier picchin la mente.
Tu pur grida commercio; e la tua Dama
anco un motto ne dica. Empiono è vero

⁹⁶ *Mezzogiorno*, vv. 940-1011. E si rilegga anche, con conveniente capacità di comprensione, il brano dedicato a Voltaire, associato, soprattutto per la *Pucelle d'Orléans*, nel suo fondo licenzioso e irreligioso, alle opere di Ninon de Lenclos e ad altri testi di cui il severo moralismo del Parini denunciava il «fedo loto» dell'oscenità e satireggiato soprattutto come «maestro / di coloro che mostran di sapere», ma insieme equilibratamente definito come «troppo biasmato e troppo a torto / lodato ancor.» (*Mattino*, vv. 598 ss.).

il nostro suol di Cerere i favori,
 che tra i folti di biade immensi campi
 move sublime; e fuor ne mostra a pena
 tra le spighe confuso il crin dorato [...]

Che vale or ciò? Su le natie lor balze
 rodan le capre; ruminando il bue
 lungo i prati natii vada; e la plebe
 non dissimile a lor, si nutra e vesta
 de le fatiche sue; ma a le grand'alme,
 di troppo agevol ben schife Cillenio
 il comodo presenti a cui le miglia
 pregio acquistino, e l'oro; e d'ogn'intorno:
 commercio risonar s'oda, commercio.
 Tale dai letti de la molle rosa
 Sibari ancor gridar soleva; i lumi
 disdegnando volgea dai campi aviti...⁹⁷

A realizzare in poesia il suo impegno ideologico-pratico il Parini scelse una via complessa e difficile, in cui impiegò (pur urtando in certi limiti di un'operazione così ardua e interamente «artistica» e rivelandovi certi limiti della sua forza sentimentale e fantastica) tutte le risorse artistiche a sua disposizione in quella fase della sua attività, tutte le acquisizioni della sua cultura letteraria, tutti i più adatti moduli e modelli della tradizione antica e recente, così come utilizzava (senza perciò affidarsi ad una precisa chiave di «cronaca» milanese con riferimenti a personaggi indetificabili, come si pensò circa un preciso modello del «giovin signore» in Alberico da Barbiano) il vivo frutto della sua esperienza della vita della nobiltà milanese (o, meglio, della sua parte prevalente) fatta nella casa dei Serbelloni e in altre case nobiliari da lui frequentate.

Sul piano dei modelli usufruiti l'arco dell'attiva attenzione pariniana è assai lungo in rapporto alla varietà dei toni e degli scopi e mezzi espressivi della poetica del *Giorno*: poemi didascalici, modelli di tecnica descrittiva di oggetti, di azioni, di meccanismi della sensibilità, della psicologia, dei comportamenti morali e intellettuale (dalla lezione virgiliana delle *Georgiche* ai poemi cinquecenteschi dell'Alamanni o del Rucellai, alle traduzioni settecentesche di poemi latini classici e umanistici – la fondamentale traduzione del *De rerum natura* da parte del Marchetti o quella della *Sifilide* del Fracastoro da parte del Benini, fino ai poemi didascalici di primo Settecento); satire e teatro satirico-morale in rapporto al più diretto tono satirico (la larga messe di satire tra fine Seicento e primo Settecento, il teatro meneghino del Maggi), poemi eroicomici (dal Tassoni al Forteguerra) in rapporto al tono falso-eroico e alla parodia dell'eroico; poemi e componimenti teatrali direttamente satirici (il poemetto latino del Lucchesini

⁹⁷ *Mezzogiorno*, vv. 660-693.

In antimeridianas improbi iuvenis curas o il *Femia* *sentenziato* del Martello, scuola stimolante di un verso sciolto classicistico-satirico) e – al centro degli stimoli europei di descrizione satirico-ironica del «bel mondo» insaporita di gusto classicistico-rococò e di eleganza sensuosa ed icastica – l'esempio fortemente indicativo del *Rape of the Lock* del Pope, vulgato in Italia dalle traduzioni del Bonducci e del Conti. Ma dietro a questa folla di modelli, variamente usufruiti (e magari dietro le stesse consonanze stimolanti di modelli dell'arte figurativa italiana ed europea del periodo rococò e dell'incipiente realismo, che pur poterono esser presenti al Parini almeno nelle stampe e nelle incisioni, come nelle forme dell'ornamentazione delle «arti minori» e del mobilio dei palazzi aristocratici milanesi) van tanto piú nettamente indicate le componenti di gusto (ma non solo di gusto) della poetica storico-personale del *Giorno* e la loro complessa graduazione, fusione e funzione entro l'operazione poetica pariniana e in relazione alla centrale tensione illuministica.

Anzitutto le componenti classicistica e sensistica, che corrispondono profondamente ad ideali e prospettive culturali-ideologiche del Parini: la lezione dei classici è insieme lezione di perfezione formale e recupero di un alto mondo di esemplari valori morali e civili, il gusto sensistico traduce l'essenziale adesione del Parini ad una filosofia dell'esperienza concreta che lega, attraverso la sensibilità, natura, oggetti, uomini, e la sua salda fede in una civiltà fondata sulla conoscenza e sullo sviluppo razionale della struttura sensibile della realtà dell'uomo. Esse si presentano come le piú importanti nella poetica del *Giorno*, sia nella loro separata esistenza sia, e piú, nella loro intima fusione già viva, a diverso livello di maggiore sommarietà, nelle prime *Odi*, e nel *Giorno* applicata sino in fondo, sino alla sua piú sottile e pregnante funzione.

Mentre la componente sensistica (su di una via che trova corrispondenze profonde con l'estetica sensistica specie nella sua versione italiana e lombarda: si pensi almeno alle *Ricerche intorno allo stile* del Beccaria) è l'essenziale strumento di captazione e descrizione della realtà e concretezza sensoriale delle cose, delle azioni, dei movimenti interni (si pensi subito ai «pruriginosi cibi» e magari al «domabile midollo» del cervello e alla descrizione sensistica dell'origine delle idee), la componente classicistica – che espande le sue qualità di *perspicuitas*, di *lucidus ordo*, di superiore eleganza e perfezione in tutta la struttura del poema, nella sua tessitura, nel taglio dei suoi episodi – è l'essenziale strumento di definizione lucida ed elegante, di evidenziazione precisa e concisa della realtà sensibile percepita ed attinta dalla prensile descrizione sensistica, è lo strumento con cui il Parini tende a fermare in durata e in consistenza poetica l'attimale e fluida realtà sensoriale.

E solo in forza del suo classicismo moderno (che potrà apparire remora e ostacolo di vecchio linguaggio solo alla nuova prospettiva romantico-popolare) il Parini poté – si ricordi bene – storicamente esprimere una realtà viva e nuova, la sua prospettiva illuministica e i suoi ideali, poté costruire

poeticamente la vita varia e complessa che si muove nel *Giorno*. Ma, ripeto, è soprattutto nella fusione, nell'equilibrio, nella reciproca necessità delle componenti classicistica e sensistica che la poetica del *Giorno* trova la sua base essenziale di linguaggio e di discorso poetico⁹⁸. E ad essa, a ben vedere, pertiene quello stesso strumento metrico e ritmico dell'endecasillabo sciolto che il Parini nella dedica *Alla moda* poté ironicamente presentare come una concessione alla «moda» del tempo (sono gli anni della singolare fortuna del verso sciolto e delle polemiche contro la «servile rima» già iniziate dal Gravina), ma che in realtà fu scelta profondamente seria e coerente alla volontà pariniana di un discorso poetico continuo, regolato da una interna necessità, capace di adeguare, evidenziare, esprimere, con fluida e lucida densità, una realtà descritta e satireggiata, indagandola e rilevandola nelle sue pieghe più sottili e duttili appunto col concorso degli strumenti espressivi classicistico-sensistici e di un'appropriata misura metrica altrettanto duttile ed aderente e insieme nobilitante. Sia per la sua somiglianza all'esametro classico, sia per le sue intrinseche possibilità di scioltezza, di pieghevolezza, di aderenza, di sollecitazione ritmica della rappresentazione, del rilievo ironico e pungente, dell'elegante e mobile misura attuata con infiniti accorgimenti tecnici (l'inversione, la ripetizione a distanza di parole tematiche, la rottura e la continuazione del verso per mezzo dell'«arcatura», la lieve dissonanza, il rallentamento e l'accelerazione del ritmo) che pur traggono forza e giustificazione dalla densità interna ed organica – anche se non sempre poeticamente realizzata – della prospettiva storico-poetica nelle sue concrete componenti ideologico-artistiche.

Un'altra componente che va pur convenientemente calcolata nell'apertura del Parini al gusto della propria epoca è quella «rococò»⁹⁹, che soprattutto collabora, sulla base più centrale delle componenti classicistico-sensistiche, alla descrizione satirico-ironica delle forme frivole ed eleganti del mondo nobiliare, specie nei fondali figurativi e ornamentali dei suoi ambienti alla moda. Il rococò pariniano, ben lungi dalla funzione cortigiana di tanto rococò europeo (diretta collaborazione di artisti all'ornamento della vita delle classi dominanti), corrisponde, più che a un diretto compiacimento dell'artista per quelle sembianze eleganti di un mondo moralmente e civilmente vuoto e condannato da lui e dalla storia, a un'ulteriore possibilità della sua poetica: possibilità di linea più sinuosa e morbida, di sfumature e di arricchimento prezioso e capriccioso, di colore-disegno, fluido e frizzante, in cui si ripercuotono allusioni e stimoli della pittura e delle arti minori dello stile Luigi XV e con cui il classicismo sensistico si arricchisce di vibrazio-

⁹⁸ Per la fondamentale componente sensistica rinvio al libro così importante di R. Spongano, *La poetica del sensismo e la poesia del Parini*, Messina-Milano 1933.

⁹⁹ Per la componente rococò (già individuata e valutata da D. Petri, *La poesia e l'arte di Giuseppe Parini*, Bari 1930, e ora in *Dal Barocco al Decadentismo*, I, Firenze 1957, specie partendo da analogie con la pittura francese) rinvio ancora al mio saggio già citato.

ni galanti e lucidamente tenere entro l'angolatura ironico-satirica, che può venire qualche volta quasi superata in superficie dall'indugio compiaciuto dell'artista nel fascino stesso della sua opera più preziosa e raffinata, ma che centralmente domina anche le parti più sfaccettate e autonome della sua componente rococò.

Alla stessa maniera dovrà dirsi che i vari toni e livelli di rappresentazione della sua favola ironico-satirica possono sí distinguersi e precisarsi, ma non isolarsi assolutamente entro risultati eterogenei e privi di un loro accordo funzionale e di una loro tensione verso i risultati più sintetici ed alti della prospettiva poetica del *Giorno*.

Nella fondamentale direzione dell'ammaestramento del «giovin signore» e nella rappresentazione delle varie fasi della sua giornata si esercita anzitutto l'eccezionale capacità pariniana di evidenza esauriente, sensuosa ed elegante degli oggetti, che supera la semplice descrizione e l'allineamento di elementi obbiettivi (più comune alla poesia direttamente didascalica, della cui lezione pure, come si è detto, molto si servì il Parini) in quella più raffinata, agile e cesellata rappresentazione di una realtà restituita alla dimensione artistica mercè il concorso attivo delle componenti del sensismo, del rococò, del classicismo, saldati in una tecnica prensile e duttile che insieme evidenza e nobilita gli oggetti senza perderne mai la base di concretezza, verificabile puntualmente in precise impressioni sensoriali, visive, sonore, e sin tattili ed olfattive.

Si rilegga così, almeno in parte, la lunga descrizione degli oggetti che costituiscono la «nobil soma» di «leggiadri arnesi» di cui il giovin signore «graverà sue vesti / pria che di sé medesimo esca a far pompa»:

Veggio l'Astuccio
di pelle rilucente ornato e d'oro
sdegnar la turba, e gli occhi tuoi primiero
occupar di sua mole: esso a mill'uopi
opportuno si vanta, e in grembo a lui
atta agli orecchi, ai denti, ai peli, all'ugne
vien forbita famiglia. A lui contende
i primi onori d'odorifer'onda
colmo Cristal che a la tua vita in forse
rechi soccorso allor che il vulgo ardisce
troppo accosto vibrar da la vil salma
fastidiosi effluj a le tue nari.
Né men pronto di quella all'uopo istesso
l'imitante un cuscin purpureo Drappo
mostra turgido il sen d'erbe odorate
che l'aprica montagna in tuo favore
al possente meriggio educa e scalda.
Seco vien pur di cristallina rupe
prezioso Vasello onde traluca
non volgare confetto ove agli aromi

stimolanti s'unio l'ambra o la terra,
 che il Giappon manda a profumar de' Grandi
 l'etereo fiato; o quel che il Caramano
 fa gemer Latte dall'inciso capo
 de' papaveri suoi perché, qualora
 non ben felice amor l'alma t'attrista,
 lene serpendo per le membra, acqueti
 a te gli spirti, e ne la mente induca
 lieta stupidità che mille aduni
 imagin dolci e al tuo desio conformi.
 A questi arnesi il Cannocchiale aggiugni,
 e la guernita d'oro anglica Lente.
 Quel notturno favor ti presti allora
 che in teatro t'assidi, e t'avvicini
 gli snelli piedi e le canore labbra
 da la scena rimota, o con maligno
 occhio ricerchi di qualch'alta loggia
 le abitate tenebre, o miri altrove
 gli ognor nascenti e moribondi amori
 de le tenere Dame onde s'appresti
 per l'eloquenza tua nel dí vicino
 lunga e grave materia.¹⁰⁰

Brano in cui, senza cedere agli entusiasmi di basso verismo di tanti interpreti della scuola storico-positivistica («par di veder dentro l'astuccio in bell'ordine lo stecchino per gli orecchi, lo stuzzicadenti, le pinzette, le forbicette»¹⁰¹), la resa artistica di una realtà obbiettiva è, a suo modo, perfetta, anche se, a questo livello, è pur lecito avvertire i limiti della abilità rappresentativa del *Giorno*, una certa eccessiva pertinacia di gustoso, minuto rilievo evidenziante, per cui la romantica Staël poté parlare, con estensione generale inaccettabile, dei *tours de force* della poesia pariniana. Ché d'altra parte sarà subito da notare come, pure a questo livello, la poesia pariniana non manchi della capacità piú suggestiva di innalzare il tono descrittivo (e sempre dall'interno di una poetica che non vuol perdere mai il contatto sicuro con la sua base sensoriale) in sfumature piú complesse, fra ironia e fascino, come nella bellissima vibrazione ironico-patetica, negli ultimi versi citati, degli «ognor nascenti e moribondi amori / de le tenere dame» che, con tanta morbida ed energica sinteticità, riprospetta poeticamente la «commedia dell'amore» nella galanteria frivola, e pure affascinante, del mondo aristocratico settecentesco.

Né su questo piano e livello artistico la tecnica poetica della cattura e resa

¹⁰⁰ *Mattino*, vv. 842-883.

¹⁰¹ Come dice il Mazzoni nel suo commento, per altre ragioni pregevole (*Le Odi, Il Giorno, le poesie minori*, Firenze 1938, p. 215).

artistica della realtà si arresta agli oggetti, immobili sotto lo sguardo attivo del poeta, ma si addentra, superando ogni resistenza di rigidità e di staticità, sia nella resa mobile e conclusa di azioni meccaniche

(Già i valetti gentili udir lo squillo
del vicino metal cui da lontano
scosse tua man col propagato moto),¹⁰²

sia nella sottile descrizione del meccanismo dei sensi e sin in quella della sensistica origine delle idee:

A voi divina schiatta,
vie piú che a noi mortali il ciel concesse
domabile midollo entro al cerèbro,
sí che breve lavor basta a stamparvi
novelle idee. In oltre a voi fu dato
tal de' sensi e de' nervi e degli spirti
moto e struttura, che ad un tempo mille
penetrar puote, e concepir vostr'alma
cose diverse, e non però turbarle
o confonder giammai, ma scevre e chiare
ne' loro alberghi ricovrarle in mente.¹⁰³

E tanto piú efficacemente questa ammirevole capacità artistica (in cui si esaltano alcune delle piú forti tendenze del gusto e della mentalità del tempo, vincendo ogni ostacolo di rigidità prosastica o di prolissità discorsiva o di evasione nella canora melodia) si realizza quando la componente della grazia rococò ne fa lievitare il fondo piú sensibile e acuto di densità sensoriale, ne sfuma e screzia incantevolmente la *perspicuitas* e il *lucidus ordo* razional-classicistico.

Come in questa descrizione dei movimenti precisi ed eleganti della dama che taglia sapientemente la carne, nella scena del pranzo:

Or si vedranno
de la candida mano all'opra intenta
i muscoli giocar soavi e molli:
e le grazie, piegandosi dintorno,
vestiran nuove forme, or da le dita
fuggevoli scorrendo, ora su l'alto
de' bei nodi insensibili aleggiando,
et or de le pozzette in sen cadendo,
che dei nodi al confin v'impresse Amore.¹⁰⁴

¹⁰² *Mattino*, vv. 101-103.

¹⁰³ *Mattino*, vv. 227-237.

¹⁰⁴ *Mezzogiorno*, vv. 394-402.

Oppure tanto meglio quella capacità si realizza quando il poeta utilizza (nell'inseparabile funzione ironica e satirica di tutto ciò) l'ausilio dell'elemento mitologico del classicismo, riprendendolo nel suo nuovo arricchimento di allusioni rococò, patetiche e sorridenti, nei suoi effetti di elegante nobilitazione della realtà contemporanea.

Sarà il caso, nella scena della toletta del giovin signore, della descrizione del sapone e della polvere di mandorla che, con l'evocazione del mito di Filli trasformata appunto in mandorla, solleva e risolve la scena descrittiva, così nitida e sensibile, in un limpido e patetico movimento, in una vibrazione melodico-sentimentale non esteriormente aggiunta, ma intimamente sgorgata dall'attrito della sensibilità e dell'eleganza classicistica, dall'accarezzamento sottile del mondo dei classici implicito nella operazione delle immagini e del linguaggio di tutto il brano:

Già ferve il gran lavoro. Altri ti veste
la serica zimarra ove disegno
diramasi Chinese; altri, se il chiede
più la stagione, a te le membra copre
di stese infino al piè tiepide pelli.
Questi al fianco ti adatta il bianco lino
che sciorinato poi cada, e difenda
i calzonetti; e quei, d'alto curvando
il cristallino rostro, in su le mani
ti versa acque dorate, e da le mani
un limpido bacin sotto le accoglie.
Quale il sapon del redivivo muschio
olezzante all'intorno; e qual ti porge
il macinato di quell'arbor frutto,
che a Ròdope fu già vaga donzella,
e chiama in van sotto mutate spoglie
Demofonte ancor Demofonte.¹⁰⁵

O sarà il caso della fragorosa scena del ritorno del giovin signore in carrozza dopo la notte dissipata «tra le veglie e le canore scene / e il patetico gioco», che trova il suo completamento e la sua maggiore vibrazione poetica nella similitudine del ratto di Proserpina:

e stanco infine
in aureo cocchio, col fragor di calde
precipitose rote, e il calpestio
di volanti corsier, lunge agitasti
il queto aere notturno, e le tenèbre
con fiaccole superbe intorno apristi,
siccome allor che il Siculo terreno

¹⁰⁵ *Mattino*, vv. 255-271.

dall'uno all'altro mar rimbombar féo
Pluto col carro a cui splendeano innanzi
le tede de le Furie anguicrinite.¹⁰⁶

O sarà infine il caso dell'apertura del *Mezzogiorno*, in cui la funzione di contrasto di illustri ricordi mitologico-poetici con la frivola realtà umana di cui il Parini si elegge «umil cantore» e pedagogo ironico approfondisce al di là della grazia – non contro di essa – l'arricchimento poetico ricavato appunto dal mondo poetico della mitologia classica, riuscendo a far vibrare una delle note piú profonde e dolenti della poesia pariniana nell'evocazione dell'episodio virgiliano dell'innamoramento di Didone durante il pranzo offerto ad Enea e allietato dal canto di Jopa:

Tal fra le tazze e i coronati vini,
onde all'ospite suo fe' lieta pompa
la Punica Regina, i canti alzava
Jopa crinito: e la Regina intanto
da' begli occhi stranieri iva beendo
l'oblivion del misero Sichèo.¹⁰⁷

Già in questi brani è chiaro, del resto, come il livello della rappresentazione sensuosa e perspicua di oggetti, azioni, scene non sia chiuso in se stesso né rappresenti di per sé la mèta della poetica del *Giorno*: ché anzi, se troppo isolato, esso mostra tanto piú certi limiti generali di quella poetica e di quella poesia, alla fine monotona e stucchevole a causa di quella succulenta e preziosa efficacia di evidenza sensibile ed elegante, di quell'impegno artistico insistito e inappuntabile. Infatti la spinta interna dell'intento polemico, nelle sue forme ironico-satiriche, anima e investe quella stessa prospettiva e capacità di descrizione sensistico-classicistica e ne movimenta e organizza le offerte e i risultati a maggiori livelli di complessità e di forza poetica.

Così come le stesse forme ironiche e satiriche si graduano fra livelli ed esiti minori di capacità caricaturale e macchiettistica (che pure hanno una loro funzione nella economia e varietà del *Giorno*) e prestazioni e risultati piú fusi ed armonici.

Sul piano inferiore potranno porsi caricature e macchiette sul tipo di quella del giovin signore che è invitato dal poeta-pedagogo a mettersi in posa per presentarsi degnamente alla dama di cui è cavalier servente:

Ora imponi, o Signor, che tutte a schiera
si dispongan tue grazie; e a la tua Dama
quanto elegante esser piú puoi ti mostra.
Tengasi al fianco la sinistra mano

¹⁰⁶ *Mattino*, vv. 67-76.

¹⁰⁷ *Mezzogiorno*, vv. 6-12.

sotto il breve giubbon celata; e l'altra
sul finissimo lin posi, e s'asconda
vicino al cor: sublime alzisi 'l petto,
sorgan gli omeri entrambi, e verso lei
piega il duttile collo; ai lati stringi
le labbra un poco; ver lo mezzo acute
rendile alquanto, e da la bocca poi
compendiata in guisa tal sen esca
un non inteso mormorio.¹⁰⁸

Ad un livello maggiore di fusione, di movimento ironico, di armonia di scena, si pongono passi come quello delle dame in carrozza durante il corso dei cocchi:

Il lor ventaglio
irrequieto sempre or quinci or quindi
con variata eloquenza esce e saluta.
Convolsi le belle: or su l'un fianco
or su l'altro si posano tentennano
volteggiano si rizzan, sul cuscino
ricadono pesanti, e la lor voce
acuta scorre d'uno in altro cocchio.¹⁰⁹

O la macchietta rigida e apertamente buffa del maestro di ballo:

Egli all'entrar si fermi
ritto sul limitare, indi elevando
ambe le spalle, qual testudo il collo
contragga alquanto; e ad un medesimo tempo
inchini 'l mento, e con l'estrema falda
del piumato cappello il labbro tocchi.¹¹⁰

O la scena del giovin signore che, mentre beve la cioccolata o il caffè, conversa con i suoi protetti, e l'ironia e la satira convergono in una rapida e fusa evocazione di vita settecentesca:

Or te questa, o Signor, leggiadra schiera
trattenga al novo giorno; e di tue voglie
irrisolute ancora or l'uno, or l'altro
con piacevoli detti il vano occùpi,
mentre tu chiedi lor tra i lenti sorsi
dell'ardente bevanda a qual cantore
nel vicin verno si darà la palma

¹⁰⁸ *Mezzogiorno*, vv. 90-102.

¹⁰⁹ *Mezzogiorno*, vv. 1275-1282 (passati poi nel *Vespro*, vv. 405-412).

¹¹⁰ *Mattino*, vv. 172-177.

sopra le scene; e s'egli è il ver, che rieda
l'astuta Frine che ben cento folli
Milordi rimandò nudi al Tamigi;
o se il brillante danzator Narcisso
tornerà pure ad agghiacciare i petti
de' palpitanti Italici mariti.¹¹¹

Dal tessuto vario e denso delle due prime parti del *Giorno*, dalla generale pressione poetica così ricca di livelli espressivi ed artistici, così sfaccettata nelle diverse forme di rappresentazione satirica, ironica, parodistica, polemica, descrittiva delle apparenze eleganti, delle «amene sembianze», della realtà attediata e frivola del «bel mondo» aristocratico, di una vera realtà affettuosamente ed energicamente rilevata a contrasto, di un mondo concreto e ideale costituito dalla vita dei lavoratori in contatto autentico con la feconda sanità naturale, si innalzano come punti alti e sintetici della poesia del *Giorno*, come culmini della centrale tensione poetica pariniana, alcuni episodi esemplari, che pur raccolgono e coordinano come ad un fine ed esito più alti tanti moduli ed elementi altrove provati e attuati entro angolazioni più ristrette e a livelli minori e più parziali.

In questi episodi si attua la spinta poetica più profonda del *Giorno*, che altrove circola in forme meno intense ed intere, si esprime più compiutamente l'*animus* indignato, offeso ed energico del poeta illuministico, del poeta che sa di combattere una decisa battaglia contro disvalori e miti e costumi che qui rivelano tanto meglio il fondo disumano, spietato delle loro frivole e caricaturabili apparenze.

Ma quello sdegno, quell'affermazione energica e persuasa di supremi valori umani e civili (base di ogni vera nuova società e di ogni vera nuova cultura) non si esprimono in forme nude e schematiche (come spesso avviene nelle prime *Odi*) e acquistano una risonanza tanto maggiore – e a volte persino dolente e straziata – proprio perché il poeta li fa esplodere al sommo di una rappresentazione morbida ed elegante, dall'interno di un episodio organicamente costruito con tutte le risorse e i toni della sua arte, con tutte le sfumature delle sue componenti classicistiche, sensistiche, rococò. Sarà il caso della grande favola del *Piacere* (motivo e mito essenziale della *Weltanschauung* e della poesia pariniana) aperta in un tono elegante e suadente di flautata ironia. In quella favola il poeta dell'illuminismo ribadisce saldamente l'origine egualitaria degli uomini, la natura comune dei loro istinti e bisogni che dalla fuga del dolore li condusse al desiderio del piacere, specie nella sua forma più vitale e comune del piacere sessuale, per poi – attraverso la sensuosa e morbida ironica satira della «divina» distinzione degli uomini in due classi (quella formatasi alla fruizione dei più sottili e preziosi piaceri voluttuosi e quella rimasta allo stadio di una sensibilità rozza e sommaria,

¹¹¹ *Mattino*, vv. 204-216.

ma in realtà autentica, schietta e suscettibile di una diversa educazione) – giungere alla indignata designazione della «spregiata plebe» condannata alla fatica e alla legge del bisogno:

Forse vero non è; ma un giorno è fama,
che fur gli uomini eguali; e ignoti nomi
fur Plebe, e Nobiltade. Al cibo, al bere,
all'accoppiarsi d'ambo i sessi, al sonno
un istinto medesimo, un'egual forza
sospingeva gli umani: e niun consiglio,
niuna scelta d'obbietti o lochi o tempi
era lor conceduta. A un rivo stesso,
a un medesimo frutto, a una stess'ombra
convenivano insieme i primi padri
del tuo sangue, o Signore, e i primi padri
de la plebe spregiata. I medesm'antri,
il medesimo suolo offrieno loro
il riposo, e l'albergo; e a le lor membra
i medesmi animai le irsute vesti.
Sol' una cura a tutti era comune,
di sfuggire il dolore, e ignota cosa
era il desire agli uman petti ancora.

L'uniforme degli uomini sembianza
spiacque a' Celesti: e a variar la Terra
fu spedito il Piacer. Quale già i numi
d'Ilío sui campi, tal l'amico Genio,
lieve lieve per l'aere labendo
s'avvicina a la Terra; e questa ride
di riso ancor non conosciuto. Ei move,
e l'aura estiva del cadente rivo,
e dei clivi odorosi a lui blandisce
le vaghe membra, e lentamente sdrucchiola
sul tondeggiar dei muscoli gentile.
Gli s'aggiran d'intorno i Vezzi e i Giochi,
e come ambrosia, le lusinghe scorrongli
da le fraghe del labbro: e da le luci
socchiuse, languidette, umide fuori
di tremulo fulgore escon scintille
ond'arde l'aere che scendendo ei varca.

Alfin sul dorso tuo sentisti, o Terra,
sua prim'orma stamparsi; e tosto un lento
fremere soavissimo si sparse
di cosa in cosa; e ognor crescendo, tutte
di natura le viscere commosse:
come nell'arsa state il tuono s'ode
che di lontano mormorando viene;
e col profondo suon di monte in monte
sorge; e la valle, e la foresta intorno

mugon del fragoroso alto rimbombo,
finché poi cade la feconda pioggia
che gli uomini e le fere e i fiori e l'erbe
ravviva riconforta allegra e abbella.

Oh beati tra gli altri, oh cari al cielo
viventi a cui con miglior man Titano
formò gli organi illustri, e meglio tese,
e di fluido agilissimo inondolli!
Voi l'ignoto solletico sentiste
del celeste motore. In voi ben tosto
le voglie fermentar, nacque il desio.
Voi primieri scopriste il buono, il meglio;
e con foga dolcissima correte
a possederli. Allor quel de' due sessi,
che necessario in prima era soltanto,
d'amabile, e di bello il nome ottenne.
Al giudizio di Paride voi deste
il primo esempio: tra feminei volti
a distinguer s'apprese; e voi sentiste
primamente le grazie. A voi tra mille
sapor fur noti i più soavi: allora
fu il vin preposto all'onda; e il vin s'ellesse
figlio de' tralci più riarsi, e posti
a più fervido sol, ne' più sublimi
colli dove più zolfo il suolo impingua.
Così l'Uom si divise: e fu il Signore
dai Volgari distinto a cui nel seno
troppo languir l'ebet fibre, inette
a rimbalzar sotto i soavi colpi
de la nova cagione onde fur tocche:
e quasi bovi, al suol curvati ancora
dinanzi al pungol del bisogno andaro;
e tra la servitute, e la viltade,
e 'l travaglio, e l'inopia a viver nati,
ebber nome di Plebe. Or tu Signore
che feltrato per mille invitte reni
sangue racchiudi, poichè in altra etade
arte, forza, o fortuna i padri tuoi
grandi rendette, poichè il tempo alfine
lor divisi tesori in te raccolse,
del tuo senso gioisci, a te dai numi
concessa parte: e l'umil vulgo intanto
dell'industria donato, ora ministri
a te i piaceri tuoi nato a recarli
su la mensa real, non a gioirne.¹¹²

¹¹² *Mezzogiorno*, vv. 250-338.

O sarà il caso di due episodi condotti ancor piú energicamente al loro esito di forza indignata e dolente. Uno è quello che chiude significativamente il *Mattino* siglandone il senso piú vero e aggressivo con la rappresentazione lucida e ironica della uscita in carrozza del giovin signore dopo i laboriosi preparativi della sua toletta e con il quadro allucinante del plebeo investito e travolto dalla carrozza signorile e dal suo cocchiere impaziente e superiore ad ogni possibile sanzione penale:

Intanto addio
degli uomini delizia, e di tua stirpe,
e de la patria tua gloria e sostegno.
Ecco che umili in bipartita schiera
t'accolgono i tuoi servi: altri già pronto
via se ne corre ad annunciare al mondo,
che tu vieni a bearlo; altri a le braccia
timido ti sostien mentre il dorato
cocchio tu sali, e tacito, e severo
sur un canto ti sdrai. Apriti o vulgo,
e cedi il passo al trono ove s'asside
il mio Signore: ahi te meschin s'ei perde
un sol per te de' preziosi istanti.
Temi 'l non mai da legge, o verga, o fune
domabile cocchier, temi le rote,
che già piú volte le tue membra in giro
avvolser seco, e del tuo impuro sangue
corser macchiate, e il suol di lunga striscia,
spettacol miserabile! segnàro.¹¹³

L'altro, giustamente famoso e suscettibile di uno di quei minuti commenti che competono alla vera poesia, è quello della «vergine cuccia» che raccoglie, al centro della scena del pranzo del *Mezzogiorno*, le note piú intense del contrasto fra vera socievolezza, vera cultura, vera umanità, e frivolezza, volgare e superficiale snobismo, perversione libertina dei grandi motivi della nuova cultura, che si spargono nel lungo contesto dei discorsi conviviali del «Bel Mondo». Fra questi è quello del vegetariano alla moda (la moda di una *sensiblerie* snobistica, alibi di una arida spietatezza disumana¹¹⁴) che perora, parodiando moduli classici di deprecazione, contro

¹¹³ *Mattino*, vv. 1065-1083.

¹¹⁴ Come è sottilmente chiarito dal preambolo:
Qual anima è volgar la sua pietade
all'Uom riserbi; e facile ribrezzo
dèstino in lui del suo simile i danni,
i bisogni, e le piaghe. Il cor di lui
sdegna comune affetto; e i dolci moti

l'uccisione di una «innocente agnella» e provoca così l'intenerimento e il pianto della dama del giovin signore al ricordo dell'offesa patita dalla sua «vergine cuccia» ad opera di un servo.

Or le sovviene il giorno,
ahi fero giorno! allor che la sua bella
vergine cuccia de le Grazie alunna,
giovenilmente vezzeggiando, il piede
villan del servo con l'eburneo dente
segnò di lieve nota: ed egli audace
con sacrilego piè lanciolla: e quella
tre volte rotolò; tre volte scosse
gli scompigliati peli, e da le molli
nari soffìo la polvere rodente.
Indi i gemiti alzando: aita aita
parea dicesse; e da le aurate volte
a lei l'impietosita Eco rispose:
e dagl'infimi chiostri i mesti servi
ascoser tutti; e da le somme stanze
le damigelle pallide tremanti
pricipitaro. Accorse ognuno; il volto
fu spruzzato d'essenze a la tua Dama;
ella rinvenne alfin: l'ira, il dolore
l'agitavano ancor; fulminei sguardi
gettò sul servo, e con languida voce
chiamò tre volte la sua cuccia: e questa
al sen le corse; in suo tenor vendetta
chieder sembrolle: e tu vendetta avesti,
vergine cuccia de le Grazie alunna.
L'empio servo tremò; con gli occhi al suolo
udí la sua condanna. A lui non valse
merito quadrilustre; a lui non valse
zelo d'arcani uficj; in van per lui
fu pregato e promesso; ei nudo andonne
dell'assisa spogliato ond'era un giorno
venerabile al vulgo. In van novello
signor sperò; ché le pietose dame
inorridíro, e del misfatto atroce
odiàr l'autore. Il misero si giacque
con la squallida prole, e con la nuda
consorte a lato su la via spargendo
al passeggiere inutile lamento:
e tu vergine cuccia, idol placato
da le vittime umane, isti superba.¹¹⁵

a piú lontano limite sospinge
(*Mezzogiorno*, vv. 497-502).

¹¹⁵ *Mezzogiorno*, vv. 517-556.

Qui tutte le qualità e le risorse dell'arte pariniana entrano in azione e sono adibite ad una progressione sicura ed organica di poesia.

Prima l'avvio sospirato ed ironico nel ricordo languido della dama, cadenzato dalla ripetizione ad inciso nostalgico («il giorno / ahì fero giorno!»), la descrizione dello *scelus* del servo tutta alleggerita e approfondita insieme dal tono sacro-ironico, epico-parodistico e dalla commisurata fusione della sensuosa realtà del fatto e della sua ironica nobilitazione classicistica («de le Grazie alunna», «sacrilego piè», «tre volte rotolò, tre volte scosse», «e da le molli / nari soffiò la polvere rodente»). Poi sul passaggio dell'onomatopea classicistico-sensistica («Aita, aita», che traduce con aristocratico sorriso il «caí, caí» della cagnolina) l'aprirsi intorno dello sfondo del palazzo nobiliare attraverso l'ampliarsi del guaito nell'eco «impietosita» che lo ripercuote fino alle «aurate volte», e il doppio movimento trepidante e impaurito, dal basso e dall'alto, dei «mesti servi» e delle «damigelle pallide, tremanti» in cui risalta la capacità figurativo-cinematica dell'artista e il sobrio ricavo del suo gusto di pittore classicistico-rococò esaltato nelle volute del movimento e nell'impasto di sensibilità descrittiva e di rotto, accelerato ritmo di falsa drammaticità della scenetta dello svenimento della damina, dell'affaccendarsi dei servi e delle cameriere intorno a lei, del suo patetico colloquio con la cagnetta.

Ma a questo punto il falso dramma si converte senza sforzo nel vero dramma dell'«empio» servo e lentamente le note ironiche («empio servo», «misfatto atroce») si sciolgono in un tono di altissima severità che recupera, al fondo, come in un *refrain* di tono capovolto, e perciò tanto più intenso, le forme iniziali della designazione classicistica, del tono falso ieratico, trasformando l'ironia iniziale in una *indignatio* etico-poetica di profonda risonanza.

Infine dovrà venir ben rilevato, su questo piano alto di risultati poetici interi e rappresentativi della maggiore poesia del *Giorno*, il passo del *Mattino* in cui dalla descrizione della prima colazione del «giovin signore» e delle bevande offerte e illustrate a sollecitare il suo svogliato appetito il poeta passa ad esprimere il suo sdegno umanitario illuministico nei confronti dei *conquistadores* e della loro spietata opera di distruzione e di morte nell'America centrale e meridionale, nel contrasto fra imprese faticose e grandiose, ma alla fine barbare e disumane, e la futilità dell'uso voluttuario che dei frutti di tali imprese vien fatto dalla classe nobiliare:

Ma già il ben pettinato entrar di novo
tuo damigello i' veggo; egli a te chiede
quale oggi piú de le bevande usate
sorbir ti piaccia in preziosa tazza:
Indiche merci son tazze e bevande;
scegli qual piú desii. S'oggi ti giova
porger dolci allo stomaco fomenti,
sí che con legge il natural calore
v'arda temprato, e al digerir ti vaglia,

scegli il brun cioccolato, onde tributo
ti dà il Guatimalese e il Caribbèo
c'ha di barbare penne avvolto il crine:
ma se nojosa ipocondria t'opprime,
o troppo intorno a le vezzose membra
adipe cresce, de' tuoi labbri onora
la nettarea bevanda ove abbronzato
fuma, ed arde il legume a te d'Aleppo
giunto, e da Moca che di mille navi
popolata mai sempre insuperbisce.

Certo fu d'uopo, che dal prisco seggio
uscisse un Regno, e con ardite vele
fra straniere procelle e novi mostri
e teme e rischi ed inumane fami
superasse i confin, per lunga etade
inviolati ancora: e ben fu dritto
se Cortes, e Pizzarro umano sangue
non istimàr quel ch'oltre l'Oceàno
scorrea le umane membra, onde tonando
e fulminando, alfin spietatamente
balzaron giù da' loro aviti troni
re Messicani e generosi Incassi,
poiché nuove così venner delizie,
o gemma de gli eroi, al tuo palato.¹¹⁶

Anche qui tutto è misurato da una mano sapiente, delicata ed energica, che lavora sulla densa tensione di un generoso e saldo sdegno poetico assicurandone la graduata e continua espressione, il movimento inizialmente sinuoso ed ironico, realizzato con il metodo classicistico-sensistico della pregnante e nobilitante sensuosità e mosso dall'ironia, dalla satira parodistica, screziato in rapide definizioni e descrizioni epico-pittoresche nel suono esotico-classico, prezioso-rapsodico, e poi lo sgorgo più diretto e, nella sua misurata pacatezza e costanza di linguaggio, fremente e addolorato, incupito e severo nella ripetizione di parole essenziali («umano sangue», «umane membra»), nell'accentuazione sonora ed energetica delle azioni violente di sterminio («tonando / e fulminando», «spietatamente / balzaron giù...») rafforzata dal rilievo dell'*enjambement*.

Dall'altezza di simili passi meglio si misura la forza e l'originalità e la pregnanza storica dell'operazione poetica del *Giorno* specie nelle sue prime due parti. Parini vi si afferma come vero «poeta» dell'illuminismo italiano e oseremmo dire anche dell'illuminismo europeo, se pensiamo alla differenza di nuovo livello e di maggiore pressione poetica che par di dover porre fra lui e lo stesso Alexander Pope cui egli fu paragonato e assimilato dal Baretti, che lo chiamò «il Pope italiano».

¹¹⁶ *Mattino*, vv. 125-157.

Riveduti nella loro interezza e nell'organico raccordo dei loro livelli e toni artistici i due poemetti del '63-65 costituiscono un'opera poetica che, anche senza la sua continuazione piú tarda nelle due ultime parti del *Giorno* (continuazione, come vedremo, della fondamentale prospettiva dei due primi poemetti, ma caratterizzata dalla incidenza del successivo sviluppo etico-estetico, che indusse il Parini a rivedere e correggere il testo degli stessi primi poemetti), ha un suo eccezionale rilievo nella letteratura di metà Settecento e nella sintetica espressione poetica delle esigenze e idealità dell'illuminismo italiano.

Frutto di un'arte matura e complessa, essi hanno una fortissima vitalità e resistenza poetica, rappresentano il maggiore sforzo di varietà e organicità della fantasia pariniana, anche se son pur visibili in essi i limiti poetici innegabili sia in una generale prospettiva delle possibilità e dei valori della poesia (certa stucchevolezza e sazietà della rappresentazione sensistico-classicistica, certa minore elasticità nel generale percorso narrativo-poematico, certa monotonia del figurino del giovin signore), sia nello stesso svolgimento della poetica e della poesia pariniana che, come vedremo, dopo la prima redazione dei due poemetti cerca vie di espressione meno incisive e preziose e, nel complesso concorso di una poetica intonata alle forme piú profonde del neoclassicismo e di una prospettiva civile e sentimentale meno aggressiva, ma non perciò meno persuasa e profonda, salirà, nell'ultima fase delle odi, a risultati poetici ancora piú convincenti e totali.

6. *Lo svolgimento della poetica pariniana in direzione neoclassica: le nuove «Odi»*

Nella ripresa delle *Odi*, dopo la pubblicazione delle due prime parti del *Giorno* e la piú lenta continuazione del poema dopo l'inizio della *Sera* che, nelle intenzioni del poeta in quel periodo, avrebbe dovuto costituirne la terza ed ultima parte, si profila lentamente uno sviluppo della poetica pariniana che – senza brusche e drammatiche rotture, ma con sempre piú chiara e consistente direzione di gusto e di generale *animus* etico-politico – viene procedendo verso forme ideative, immaginative, costruttive, sempre piú spaziate, distese, armoniche, verso un tipo di sensibilità «nobile e semplice» (la *edle Einfalt* di tipo neoclassico), verso una prospettiva celebrativa, e pur tutt'altro che enfatica, dei valori positivi della matura spiritualità pariniana (saggezza, equilibrio, civile rapporto di persone illuminate ed elette nelle forme della neoclassica *stille Grösse*: tranquilla e serena grandezza), che lentamente abbandona, o riduce in maniera piú pacata e smussata, l'aggressività delle prime odi o l'uso dell'ironia e satira dei due primi poemetti del *Giorno*, smorzando insieme le tinte troppo vivaci, l'impegno troppo pungente ed icastico del discorso poetico, il rilievo piú minuto e particolareggiato della poetica classicistico-sensistica.

In questo sviluppo di poetica è ben percepibile l'incidenza del nuovo

gusto neoclassico nelle sue formulazioni teoriche e nelle sue applicazioni figurative¹¹⁷.

Specie dopo la pubblicazione della *Storia* del Winckelmann (tradotta in italiano proprio a Milano nel 1779), i principii del Winckelmann e del Mengs, favoriti dai fermenti classicistici precisati nell'eclettismo romano, si erano diffusi rapidamente nell'Italia settentrionale e, quando nel 1776 fu aperta a Milano l'Accademia di belle arti di Brera, il Parini, quale professore in quell'accademia di eloquenza e belle lettere, si trovò a diretto contatto con artisti neoclassici come Traballesi, Franchi, Albertolli, Knoller, Piermarini, Appiani. E con molti di loro collaborò come scrittore di progetti per teloni di teatro (quello della Scala del 1778, o del teatro di Novara), per soffitti, per decorazioni nel Palazzo Reale (*l'Apoteosi di Giasone* e *l'Aurora* dello Knoller, il *Giove tonante* del Monticelli, i *Riposi di Giove, Amore e Psiche*, il *Trionfo di Igea* del Traballesi) e in altri palazzi in cui il gusto neoclassico faceva la sua prova integrale di grandezza, nobiltà, semplicità, venata, specie nella pittura, da quegli elementi di grazia che non mancano certo nello stesso Winckelmann, ammiratore del Gessner, vibrante di tenerezze arcadiche e rococò.

E così una prova, esterna alla poesia, ma assai importante, della nuova direzione del gusto pariniano posteriore alle prime *Odi* e alle due prime parti del *Giorno*, è costituita da quei soggetti per teloni, quadri e decorazioni che vanno sotto il nome di «programmi di belle arti» e rappresentano l'adesione del Parini al canone neoclassico del letterato che prepara soggetti per il pittore e più generalmente alle tendenze del neoclassicismo figurativo negli ideali di proporzione ed ordine, di semplificazione essenziale, di centralità delle figure umane divinizzate¹¹⁸, della serenità, della *Unbestimmung*, di incontro fra allegoria e moralità nel senso del *Versuch einer Allegorie* del teorico tedesco.

Le figure essenziali di Giove («il più bello dio che si possa, di forme grandi, con una maestà e spezie di riposo anco fra l'ira»), di Apollo («sarà pieno d'entusiasmo bensì: ma di quello che nasce dai più intimi sentimenti del cuore, anziché dalla riscaldata fantasia. Però l'attitudine e l'espressione di lui sarà franca ed ardata, ma senza troppo grande alterazione di moti»), indicate al pittore per i teloni della Scala o del teatro di Novara e per altri soggetti decorativi, sono chiari riflessi di precise figure della *Storia* del Winckelmann e dei principii della bellezza ideale, della «grazia sublime» che esclude ogni

¹¹⁷ Già prima, del resto, idee winckelmanniane circolavano in Italia attraverso la traduzione di altri scritti del grande archeologo e teorico tedesco. Sui rapporti più generali fra la cultura e letteratura figurativa e iconologica, non solo neoclassica, e la poesia pariniana si veda ora l'acuto e preciso volume di G. Savarese, *Iconologia pariniana*, Firenze 1975.

¹¹⁸ Si noti anche, in accordo con Winckelmann, la decisa preferenza per figure «decentemente nude» o, se vestite, vestite con «abiti di forma più che si può manifestante il nudo, e di costume semplice ed antico» (*Tutte le opere*, ed. cit., p. 900).

sdegno troppo vivace, ogni espressione realistica, ogni gusto del grottesco¹¹⁹ e del deforme, per cui l'armonia etico-estetica, la *kalokagathia* si sostituisce all'edonismo vivace del classicismo rococò e all'*utile dulci* dell'illuminismo.

Questi «programmi» rispondono, ripeto, al principio neoclassico del poeta che deve suggerire immagini al pittore ed è esplicita in proposito la testimonianza del sonetto del '93 all'Appiani che propone un soggetto suggerito nelle sue linee essenziali all'esecuzione del pittore:

Fingi un'ara, o pittor. Viva e festosa
fiamma sopra di lei s'innalzi e strida:
e l'un dell'altro degni, e sposo e sposa,
qui congiungan le palme; e il genio arrida.

Sorga Imeneo tra loro; e giglio e rosa
cinga loro a le chiome. Amor si assida
sulla faretra; e mentre l'arco ei posa
i bei nomi col dardo all'ara incida.¹²⁰

E ancora nel discorso inaugurale del corso di belle lettere il Parini parla dell'«alleanza» fra artisti e letterati:

L'unità, per esempio, la varietà, la simmetria, la chiarezza, la verità, la sublimità, l'espressione, che sono principii del poeta e dell'oratore, il sono a un tempo medesimo del musico, del dipintore, dello scultore, dell'architetto; e quindi è che gli eccellenti esemplari, i quali perciò appunto sono eccellenti perché sono fatti dietro a questi principii, hanno una comune alleanza fra essi, nel modo che, per la stessa ragione, i dipintori, gli scultori, gli architetti, i musici, i poeti, gli scrittori eccellenti, anche nel quotidiano uso della vita, conversano agevolmente e volentieri stringono amicizia insieme, e si comunicano i loro pensieri sopra le rispettive arti loro, e contraggono somiglianti costumi e maniere. Non è adunque da dubitare che gli eccellenti esemplari della pittura e della scultura, non solo vagliano di stimolo e d'istruzione al dipintore ed allo scultore, ma che infiammino eziandio bene spesso il poeta e lo scrittore, e gli giovino a divenir più valente nell'arte sua.¹²¹

Queste esperienze winckelmanniane influenzarono certamente, in senso neoclassico, le nuove odi del Parini, come poi si potranno notare nella ripresa del *Giorno* i segni di una crescente applicazione di principi neoclassici e il successivo alleggerimento di forme sensisticamente più dense verso una linearità più sottile, una musica più distesa.

¹¹⁹ Sicché anche nel rappresentare Pane e Sileno il Parini raccomanda al pittore che ognuno dei due venga atteggiato «nel modo che si suol rappresentare, ma nondimeno di forme proporzionatamente nobili e belle...», con figura «né caricata né ridicola» (*Tutte le opere*, ed. cit., pp. 897-898).

¹²⁰ *Poesie*, ed. cit., II, p. 276.

¹²¹ *Tutte le opere*, ed. cit., p. 651.

Ora, nelle *Odi*, mentre cresce il gusto figurativo per immagini nitide e classiche (già vivo nel Parini precedente: e si pensi almeno al quadretto mitologico finale dell'*Educazione* che il Carducci chiamò «gemma greca», ma che si iscrive ancora piuttosto in un tipo di figuratività «ercolanense»¹²² più che veramente neoclassica), si precisa la poetica neoclassica nella esigenza di una costruzione più ampia, di suoni meno brillanti, di un impegno utilitaristico meno puntuale. Già nella *Laurea* (1777), nel movimento celebrativo in cui il tema illuministico è come temperato e innalzato – non eliminato – in un'aria di mito, un nuovo gusto di costruzione si sostituisce al gusto di ritmo combattivo della *Salubrità* e del *Bisogno*:

Quell'ospite è gentil che tiene ascoso
 ai molti bevitori
 entro ai dogli paterni il vino annoso
 frutto de' suoi sudori;
 e liberale allora
 sul desco il reca di bei fiori adorno,
 quando i Lari di lui ridenti intorno
 degno straniera onora:
 e versata in cristalli empie la stanza
 insolita di Bacco alma fragranza.¹²³

La presenza di Pindaro, esplicitamente confermata alla fine dell'ode («Pindaro lo seguia con gl'inni alati»), collabora al nuovo ideale di poesia celebrativa, solenne e richiedente uno stato d'animo particolare di serenità, di distacco, di sogno antico; quello stato d'animo che nella *Recita dei versi* (1783) trova esemplare espressione in quei versi che postulano una speciale condizione etico-estetica per l'esercizio e la fruizione della poesia:

Orecchio ama placato
 la Musa, e mente arguta e cor gentile.¹²⁴

Ascoltatori di poesie e poeti devono essere lontani da passioni torbide, da

¹²² *La educazione*, vv. 163-168:
 Tal cantava il Centauro.
 Baci il giovan gli offriva
 con ghirlande di lauro.
 E Tetide che udiva,
 a la fera divina
 plaudia da la marina.

Del resto nelle tavole di Ercolano si trovano immagini di Chirone ed Achille che richiamano i versi citati. Si veda circa il rapporto fra le tavole ercolanensi e la letteratura di secondo Settecento soprattutto il capitolo sul Savioli nel mio citato volume *Classicismo e Neoclassicismo nella letteratura del Settecento* (pp. 59-61).

¹²³ *La laurea*, vv. 1-10.

¹²⁴ *La recita dei versi*, vv. 37-38.

tensioni impure e dalla viziosa ricerca di toni clamorosi o troppo brillanti. E prima di tutto è richiesta un'attenzione sobria e casta ai valori della vita e della poesia: quel «retto e bello» a cui l'uomo è creato adatto dai «Numi» e in cui la formula della *Salubrità* («utile» e «lusinghevole canto») si trasforma con preciso valore indicativo.

Il classicismo illuministico aveva sentito (fra Algarotti, «util poeta», e Parini del primo periodo) l'*utile dulci* oraziano nel suo senso più utilitaristico e appariscente: utilità di cognizioni, di lotta contro le tenebre dell'ignoranza, dolcezza di poesia amabile, preziosa, brillante, ricca di fascino sensibile.

Il neoclassicismo maturo, invece, e tanto più fortemente il Parini in questa nuova fase del suo gusto e della sua poesia, sentono la vecchia formula «vero e bello» nel senso più vasto e mitico, con chiaro predominio del bello come perfetto, armonico, e del vero come altamente umano e civile senza un riferimento immediato a «utili verità», a polemiche aperte, del tipo di quella sostenuta nella *Salubrità*.

Didascalismo più distaccato, meno immediatamente pragmatico e utilitaristico e certamente più in senso di alta, severa moralità allo stesso modo che l'edonismo di metà Settecento si svolge in contemplazione di bellezza e ideale.

Si intenda bene: non è che il Parini in questa nuova fase della sua attività abbia abbandonato i suoi ideali civili o rinnegato il suo sostanziale credo sensistico-razionalistico. Non mancano prove anche esterne della sua fedeltà ai suoi ideali umani, al suo senso della civiltà, alla sua antipatia per forme di conformismo o di abbandono della responsabilità del cittadino: e si pensi subito alla *Caduta* (1785) che, dopo la rappresentazione della vicenda esemplare (la caduta del vecchio poeta a causa del suo piede infermo, e il dialogo fra lui e il personaggio interprete di una morale corrente che invita a farsi conformista e caro ai potenti, con arti adulatorie e abilità diplomatiche, trovando il modo di indicare con note sobrie e vigorose la «tetra noia» dei grandi, i «bassi genii dietro al fasto occulti», il «muto aere» dove «il destin de' popoli si cova»), culmina nella proclamazione di una ideale figura del «buon cittadino» con cui il poeta, si badi bene, si identifica quanto a doveri fondamentali di fronte alla «patria», alla *civitas* concreta:

Buon cittadino, al segno
dove natura e i primi
casi ordinar, lo ingegno
guida così che lui la patria estimi.

Quando poi d'età carco
il bisogno lo stringe,
chiede opportuno e parco
con fronte liberal che l'alma pinga.

E se i duri mortali
a lui voltano il tergo,
ei si fa, contro a i mali,
de la costanza sua scudo ed usbergo.

Né si abbassa per duolo,
né s'alza per orgoglio.¹²⁵

Dove l'alta moralità pariniana, fondata anzitutto sul sentimento severo e stoico della dignità personale (impiegato però concretamente in opere e atteggiamenti a favore della collettività ed educativi per quella), trova un'ulteriore espressione di equilibrio e saggezza supremi: «né si abbassa per duolo, né s'alza per orgoglio». Tanto che il Leopardi, che volle fare del Parini il portavoce magnanimo dei suoi ideali etico-estetici nell'omonima operetta morale (*Il Parini ovvero della gloria*), nella *Ginestra* pur riprenderà, con tanto diversa forza e novità, questa severa lezione pariniana nella proposta dell'uomo in generale né superbo né vile di fronte alla coscienza della sua situazione e di fronte alla nemica natura¹²⁶.

Sicché, a ben vedere, anche la nuova poesia pariniana si incentra sempre in un vigoroso ideale morale-civile fortemente fondato sui doveri e le qualità dell'individuo, membro di una *civitas* che ben si considera tale, ma che insieme sempre più sente come la sua collaborazione e partecipazione civile presupponga forti e maturate qualità personali sino all'esercizio della dignità e della costanza contro i casi avversi e l'eventuale spietatezza dei «duri mortali».

Non perciò amaro e ritroso gusto di solitudine, ma senso virile di una società in cui il singolo deve anzitutto contare su se stesso e sulla sua coscienza, sulla sua dignità: senza le quali, d'altra parte, ogni società avrebbe fondamenti fragili ed esposti ai capricci e agli errori della fortuna e degli stessi governi. Come si può dedurre dall'ode *La tempesta* (1786) che, oscuramente alludendo a provvedimenti del governo giuseppino, propone ancora una volta le «leggi sante» della Natura «in suo voler costante».

Non si può dunque demandare tutto ai governi e ai principi illuminati. Il cittadino e il saggio devono conservare la loro libertà di giudizio e di comportamento senza con ciò rifiutare la loro collaborazione al potere, ma riservandosi di sospenderla qualora quello agisca in maniera dissennata e contraria alla ragione e alla natura: che è poi la chiave dell'atteggiamento del Parini di fronte al governo democratico della Repubblica cisalpina e alla municipalità milanese di cui egli fece parte, allontanandosene poi quando la prepotenza dei francesi e la politica vessatoria del Direttorio provocò una situazione quale la dipinse il Foscolo nell'*Ortis* e che poté spingere il Parini a scrivere il noto sonetto per il ritorno degli austriaci a Milano.

Ma anzi si deve bene intendere che questo sviluppo della poetica pariniana in direzione neoclassica non deriva solo da movimenti e mutamenti del gusto, della tecnica artistica, delle prospettive letterarie maturatesi anche in

¹²⁵ *La caduta*, vv. 85-98.

¹²⁶ Si veda in proposito il mio saggio su *Leopardi e la poesia del secondo Settecento* (1962) in *La protesta di Leopardi*, Sansoni, Firenze 1973, 1974², pp. 204-207.

attrito polemico – come vedremo – con le nuove tendenze preromantiche, ma trova (come sempre avviene nei veri poeti) le sue motivazioni interne in una progressiva e lenta maturazione ed evoluzione dell'intera prospettiva morale e intellettuale del Parini a sua volta soggetta – in un nesso duttile e non schematizzabile in rigidi rapporti di «contenuto» e «forma» – alle incidenze e alle sollecitazioni storiche, culturali ed estetiche e concretamente attiva nell'esercizio immaginativo o creativo.

Nella stessa storia dell'illuminismo lombardo è dato cogliere, dopo gli entusiasmi e le speranze degli anni '60-65 (a cui il Parini collaborò, da poeta e da riformista, con le prime *Odi* e le prime parti del *Giorno*), un intreccio più difficile di applicazioni pratiche della cultura all'opera minuta e burocratica del governo austriaco, di collaborazione e di critica ai programmi del rigido riformismo giuseppino (e poi della meno decisa epoca leopoldina), specie in quel settore più moderato cui il Parini appartiene e in cui si profilano anche maggiori esigenze di autonomia e di reazione locale, inquietudini ed amarezze o di fronte a riforme troppo rigide e radicali o a remore e a sviamenti dalla linea riformistica prudente e concreta impostata dal Kaunitz e dal Firmian.

Si pensi almeno al caso del Beccaria che dalla posizione più entusiastica del *Dei delitti e delle pene* e della collaborazione al «Caffè» verrà passando ad un'attività più concreta, ma meno ideologicamente aggressiva nell'esercizio della sua funzione, pur così importante e lucida, di estensore delle «consul-te», quale consigliere e burocrate del governo lombardo-austriaco.

Quanto al Parini, e ben tenendo presente sempre la sua fondamentale posizione di moderato e di riformista gradualistico e prudente, egli venne portando avanti la sua persuasa volontà di riforma e mantenne chiaramente la sua prospettiva illuministica, la sua fiducia nell'opera congiunta di natura e ragione, e appoggiò al centro l'attività di Giuseppe II nella sua opera di sradicamento di pregiudizi e di residui feudali, come ben chiarisce il sonetto del 1784 per la venuta a Milano dell'imperatore, che esalta soprattutto la fondazione dell'«util comune» e sostiene la lotta per l'incremento della libertà della cultura e dell'educazione e quella per l'abolizione delle tasse feudali e della servitù della gleba («or la mente ora il piè liberi rende»):

Scorre Cesare il mondo, e tutto ei splende
sol d'egregia virtude, e il fasto sdegna;
e fra i popoli avvolto il vero apprende,
e dall'alto dei troni il giusto insegna.
Indi a stranio poter limiti segna;
qui delle genti la ragion difende;
e all'oppresso mortal da forza indegna
or la mente ora il piè liberi rende.
Toglie a la frode e all'ignoranza il velo;
fonda l'util comune; e ovunque ei giri
veglia, suda, contende, arde di zelo;

e fa che il mondo in lui rinati ammiri
quei che la prisca età pose nel cielo:
Teseo, Alcide, Giason, Bacco ed Osiri.¹²⁷

Ma insieme può criticarne nella *Tempesta* certi provvedimenti economici come eccessivi e soprattutto affrettati e indiscriminati mentre, d'altra parte, può giustificare, nella piú avanti ampiamente citata epistola al De Martini, le esitazioni nella continuazione del *Giorno* come effetto della sua convinzione di aver già abbastanza prevenuto e agevolato l'opera riformatrice governativa con le prime due parti del poema, compiacendosi di una già avvenuta «educazione» di giovani nobili ai nuovi ideali di attività e di contributo all'utile comune. Sí che solo tanto piú tardi – e proprio nell'epoca leopoldina e nel riaffiorare di maggiori resistenze conservatrici di fronte ai pericoli dell'estendersi della rivoluzione francese – egli sentirà pure il bisogno, non solo di artista, di riprendere e completare il *Giorno* in una prospettiva artistica piú legata alla sua nuova poetica e in una ancor maggiore misura di posizioni in cui egli sembra ormai piú chiaramente associare a se stesso – nella satira di un mondo duro a morire e sempre piú ingiustificato e antistorico – la voce dei giovani nobili, come il D'Adda o l'Imbonati, da lui educati e ben capaci di deridere e giudicare con severità piú distaccata il bel mondo frivolo e sciocco.

Cosí l'evoluzione tarda del Parini non è certo abbandono dei suoi saldi ideali illuministico-riformistici, ma riduzione della loro affermazione piú aggressiva e trasferimento in un tono dell'animo piú saggio e severamente distaccato, in una loro profonda illuminazione vigorosa (si pensi alla *Caduta*), ma insieme come piú calma e positiva, entro la consonanza sicura con amici ed allievi fedeli e partecipi della sua prospettiva ideale, e dunque non semplicemente «isolato» e in una curva involutiva come è apparso a qualche studioso¹²⁸.

¹²⁷ *Poesie*, ed. cit., II, p. 268.

¹²⁸ Si vedano in proposito le pp. 64-65 del mio citato *Poetica, critica e storia letteraria* che si appuntano soprattutto contro la posizione del Petronio nel suo volume *Parini e l'illuminismo lombardo*, già da me attaccato nella sua prima edizione del '57 con una recensione riportata nell'altro mio volume, anch'esso citato, *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura del Settecento*, pp. 313-325. Non mi pare che la nuova edizione di quel libro (Bari 1972) modifichi sostanzialmente il mio precedente giudizio negativo. Né mi pare che valga la pena di replica l'altisonante e infatuata introduzione che vuol tributario anche me, pur sempre per il Petronio «terzaforzista», alla «scoperta» petroniana della linea dello sviluppo pariniano, se si pensa allo schema già presente nel mio saggio del '55 su *Parini e l'illuminismo* (in *Carducci e altri saggi* cit.). Per me, del resto, tutta la prospettiva metodologica (se così si può chiamare) del Petronio resta quella di uno pseudomarxismo sociologico e contenutistico, rozzo e incapace di capire i fatti artistici e poetici, e dunque anche incapace di fare storia se questa viene decurtata di sue forze autentiche come l'arte e la letteratura ridotte a semplici contenuti e ad azioni propagandistiche (i pifferi dietro la rivoluzione e dietro la storia). Sicché il Petronio non può neppure capire come la mia posizione metodologica e pratica non sia «terzaforzista»

Sicché gli stessi atteggiamenti di severa condanna degli elementi di turbamento e di corruzione nella nuova civiltà (la diagnosi potente della genesi della corruzione femminile in *A Silvia*, il quadro energico dei rapporti fra i potenti e i loro cortigiani nella *Caduta*) assumono ora un tono insieme più solenne e più distaccato, mentre gli ideali della fervida fede pariniana vengono celebrati in forme più alte e nobili, incarnati in miti perfetti e puri, in figure elette e caste, entro un rapporto di sentimenti più calmi e universali, in un clima di saggezza e di nobiltà spirituale. Cui corrisponde una costruzione più lineare e distesa, una musica più profondamente e pacatamente suggestiva, con modi espressivi meno icastici e pregnanti, con immagini e figure più serene e composte anche quando vibrano di un'intima letizia vitale, del fascino della loro elegante e sensibile bellezza, della commozione del poeta per il loro significato di superiore pienezza etico-estetica.

Saggezza e serenità che non ignorano il proprio difficile equilibrio, che non mancano di profonde venature di amarezza di fronte al ritorno o alla resistenza di disvalori e sviamenti e perversioni degli stessi valori (la corruzione del sano piacere in piacere perverso, della robusta ragione in rigida consequenziarietà fanatica), ma che le riassorbono in se stesse e nella propria superiore capacità di «impegno» e «distacco».

Sicché la stessa adesione al neoclassicismo e alle sue forme artistiche sarà da considerare anzitutto nella sua corrispondenza ai motivi etico-estetici dei grandi esemplari classici e del mondo di virile saggezza che essi hanno espresso, e così meglio si capirà anche l'avversione profonda del tardo Parini per le tendenze preromantiche non solo nella loro natura di «moda» esterofila e frivola¹²⁹, ma nel loro fondo di sensibilità sconvolta e capace, agli occhi del poeta e del saggio, di giungere fino alle forme del piacere perverso e alla perdita di una misura che, prima di essere artistica, era per lui etica, spirituale e culturale.

Ma certamente l'impegno dello scrittore si fa più mediato e distaccato, la combattività si smorza a favore di un tono magnanimo e superiore. Appoggiata a un senso della vita intero e senza tagli preventivi, ad un umanesimo illuministico senza bruschi salti e senza squilibri, la poetica pariniana mostra sempre più l'esigenza di una visione serena, meno polemica, più affermativa, meno impegnata sui particolari, più sicura in una interpretazione totale. E in questo tono più distaccato e più sereno una intima maturità si incontra

(e del resto come può esserlo davvero una linea che sfocia nella citata *Protesta di Leopardi?*), ma è una posizione che dal seno della critica «di sinistra» coerentemente combatte, senza equivoci, ogni vecchia e nuova critica di tipo formalistico-puristico, senza però cadere nel contenutismo sociologico del marxismo «volgare» e zdanovista. Era terzaforzista anche la posizione di Gramsci con la sua distinzione fra giudizio politico-pratico e giudizio estetico? Era terzaforzista quella di un della Volpe o di un Banfi?

¹²⁹ Il Parini combatte anche la moda di un neoclassicismo convenzionale e non coerente a «classici» modi di vita e di saggezza morale (come è appunto detto nel passo più avanti riportato della *Gratitudine* di fronte al «secol folle» che, con proprio danno, «non gusta» e «pur con laudi estolle» quell'«almo sapore» che natura schiude dagli esemplari della greccità).

con le suggestioni del gusto neoclassico assunto con tanto sicura decisione. Il senso alto della poesia nel suo valore superiore di verità e bellezza, di decoro estetico e morale scaturisce dall'equilibrio umano del Parini piú maturo e corrisponde agli ideali estetici del neoclassicismo.

Gusto di immagini mitiche, ricerca di linee ampie, di ritmi pausati ed ariosi coincidono con una concezione della poesia celebrativa e pacatamente solenne. Come si può ricavare dall'inizio veramente esemplare dell'ode *In morte del maestro Sacchini* (1786):

Te con le rose ancora
de la felice gioventú nel volto
vidi e conobbi, ahi tolto
sí presto a noi da la fatal tua ora,
o di suoni divini
pur dianzi egregio trovator Sacchini!¹³⁰

In questi versi cosí ampi e solenni e intimamente musicali, c'è veramente una lezione di musica riconquistata dal Parini, dopo gli esercizi piú ricchi e complicati del *Giorno*, sulle direzioni del gusto neoclassico e in una maturità che sembra stanca dell'eccessivo sforzo di abilità e di sapore prezioso che sono al limite della forza poetica del *Giorno*.

E un ritmo pacato e disteso, ben al di là del turgore barocco (e dei pindarici dell'ultimo barocco e dell'Arcadia), al di là del tenero canto arcadico e della musica secca e brillante della poesia illuministicamente didascalica, ricrea qui la condizione di una musica nuova, come le immagini si dispongono senza eccessivo rilievo in una linea composta e spaziosa:

Ed ecco l'atra mano
alzò colei cui nessun pregio move;
e te, cercante nuove
grazie lungo il sonoro ebano invano,
percosse; e di famose
lagrime oggetto in su la *Senna* pose.
Né gioconde pupille
di cara donna, né d'amici affetto
che tante a te nel petto
volean di senso ad eccitar faville
piú desteranno arguto
suono dal cener tuo per sempre muto.¹³¹

Naturalmente, ripeto, il neoclassicismo pariniano è originalissimo e la deduzione interna della sua poetica classicistico-illuministica a forme piú deci-

¹³⁰ *In morte del maestro Sacchini*, vv. 1-6.

¹³¹ *In morte del maestro Sacchini*, vv. 79-90.

samente neoclassiche è superiore, per forza di elaborazione personale, a semplici riecheggiamenti di teorie e suggestioni neoclassiche, più forti in scrittori secondari e più esplicite comunque in un'epoca più avanzata, in coincidenza con l'esplosione della attività neoclassica figurativa in epoca napoleonica.

Nel neoclassicismo pariniano vi è sempre una morbidezza e una vivacità che richiama al Parini precedente e il sogno di perfezione non diviene gusto di statuaria staticità e di grandiosità corrucciata e impassibile.

Sicché accanto alla *Laurea* potrà pur comprendersi la presenza di un'ode come le *Nozze* (pure del 1777) che, mentre presenta centralmente il senso umanamente profondo che il Parini aveva della lunga fedeltà coniugale, accesa da un amore intero e alimentato dalla «voglia giovanil», ma capace di resistere al declino della «cara gioventú» fino alla tomba (uno dei persuasi miti dell'umanesimo pariniano, del suo sentimento di una vita fruita nei suoi aspetti indissociabili di piacere e virtù), vagheggia anzitutto l'immagine sensibile della giovane sposa al suo risveglio dopo la prima notte nuziale: immagine che si va facendo, entro le direzioni della nuova poetica, sempre più nitida e limpida, ma pur non perde il brio, la sfumatura sensuosa, il ritmo alacre e festoso della grazia sensistico-rococò e del rapido, sicuro particolareggiamento di sensazioni vive e «naturali»:

Bel veder de le due gote
sul vivissimo colore
splender limpido madore,
onde il sonno le spruzzò!
Come rose ancora ignote
sopra cui minuta cada
la freschissima rugiada
che l'aurora distillò¹³²

Così come avviene, a più alto livello di gusto realistico-mitico, in uno dei sonetti per nozze che descrive una scena di una prima notte di amore casto-voluttuoso che tanto finemente delinea nella giovane sposa lo scontro fra pudore virginale e naturale brama dell'amplesso finora da lei non conosciuto e tanto più perciò fra desiderato e temuto «or che al talamo vien del marito, / male opponendosi; e sul fiorito / letto con trepidi ginocchi ascende»:

O bella Vergine, per cui s'accende
la vergin timida al primo invito
d'Amore, e il giovane caldo ed ardito
a la dolciissima palma contende;
questa a te candida zona sospende
Nice, or che al talamo vien del marito,
male opponendosi: e sul fiorito

¹³² *Le nozze*, vv. 25-32.

letto con trepido ginocchio ascende.
Tu in cambio donale l'amabil cinto,
caro a' bei giovani e a le donzelle,
onde il tuo morbido fianco è distinto.
In esso e i fervidi baci, e le belle
carezze, e i teneri susurri, e il vinto
pudor di querule spose novelle.¹³³

O si ricordi, al limite della prospettiva erotica pariniana, da distinguere da un vero libertinismo – ma da valorizzare come vivacissima sensualità insospettata in configurazioni troppo riduttive della carica vitale del Parini –, almeno quest'altro sonetto che vagheggia, per spregiudicatezza e alto senso della bellezza femminile, una figura di donna amata e sorpresa in un «negligé» trasparente, e così tanto più provocante e voluttuoso quanto più il volto è tinto dal rossore del pudore:

Che spettacol gentil, che vago oggetto
fu il veder la mia Nice all'improvviso,
quando sorpresa in abito negletto
m'apparve innanzi ed arrossì nel viso!
Come il candido velo al sen ristretto
i bei membri avvolgea! come indeciso
celava e non celava i fianchi e 'l petto
che sorger si vedeva in due diviso!
Quali forme apparian sotto alla veste!
Paga era l'alma e vivo era il desio;
e il piacer del mirarla era celeste.
Deh! mi concedi, Amor, che questa cruda
tal mi si mostri anco un momento; ed io
piú non invidio chi vedralla ignuda.¹³⁴

D'altra parte l'elemento della vivacità, dello scherzo galante, del raffinato giuoco rococò che si fonde organicamente con i toni prevalenti della poetica in direzione neoclassica, si libera più autonomo (quasi a più libera riprova del suo perdurare anche se in forme più squisite e misurate) in quel settore di canzonette e scherzi che non potrebbero però pretendere a un giudizio di eccellenza e centralità poetica¹³⁵, né opporsi per il loro

¹³³ *A Venere per le nozze di Nice*, in *Poesie*, ed. cit., II, p. 298.

¹³⁴ *La sorpresa*, I, in *Poesie*, ed. cit., II, p. 290. Tanto più scialbo appare il secondo sonetto (*Poesie*, ed. cit., II, p. 291) che, con una *outrance* troppo esplicita e drammatizzata, immagina addirittura il possesso della bella donna amata da parte di un rivale fortunato. La carica più esplosiva dell'erotismo si esteriorizza e l'«orrida scena» immaginata appare tanto più voluta e frigida, retorica.

¹³⁵ Come invece pensò Domenico Petrinì nello studio citato, che finiva per trovare il Parini maggiore (che per noi resta quello del *Giorno* e delle *Odi*, specie ultime) in questa produzione galante e preziosa.

gusto piú piccante a una presunta frigidità letteraria dei componimenti maggiori.

Lievi e sorridenti canzonette per parafuoco ornate di piccoli miti ercolanensi, brevissimi, deliziosi scherzi per ventole o ventagli dipinti con mano sicura e leggera che riesce a muovere in breve giro di versi minuscole scenette galanti ed ambigue

(Sopra il molle canapè
nel meriggio piú infocato
un mi tiene avanti a sé;
altri due gli stanno a lato.
Io con moto dolce e grato
do ristoro a tutti e tre
sopra il molle canapè),¹³⁶

figurine mobili e frivole

(Se una bella ha gelosia,
né il suo mal vuol che si scopra,
colla ventola si copra;
e da un lato guardi poi,
non veduta, i fatti suoi),¹³⁷

o piú fantastiche e ironiche variazioni sul tema costante dell'oggetto femminile, il ventaglio, e le sue svariate funzioni galanti:

De le belle il capo a nuoto
va in un turbin di capricci.
Io movendomi do moto
a quel turbin di capricci:
e così con l'opra mia
impedisco che corrotti
non divengano pazzia.¹³⁸

O sono brevi componimenti che condensano (magari attraverso prove successive e significative) in una figurina finale mitico-allegorica il sentimento di saggezza edonistica e razionalmente e virtuosamente confermata che il Parini oppone (su uno dei fronti della sua battaglia contro il moralismo ipocrita e arcigno e contro la corruzione bassa e inelegante) alla falsa severità. Come nella canzonetta per nozze che, attraverso tre versioni, cambia il finale piú maestoso («La ragion seduta in trono / loda il bello e loda il buono») riassorbendone il senso dell'accordo piú mosso e vivace che

¹³⁶ *Poesie*, ed. cit., II, p. 349.

¹³⁷ *Poesie*, ed. cit., II, p. 350.

¹³⁸ *Poesie*, ed. cit., II, p. 352.

pur assicura ancora una volta la presenza di parole emblematiche dell'ideale pariniano.

Lungi, o turba de' severi!
Da te leggi allor non piglio;
non mi curo che tu imperi
coll'irsuto sopracciglio;
e scherzar fo la Virtude
con le Grazie tutte ignude.¹³⁹

Per giungere a poesie che piú si avvicinano alla impostazione di odi-canonette come *Il passatempo* o *Il brindisi* (del 1778), che piacque al Leopardi (ne è riprova il metro del *Risorgimento*) e che, in forma piú scoperta, esprime la componente edonistica del piú complesso intreccio erotico-morale delle odi amorose: il bisogno della amabile compagnia femminile che sarà compenso estremo – scomparsa la possibilità di un amore intero – del poeta invecchiato, in un brindisi lieto-funereo che, all'apertura ritmicamente individuante il declino biologico e il precipitare degli anni nella discesa della sensibilità

(Volano i giorni rapidi
del caro viver mio:
e giunta in sul pendio
precipita l'età...)¹⁴⁰

corrisponde nel suo rapido, edonistico, supremo commiato:

Amor con l'età fervida
convien che si dilegue;
ma l'Amistà ne segue
fino all'estremo dí.
Le belle, ch'or s'involano
schife da noi lontano,
verranci allor pian piano
lor brindisi ad offerir.
E noi compagni amabili,
che far con esse allora?
Seco un bicchiere ancora
bere e poi morir.¹⁴¹

Ma nello svolgimento della poetica pariniana formatasi, affermatasi, piú che nelle *Poesie di Ripano Eupilino*, nelle prime *Odi* e nei due primi po-

¹³⁹ *Poesie*, ed. cit., II, p. 331.

¹⁴⁰ *Il brindisi*, vv. 1-4.

¹⁴¹ *Il brindisi*, vv. 45-56.

emetti del *Giorno*, l'elemento classicistico diventa sempre piú dominante appoggiandosi al gusto neoclassico, corrispondendo ad una specie di alleggerimento interno – frutto di maturazione poetica – e ad un coerente mutamento di «poetica» che tende a forme piú pacate, piú distese, quali abbiamo già viste nelle *Odi* citate, dalla *Laurea* pindareggiante alla *Recita dei versi*. Un Parini che sempre con maggiore distacco e maggiore padronanza considera la materia sensibile e sentimentale della sua esperienza e la elabora nell'essenziale riduzione poetica in linee misurate, in colori poco intensi, in musica poco brillante. È proprio quella chiarezza interiore, quella luminosità sempre piú omogenea di fronte a un certo «frizzante» del periodo precedente, che corrisponde originalmente alla condizione «serena» richiesta dal Winckelmann e maturatasi nel Parini attraverso esperienze tutt'altro che facili, conquista complessa e non semplice impostazione programmatica.

L'armonia che risulta dalla visione pariniana della vita, da sensazione istintiva ed intatta a costruzione civile, si libera dalle forme piú impulsive dello sdegno e della satira, e si trasforma piú direttamente in condizione di poesia. «Cor gentile», «mente arguta», ma soprattutto «orecchio placato» in cui quelle condizioni si depurano e si fanno condizione di lettura poetica delle proprie esperienze e capacità di costruzione poetica. Armonia che sale, come nei teorici neoclassici, da condizione perfetta di sensibilità (i greci di Winckelmann) e che porta ogni moralità su di un piano piú distaccato, insieme sorridente ed austero.

L'accordo di vero e bello qui si fa piú favoloso, assorto pur non perdendo mai nel Parini quel suo calore di vita generosa e acquistando sempre piú un tono elevatissimo. Su questa condizione etico-estetica cosí in accordo con le esigenze neoclassiche la poetica pariniana richiede immagini sempre piú figurative nel senso del disegno piuttosto che in quello del colore e della complessità sensibile. Dalle figurine del primo *Giorno*, cosí intensamente vive in ogni direzione della sensibilità, si passa al ritratto delle dame delle ultime odi, alla figura di Silvia «umana e pudica», a quella della Musa e della giovane sposa di Febo d'Adda in cui il neoclassicismo pariniano raggiunge la sua massima evidenza.

Anche il gusto del «celebrare», dell'elogiare prende un tono diverso da quello piú immediatamente utilitaristico-civile delle prime odi e si fa piuttosto altamente decorativo, alto velo di mito; non è il gusto di celebrazione fastoso del mitico Monti, ma certo i motivi civili si sentono piú in distanza e in una dimensione diversa, con minore urgenza e con un senso della civiltà piú armonioso e non meno serio.

Si ripensi al *Bisogno* e si confronti con la *Magistratura* (1788) in cui il passo si è calmato, il procedere ritmico si è fatto ampio, mentre tutto si trasforma in un'atmosfera decisamente piú classica, per cui il Gritti diventa un «eroe», le chiese, le piazze diventano «templi» e «fori», la giustizia è Temide, le insegne della giustizia i «fasci» e l'immagine dell'«eroe» si ferma in gesti e atteggiamenti di calma decorosa, di forza placida, riposata e «solenne»:

Chi sí benigno e forte
di Temide impugnò l'util flagello?
O chi pudor sí bello
diede all'augusta autorità consorte?
O con sí lene ciglio
fe' l'imperio di lei parer consiglio? [...]
Ei gli audaci repressi
tenne con l'alma dignità del viso.¹⁴²

E si legga il saluto a Vicenza, in cui il ritmo è chiarissimo e solenne, senza le sottolineature violente della *Salubrità dell'aria*, con un uso delle rime estremamente sobrio, quasi in un organismo che le supera e se ne serve come di ricordo di simmetriche proporzioni al di là ormai della esperienza del verso sciolto, assimilata in esigenza di ritmo ampio, piú musicale che canoro:

Salute a te, salute,
città, cui da la berica pendice
scende la copia, altrice
de' popoli, coperta di lanute
pelli e di sete bionde,
cingendo al crin con spiche uve gioconde.

A te d'aere vivace
a te il ciel di salubri acque fe' dono,
caro tuo pregio sono
leggiadre donne, e giovani a cui piace
ad ogni opra gentile
l'animo esercitar pronto e sottile.

Il verde piano e il monte,
onde sí ricca sei, caccian la infame
necessità che brame
cova malvage sotto al tetro fronte;
mentre tu l'arti opponi
all'ozio vil corrompitor de' buoni.

E lungi da feroce
licenza e in un da servitude abbietta,
ne vai per la diletta
strada di libertà dietro a la voce,
onde te stessa reggi
de' bei costumi tuoi, de' le tue leggi.

Leggi che fin da gli anni
prischi non tolse il domator romano;
né cancellar con mano
sanguinolenta i posterì tiranni;
fin che il Leone altero
te amica aggiunse al suo pacato impero.¹⁴³

¹⁴² *La magistratura*, vv. 115-120, 133-134.

¹⁴³ *La magistratura*, vv. 31-60.

Il largo uso dell'*enjambement* è qui in funzione di un ritmo largo, pieno, senza fretta, legato e solenne senza enfasi, si unisce all'essenzialità non pungente del rilievo aggettivale, sentito più come precisione e arricchimento di un disegno che come grumo di sensazioni tradotte in immagine. Sempre forza di sensibilità, ma più subordinata ad una funzione di disegno, quasi verso una figura mitica e allegorica secondo il gusto di Winckelmann, come è alla fine della prima strofa l'immagine della «Copia»:

coperta di lanute
pelli e di sete bionde,
cingendo al crin con spiche uve gioconde.

E così nella strofa seguente tornano sí le espressioni più forti che esprimono il generoso sdegno pariniano, ma inglobate in una visione armonica e attutite dalla introduzione così densa e pacata della strofa:

Il verde piano e il monte,
onde sí ricca sei, caccian la infame
necessità che brame
cova malvage sotto al tetro fronte;
mentre tu l'arti opponi
all'ozio vil corrompitor de' buoni.

Senso del decoroso, del solenne che riempie la lunga ode al cardinale Durini: *La gratitudine* (1790), in cui, in forma spesso monotona nella eccessiva lunghezza, il Parini rinnova la sua professione di fede nella poesia e nel classicismo come misura estetica ed etica:

Parco di versi tessitor ben fia
che me l'Italia chiami.¹⁴⁴

C'è un'atmosfera neoclassica che trasforma il cardinal Durini in un antico senatore e addirittura in un dio greco:

E spesso i Lari miei, novo stupore!
vider l'ostro romano
riverberar nel vano
dell'angusta parete almo fulgore:
e di quell'ostro avvolti
vider natia bontà clemente affetto,
ingenui sensi nel vivace aspetto
alteramente scolti;
e quanti alma gentil modi ha più rari
onde fortuna ad esser grande impari.¹⁴⁵

¹⁴⁴ *La gratitudine*, vv. 1-2.

¹⁴⁵ *La gratitudine*, vv. 41-50.

Come classica è l'atmosfera dell'immagine vivissima del poeta immerso nel bagno:

ed io, fra l'acque in rustic'urna immerso,
e a le Naiadi belle umil converso,
oro non già chiedea
che a me portasser dall'alpestre vena,
ma te, cara salute, al fin serena.¹⁴⁶

O di quella nell'ingresso del cardinale nella scuola del poeta:

Ed ecco, i passi a quello dio conforme
cui finse antico grido
verso il materno lido
dal Xanto ritornar con splendid'orme,
ei venne; e al capo mio
vicin si assise; e da gli ardenti lumi
e da i navi spargendo atti e costumi
sopra i miei mali oblio,
a me di me tali degnò dir cose
che tenerle fia meglio al vulgo ascose.¹⁴⁷

O del paragone mitologico con cui vien celebrato il gesto gentile del cardinale che accolse il poeta per strada nella sua carrozza:

Come la Grecia un dí gl'incliti figli
di Tindaro credette
agili su le vette
de le navi apparir pronti a i perigli;
e di felice raggio
sfavillando il bel crin biondo e le vesti,
curvare i rosei dorsi; e le celesti
porger braccia, coraggio
dando fra l'alte minaccianti spume
al trepido nocchier caro al lor nume:
tale in sembianti ei parve oltra il mortale
uso benigni allora...¹⁴⁸

In una poesia tutta formata di sentimenti «classici», paurosa di incrinare l'aria di decoro e di gentilezza, di innocenza e bellezza delle grazie, in una poesia come alta celebrazione sincera di anime senza torbidezza, di purezza immacolata, è poi centrale la lezione di «bellezza greca» che il Parini dà tra-

¹⁴⁶ *La gratitudine*, vv. 56-60.

¹⁴⁷ *La gratitudine*, vv. 61-70.

¹⁴⁸ *La gratitudine*, vv. 81-92.

ducendo Sofocle alla presenza del cardinale, il quale, lodato il maestro, loda il tragico greco e conforta così l'amore dei giovani che

dietro a gl'inviti
de la grecia beltà corser rapiti.¹⁴⁹

Così il Parini può precisare, nel pieno del suo esercizio poetico maturo, il suo ideale neoclassico e la sua ripugnanza per l'invasione preromantica:

– Vedrò vedrò da le mal nate fonti
che di zolfo e d'impura
fiamma e di nebbia oscura
scendon l'Italia ad infettar da i monti;
vedrò la gioventude
i labbri torcer disdegnosi e schivi;
e a i limpidi tornar di Grecia rivi
onde natura schiude
almo sapor che a sé contrario il folle
secol non gusta, e pur con laudi estolle.¹⁵⁰

Si noti infine come la direzione etico-estetica del Parini neoclassico trovi conferma anche in forme laterali e minori delle sue attività letterarie: come nella «festa teatrale» *Ascanio in Alba*, da «rappresentarsi in musica» per le nozze dell'arciduca Ferdinando d'Austria e Maria Beatrice d'Este, che nel suo tenue disegno e nel pacato linguaggio melodico, ormai lontani dalla più fervida qualità del melodramma metastasiano, traduce un senso di vita armonioso e casto, presenta vaghe scene di paesaggio più disegnato che colorito

(Qua vaghezza mi guida
di visitare i vostri colli ameni,
i puri stagni, e per il verde piano
queste vostre feconde acque correnti)

e figure «maestose» e gentili, «umane», soavemente armoniche, modeste, virtuose e nobili

(Mira, o stranier, come il bel passo move
maestosa e gentile: a le seguaci
come umana sorride,
come tra lor divide
i guardi e le parole. In que' begli atti
non par che scolta sia
l'altezza del pensiero, e di quell'alma
la soave armonia?),¹⁵¹

¹⁴⁹ *La gratitudine*, vv. 189-190.

¹⁵⁰ *La gratitudine*, vv. 201-210.

¹⁵¹ *Poesie*, ed. cit., II, pp. 18-20.

intimamente coerenti al prevalere della *kalokagathia* neoclassica nella versione etica e «naturale» della poetica pariniana nel suo nuovo sviluppo. A cui pur si addice, in questa prospettiva teatrale e nobilmente cortigiana, la lieve allegoria morale e la forma di lieto fine virtuoso e felice, senza impeto ed esuberanza edonistica, del «componimento drammatico», più o meno coevo, *Iside salvata*, in cui spicca un'ennesima versione del «folle mortale» irrequieto, avido di piaceri non posseduti nel momento stesso della conquista della felicità, subito turbato dal vano timore di perderla, che precisa ancora una volta – in questa temperie di saggezza sempre più consolidata – lo storico contrasto della visione pariniana con quella che si esprimerà nel Leopardi in una così diversa utilizzazione di una base eudemonistico-sensistica (si pensi al «piacer figlio d'affanno; / gioia vana ch'è frutto / del passato timore...»¹⁵²):

Non mi turbate
con aerei sospetti i bei momenti
di questo allegro dí. Folle mortale!
immaginando vai
col desire inquieto
i piacer che non hai:
ma li possiedi appena,
che col vano timor li cangi in pena.¹⁵³

Come lieve e pacata è la comicità (parodistica del melodramma serio) dell'«incompiuto» dramma comico *L'amorosa incostanza* (probabilmente fra il 1771 e il 1780), che si incentra sempre sulla stoltezza di ogni eccesso passionale.

¹⁵² E se nel *Sabato del villaggio* la stessa base del piacere porta a non contare sul piacere futuro e a godere solo della sua attesa, il ben diverso fondo pessimistico leopardiano utilizza le due prospettive nel dichiarare impossibile una vera felicità presente che non siano il fuggevole respiro della cessazione del dolore e del timore o l'attesa del giorno festivo che si rivelerà tedioso e le speranze vane, nella condizione particolare del fanciullo, di quella «festa» della vita che si rivelerà gremita di pene e di noia. Per il Parini, invece, il piacere è reale se non è turbato dall'avidità smodata di maggiori piaceri impossibili e tali che il loro possesso provoca timore e pena. Il pericolo è per lui dunque la rousseauiana *convoitise*, la felicità è nel saggio possesso del piacere possibile e commisurato alle condizioni dei singoli. Il Parini è «saggio», anche se in un senso tutt'altro che mediocre; il grandissimo Leopardi non lo è perché aspira ad un'infinita felicità, perché è profondamente scontento della realtà storica ed esistenziale. Perciò Parini collabora con la storia del suo tempo (anche se con un personale apporto), Leopardi sfonda la storia del suo tempo e, così facendo, profondamente anticipa il futuro e tanti dei nostri stessi problemi irrisolti.

¹⁵³ *Poesie*, ed. cit., II, p. 50.

7. La continuazione del «Giorno»

Entro le linee della lenta evoluzione della poetica pariniana verso una sua configurazione piú neoclassica si sviluppa anche il tentativo di completare il *Giorno* con le due parti del *Vespro* e della *Notte* (mentre in un primo tempo il poeta aveva pensato ad articolare il poema in sole tre parti: *Mattino*, *Mezzogiorno*, *Sera*). La scansione del *Giorno* in due fasi fondamentali (poemetti del '63-65 da un lato, *Vespro* e *Notte* dall'altro, con la coeva revisione di *Mattino* e *Mezzogiorno*) non deve far pensare tuttavia ad una profonda frattura nella composizione dell'opera, la cui elaborazione presenta invece il carattere di una pressoché ininterrotta continuità di lavoro entro la quale vanno poi distinte le successive fasi di poetica e poesia del Parini. E infatti i dati di cui disponiamo ci consentono di fissare con sufficiente approssimazione l'inizio del *Vespro* negli anni immediatamente successivi alla stampa del *Mezzogiorno* ('67 circa), anche se il lungo periodo di composizione del poemetto, che si protrae fino a intorno l'80 (e a questa data si raccorda approssimativamente l'inizio della *Notte*, alla quale il poeta lavorò forse anche fin dopo il '91), fa sí che le due ultime parti del *Giorno* vengano a corrispondere sostanzialmente al progressivo svolgimento della poetica pariniana già da noi seguito nello studio delle *Odi*. Ma l'opera non fu mai compiuta per un insieme di ragioni al cui centro è certo la minor pressione di necessità polemica e poetica di un tipo di poesia rispetto al quale il Parini si era venuto volgendo ad una poesia piú «occasionale» (nel senso goethiano della parola «occasione»), piú ispirata alle sue nuove idealità estetiche neoclassiche, alla sua prospettiva meno aggressiva, fiduciosa e insieme piú appagata di quelle conquiste di riforma pratica e morale a cui egli sentiva di aver già collaborato con le prime *Odi* e soprattutto con le prime parti del *Giorno*.

Che è quanto egli aveva detto assai chiaramente nell'epistola in versi al barone De Martini¹⁵⁴, in cui, mentre lamenta le proprie condizioni pratiche che avrebbero limitato lo stesso compimento del *Giorno* e chiede al «consulor del trono», piú che la lode dei pregi dell'arte, l'approvazione autorevole della «materia» e del «fine» del poema, presenta la propria opera poetica, la cui forma «scherzosa» non escludeva la serietà di fondo, ispirata ad una volontà di riforma dei cattivi costumi dei «fortunati» e degli «illustri», esempio dannoso per lo stesso costume del popolo, che trovava ora piú chiara consonanza con la piú decisa iniziativa riformatrice di Giuseppe II:

Spesso gli uomini scuote un acre riso:
ed io con ciò tentai frenar gli errori
de' fortunati e degli illustri, fonte
onde nel popol poi discorre il vizio.

¹⁵⁴ Carlo Antonio De Martini, inviato nel 1785 da Giuseppe II ad ordinare il Foro Lombardo.

Né paventai seguir con lunga beffa
e la superbia prepotente e il lusso
stolto ed ingiusto e il mal costume e l'ozio
e la turpe mollezza e la nemica
d'ogni atto egregio vanità del core.
Cosí, già compie il quarto lustro, io volsi
l'itale Muse a render saggi e buoni
i cittadini miei: cosí la mente
io d'Augusto prevenni, a cui, se in mezzo
all'alte cure, de' miei carmi il suono
salito fosse, a la salute, a gli anni
onde son grave, avrei miglior sostegno;
e al termin condurrei la impresa tela.
Dunque, o signore, a la tua man concedi
che rieda il mio volume; ond'altri veggia
che, se tu dotto vi lodasti alcuno
pregio dell'arte, la materia e il fine
tu, consultor del trono, anco ne approvi.¹⁵⁵

Alla luce di questa consapevolezza e di questa rinnovata volontà di prosecuzione della sua impresa di correttore di costumi entro un clima riformatore piú chiarito e deciso si può meglio capire come il Parini, nella continuazione del *Giorno*, fosse portato, anche per ciò, a diminuire la carica aggressiva, senza d'altra parte perdere di vista il rapporto essenziale con i suoi ideali riformatori su cui, come abbiamo detto, incideva – in un nesso duttile e reciproco – la maturazione del suo animo e del suo gusto in direzione di una visione vitale e poetica piú distesa e distaccata che si riflette nelle forme stesse della rappresentazione satirica delle nuove parti del *Giorno*.

E, d'altra parte, alla luce di quanto si è detto nel precedente capitolo, incideva sulle nuove direzioni poetiche della ripresa del *Giorno* quella maturazione della poetica pariniana in senso neoclassico¹⁵⁶, le cui esigenze si riflettono assai chiaramente sia nelle correzioni apportate ai due primi poemetti alla ricerca di ritmi piú larghi e pacati, di forme piú semplici ed elette (con smorzamenti del rilievo classicistico-sensistico piú irto di suoni e colori addensati¹⁵⁷: e a volte con l'innegabile perdita di qualche

¹⁵⁵ *Poesie*, ed. cit., II, pp. 176-177.

¹⁵⁶ Sul problema del neoclassicismo pariniano rinvio alla mia discussione cordiale con il Fubini (si veda nel «Giornale storico della letteratura italiana», 1956, la postilla del Fubini ad una recensione ben favorevole della Brizio al mio saggio *Parini e il neoclassicismo* e la mia *Postilla ad una postilla*, ora nel citato volume *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura del Settecento*, pp. 323-325).

¹⁵⁷ Si può cogliere il senso di tali mutamenti anche in due soli versi, come quelli della scena iniziale dell'alba nel *Mattino* (44-45 nell'edizione del '63, 12-13 nella nuova lezione manoscritta), che dalla forma primitiva

maggiore punta aggressiva¹⁵⁸), sia nelle parti interamente nuove del *Vespro* e della *Notte*.

Si noti per queste parti nuove la maggiore presenza di figurazioni in qualche modo piú contemplate e limpide (e non perciò ornamentali) cui la mitologia contribuisce con piú diretta funzione di suggestione estetica: come questa luminosa immagine del cielo notturno:

Mira la Notte,
che col carro stellato alta sen vola
per l'eterea campagna; e a te col dito
mostra Teseo nel ciel, mostra Polluce,
mostra Bacco ed Alcide e gli altri egregi,
che per mille d'onore ardenti prove
colà fra gli astri a sfolgorar salíro.¹⁵⁹

E si noti come, anche quando il poeta si impegna in una descrizione oggettiva-sensoriale, il suo gusto sensitivo sia divenuto piú leggero, piú trasparente, volto ad una specie di morbida impalpabilità entro una misura piú nitida ed eletta: come nel caso della descrizione della costruzione del canapé nella *Notte*¹⁶⁰.

Il tessuto stesso delle immagini si fa meno succolento, pur non perdendo

(il rugiadoso umor che, quasi gemma,
i nascenti del Sol raggi rifrange)

vengono modificati in una forma di eleganza piú distesa e fonicamente piú armonica, meno aggrumata:

fresca rugiada che di gemme al paro
la nascente del sol luce rifrange.

¹⁵⁸ Si pensi alla modifica del verso 291 del *Mattino* del '63, che nella sua aperta energia («stallone ignobil de la razza umana») chiudeva, con ben diversa forza satirico-sdegnosa, il brano sul costume coniugale moderno, rispetto alla forma del verso 266 della nuova redazione indebolita dalla sostituzione della parola-paragone «stallone» in una parola tanto piú generica e letteraria: «ignobil *fabbro* de la razza umana».

¹⁵⁹ *Notte*, vv. 141-147.

¹⁶⁰ *Notte*, vv. 288-300:

Ecco il bel fabbro lungo pian dispone
di tavole contesto, e molli cigne,
a reggerlo vi dà vaghe colonne,
che del silvestre Pane i piè leggieri
imitano scendendo; al dorso poi
v'alza patulo appoggio; e il volge a i lati,
come far soglion flessuosi acanti,
o ricche corna d'Arcade montone.
Indi, predando a le vaganti aurette
l'ali e le piume, le condensa e chiude
in tumido cuscín, che tutta ingombri
la macchina elegante: e al fin l'adorna
di molli sete e di vernici e d'oro.

mai la sua base di sensistica esaurienza, così come i persistenti procedimenti della inversione, del rilievo dell'arcatura e della spezzatura nel verso sono volti – con un uso più parco – ad una funzione di sintassi poetica più musicale ed armonica.

Qual è in definitiva il risultato del lavoro pariniano nelle due ultime parti del *Giorno*?

Nel *Vespro* (dei cui 510 versi fan parte – si ricordi – 25 versi, in apertura, tolti all'edizione del 1765 del *Mezzogiorno* e, infine, 161 versi pure tolti allo stesso poemetto, sicché la parte nuova si riduce a poco più di 300 versi¹⁶¹) assai tenue è la spinta organica degli episodi che non trovano un saldo legame narrativo-satirico nel labile nesso delle visite e del filo più interno costituito dal motivo della degradazione dell'amicizia («non più feroce / qual ne' prischi eccitar tempi godea / l'un per l'altro a morir gli agresti eroi, / ma placata e innocente...»), che si risolve nell'affettuosità frivola dei giovin signori o in quello anche più dubbio delle dame pronte al pettegolezzo sui casi delle più fide amiche, pronte al battibecco e al litigio entro le forme ipocrite della convenienza e dell'educazione, o di quello della satira iniziata e abbandonata della poesia encomiastica.

Eppure, in sé e per sé, alcune piccole scene di elegantissima satira raggiungono, nell'arte matura e squisita del Parini, una innegabile perfezione a cui la sicurezza classicistica più alleggerita e distesa in senso neoclassico e l'accresciuto gusto di sfumatura di un rococò sensibile e limpido apportano un movimento agile e chiaro, un colore morbido e pastoso, senza grumi e senza sbavature, un tono di grazia superiore che pure si alimenta di un acuto scandaglio nella sensibilità, svolgendone (non ottundendone) le punte più acri in una misura nitida e perfetta.

Così la deliziosa scena dell'attacco isterico della damina, in cui un realismo acuto e pungente si iscrive entro un'eleganza nitidamente sfumata che utilizza con gentile ironia i delicati accenni di una mitologia erotica di suprema grazia e discrezione:

Che fa l'amica sua? Misera! Ieri,
qual fusse la cagion, fremer fu vista
tutta improvviso, ed agitar repente
le vaghe membra. Indomito rigore
occupolle le cosce; e strana forza
le sospinse le braccia. Illividíro
i labbri onde l'Amor l'ali rinfresca;
enfìò la neve de la bella gola;
e celato candor da i lini sparsi

¹⁶¹ E mentre per la *Notte* rimane un cospicuo numero di frammenti preparati già in versi, per il *Vespro* restano solo appunti, come altri appunti restano ancora per la *Notte*, la quale rappresenta così nell'economia del lavoro poetico pariniano la parte nuova più realizzata e ricca di ulteriore materiale elaborato in forma frammentaria o immaginato in forma di appunti.

effuso rivelossi a gli occhi altrui.
 Gli Amori si schermiron con la benda;
 e indietro rifuggironsi le Grazie.
 In vano il cavaliere, in van lo sposo
 tentò frenarla, in van le damigelle
 che su lo sposo e il cavaliere e lei
 scorrean col guardo; e poi ristrette insieme
 malignamente sorrideansi in volto.
 Ella truce guatando curvò in arco
 duro e feroce le gentili schiene;
 scalpità col bel piede; e ripercosse
 la mille volte ribaciata mano
 del tavolier ne le pugnenti sponde.
 Livida pesta scapigliata e scinta
 al fin stancò tutte le forze; e cadde
 insopportabil pondo sopra il letto.¹⁶²

Così quello dell'incontro delle «fervide amiche» paragonato ai duelli di guerriere dell'epoca cavalleresca in uno squisito gusto di satira e parodia che riesce insieme a creare una scena settecentesca vibrante di sottile movimento psicologico e oggettivo (la caduta contemporanea e ben calcolata delle due damine sul sofà, l'alternarsi dei «sottili motti» che accendono la loro ira e l'accelerazione di questa nell'accelerarsi dell'agitarsi dei ventagli) e l'ariosa rievocazione cavalleresca-ariostesca di gesti eroici e grandiosi:

Già le fervide amiche ad incontrarse
 volano impazienti; un petto all'altro
 già premonsi abbracciando; alto le gote
 d'alterni baci risonar già fanno;
 già strette per la man co' dotti fianchi
 ad un tempo amendue cadono a piombo
 sopra il sofà. Qui l'una un sottil motto
 vibra al cor dell'amica; e a i casi allude
 che la Fama narrò: quella repente
 con un altro l'assale. Una nel viso
 di bell'ire s'infiamma: e l'altra i vaghi
 labbri un poco si morde: e cresce in tanto
 e quindi ognor più violento e quindi
 il trepido agitar de i duo ventagli.
 Così, se mai al secol di Turpino
 di ferrate guerriere un paro illustre
 si scontravan per via, ciascuna ambiva
 l'altra provar quel che valesse in arme;
 e dopo le accoglienze oneste e belle
 abbassavan lor lance e co' cavalli

¹⁶² *Vespro*, vv. 189-213.

urtavansi feroci; indi infocate
di magnanima stizza i gran tronconi
gittavan via de lo spezzato cerro,
e correat con le destre a gli elsi enormi.
Ma di lontan per l'alta selva fiera
un messenger con clamoroso suono
venir s'udiva galoppando; e l'una
richiamare a re Carlo, o al campo l'altra
del giovane Agramante. Osa tu pure,
osa invito garzone il ciuffo e i ricci
sí ben finti stamane all'urto esporre
de' ventagli sdegnati: e a nuove imprese
la tua bella invitando, i casi estremi
de la pericolosa ira sospendi.¹⁶³

O quella dell'annuncio della nascita del nobile rampollo a parenti e vassalli, ammirevole per la capacità pariniana di offrire una specie di «stampo» del '700 insaporita dei particolari suggestivi di antichi e rustici residui feudali:

Ecco la sposa
di Ramni eccelsi l'inclit'alvo al fine
sgravò di maschia desiata prole
la prima volta. Da le lucid'aure
fu il nobile vagito accolto a pena,
che cento messi a precipizio uscìro
con le gambe pesanti e lo spron duro
stimolando i cavalli, e il gran convesso
dell'etere sonoro alto ferendo
di scutiche e di corni: e qual si sparse
per le cittadi popolose, e diede
a i famosi congiunti il lieto annunzio:
e qual per monti a stento rampicando
trovò le ròcche e le cadenti mura
de' prischi feudi ove la polve e l'ombra
abita e il gufo; e i rugginosi ferri
sopra le rote mal sedenti al giorno
di novo espose, e fe' scoppiarne il tuono;
e i gioghi de' vassalli e le vallèe
ampie e le marche del gran caso empìeo.¹⁶⁴

Dove risplende la capacità pariniana di un tono di misurata parodia entro cui particolari realistici e classicamente eletti (le «gambe pesanti» dei messi stivalati, i «rugginosi ferri», cioè le vecchie colubrine ormai private del loro uso di guerra) insinuano un che di favoloso e di antico, di rude e cadente,

¹⁶³ *Vespro*, vv. 270-303.

¹⁶⁴ *Vespro*, vv. 307-326.

di sensorio e di elegante estremamente saporoso e armonicamente concluso: prova di un'arte matura ed episodicamente eccellente, anche se meno sorretta da una intera forza di slancio aggressivo e polemico.

Piú meditata, malgrado la sua incompiutezza, e concepita in un disegno piú chiaro è la *Notte*, aperta dalla grande scena a contrasto della notte tenebrosa e pericolosa dei tempi lontani di una nobiltà «dura ed alpestre» (singolare pezzo di alta bravura poetica in cui il Parini, piú che un deciso e schietto avvio di poesia preromantica¹⁶⁵, offre la prova della sua capacità di utilizzare certo diffuso gusto ossianesco e notturno preromantico per chiari effetti parodistico-satirici) e la notte della società nobiliare sfarzosa e lussuosa contro cui il Parini ora sempre piú si appunta non tanto in una generale aggressione contro la nobiltà, quanto in una volontà di recuperare certe virtù di energia della nobiltà antica contro una parte della nobiltà attuale (in parte invece educabile ed educata agli ideali civili di una sua funzione economica e sociale, e soprattutto al culto del «bello e del vero», della virtù e di un'eleganza intima e «decente»). E si noti come – in un nesso inseparabile di polemica ideologica e sociale e di altri affetti poetici – la luce artificiale che respingendo le tenebre «sopra i covili, ove le fiere e gli uomini / da la fatica condannati dormono», invade le sale sfarzose e ne rivela gli oggetti e i personaggi preziosi e frivoli:

Già di tenebre involta e di perigli,
sola squallida mesta alto sedevi
su la timida terra. Il debil raggio
de le stelle remote e de' pianeti,
che nel silenzio camminando vanno,
rompea gli orrori tuoi sol quando è duopo
a sentirli assai piú. Terribil ombra
giganteggiando si vedea salire
su per le case e su per l'alte torri
di teschi antichi seminate al piede.
E upupe e gufi e mostri avversi al sole
svolazzavan per essa; e con ferali
stridi portavan miserandi augurj.
E lievi dal terreno e smorte fiamme
sorgeano in tanto; e quelle smorte fiamme
di su di giú vagavano per l'aere
orribilmente tacito ed opaco;
e al sospettoso adultero, che lento
col cappel su le ciglia e tutto avvolto
entro al manto sen già con l'armi ascose,
colpieno il core, e lo strigean d'affanno.
E fama è ancor che pallide fantasime

¹⁶⁵ Come parve al Foscolo, che ne aveva risentito la suggestione nel passo, assai letterario, dei cimiteri suburbani dei *Sepolcri*.

lungo le mura de i deserti tetti
spargean lungo, acutissimo lamento,
cui di lontano per lo vasto buio
i cani rispondevano ululando.

Tal fusti o Notte allor che gl'inclit'avi,
onde pur sempre il mio garzon si vanta,
eran duri ed alpestri; e con l'ocaso
cadean dopo lor cene al sonno in preda;
fin che l'aurora sbadigliante ancora
li richiamasse a vigilar su l'opre
de i per novo cammin guidati rivi
e su i campi nascenti; onde poi grandi
furo i nipoti e le cittadi e i regni.

Ma ecco Amore, ecco la madre Venere,
ecco del gioco, ecco del fasto i Genj,
che trionfanti per la notte scorrono,
per la notte, che sacra è al mio signore.
Tutto davanti a lor, tutto s'irradia
di nova luce. Le inimiche tenebre
fuggono riversate; e l'ali spandono
sopra i covili, ove le fere e gli uomini
de la fatica condannati dormono.
Stupefatta la Notte intorno vedesi
riverberar piú che dinanzi al sole
auree cornici, e di cristalli e specchi
pareti adorne, e vesti varie, e bianchi
omeri e braccia, e pupillette mobili,
e tabacchiere preziose, e fulgide
fibbie ed anella e mille cose e mille.¹⁶⁶

L'impegno pariniano si volge cosí (come ben notò il Momigliano) a creare, in questo scenario lussuoso e frivolo (contrappuntato da brevi visioni del diverso scenario che accoglie la vita dei servi, l'autenticità dello schiamazzare del dialetto e del riso dell'«energica plebe»: quell'energia che accomuna, in certo modo, caratteri dell'antica nobiltà e della plebe, uomini vivi contro larve irrecuperabili alla vita, diversamente da quei nobili «riformati» a cui si rivolgono le ultime odi) vaste scene d'insieme, gruppi di individui spettrali su cui l'occhio poetico si fissa portandone alcuni in primi piani di comicità elegante e luminosa, come quello dell'«eroe» che, per *hobby*, fa il messaggero a cavallo¹⁶⁷.

¹⁶⁶ *Notte*, vv. 4-54.

¹⁶⁷ *Notte*, vv. 373-382:

L'altro è l'eroe, che da la guancia enfiata
e dal torto oricalco a i trivj annuncia
suo talento immortal, qualor dall'alto
de' famosi palagi emula il suono
di messenger, che frettoloso arrive.

Per poi tornare a inquadrarli tutti insieme nel rilievo¹⁶⁸ della loro stupidità fino al paradosso delle loro frivole gioie, della loro volgare corruzione sotto il manto di una dignità convenzionale e di una cultura dilettesca in cui tutti i veri valori sono degradati, tanto più rilevando così – a contrasto – lo scatto morale di odi come la *Caduta* o l'attrazione per una zona superiore di spirituale aristocrazia entro cui il poeta si muove nelle odi neoclassiche. È al lavoro delle odi che infatti il Parini da tempo si era volto con maggior generale congenialità di innografia di valori positivi individuati nella società «riformata» o da lui tale creduta, in accordo con il suo mondo interiore sempre più dominato da ideali etico-estetici cui contribuì la sua progressiva adesione al gusto neoclassico.

8. *Le grandi «Odi»*

Non sembri un'intrusione eterogenea in questa poesia il tocco di brio amabile che appare nel *Pericolo*, nel *Dono* e fin nel grande *Messaggio*, in cui l'elemento erotico ritorna insieme con la viva fede nel «piacevole» come ele-

Quanto è vago a mirarlo allor che in veste
cinto spedita, e con le gambe assortite
in ampio cuoio, cavalcando a i campi
rapisce il cocchio, ove la dama è assisa
e il marito e l'ancella e il figlio e il cane!

¹⁶⁸ Rilievo attuato sempre più con quella mano sicura di disegno nitido e sensibile, elegantissimo e pur pensile di realtà che può esser colto magari nel più libero e disinteressato disegno poetico della rappresentazione delle figure delle carte da giuoco (maschere popolari e animali), ricordato al tema della stupidità dei nobili giuocatori dalla labile comicità del rapporto fra quelli e l'asinello raffigurato nella carta che tengono davanti a sé in cui si specchiano (*Notte*, vv. 656-673):

Qual finge il vecchio che con man la negra
sopra le grandi porporine brache
veste raccoglie; e rubicondo il naso
di grave stizza alto minaccia e grida
l'aguzza barba dimenando. Quale
finge colui che con la gobba enorme
e il naso enorme e la forchetta enorme
le cadenti lasagne avido ingoia.
Quale il multicolor zanni leggiadro
che, col pugno posato al fesso legno,
sopra la punta dell'un piè s'innoltra;
e la succinta natica rotando,
altrui volge faceto il nero ceffo.
Né d'animali ancor copia vi manca,
o al par d'umana creatura l'orso
ritto in due piedi, o il miccio, o la ridente
simmia, o il caro asinello, onde a sé grato
e giocatrici e giocator fan specchio.

mento essenziale della vita e suscettibile di eleganza e di candore, nel senso piú limpido e pur sensibile della bellezza.

Anche gli ideali di bellezza fisica sono ormai nel Parini schiettamente neoclassici e nella nostra poesia quegli «occhi fulgidi», quel «mobile seno», quel «nudo braccio» e «la candida mano» e «le nevi del petto» o «le braccia orgogliose» o le altre immagini del *Pericolo* e del *Messaggio* sono ormai centri poetici di suggestione di bellezza insieme sensibile ed ideale-morale nel senso neoclassico¹⁶⁹.

Una casta e viva sensibilità, uno sguardo sereno ed uguale e sempre piú una capacità di sentire schiette e vive immagini e parole in una sintesi piú profonda di quella del periodo illuministico-sensistico.

E la «grazia» neoclassica non rimane una semplice direzione letteraria, nascendo nel Parini dal suo animo puro e virilmente sereno, in cui la galanteria e il culto della bellezza sono a loro volta coefficienti di serenità amabile, non arcigna, di una eleganza gentile, di una civiltà salda nelle sue convinzioni e nella sua laboriosità, ma pacatamente sorridente nella sua origine sinceramente e nobilmente edonistica. Sulla linea della poesia galante-amorosa entro la maturata direzione della poetica neoclassica si colloca il *Pericolo* (*Per Cecilia Tron*), del 1787 circa, che vagheggia, con soave galanteria, una immagine di bellezza nel contrasto con l'età senile in cui pur resiste l'attrazione della grazia femminile, nel chiaroscuro ironico fra l'asserzione dell'animo ancora fervido e il «canuto spettacolo» di «giovanili pene» che il vecchio innamorato potrebbe dare «ai garzoni e al popolo», e trova espressioni squisite e sensibili nella rappresentazione mobile e nitida dei particolari della bellezza della giovane dama

(Qual, se parlando, eguale
a gigli e rose il cubito
molle posava? Quale,
se improvviso la candida
mano porgea nel dir?
E a le nevi del petto,
chinandosi, da i morbidi
veli non ben costretto,
fiero dell'alma incendio!
permetteva fuggir?)¹⁷⁰

¹⁶⁹ Si pensi poi alla ripresa sintetica e originalissima di alcune di queste immagini di parti del corpo femminile (entro un affascinante contesto di costume ottocentesco – la mano liberata dal guanto – e in direzione non piú neoclassica) da parte del Leopardi nel *Risorgimento*, dove questi esprime la sua intensa e sensuale attrazione per la bellezza femminile: «ed alla mano offertami / candida ignuda mano». Inutile è ricercarvi pedantesamente lacerti petrarcheschi, là dove invece il raccordo con la zona settecentesca e, piú, tardosettecentesca è così chiaro e storicamente significativo. Cfr. anche, per questo raccordo, quanto dicevo per certo figurativismo del Rolli nel mio *Settecento letterario*, nel vol. VI della *Storia della letteratura italiana* dell'editore Garzanti cit., p. 403.

¹⁷⁰ *Il pericolo*, vv. 51-60.

o nella lieve e agile immagine del vagheggiamento da lontano per opera della dolce fantasia

(Ben sí nudrendo il mio
pensier di care immagini,
con soave desio
intorno all'onde adriache
frequente volerò)¹⁷¹

che risolve il movimento patetico e ironico dell'ode in un impalpabile sospiro e sorriso dell'animo che ha bruciato, in una specie di sensazione piú interna, ogni peso di descrizione troppo minuta e particolareggiata.

Poi, nel 1790, *Il dono* (*Alla marchesa Paola Castiglioni*) presenta, entro la cornice galante, un prezioso incontro di terrore e voluttà (fra la lettura delle tragedie dell'Alfieri inviate in dono al poeta dalla giovane contessa e l'immagine di lei che a quella lettura si intreccia, soffondendone l'impressione gagliarda e terribile di una dolce, sensuale grazia edonistica) che si precisa e si esalta – acuto e pur lontano da ogni *outrance* di sensibilità eccitata e morbosa – nella delicata e sorridente figurazione neoclassica-rococò di Adone morente, assistito dalla bella Venere:

Caro dolore, e specie
gradevol di spavento
è mirar finto in tavola
e squallido, e di lento
sangue rigato il giovane
che dal crudo cinghiale ucciso fu.

Ma sovra lui se pendere
la madre de gli Amori,
cingendol con le rosee
braccia si vede, i cori
oh quanto allor si sentono
da giocondo tumulto agitar piú!¹⁷²

Ma su questa linea, che recupera piú facilmente gli acquisti della grazia rococò (mai nel Parini dominante in funzione di gusto aristocratico-edonistico puramente decorativo o incentivo di libertina evasione dalla realtà morale) entro una piú complessa grazia neoclassica, fatta di sensazioni e sentimenti natural-piacevoli diretti a un superiore senso di fruizione serena ed armonica di una bellezza mai scompagnata da un valore morale, il capolavoro pariniano è certo *Il messaggio* (*Per l'inclita Nice*)¹⁷³ del 1793. In questa ode l'attrito poetico sulla tematica galante-amorosa si risolve in una perfetta linea di ritmo e di immagini, di favola poetica esemplare che

¹⁷¹ *Il pericolo*, vv. 96-100.

¹⁷² *Il dono*, vv. 37-48.

¹⁷³ Si tratta della contessa Maria di Castelbarco, sorella minore della Castiglioni.

coinvolge (donde il piú naturale passaggio da quest'ode alle ultime due odi estetico-morali) un ideale autoritratto del poeta nella suprema identificazione delle costanti della sua natura spontanea e della sua conquistata saggezza, della sua «calda fantasia» e della sua lucida consapevolezza dei valori e disvalori della vita umana fino a quella del volo inesorabile del tempo, della caducità e della morte, compensati dalla fiducia in nuove albe di altri tempi e altre generazioni e nella consolazione e durata degli affetti umani:

A me disse il mio Genio
allor ch'io nacqui: – L'oro
non fia che te solleciti,
né l'inane decoro
de' titoli, né il perfido
desio di superare altri in poter.

Ma di natura i liberi
doni ed affetti, e il grato
de la beltà spettacolo
te renderan beato,
te di vagare indocile
per lungo di speranze arduo sentier.¹⁷⁴

A questo autoritratto, che profondamente giustifica la vocazione «al grato / della beltà spettacolo» (legato com'essa è a quello piú centrale della fruizione dei «liberi doni ed affetti» della natura), si appoggia la limpida e musicale favola poetica nella sua partizione perfetta e libera, nel suo segno nitido e aerato, nel trapasso, agevole e necessario, dei suoi toni piú densi e sensibili (l'apertura con la scena del servo che viene a chieder notizie sulla salute del poeta da parte dell'«inclita Nice» e che provoca con il bel nome di questa un turbamento che riassorbe le note appassionate di un celebre frammento di Saffo:

Rapido il sangue fluttua
ne le mie vene: invade
acre calor le trepide
fibre, m'arrosso:
cade la voce...)¹⁷⁵

ai toni di pacata autoironia del «vecchiarello immaginoso»¹⁷⁶, esercitati con mano lieve e sicura sulla confusione provocata dal «bel nome», a quelli delicati e contenuti della rappresentazione della bella immagine progressivamente evocata dalla «calda fantasia»:

¹⁷⁴ *Il messaggio*, vv. 85-96.

¹⁷⁵ *Il messaggio*, vv. 7-11.

¹⁷⁶ Come il Parini si definisce in una bella lettera del 25 febbraio 1789 (*Tutte le opere*, ed. cit., p. 1011) a Silvia Curtoni Verza, tutta molto interessante per capire il rapporto del vecchio poeta con queste giovani dame colte e belle, aperte alla poesia e agli ideali di rinnovamento del tempo.

Ed ecco ed ecco sorgere
le delicate forme
sovra il bel fianco; e mobili
scender con lucid'orme
che mal può la dovizia
dell'ondeggiante al piè veste coprir.

Ecco spiegarsi e l'omero
e le braccia orgogliose
cui di rugiada nudrono
freschi ligustri e rose,
e il bruno sottilissimo
crine che sovra lor volando va:
e quasi molle cumulo
crescer di neve alpina
la man che ne le floride
dita lieve declina,
cara de' baci invidia
che riverenza contener poi sa...¹⁷⁷

Per passare poi alla giustificazione seria e pacata dell'autoritratto e infine, nell'ultima parte, ancor più misurata, intima, fra tenue malinconia e placato ultimo vagheggiamento della bella immagine, alla grazia impareggiabile della rappresentazione della fine del secolo e dell'alba del nuovo con la figura elegantissima e leggera, agile fino all'impalpabile – dove il disegno si fa musica –, delle vergini Ore

(E già vicine a i limiti
del tempo i piedi e l'ali
provan tra lor le vergini
Ore che a noi mortali
già di guidar sospirano
del secol che matura il primo dì)¹⁷⁸

e alla luce tenue, lievemente malinconica (la malinconia è qui pacata, misurata, come il piacere, l'ironia e lo sdegno morale), del prefigurato rinnovato rapporto dopo la morte, fra il poeta e la donna ancor giovane, còlta in una visione elegante e sottilmente realistica: risuonerà ancora il suo bel nome e si rinnoverà la commozione inesausta del poeta:

Ma io, forse già polvere
che senso altro non serba
fuor che di te, giacendomi
fra le pie zolle e l'erba,

¹⁷⁷ *Il messaggio*, vv. 19-36.

¹⁷⁸ *Il messaggio*, vv. 103-108.

attenderò che dicano:
 – Vale, – passando – e ti sia lieve il suol. –
 Deh! alcun che te nell'aureo
 cocchio trascorrer veggia,
 su la via che fra gli alberi
 suburbana verdeggia,
 faccia a me intorno l'aere
 modulato del tuo nome volar.
 Colpito allor da brivido
 religioso il core,
 fermerà il passo, e attonito
 udrà del tuo cantore
 le commosse reliquie
 sotto la terra argute sibilare.¹⁷⁹

Una poesia, per dirla in breve, che par definita nel suo ritmo, tono, linguaggio, dalle parole con cui, in quell'ode, il Parini rappresenta il parlar «eletto e nitido» di Nice:

... come di limpide
 acque lungo il pendio lene rumor...¹⁸⁰

Né si può certo scambiare simili risultati artistici con prodotti di involuzione senile e di esangue letterarietà.

Due grandi odi del '95 chiudono l'attività pariniana: *Sul vestire alla ghiottina (A Silvia)*, *Alla Musa*, capolavori, insieme al *Messaggio*, del Parini e del neoclassicismo italiano nei suoi originali legami con il classicismo illuministico e sensistico.

Nella prima una singolare potenza morale, superiore a satira ed ironia, ha fatto le sue estreme prove, rifiutando forme di esplosione immediata per un tessuto composto e armonico in cui quella forza è insieme depurata del suo impeto più contingente e resa più ricca di vasto suono storico.

La stessa strofa di tipo savioliano è qui utilizzata (con uso ben lontano da quello del Savioli) ad una composizione solenne, scandita e distaccata, in cui la forza si inibisce un dilagare, un prorompere sonoro e sentimentale, e accresce tanto più le possibilità della precisione, della semplificazione essenziale e del ritmo proporzionato, nitido, stringente e concatenato.

La scelta della strofetta adatta alle canzoni e alle brevi immagini edonistiche è in realtà dovuta all'esigenza di una costruzione ferma e composta a scene in progresso (si noti l'abbondanza di «indi», «quindi», «poi», «così») e d'altra parte non aliene da possibile attacco con forme più preziose. Come sono quelle delle prime strofe che più fanno pensare al Savioli:

¹⁷⁹ *Il messaggio*, vv. 115-132.

¹⁸⁰ *Il messaggio*, vv. 65-66.

Forse spirar di zefiro
senti la tiepid'ora?
Ma nel giocondo Ariete
non venne il sole ancora.
Ecco di neve insolita
bianco l'ispido verno
par che, sebben decrepito,
voglia serbarsi eterno.¹⁸¹

Ma se la strofetta è capace di accogliere perfino espressioni quasi melodrammatiche

(Parla. Ma intesi. Oh barbaro...),¹⁸²

la sua vera nuova funzione viene rivelata quando è adibita all'inquadramento fermo, senza alone, di una visione potente e terribile, e serve anch'essa a quel bisogno di solido impianto che è proprio dell'ultimo Parini.

Non un ritorno al saviolismo, dunque, ma la utilizzazione di uno schema semplice e perfetto per dominare in forme perentorie e chiare una materia poetica di singolare potenza.

L'alta moralità pariniana, il suo acceso sdegno contro il «secolo spietato», il suo rifiuto di ogni forma di crudeltà, tanto più empia se usata nell'affermazione di ideali umanitari e progressivi (come era per lui la violenza usata nelle guerre di religione o dall'inquisizione in nome di Cristo) fanno in *A Silvia* la loro prova maggiore, dimostrando anche come in atmosfera neoclassica il Parini sapesse conciliare la sua esigenza di candore o di grazia con l'urgere della sua ricchezza morale. Il sogno della bellezza ideale e dell'animo pacato non implicava in lui atonia spirituale e ripiegamento: era l'acquisto di una visione più vasta e di una forza più sicura, di una saggezza che mal potrebbe definirsi moralistica e astratta se nello scavo della sensibilità il Parini penetra a fondo con lucido e coraggioso sguardo rifiutando, per una scelta di civiltà (non per ipocrita e pudibonda remora), l'incontro per lui abominevole di sadismo e rivoluzione, di libertinismo e di libertà.

Forza superiore, rivelazione nel Parini di estrema maturità nella sua esperienza della sensibilità umana, nel suo bene e nel suo male, e di forza stilistica calma, impassibile che riduce ogni scena fremente in immagini nette, sobrie, potenti, con parole che nella loro nudità han superato lo stadio dell'aggressività immediata ed hanno l'evidenza solenne di una storia poetica.

Il gladiator, terribile
nel guardo e nel sembiante,

¹⁸¹ *Sul vestire alla ghigliottina*, vv. 9-16.

¹⁸² *Sul vestire alla ghigliottina*, v. 29.

spesso fra i chiusi talami
fu ricercato amante.

Così, poi che da gli animi
ogni pudor disciolse,
vigor da la libidine
la crudeltà raccolse.

Indi a i veleni taciti
si preparò la mano:
indi le madri ardirono
di concepire in vano.¹⁸³

Lontano dalle forme più dure e aggressive delle prime odi, la forza poetica di quest'ultimo Parini si è fatta più distaccata e sicura; qui c'è più «storia» che «cronaca» e un'aria di alto mito civile circonda queste scene mosse da una altissima serietà etico-estetica.

Il neoclassicismo arriverà spesso a quadri storici decorativi; nel Parini invece questo senso di storia e di mito è assicurato ad un potente senso della vita il cui ardore per i particolari è attenuato, ma la cui presenza generale, sempre più armonica e serena, lo salva da un vacuo fasto archeologico.

Ma è in *Alla Musa* che si ha la resa più alta del neoclassicismo pariniano.

Come nella *Recita dei versi* il Parini aveva enunciato la condizione della poesia, nell'inizio dell'ode *Alla Musa*, in una musica adeguata, in un disegno ampio e pacato, traduce in immagini allargate e pausate il senso di una vita per la poesia, di una vita misurata e sensibile, attenta e civile, che riprende tutte le direzioni precedenti dell'autobiografia poetica pariniana, ma le porta in un'aria ancor più luminosa e limpida, in un candore sereno che condensa l'aspirazione neoclassica e pariniana alla pacatezza e alla superiore saggezza.

Nel gusto simmetrico che contrappone a quattro tipi di condizione «impoetica» quattro condizioni di vita per la poesia, frammezzate da una domanda piana e senza ansia, il ritmo largo e sicuro della saffica accompagna le posizioni sicure di immagini e di lessico sempre più insaporite di calma saggezza, di mitica distanza.

Te il mercadante che con ciglio asciutto
fugge i figli e la moglie ovunque il chiama
dura avarizia nel remoto flutto,

Musa non ama.

Né quei cui l'alma ambiziosa rode
fulgida cura onde salir più agogna;
e la molto fra il dí temuta frode

torbido sogna.

Né giovane che pari a tauro irrompa

¹⁸³ *Sul vestire alla ghigliottina*, vv. 97-108.

ove a la cieca piú Venere piace:
né donna che d'amanti osi gran pompa
spiegar procace.¹⁸⁴

Il mondo dell'interesse e della incontinenza, dell'egoismo insensibile e della sfrenata sensualità è stato rilevato senza colore brillante e pure in un eletto coraggio di realtà («ove a la cieca piú Venere piace»), senza concedere nulla al suo fascino immaginoso, in una contemplazione calma e pure non frigida (come invece diventa spesso la contemplazione neoclassica di poeti meno personali). Costruzione di una limpidezza superiore nella evidenza dei suoi membri e nella trasparenza delle parole, meno gremite e dense di sensazioni di quanto avveniva nel Parini precedente, eppure non esangui e rarefatte.

E coerentissimo è l'introdursi del nuovo tema nella interrogazione sicura e soave, in una mossa allungata, bonaria ed elegante:

Sai tu, vergine dea, chi la parola
modulata da te gusta od imita;
onde ingenuo piacer sgorga, e consola
l'umana vita?¹⁸⁵

Questo senso virgineo della poesia e della sua capacità di consolazione nella sua virtù di «parola» superiore e pur ben umana presuppone una speciale vita di affetti nativi:

Colui cui diede il ciel placido senso
e puri affetti e semplice costume
che di sé pago e dell'avito censo
piú non presume.
Che spesso al faticoso ozio de' grandi
e all'urbano clamor s'involò, e vive
ove spande natura influssi blandi
o in colli o in rive:
e in stuol d'amici numerato e casto,
tra parco e delicato al desco asside;
e la splendida turba e il vano fasto
lieto deride.
Che a i buoni, ovunque sia, dona favore;
e cerca il vero; e il bello ama innocente;
e passa l'età sua tranquilla, il core
sano e la mente.¹⁸⁶

¹⁸⁴ *Alla Musa*, vv. 1-12.

¹⁸⁵ *Alla Musa*, vv. 13-16.

¹⁸⁶ *Alla Musa*, vv. 17-32.

E la condizione essenziale fra vita e poesia al di sopra di posizioni polemiche, di satira, di poesia efficace ed «utile» enunciata essenzialmente nel v. 30

(e cerca il vero; e il bello ama innocente),

vive in tutta l'ode nell'estrema coerenza dei sentimenti tradotti in linguaggio nitido e senza sforzo nella sua sintetica espressività («placido senso», «età tranquilla», «il core sano e la mente»), in un ritmo spazioso e calmo senza urgenza e senza zelo pratico, senza rilievo brillante, mentre la visione generale non insiste sul particolare gustoso e sensibile, come avveniva ancora nel primo *Giorno*.

La capacità espressiva del Parini era giunta ad un grado di estrema finezza, ben superiore al *tour de force* denunciato dalla Staël per il *Giorno*, ed operava al servizio di una fantasia sicura e limpida, se pure vicina ai margini di una possibile monotonia, di una trasparenza quasi eccessiva, che però essa non supera mai. Come il tono ironico si è ridotto a grazia sorridente – si pensi all'inizio della soave parlata della Musa alla giovine sposa sul puro disegno neoclassico di una *toilette* senza preziose eleganze:

Musa, mentr'ella il vago crine annoda
a lei t'appressa; e con vezzoso dito
a lei premi l'orecchio; e dille...¹⁸⁷

cosí tutta la poesia pariniana si è alleggerita in un discorso lirico pausato e trasparente, e pur tutt'altro che esangue e rarefatto:

Io di mia man per l'ombra, e per la lieve
aura de' lauri l'avviai ver l'acque
che al par di neve
bianche le spume scaturir dall'alto
fece Aganippe il bel destrier che ha l'ale...¹⁸⁸

Bellezza ideale e grazia sensibile, nobile, eletta familiarità, come nell'immagine celeste ed affabile della Musa

(... io stessa, il gomito posando
di tua seggiola al dorso, a lui col suono
de la soave andrò tibia spirando
facile tono)¹⁸⁹

han trovato nella poesia dell'ultimo Parini le condizioni piú originali ed

¹⁸⁷ *Alla Musa*, vv. 49-51.

¹⁸⁸ *Alla Musa*, vv. 62-66.

¹⁸⁹ *Alla Musa*, vv. 85-88.

omogenee di disegno puro, di figura, di inno mitico in riferimento a un mondo di affetti semplici e sublimi:

Scenderà in tanto dall'eterea mole
Giuno che i preghi de le incinte ascolta...¹⁹⁰

Sarà piú tardi il grande Foscolo a rinnovare personalmente la poesia neoclassica e a disperdere la pesantezza gessosa dei pittori-dottori con un senso romantico del mito, con l'unione del «mirabile» e del «passionato», per giungere, nelle *Grazie*, ad una poesia di un carattere cosí originale che – sul limite piú arduo fra romanticismo e neoclassicismo – non fu compresa né dai romantici né dai classicisti. Ma nei limiti del gusto settecentesco italiano è il Parini delle grandi *Odi* il poeta che meglio ha usufruito delle suggestioni estetiche d'origine winckelmanniana e che su di una linea originalmente tradizionale ha potuto realizzare una vera poesia della *stille Größe und edle Einfalt*, della semplicità sublime e della *kalakagathía* partecipata in una profonda verità personale, senza il fremito ansioso del finale dell'*Ode on a Grecian Urn*, senza l'appassionata richiesta di compenso dell'*Hyperion*, in un equilibrio, in una misura di saggezza, che è anche l'estremo limite di una civiltà che, scossa dai primi accenti del preromanticismo, verrà effettivamente turbata e sconvolta solo dalle vicende rivoluzionarie e dall'impetuosa novità alfieriana. E tuttavia, per la sua varia e intera offerta di poesia (non solo le *Odi*, ma il *Giorno*), l'opera del Parini, anche al di là di quel cerchio e di quel limite storico, avrà capacità di suggerimenti e suggestioni per gli uomini e gli scrittori dell'Ottocento, anche se il suo significato e valore potrà essere solo piú tardi recuperato in una prospettiva critica piú approfondita e storica.

¹⁹⁰ *Alla Musa*, vv. 93-94.

INDICE DEI NOMI

- Accame Bobbio Aurelia, 397n
Adami Anton Filippo, 145, 193n
Addison Joseph, 90, 182
Adimari Lodovico, 95
Adriani Placido, 110
Affò Ireneo, 299n
Agnelli Antonio, 378
Agudio Giuseppe Candido, 309n, 375
Aguirre Francesco d', 142n
Akenside Mark, 344
Alamanni Luigi, 194, 436
Albergati Capacelli Francesco, 247
Alberti Giovan Giorgio, 316
Albertolli Giocondo, 453
Alfieri Vittorio, 7, 9, 10, 11, 21, 22, 23, 64, 100, 108, 174n, 180, 181, 193n, 221, 240, 241, 242, 243, 244, 247, 266 e n, 269, 295, 305, 315, 324, 327, 329, 364, 371, 383, 391n, 393 e n, 398, 482
Alfieri Vittorio Enzo, 303n
Algarotti Francesco, 15, 16, 67, 141n, 155n, 156n, 181, 182, 185, 186, 187, 188, 189, 190 e n, 191 e n, 192, 193, 211, 212, 276, 278, 284, 289, 302, 337n, 456
Alighieri Dante, 47, 53, 58, 59, 60, 63, 73, 87n, 259, 290, 295n, 303, 304, 308, 403n
Allacci Leone, 62
Altanesi Gianfrancesco, 247n
Althann, Marianna Pignatelli, contessa d', 143, 144, 148n, 156n
Aluigi Marco Antonio, 146 e n
Amenta Niccolò, 111
Anacreonte, 28n, 54, 60, 74n, 87, 90, 184, 224, 230, 357, 403n, 406
Andrés Giovanni, 241n, 299
Angiolini Luigi, 279 e n
Apollinaire Guillaume, 205, 225
Appiani Andrea, 373, 374, 453, 454
Aprosio Angelico, 29n, 62
Aquino Carlo d', 51
Arcontini Michelangelo v. Salom Michelangelo
Argelati Francesco, 266n
Ariosto Ludovico, 44, 58, 60, 73, 87, 112n, 182, 274, 304, 312, 421
Aristofane, 112
Aristotele, 101, 111, 133, 144, 153, 314
Artale Giuseppe, 43
Arteaga Stefano, 112 e n, 240n, 335
Asburgo-Lorena Ferdinando d', 379, 470
Astalli Fulvio, 75n
Aste Michele d', 41
Augusto III di Polonia, 185
Augusto Ottaviano, 435
Avelloni Francesco Antonio, 248
Badaloni Nicola, 146 e n
Baffo Giorgio, 225, 274
Balatri Filippo, 270n
Baldini Antonio, 361n
Baldinucci Filippo, 190n
Baldovini Francesco, 130, 407
Balestrieri Domenico, 224, 375, 376, 413n
Balletti Riccoboni Elena, 108 e n
Bandettini Teresa, 344n
Bandiera Alessandro Maria, 266n, 375, 410
Bandini Angelo Maria, 63n, 299n

Banfi Antonio, 460n
 Barbaro Angelo Maria, 225
 Barbiano Alberico da, 436
 Barbieri Giovanni Maria, 299n
 Barbieri Giuseppe, 329
 Baretto Giuseppe, 15, 20, 25 e n, 83n, 87n, 129, 130, 212, 247n, 277n, 292, 298, 302, 306, 307, 308 e n, 309 e n, 310 e n, 311, 312, 313, 314, 315, 375, 378, 451
 Barone Domenico Luigi, 244n
 Barthélemy Jean-Jacques, 284
 Baruffaldi Girolamo, 96, 108n, 194
 Basile Giambattista, 251
 Batacchi Domenico Luigi, 265
 Batteux Charles, 399, 422
 Battista Giuseppe, 44
 Beccaria Cesare, 20, 284, 285, 286 e n, 291, 296, 374, 375, 380, 396, 410, 422, 425, 437, 458
 Becelli Giulio Cesare, 51 e n, 96n, 112n
 Belli Giuseppe Gioachino, 120, 240
 Bellini Lorenzo, 28, 29n, 128
 Bellori Giovan Pietro, 190n
 Bellorini Egidio, 196n, 374n
 Bellotto Bernardo, 234
 Belmonte Pignatelli Antonio, 142
 Bembo Pietro, 53, 307
 Benedetto XIII, papa, 97n
 Benini Vincenzo, 423, 436
 Benivieni Girolamo, 53
 Benti Bulgarelli Marianna, detta la Romanina, 143, 151, 152n, 159 e n
 Bentivoglio Cornelio, 193n
 Benvoglianti Uberto, 132n
 Berends Hieronymus Dietrich, 330n
 Berengo Marino, 263n
 Berg Friedrich Reinhold von, 330n
 Bergalli Luisa, 255, 258
 Bernardino da Siena, santo, 389
 Bernardoni Pietro Antonio, 138
 Berni Francesco, 308, 309n, 407
 Bernieri Aurelio, 211n, 342n
 Bertana Emilio, 349n
 Bertola Aurelio de' Giorgi, 17, 21, 201, 220n, 282, 284, 318, 353, 354, 356, 357 e n, 358 e n, 360, 361n, 362
 Betti Zaccaria, 195 e n
 Bettinelli Giuseppe, 155n
 Bettinelli Saverio, 20, 185, 191 e n, 211, 242 e n, 259, 292, 298, 300, 301n, 302, 303 e n, 304, 305 e n, 306, 385n
 Bezzola Guido, 357n
 Bianconi Giovanni Ludovico, 278 e n
 Bicetti Giovanni Maria Giuseppe, 375, 424
 Biffi Giovanni Battista, 278, 296 e n
 Bini Giuseppe, 75n
 Bione, 347
 Biraghi Girolamo, 376
 Bizzaccari Gaspare, 152
 Boccaccio Giovanni, 87, 100, 290, 410
 Bodmer Johann Jakob, 101 e n, 102
 Bodoni Giambattista, 341, 379
 Boiardo Matteo Maria, 60
 Bombieri Cristina, 255n
 Bonaparte Napoleone, 205n, 300, 379, 380, 381
 Bondi Clemente, 199 e n
 Bonducci Andrea, 184n, 437
 Bonini Enea Antonio, 75n
 Bonora Ettore, 190n
 Borsa Matteo, 334 e n
 Bossuet Jacques Bénigne, 385
 Bottoni Girolamo, 316, 317
 Bottoni Giuseppe, 147
 Bouhours Dominique, 50, 182
 Bowle John, 307n
 Bragadino Gasparo, 257
 Bragadino Giovanni, 256
 Brancadori Giovanbattista, 132n
 Branda Onofrio, 375, 411 e n, 413n
 Brizio Anna Maria, 473n
 Broschi Carlo v. Farinelli
 Brunelli Bruno, 140n, 142n
 Bucalosi Girolamo, 295n

Buffon, Georges-Louis Leclerc, conte di, 377
 Bulferetti Domenico, 250n
 Bulgarelli Marianna v. Benti Bulgarelli Marianna
 Bulgarelli Domenico, 143 e n
 Büнау Heinrich von, 330n
 Buonafede Appiano, 247 e n
 Buonarroti Michelangelo, 282n, 305, 342n
 Buragna Carlo, 44, 53
 Burchiello (Domenico di Giovanni), 407
 Burke Edmund, 307

 Caccini Giulio, 136
 Calbi Ruggero, 193
 Calcaterra Carlo, 26, 88n, 91
 Calepio Pietro, 101, 102 e n
 Callimaco, 184, 347
 Callot Jacques, 98, 431n
 Calogerà Angelo, 63n
 Caloprese Gregorio, 44, 55, 142, 151, 157
 Calvo Edoardo, 226 e n
 Calzabigi Ranieri de', 243, 244 e n, 378
 Camillo Marco Furio, 283n
 Caminer Turra Elisabetta, 247, 318
 Campailla Tommaso, 227, 229
 Campanini Naborre, 280n
 Canaletto (Giovanni Antonio Canal), 234
 Canevari Giovanni Tommaso, 67n
 Canova Antonio, 331
 Cantimori Delio, 295n
 Capasso Nicola, 226n
 Capponi Gino, 270n
 Caracciolo Domenico, 228, 270n, 298
 Carducci Giosuè, 25, 123, 143, 149n, 341n, 455
 Caretti Lanfranco, 373n, 396n
 Carli Gian Rinaldo, 296
 Carlo III di Napoli, 244n
 Carlo VI, 138, 143, 144, 145, 175, 394, 395
 Carlo Magno, 417
 Caro Annibale, 190n
 Carpani Angela Maria, 373
 Carpani Giuseppe, 413n
 Carracci Agostino, 332
 Carracci Annibale, 332
 Carrer Luigi, 25n
 Cartesio Renato, 151
 Caruso Giovanni Battista, 227
 Casanova Giacomo, 271, 272, 273 e n, 274 e n, 275 e n, 426n
 Casaregi Giovanni Bartolomeo, 67n
 Casati Alessandro, 270n
 Casati Carlo, 278n
 Casotti Andrea Agostino, 96
 Cassiani Giuliano, 211, 221 e n
 Cassoli Francesco, 336, 338, 339
 Castagnola Giovanni Antonio, 142
 Castelbarco Maria di, 482n
 Castelbarco Simonetta Francesca, 394n
 Casti Giambattista, 16, 96n, 125, 204, 205 e n, 206 e n, 207, 241, 244, 245, 265, 270n
 Castiglioni Paola, 482n
 Caterina da Siena, santa, 123
 Caterina II di Russia, 206
 Catullo Gaio Valerio, 184, 406
 Cavanna Francesco, 152
 Caylus, Marthe-Marguerite Le Valois de Villette de Mursay, contessa di, 182n
 Cecchi Emilio, 7
 Cellini Benvenuto, 312
 Cénet Sara, 258
 Cerati Antonio, 348 e n
 Cerlone Francesco, 244
 Cerretti Luigi, 17, 336 e n, 341
 Ceruti Giacomo, 433
 Cesari Antonio, 291
 Cesarotti Melchiorre, 20, 22, 282, 291, 298, 315, 318 e n, 319, 320, 321, 322, 323, 324 e n, 329, 344

- Ceva Teodaldo, 46n, 78
 Ceva Tommaso, 46 e n
 Chardin Jean-Baptiste Siméon, 433
 Chénier André, 364
 Chiaberge Giuseppe Ignazio, 150
 Chiabrera Gabriello, 53, 54, 60, 208, 342, 403n
 Chiari Alberto, 419n
 Chiari Pietro, 246 e n, 250, 251, 253n, 267, 268
 Chigi Sigismondo, 147n
 Ciaffa Vincenzo, 226n
 Ciaia Ignazio, 336n
 Ciampini Raffaele, 270n
 Ciampoli Giovanni Battista, 60
 Ciappetti Giambattista, 75n
 Cicerone Marco Tullio, 198, 410
 Cicognini Giacinto Andrea, 110
 Cicognini Giuseppe, 377
 Cimarosa Domenico, 9
 Claris de Florian Jean-Pierre, 225
 Clasio (Luigi Fiacchi), 201, 202, 203n
 Clemente XIV, 200, 358, 378
 Coardi Paolo, 64
 Colognesi Silvana, 353n
 Colombani Paolo, 260n
 Colonna Vittoria, 79
 Colpani Giuseppe, 197
 Coltellini Marco, 244n
 Compagnoni Giuseppe, 247n, 267n
 Concina Daniele, 100, 101, 108
 Condillac Étienne Bonnot de, 208, 212, 285, 322n, 341, 377
 Conegliano Emanuele v. Da Ponte Lorenzo
 Conti Antonio, 15, 16, 24, 58, 60, 73, 102, 108n, 110, 182 e n, 183 e n, 184, 241, 285n, 320, 437
 Conti Giusto de', 53
 Copigrechchi, 76
 Cordié Carlo, 283n
 Corneille Pierre, 101, 242, 304 e n, 308, 310n
 Corniani Giambattista, 300n
 Correggio (Antonio Allegri), 332
 Corsini Bartolomeo, 28n
 Corsini Vittoria, 213
 Cortés Hernán, 451
 Corvo Niccolò, 244
 Cosimo III, 28
 Cotta Giambattista, 78
 Crébillon Prosper Jolyot de, 101
 Crescimbeni Giovan Mario, 26n, 27, 40, 41n, 42, 43, 51, 52 e n, 53 e n, 54, 55, 57, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 73, 74, 75n, 82, 136 e n, 155, 290
 Cristina di Svezia, 29, 30n, 33, 40, 41, 57n, 64, 65
 Croce Benedetto, 9, 10, 11, 25, 26, 33 e n, 103, 110n, 116n, 213, 217, 404
 Croce Giulio Cesare, 96
 Crudeli Tommaso, 16, 85, 86, 93 e n
 Curtoni Verza Silvia, 483n
 D'Adda Febo, 459, 466
 D'Angeli Andrea, 138n
 D'Azara Nicola, 332
 Da Ponte Lorenzo, 244, 271, 275, 276 e n
 Dalmistro Angelo, 259n, 265
 Damiens Robert-François, 274n
 Davia Giovanni Battista, 69
 David Jacques-Louis, 270n, 331
 Davila Arrigo Caterino, 138n
 Dazzi Manlio, 225n
 De Brosse Charles, 322n
 De Felice Renzo, 295n
 De Franchi Stefano, 226n
 De Gamera Giovanni, 248
 De Giovanni Ignazio, 305
 De Lemene Francesco, 13, 35n, 38 e n, 39 e n, 45, 61, 65, 78, 118
 De Martini Carlo Antonio, 428, 459, 472 e n
 De Nardis Luigi, 147n
 De Rossi Giovanni Gherardo, 201, 203, 204 e n, 247
 De Sanctis Francesco, 33 e n, 98

De Thou Jacques-Auguste, 292
 Del Negro Paolo Antonio, 64
 Del Teglia Francesco, 30n
 Della Casa Giovanni, 44, 53, 60, 290
 Della Torre di Rezzonico Carlo Gastone, 22, 200n, 282 e n, 341, 342 e n, 343n, 346n
 Della Volpe Galvano, 460n
 Denina Carlo, 298
 Destouches Philippe Néricault, 93n
 Di Breme Ludovico, 351, 352
 Di Costanzo Angelo, 53, 54, 60, 64
 Di Giacomo Salvatore, 270n
 Di Pino Guido, 280n
 Diaz Furio, 192, 241n, 270, 279, 281, 284, 295, 298
 Diderot Denis, 313, 315
 Diocleziano Gaio Aurelio Valerio, 283n
 Dolfin Tron Caterina, 258, 259n
 Donati Alessandro, 200n, 216n, 222n, 336n, 351n
 Donati Cesare, 27n
 Dotti Bartolomeo, 35n, 95, 406
 Dottori Carlo de', 35n
 Dryden John, 343n, 344
 Du Bos Jean-Baptiste, 399
 Du Tillot Guillaume, 208, 341, 378
 Durini Angelo Maria, 468

 Elisabetta Cristina di Brunswick-Wolfenbüttel, 138
 Emiliani Giudici Paolo, 57n
 Eritreo Giano Nicio (Gian Vittorio Rossi), 62
 Esiodo, 59, 60
 Este Maria Beatrice d', 470
 Eugenio di Savoia, 75
 Euripide, 241n, 261n

 Fabroni Angelo, 155n
 Facciolati Jacopo, 320
 Faggiuoli Giovan Battista, 18, 95, 122, 123, 128 e n, 129, 130 e n, 131, 132, 134, 407

 Fanfani Pietro, 123n
 Fantoni Giovanni, 346, 347n
 Fantoni, contessa, 279n
 Fantuzzi Gaetano, 338
 Fantuzzi Giovanni, 299n
 Fanucci Giovan Battista, 267n
 Farinelli, 95, 143, 149n, 150, 187n
 Fassò Luigi, 266n, 324n
 Fea Carlo, 332
 Federici Camillo, 248
 Federico Gennaro Antonio, 244
 Federico II di Prussia, 185, 186, 189n
 Fehr Max, 138n
 Felici Lucio, 7
 Feliciati, 126
 Ferdinando I, 243
 Ferdinando III, 279n
 Ferdinando IV di Napoli, 228
 Ferguson James, 403
 Fielding Henry, 246
 Figari Pompeo, 64
 Filangieri Gaetano, 296
 Filicaia Camilla, 34
 Filicaia Vincenzo, 33, 34, 54, 61, 65, 128, 342
 Filipponi Tommaso, 151
 Fiorentino Salomone, 351
 Fioroni Ambrogio, 375
 Firmian Karl Joseph von, 18, 375, 377, 378, 379, 382, 385, 395, 458
 Flora Francesco, 179 e n, 204n
 Flores Giorgio v. Momigliano Attilio
 Fontanini Giusto, 63, 138n
 Fontenelle Bernard le Bovier de, 187
 Foppa Giuseppe Maria, 267n
 Forcellini Egidio, 320
 Foresti Antonio, 138n
 Formaleoni Vincenzo Antonio, 267n
 Forteguerra Niccolò, 85, 96, 97 e n, 98, 100, 122, 132n, 253, 436
 Forti Fiorenzo, 260n
 Fortis Alberto, 281 e n
 Foscarini Marco, 299n
 Foscolo Ugo, 10, 11, 19, 21, 24, 42,

43 e n, 58, 61, 66, 73, 83, 180, 182,
 210, 217n, 220, 239, 267 e n, 295,
 305, 315, 324, 327, 329, 343, 344,
 346, 347 e n, 357 e n, 368, 369, 370,
 383, 394, 457, 478n, 490
 Fracastoro Girolamo, 423, 436
 Franchi Giuseppe, 453
 Franklin Benjamin, 270n
 Frisi Paolo, 278
 Frugoni Carlo Innocenzo, 85, 96, 191,
 193n, 208, 209 e n, 210, 211 e n, 212,
 228, 302, 341, 342 e n, 421
 Fubini Mario, 9, 18, 26, 51n, 74n,
 90n, 226n, 404n, 473n
 Fucilla Joseph C., 159n
 Fusconi Lorenzo, 221

Gabrielli Mario, 152
 Galastri Francesca, 141
 Galbiati Carlo Giuseppe, 374
 Galeani Napione Francesco, 291,
 292n, 321
 Galiani Ferdinando, 224, 245, 270n,
 296, 297n
 Galiuzzi Giuseppe, 378
 Galilei Galileo, 183, 187
 Galli Gilberta, 90n
 Gambardelli Agostino, 379
 Gambarin Giovanni, 275n
 Gambino Carlo Felice, 227n
 Gangi Venerando, 227n
 Gargallo Tommaso, 351 e n
 Garrick David, 307
 Garzadoro Antonio, 74n
 Gasparini Francesco, 142
 Gasparini Rosalia, 142
 Gemelli Carreri Francesco, 276n
 Genero Bartolomeo, 301n
 Genovesi Antonio, 296, 332n
 Gervasi Agostino, 147n
 Gessner Salomon 318, 323n, 349,
 357, 360, 453
 Ghedini Fernando Antonio, 67 e n
 Giannone Pietro, 16, 45 e n, 269

Giarrizzo Giuseppe, 333n
 Gigli Girolamo, 13, 18, 118, 122 e n,
 123 e n, 124, 125, 126, 127, 128, 129,
 132 e n, 134, 135, 244, 245
 Gilardi Carlo Giuseppe, 374
 Gimma Giacinto, 63
 Giorgio II di Gran Bretagna, 87
 Giovanni V del Portogallo, 65
 Giuseppe II, 144, 379, 386, 390 e n,
 394, 428, 458, 472 e n
 Giusti Giuseppe, 123, 129, 130n
 Gluck Christoph Willibald, 243, 244n
 Goethe Johann Wolfgang von, 89n,
 181, 205, 313 e n, 364
 Goffis Cesare Federico, 267n, 354n
 Goldoni Carlo, 7, 10, 18, 96n, 100,
 116, 117, 121, 125, 127, 134, 135,
 157n, 159, 180, 194n, 224, 229, 241,
 244 e n, 245, 246 e n, 247, 248 e n,
 249, 250, 251, 253n, 261, 293, 294,
 295n, 311, 371
 Goldsmith Oliver, 307
 Gomez Antonio, 292
 González de Santalla Tirso, 38n
 Gorani Giuseppe, 270, 271 e n
 Gorini Conio Giuseppe, 241
 Gozzi Almorò, 256
 Gozzi Carlo, 100, 240, 241, 245,
 246n, 249, 250 e n, 251 e n, 252 e n,
 253 e n, 255 e n, 257, 271, 276, 294
 Gozzi Francesco, 256
 Gozzi Gasparo, 201, 249, 255, 257,
 258 e n, 259, 260 e n, 261, 262, 263 e
 n, 264 e n, 265, 267n
 Gracco Gaio Sempronio, 283n
 Gracco Tiberio Sempronio, 283n
 Gramsci Antonio, 460n
 Granelli Giovanni, 242
 Grassi Gaetano, 267n
 Gratarol Antonio, 250, 255
 Gravina Gian Vincenzo, 12, 16, 24,
 27, 40, 43, 44, 49, 51, 55, 56, 57 e n,
 58n, 59, 60 e n, 61, 62, 63, 64, 65,
 66, 73, 74n, 87 e n, 92, 95, 101, 104,

106, 107 e n, 108n, 109, 114, 124,
 136, 141 e n, 142 e n, 146, 155, 157 e
 n, 182, 183, 285n, 342, 419, 438
 Gravisi Giuseppe, 139n
 Gray Thomas, 317, 318, 344n
 Grillo Teresa, 76
 Gritti Camillo, 466
 Gritti Francesco, 225
 Gronda Giovanna, 182n
 Guardi Francesco, 9, 234
 Guarini Gian Battista, 87, 138n, 158
 Guerri Domenico, 373n
 Guidi Alessandro, 13, 30n, 34, 40, 41
 e n, 42, 43, 52n, 55, 56, 61, 64, 65,
 76, 342

 Haller Albrecht von, 230, 317, 323n
 Haydn Franz Joseph, 31n
 Hervey James, 317, 318
 Holbach Paul Henri Thiry d', 247
 Hutcheson Francis, 183

 Imbonati Carlo, 378, 428, 459
 Imbonati Giuseppe Maria, 375, 405
 Isella Dante, 36n, 119n, 121n, 430n

 Jannaco Carmine, 36n
 Jefferson Thomas, 270n
 Jerocades Antonio 336n
 Johnson Samuel, 307, 309 e n
 Jonard Norbert, 308n
 Joubert Joseph, 367

 Kauffmann Angelika, 203n
 Kaunitz Wenzel Anton von, 18, 271n,
 377, 382, 395, 458
 Klopstock Friedrich Gottlieb, 260,
 317, 323n, 369
 Knoller Martin, 453

 La Bruyère Jean de, 262
 La Fontaine Jean de, 93, 200
 Labia Angelo Maria, 225
 Lamberti Anton Maria, 225 e n, 226n
 Lamberti Luigi, 347
 Landi Ubertino, 96, 349 e n
 Lanzi Luigi, 332 e n
 Lattuada Anna Maria, 374
 Lavaiana Marcantonio, 76
 Lazzarini Domenico, 67 e n, 103 e n,
 111
 Lazzeri Gerolamo, 347n
 Le Tourneur Pierre, 313, 315, 316,
 349
 Leers Filippo, 73
 Leibniz Gottfried Wilhelm von, 182n
 Lenclos Ninon de, 435n
 Leoni Michele, 325n
 Leonio Vincenzo, 60, 64, 73
 Leopardi Giacomo, 10, 11, 15, 19,
 21, 23, 24, 91n, 156, 173, 180, 187n,
 199n, 201, 204 e n, 205, 223n, 240,
 267n, 295, 315, 316n, 324, 325, 327,
 329, 344n, 354n, 356n, 367, 369,
 394, 395, 398, 431, 435, 457, 465,
 471 e n, 481n
 Leopoldo II, 380
 Lepri di Boccapadule Margherita, 353
 Lessing Gotthold Ephraim, 101n, 315
 Levantino Michele, 260
 Levantino Rosa, 260
 Liguori Alfonso de', 226n
 Limentani Uberto, 36n
 Lippi Lorenzo, 96, 122
 Locke John, 285
 Lodoli Carlo, 185, 190n
 Lombardo Nicolò, 226n
 Longhi Pietro, 9, 262
 Longo Sofista, 258
 Lope de Vega Félix, 314
 Lorenzi Bartolomeo, 196, 402
 Lorenzi Giambattista, 244
 Loschi Lodovico Antonio, 316
 Lubrano Giacomo, 43, 44
 Lucano Marco Anneo, 50
 Lucchesi-Palli Antonio, 227
 Lucchesini Gian Lorenzo, 436
 Luciano di Samosata, 258, 260, 262

Lucrezio Caro Tito, 28, 87, 423
 Luigi XV di Francia, 274n
 Luini Francesco, 279
 Lulli Giovanni Battista, 244n
 Lutero Martin, 386

Machiavelli Niccolò, 189
 Macpherson James, 319, 322, 323
 Maffei Scipione, 13, 15, 16, 18, 40, 47n, 60, 65, 74n, 101, 102, 108 e n, 109, 111, 114, 138, 183, 242, 278
 Magalotti Lorenzo, 28, 65
 Maggi Carlo Maria, 13, 29n, 35 e n, 37, 38 e n, 45, 47 e n, 61, 74n, 78, 108, 118 e n, 119 e n, 120 e n, 121, 224, 376, 406, 412, 413n, 436
 Maggi Melchiorre, 64
 Magnasco Alessandro, 431n
 Maillard di Tournon Carlo Tommaso, 64
 Malebranche Nicolas, 182n
 Malevolti Angelo, 277n
 Manfredi Eustachio, 13, 50, 67, 68 e n, 69 e n, 70n, 71n, 74n, 78, 185, 266n
 Mangini Nicola, 264n
 Manni Domenico Maria, 63n
 Manuzio Aldo, 138n
 Manzoni Alessandro, 11, 24, 285n, 343n, 351, 352
 Maometto, 425
 Maratta Carlo, 78, 79
 Maratti Zappi Faustina, 15, 78, 79, 80 e n, 86, 90n
 Marcello Benedetto, 13, 18, 137 e n, 138, 159
 Marchese Annibale, 108n
 Marchetti Alessandro, 28 e n, 87, 193 e n, 436
 Marcuzzi Pietro, 260n
 Maria Teresa d'Austria, 144, 145, 375, 377, 379, 394, 414
 Marino Giovan Battista, 50, 53, 60, 93, 113, 115 e n, 158, 228

Marivaux Pierre de, 246
 Martello Giovanni Battista (Osmino), 77, 112
 Martello Pier Jacopo, 16, 30n, 40, 68, 74n, 77 e n, 95, 101, 104, 105, 106, 108, 109 e n, 112, 113, 114 e n, 115 e n, 116, 117, 136 e n, 137n, 155, 244, 437
 Martignoni Ignazio, 335
 Martinelli Vincenzo, 277 e n
 Martinez Antonio, 143
 Martinez Marianna, 144
 Marucelli Francesco, 62
 Mascheroni Lorenzo, 200 e n
 Mason William, 344n
 Massimi Francesco, 76
 Massimi Petronilla v. Paolini Massimi Petronilla
 Mastraca Stelio, 264n
 Mattei Saverio, 151 e n
 Maupertuis Pierre Louis Moreau de, 186, 287
 Mayer Enrico, 266n
 Mazza Angelo, 17, 22, 341, 344 e n, 345 e n, 346n
 Mazzei Filippo, 270 e n, 298n
 Mazzoni Guido, 381n, 440n
 Mazzuchelli Giammaria, 62, 299
 Medici Ferdinando de', 128n
 Medici Francesco Maria de', 128n
 Medici Gian Gastone de', 128n
 Medici Lorenzo de', 53, 203n, 407
 Mehegan Guillaume-Alexandre de, 385 e n
 Mehus Lorenzo, 63n
 Mei Cosimo, 264n
 Meli Giovanni, 201, 224, 227 e n, 228, 229, 230, 231, 232 e n, 233, 234, 235, 236, 238, 239, 240
 Mengs Anton Raphael, 332, 453
 Menzini Benedetto, 13, 28, 29 e n, 30 e n, 31 e n, 35n, 47, 54, 61, 64, 65, 75n, 95, 203n
 Metastasio Pietro, 10, 11, 14, 15, 31n,

39n, 43, 54, 55, 62, 66, 84n, 85, 86,
 100, 108n, 124, 125, 139, 140, 141,
 142, 143, 144, 145n, 146, 147, 149
 e n, 151, 152, 154, 155 e n, 156 e n,
 157 e n, 158, 159 e n, 160, 161, 162,
 163, 165, 167, 168, 169, 170, 172,
 173, 174, 175, 176, 178, 179, 228,
 243 e n, 244, 295n, 342n, 358, 362,
 394, 405n
 Miani Girolamo, santo, 389
 Michaelis Johann David, 322n
 Micheletti Giovanni Battista, 267n
 Micheli Benedetto, 226n
 Migliavacca Giovanni Ambrogio, 244n
 Miklasevskij Constantin, 251n
 Milizia Francesco, 332, 333 e n
 Milton John, 87 e n, 304, 343n
 Minzoni Onofrio, 211, 221
 Mirabeau Honoré Gabriel Riqueti de,
 270n, 271n
 Mistruzzi Vittorio, 196n
 Mochetti Francesco, 282n, 342n
 Molière, 13, 111, 118, 124, 125, 126,
 127, 134, 135, 294
 Momigliano Attilio, 214 e n, 216, 479
 Mongitore Antonino, 227
 Moniglia Giovanni Andrea, 95
 Monnier Marc, 270n
 Montagu Mary Wortley, 184
 Montani Francesco, 50, 51 e n
 Montesquieu Charles-Louis de Secon-
 dat, barone di, 377, 385
 Monti Vincenzo, 17, 21, 22, 220n,
 221, 243, 267n, 335, 346, 347, 368,
 391, 466
 Monticelli Angelo, 453
 Moreali Antonio, 212
 Morei Michel Giuseppe, 25n
 Morelli Maria Maddalena, 181
 Moretti Alcibiade, 133n
 Moriggia Caterina, 389
 Mosco, 347, 406
 Mozart Wolfgang Amadeus, 244, 379
 Muratori Ludovico Antonio, 13, 14,
 16, 18, 24, 35n, 36n, 40, 46 e n, 47,
 48, 49, 50, 63, 64, 65, 67n, 74n, 101,
 110, 111 e n, 118, 136 e n, 137n, 138
 e n, 140, 155, 312, 388
 Muresu Gabriele, 245n
 Muscetta Carlo, 301n, 354n
 Mutini Claudio, 283n

 Napoli-Signorelli Pietro, 241n
 Natale Tommaso, 227, 229
 Negri Renzo, 354 e n
 Nelli Jacopo Angelo, 13, 18, 122, 123,
 132 e n, 133, 134, 135
 Nerone Claudio Cesare Augusto Ger-
 manico, 283n
 Newdigate Roger, 277
 Newton Isaac, 87, 182n, 185
 Nicolini Fausto, 275n, 297n
 Noce Hannibal S., 114n
 Nomi Federigo, 96

 Omero, 47, 52n, 59, 60, 73, 231, 304,
 322, 323, 402, 416
 Orazio Flacco Quinto, 52n, 60, 144,
 152, 153, 154n, 184, 193 e n, 274,
 337, 338 e n, 346, 406, 423, 435
 Orlandini Francesco Silvio, 266n
 Orsi Gian Giuseppe, 41, 50 e n, 51n,
 68, 74n, 182
 Ortiz Cornelia, 253n
 Ortolani Giuseppe, 321n
 Orzoni-Torres Francesca Maria, 150
 e n
 Ottoboni Antonio, 225
 Ottoboni Pietro, 141
 Ottoboni Serbelloni Vittoria, 376, 377
 Ovidio Nasone Publio, 213

 Paciaudi Paolo Maria, 341
 Padovani Girolamo, 266n
 Pagani-Cesa Giuseppe Urbano, 317
 Paganini Giuseppe, 394n
 Pagano Francesco Mario, 285n
 Pagano Nunziante, 226n

Pagnini Luca Antonio, 341, 347, 348
 e n
 Paisiello Giovanni, 9
 Pallavicini Luigia, 210, 217n
 Pallavicino Sforza, 46
 Panciatichi Lorenzo, 35n
 Panckoucke Charles-Joseph, 333
 Pansuti Saverio, 108n
 Paolini Massimi Petronilla, 76 e n, 78
 Paolucci Giuseppe, 65, 73, 82
 Paradisi Giovanni, 340
 Paradisi Agostino, 335 e n, 336, 337n,
 340
 Pariati Pietro, 138
 Parini Giuseppe, 7, 10, 11, 16, 17,
 18, 19, 23, 24, 90, 93, 114, 180, 185,
 192, 196 e n, 197, 205, 214, 220n,
 224, 229, 253, 264, 265, 266n, 269,
 284, 286, 291, 294, 295, 301, 334,
 338, 371, 373 e n, 374, 375, 376, 377,
 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384,
 385 e n, 386, 387, 388 e n, 389, 390
 e n, 391, 392, 393, 395 e n, 396 e n,
 397 e n, 398, 399, 400, 402, 403 e n,
 404n, 405 e n, 406, 410, 411 e n, 412,
 413 e n, 414, 415, 418, 419, 422, 423,
 425, 426, 427, 428, 430 e n, 431 e n,
 432, 433, 435, 436, 437, 438, 439,
 443, 451, 452, 453, 454 e n, 455, 456,
 457, 458, 459, 460 e n, 461, 462, 463
 e n, 464, 466, 468, 469, 470, 471n,
 472, 473, 475, 478, 480, 481, 482,
 483n, 485, 486, 487, 488, 489, 490
 Parino Francesco Maria, 373
 Parnell Thomas, 344n
 Pasquini Giovanni Claudio, 147n
 Passerini Ferdinando, 73
 Passerini Francesco, 73
 Passeroni Gian Carlo, 197, 198, 199,
 338, 375
 Pastò Lodovico, 225
 Pepoli Alessandro, 249
 Perego Gaetano, 204, 402
 Perfetti Bernardino, 52n, 141n, 181
 Perfetti Lorenzia, 122n
 Pergolesi Giovanni Battista, 9, 143, 190n
 Peri Jacopo, 136
 Pericle, 402
 Petraccone Enzo, 110n
 Petrarca Francesco, 25n, 31, 33, 45n,
 46n, 47, 48, 50, 53, 66 e n, 67 e n,
 69, 75, 82, 185, 290, 295n, 303, 304,
 309n
 Petrini Domenico, 438n, 463n
 Petrocchi Orazio, 75n
 Petronio Arbitro, 435
 Petronio Giuseppe, 252n, 373n, 405n,
 459n
 Petrosellini Domenico Ottavio, 66
 Pfister Federico, 330n
 Piazza Antonio, 268
 Piccinni Niccolò, 244n
 Piccioni Luigi, 25n, 309n, 310n
 Piermarini Giuseppe, 453
 Pignotti Lorenzo, 201, 202 e n
 Pikler Giovanni, 203n
 Pilati Carlantonio, 278
 Pindaro, 33, 54, 60, 336n, 403n, 455
 Pindemonte Giovanni, 243
 Pindemonte Ippolito, 21, 243, 267n,
 334, 351n, 353, 354, 362, 363, 364 e
 n, 366, 368 e n, 369 e n, 370, 371
 Pinelli di Sangro Anna Francesca, 142
 Pio VI, 332n, 333n
 Piranesi Giovanni Battista, 9, 355n
 Pistoia il (Antonio Cammelli), 407
 Pizarro Francisco, 451
 Plauto Tito Maccio, 119
 Plutarco, 195n
 Poggiali Cristoforo, 299n
 Poliziano Angelo, 53, 403n
 Poma Luigi, 405n, 415n
 Pombal Sebastião José de Carvalho e
 Melo marchese di, 271n
 Pompei Gerolamo, 195n
 Pope Alexander, 90, 184, 186, 190,
 193, 202, 215, 304, 344n, 347, 399,
 409n, 419, 437, 451

Porpora Nicola, 142, 143
 Porta Carlo, 120, 292n, 413n
 Poussin Nicolas, 342n
 Pozzobon Giovanni, 225
 Pulci Luigi, 96, 308, 407

Quadrio Francesco Saverio, 63, 64
 Quintiliano Marco Fabio, 154

Racine Jean, 87, 101, 184, 241n, 242, 304
 Raffaello Sanzio, 332, 342n
 Rameau Jean-Philippe, 244n
 Ranuccio II Farnese, 40
 Recanati Giovan Battista, 102
 Redi Francesco, 13, 28, 29n, 35 e n, 61, 65, 128
 Régnier Desmarais François-Séraphin, 28n
 Reina Francesco, 374n
 Repetta Manfredo, 185
 Reynolds Joshua, 332
 Rezzonico Carlo Gastone v. Della Torre di Rezzonico Carlo Gastone
 Ricci Teodora, 255
 Riccoboni Luigi, 102, 108
 Richeri Giovanni Battista, 349n
 Rigola Antonio, 375
 Rinuccini Ottavio, 136 e n
 Riva Giuseppe, 140, 156n
 Robbio di San Raffaele Benvenuto, 267n
 Roberti Giambattista, 194 e n
 Roberti-Franco Francesca, 318
 Rolli Paolo, 15, 16, 28, 31n, 38, 40, 54, 55, 62, 66, 85, 86, 87 e n, 88, 89, 90 e n, 91, 92, 141n, 181, 193, 228, 233, 284, 325, 362, 405n, 481n
 Romagnoli Sergio, 102n, 243n, 286n, 287n
 Romanina v. Benti Bulgarelli Marianna
 Ronda, 227n
 Ronga Luigi, 136n
 Rosa Salvator, 95

Rossetti Gabriele, 336n
 Rotrou Jean de, 101
 Rousseau Jean-Baptiste, 399
 Rousseau Jean-Jacques, 15, 20, 230, 277, 300, 377
 Rovatti Giuseppe, 147
 Rubbi Andrea, 97, 335, 349
 Rubens Pieter Paul, 218
 Rucellai Giovanni, 194, 436
 Ruspoli Francesco Maria, 26n

Sabellico Marco Antonio, 138n
 Saccardo Rosanna, 263n
 Saccenti Mario, 193n
 Sacchi Antonio, 250, 253
 Sacchini Antonio, 461
 Sackville Charles, 319
 Sade Donatien-Alphonse-François de, 274n
 Saffo, 184, 283n
 Saint-Lambert Jean-François de, 230
 Salandri Pellegrino, 221
 Salfi Francesco Saverio, 300n
 Saliceti Antoine Christophe, 381
 Salío Giuseppe, 103n
 Salom Michelangelo, 267n
 Saluzzo Roero Diodata, 351, 352 e n
 Salvini Anton Maria, 28n, 50, 63n, 65, 128
 Sammartini Giovanni Battista, 377
 Sannazaro Jacopo, 53, 64, 213
 Sanseverino Giulio Roberto, 267n
 Santangelo Giorgio, 232n
 Sapegno Natalino, 7
 Sarmiento Luigi, 227n
 Sarnelli Pompeo, 251
 Sarro Domenico, 143
 Savarese Gennaro, 453n
 Savioli Fontana Ludovico, 16, 17, 67, 93, 192, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 228, 243, 284, 335, 344, 423, 455n, 485
 Scarlatti Alessandro, 143
 Schérer Barthélemy, 382

Schettini Pirro, 44, 53
 Schiavo Biagio, 67, 308
 Scotti Cosimo Galeazzo, 266n, 267n
 Scrofani Saverio, 282, 283 e n, 284, 362
 Secchi Pietro, 294, 295n
 Secco Suardi Grismondi Paolina, 200, 306n
 Seghezzi Anton Federico, 52n, 258, 259
 Segneri Paolo, 29n, 411
 Seigneux de Correvon Gabriel, 102n
 Serbelloni Gabrio, 376
 Serbelloni Gian Galeazzo, 381
 Serbelloni Vittoria v. Ottoboni Serbelloni Vittoria
 Sergardi Ludovico, 56, 95, 106, 107, 132n
 Seriman Zaccaria, 269
 Settano Quinto v. Sergardi Ludovico
 Sforza Cesarini Giangiorgio, 79
 Shaftesbury, Anthony Ashley-Cooper conte di, 312
 Shakespeare William, 20, 312, 313 e n, 314, 315, 353n
 Sharp Samuel, 307n
 Sheffield John, 184
 Sherlock William, 309n
 Sibiliato Clemente, 258
 Silla Lucio Cornelio, 283n
 Simioni Attilio, 363n
 Simonide, 184
 Soave Francesco, 266n, 285n
 Sofocle, 60 e n, 261n, 470
 Sografi Simeone Antonio, 249
 Soldani Iacopo, 95
 Somai Angelo Antonio, 73
 Soresi Pier Domenico, 266n, 376, 377, 410
 Spagni Emilio, 262n
 Spallanzani Lazzaro, 280 e n, 344
 Spalletti Giuseppe, 285n
 Spinelli Francesco Maria, 44
 Spinola Giorgio, 152
 Spolverini Giambattista, 196, 364n
 Spongano Raffaele, 405n, 438n
 Staël Germaine de, 440, 489
 Stampa Gaspara, 79
 Stampiglia Silvio, 64, 73, 138
 Stanesio Antonio Maria, 152
 Stazio Publio Papinio, 193n
 Stellini Jacopo, 320
 Stendhal, 205, 225
 Sterne Laurence, 284
 Striggio Alessandro, 136n
 Sulzer Johann Georg, 332
 Tagliazucchi Gerolamo, 222, 306
 Taja Agostino Maria, 65
 Talou (Tallow), Jacques-Daniel
 O'Brien, visconte di, 274
 Tansillo Luigi, 79
 Tanucci Bernardo, 270n
 Tanzi Carl'Antonio, 224, 375, 376, 402, 413n
 Tarsia Galeazzo di, 60
 Tartini Giuseppe, 192n
 Tasso Torquato, 48, 50, 60, 87n, 112n, 158, 304, 403
 Tassoni Alessandro, 436
 Tempio Domenico, 227n
 Teocrito, 230, 231, 347
 Teofrasto, 262
 Terenzio Afro Publio, 97
 Testi Fulvio, 60, 342
 Thomson James, 230
 Thrale-Piozzi Hester, 307
 Tiberio Giulio Cesare Augusto, 283n
 Tiepolo Giambattista, 9
 Tillotson John, 309n
 Tiraboschi Girolamo, 62, 63, 241n, 299 e n, 300 e n, 332n
 Tirabosco Antonio, 195n
 Toaldo Giuseppe, 320
 Toffanin Giuseppe, 26
 Tolomei Claudio, 53
 Tommasi Antonio, 16, 54, 67n, 75n
 Torcellan Gian Franco, 333n

Torri Alessandro, 369n
 Torti Francesco, 300n
 Traballese Giuliano, 453
 Trapassi Felice, 141
 Trapassi Leopoldo, 150
 Trapassi Pietro v. Metastasio Pietro
 Trinchera Pietro, 244
 Trissino Gian Giorgio, 56, 60
 Tullio Francescantonio, 244

Valaresso Zaccaria, 103
 Van Goens Michele, 323n
 Van Loo Jean-Baptiste, 208
 Vandi Giulia Caterina, 69, 71, 73
 Vannetti Clementino, 335
 Vannini Paolo, 141n, 157n
 Varano Alfonso, 222, 223 e n, 242, 315, 335, 350
 Varese Claudio, 149n
 Venturi Franco, 296n, 297n, 333n
 Verci Giovanni Battista, 267n
 Verri Alessandro, 20, 267, 278n, 284, 288 e n, 289, 290, 294, 296, 353 e n, 354 e n, 355 e n, 356 e n, 380n, 410
 Verri Pietro, 20, 278n, 284, 285, 287, 288n, 291, 292, 293, 294, 295n, 296, 374, 375, 377, 378, 380 e n, 410, 435
 Viale Ambrogio, 350 e n
 Viassolo Giovanni Battisti v. Federici Camillo
 Vicinelli Jacopo, 65
 Vico Giambattista, 13, 24, 27, 44, 45, 49, 56, 59, 61, 269, 285n
 Villani Giovanni, 290
 Villari Lucio, 297n
 Vinci Leonardo, 143
 Virgilio Marone Publio, 52n, 87, 183, 184, 303, 304, 305, 338 e n
 Vitale Giuseppe Fedele, 227n
 Viti Paolo Antonio, 65

Vittorelli Jacopo, 362 e n, 363n, 405n
 Vivaldi Antonio, 9, 31n
 Volney Constantin-François de, 284
 Volpi Giovanni Antonio, 320
 Volta Alessandro, 280
 Voltaire, 87n, 101, 102, 104, 184, 186, 206n, 241n, 242, 247, 268, 273, 274, 277, 293, 294, 300, 301, 306, 307, 313 e n, 320, 377, 385, 435n
 Vossler Karl, 270n

Watteau Antoine, 208
 Webb Daniel, 332
 Wiedewelt Johannes, 330n
 Wieland Christoph Martin, 267n, 313n
 Willi Andrea, 248
 Winckelmann Johann Joachim, 214, 278n, 330 e n, 331 e n, 332 e n, 341, 453 e n, 466, 468

Young Edward, 147 e n, 233, 247, 309n, 316, 317, 349, 358

Zacchiroli Francesco, 247
 Zampieri Cammillo, 96
 Zanotti Francesco Maria, 67, 96, 147n, 285n
 Zanotti Gianpietro, 67, 68 e n, 96, 105n
 Zappi Giambattista Felice, 15, 54, 64, 79, 80n, 81 e n, 82, 83n, 85, 86, 211
 Zappi Rinaldo, 79
 Zardo Antonio, 260n
 Zeno Apostolo, 13, 52n, 65, 136, 138 e n, 139, 140, 143, 155 e n, 157n
 Zeno Piero Caterino, 52n, 138
 Zon Francesco, 277n
 Zorzi Marcantonio, 225

Finito di stampare
nel mese di maggio 2016
da Grafiche DIEMME
Bastia Umbra (PG)