

OPERE COMPLETE DI WALTER BINNI

12

Walter Binni

Scritti
settecenteschi

1956-1963

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	PARINI E L'ILLUMINISMO
25	PIER JACOPO MARTELLO E LE SUE COMMEDIE «PER LETTERATI»
39	SVILUPPO DELLA POETICA ARCADICA NEL PRIMO SETTECENTO
67	IL TEATRO COMICO DI GIROLAMO GIGLI
91	IL ROCOCÒ NELLA LETTERATURA SETTECENTESCA
115	RITRATTO DI ANNIBALE MARIOTTI
125	PARINI E L'ILLUMINISMO LOMBARDO
133	POETICA E POESIA NEL SETTECENTO ITALIANO
	CLASSICISMO E NEOCLASSICISMO NELLA LETTERATURA DEL SETTECENTO (1963)
159	Avvertenza
161	Paolo Rolli e lo sviluppo del classicismo arcadico-rococò
173	Ludovico Savioli e la poetica classicistico-rococò
	L'ARCADIA E IL METASTASIO (1963)
197	Avvertenza
199	Prearcadia settentrionale
231	La commedia del Maggi
235	Faggiuoli e Nelli
261	IL METASTASIO
261	Premessa
265	I
286	II
303	III
338	IV
370	V
387	POSTILLE ARCADICHE
409	Indice dei nomi

Parini e l'illuminismo (1956)

Parini e l'illuminismo, I, «Rassegna di cultura e vita scolastica», a. X, n. 10, Firenze, 31 ottobre 1956, continuazione e fine ivi, n. 11, 30 novembre 1956, poi in *La cultura illuministica in Italia*, a cura di Mario Fubini, Torino, E.R.I., 1957 e in W. Binni, *Carducci e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1960.

PARINI E L'ILLUMINISMO

Nel quadro della cultura illuministica italiana la poesia del Parini rappresenta la sintesi piú alta e originale di motivi ideali e di esigenze artistiche proprie di quella cultura: sintesi che supera con una coscienza letteraria e poetica piú sicura e personale le forme piú divulgative e seccamente razionalistiche di un semplice didascalismo insaporito da una piú esterna eleganza oraziana (la posizione dell'«util poeta e toscano Orazio» attribuita dal Bettinelli all'Algarotti) e supera insieme l'edonismo classicistico-rococò di un Savioli con un deciso impegno morale e con la forza persuasa di un alto messaggio umano e civile che originalmente traduce la fede fondamentale di una civiltà lucida e fervida, attiva e innovatrice.

Tutta l'opera del Parini si può sostanzialmente inscrivere nelle generali esigenze della civiltà illuministica, anche se di queste essa offre una versione particolare, caratterizzata da una personale misura morale e poetica che, come rifiuta le posizioni estreme dell'ideologia sistematica e le forme piú immediate di una concezione letteraria puramente didascalica e contenutistica, cosí nettamente reagisce poi alle tentazioni della sensibilità e del gusto preromantico, condannati dal poeta in nome della sua fedeltà alla tradizione italo-greca e alla luce di un preciso ideale di vita ispirato ai binomi inseparabili di Natura-Ragione e Piacere-Virtù¹.

Ideali che ben rappresentano compendiosamente l'incontro fondamentale nel Parini di ispirazioni illuministiche e umanistiche e sorreggono al centro lo svolgimento della sua opera, anche se le «costanti» pariniane del classicismo e dell'illuminismo si precisano in dosature di diversa intensità, attraverso una storia di fasi non opposte e rigidamente schematiche, ma duttilmente identificabili in un processo che dagli inizi arcadici e da posizioni piú combattive sale ad una piú alta fase finale, in cui il classicismo si fa piú chiaramente «neoclassicismo» nobile e virilmente sereno e la fede illuministica si depura in un ideale di saggezza umana piú personale e luminosamente poetico.

Si può discutere la precisa linea di tale storia, ma certo con l'attenzione ad essa pare anche piú facile proporre una immagine complessa e storica di

¹ Rimando, per un'ampia considerazione dell'opposizione del Parini alle manifestazioni del gusto preromantico in Italia, al capitolo *La sintesi pariniana*, del mio *Preromanticismo italiano*, Napoli 1948 (1959²), cosí come rimando, per un piú particolare rilievo alla componente neoclassica nello sviluppo dell'ultimo Parini, al mio saggio *Il neoclassicismo e la poesia del Parini* (ora in *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura del Settecento*, Nuova Italia, Firenze, 1963, 1967²), e per un generale profilo pariniano al capitolo sul Parini ne *Il Settecento (Storia della letteratura italiana*, Garzanti, Milano, 1968, pp. 795-906).

fronte alle eventuali immagini contrastanti e forzate di un Parini come puro letterato arcadico-umanistico, a cui i contenuti civili e ideali potrebbero essere semplice pretesto di alta esperienza stilistica, e di un Parini poeta civile illuministicamente prerivoluzionario o addirittura presocialista.

E a proposito di questa seconda interpretazione occorrerà comunque subito precisare che, mentre la posizione illuministica del Parini ha una sua evoluzione quanto ad intensità polemica, essa è, in generale, contraddistinta da un forte senso di misura, di cautela, di concretezza, diffidente di ogni avventura e di ogni affrettata rottura dell'ordine presente. Come, già nel periodo piú combattivo, chiaramente ci attesta la significativa contrapposizione, nella «Cicalata in versi» *I Ciarlatani*, del '62, tra il riformatore prudente che compie sicuri passi di progresso, iniziato con una autoriforma morale, e il rivoluzionario dottrinario e fanaticamente sistematico:

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 degli 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.²

Prudenza riformatrice ben in accordo, del resto, con il concreto moto riformatore, a cui, nella Lombardia austriaca, il Parini attivamente collaborò, e che, d'altra parte, sarebbe ugualmente errato ridurre a timidezza e a gusto di compromesso ritardatore di un piú forte movimento storico, perché a quella prudenza non manca mai il genuino accento di una decisa persuasione, di una fede in un sicuro progresso umano, morale, civile che supera in profonda partecipazione personale quello che poteva essere un semplice accompagnamento dell'azione riformatrice ufficiale da parte di un poeta cortigiano.

Già nelle *Poesie di Ripano Eupilino* (1752) la tendenza classicistica alla evidenza dell'immagine e l'aspirazione morale ad un sano mondo naturale e razionale vengono affiorando, pur nei limiti della loro base arcadica. Di un'Arcadia, del resto, mossa da una dominante preoccupazione stilistica

²G. Parini, *Poesie*, a cura di E. Bellorini, Bari 1929, II, p. 112.

(così importante nella educazione e nella coscienza letteraria pariniana), ma non priva certamente di esigenze razionalistiche e morali, particolarmente vivaci nell'ambiente milanese, che aveva conosciuto le lezioni di serietà del Maggi, la sua attenzione alla realtà popolare, il suo amore per la poesia dialettale, così forte e significativo anche nella formazione del Parini, nelle sue polemiche giovanili contro una lingua arcaicizzante e distaccata dalla realtà concreta e contemporanea.

Ma la sostanziale adesione del Parini ai motivi illuministici, che venivano provvidenzialmente a rispondere alla sua nativa serietà morale, al suo bisogno di una poesia impegnativa ed educatrice, si può cogliere solo più tardi, in quei componimenti scritti per l'Accademia dei Trasformati, in cui i temi più accademici e generici, mentre sono utilizzati dal poeta per un esercizio di perfezionamento stilistico, coerente anche alle tendenze classicheggianti di quell'Accademia, vengono da lui sviluppati significativamente 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 una 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 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,³

e replicata condanna dell'empia giustificazione delle guerre in nome della volontà divina, e delle anticristiane guerre di religione:

Empi! Che Dio
credêr sí ingiusto che a pugnar l'un frate
spinga coll'altro; e del lor sangue ei goda...
Che piú? cotanto osò l'orribil Furia
che di religion prese le spoglie,
e posto il ferro in mano all'uom, gli disse:
– uccidi pur; ché così il ciel comanda. —⁴

³ *Poesie cit.*, II, p. 171.

⁴ *Ivi*, pp. 171-172.

E se l'Accademia dettava come temi «il corpo umano» o «il fuoco», il Parini li svolgeva in un sonetto del '59 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'*Autodafè*, che dolorosamente dipinge la scena degli eretici condotti al supplizio seguendo

l'immagine di quel che per salvarne
morì sul legno.⁵

Dove l'attacco illuministico al fanatismo e all'intolleranza si precisa in quella tematica antiecclesiastica che, pur nella prudenza necessaria, nel pudore del «sacerdote» Parini e nel suo sincero rispetto del fondo cristiano della religione tradizionale, in chiave di fraternità egualitaria e umanitaria, ben si consolida e si sviluppa, al di là di questo periodo giovanile, nelle frequenti allusioni antifratesche e antivaticanesche, nel sonetto del '73 per la soppressione dell'ordine dei Gesuiti, o nella severa pagina del *Proclama in nome di Pasquale Paoli*, del 1769, che sconsiglia, nella ricerca di persone adatte a «stendere un piano di università e di pubblico studio» sia i frati per il loro «spirito corrotto falso e fazionario», sia i preti,

perché 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 egualmente: e tanto più quanto che questo ceto, essendo ignorante, ha delle opinioni che direttamente s'oppongono allo 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 cominciano a spargere qualche lumi di verità in una nazione, non so se per le anzidette o per le altre ragioni, gli ecclesiastici son sempre gli ultimi a profittare e i primi ad impedirne il progresso, e sembra che essi temano che le verità filosofiche debbano recar pregiudizio alle verità della fede, quasi che la verità possa giammai condurre all'errore⁶.

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 radicale assalto ai privilegi e alla boria della classe nobiliare, in quel *Dialogo sopra la nobiltà*, del '57, che con tanta violenza e con punte di crudo realismo ribadisce la comune origine e la comune fine degli uomini:

Questo è un luogo (*la tomba*) dove tutti riescono pari; e coloro, che davansi a credere tanto giganti sopra di noi colassù, una buona fiata che sien giunti qua,

⁵ *Poesie* cit., II, p. 167.

⁶ G. Parini, *Prose*, a cura di E. Bellorini, Bari 1915, II, pp. 221-222.

trovansi perfettamente agguagliati a noi altra canaglia: ned ecci altra differenza, se non che, chi piú grasso ci giugne, cosí anco piú vermi sel mangiano.

E che porta all'estremo la spietata analisi della formazione piratesca dell'aristocrazia, i cui capostipiti furono tutti «usurpatori, sgherri, masnadieri, violatori, sicari»⁷. Cosí grida al nobile l'altro interlocutore del dialogo, che è, si badi bene, 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 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, 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:

Lo spirito filosofico, che, quasi genio felice sorto a dominar la letteratura di questo secolo, scorre, colla facella della verità 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 età e dalle venerande barbe de' nostri maggiori, finalmente perviene a ristabilire nel loro trono il buon senso e la ragione. A lui si debbono i progressi che quasi subitamente hanno fatto per ogni dove le scienze tutte, e il grado di perfezione a cui sono arrivate le arti... La poesia medesima ha nuovi lumi acquistati dallo spirito filosofico: e, comeché abbia per una parte perduti i pomposi titoli che non solo i poeti, ma i maggiori filosofi ancora donati le avevano, di «celeste», di «divina» e di «maestra di tutte le cose», ha nondimeno ricevuto dall'altra un merito meno elevato, a dir vero, ma piú solido e piú certo⁸.

Appunto, il merito di essere *utile e dilettevole* insieme (e in quanto dilettevole ancora utile agli uomini bisognosi di «un onesto piacer, vantaggioso» alla loro felicità individuale e sociale), come poi la poetica pariniana definisce la sua meta unitaria nella notissima chiusa programmatica e polemica 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 lusinghevol canto.

Se nel binomio «utile e lusinghevol canto» ritorna l'oraziano e tradizionale *utile dulci*, non si può dire però che questa sia la stanca ripresa di un logo-

⁷ *Prose cit.*, II, p. 28.

⁸ *Prose cit.*, pp. 315-316.

ro 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 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...

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 –.

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, il giudice che applica i nuovi principi del metodo preventivo, l'educatore che alleva nuove generazioni all'amore civile del prossimo, all'esercizio delle virtù cittadine ed umane; e poi il magistrato onesto che si adopera per la prosperità e la giustizia della città da lui amministrata, 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.

E, del resto, quali erano gli stessi «santi» del passato per il sacerdote illuministico? Santa Caterina Moriggia, che

de' poverelli asciugò il pianto
con acqua e pane, e li raccolse al seno,
utile agli altri e al suo Signor più cara,⁹

⁹ *Poesie cit.*, II, p. 284.

o san Girolamo Miani, che di fronte a tutti i poveri, qualunque sia la loro razza e la loro 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.¹⁰

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 o 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:

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.¹¹

E come nell'ode *L'educazione* i «pronti affetti» che il cielo pone nel cuore del giovane Achille sono la radice delle «grandi cose», della «somma virtude» che «l'alma rettrice», la ragione, «ne elice», così in un «pensiero» più tardo 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 vivere¹².

¹⁰ Ivi, p. 256.

¹¹ *L'innesto del vaiuolo*, vv. 227-230.

¹² *Prose cit.*, I, p. 381.

L'utile dulci precisa così le sue nuove componenti illuministiche e, nella stessa poetica che guida il Parini nella costruzione delle prime Odi, elementi razionalistici e sensistici rinnovano e colorano chiaramente le esigenze classicistiche di *lucidus ordo* della struttura e di *perspicuitas* delle immagini, sia nella direzione di un vagheggiamento di figure di sanità e di virtù razionale e piacevole, sia in quella di una efficace rappresentazione di immagini repelenti di miseria, come quella delle «spregiate crete» che

d'umor fracidi e rei
versan fonti indiscrete,
onde il vapor s'aggira
e col fiato s'inspira

(nella *Salubrità dell'aria*) o quella, allucinante nella sua violenza compendiosa, del delitto per fame, nel *Bisogno*:

mangia i rapiti pani
con sanguinose mani.

Ma, in questa direzione più polemica della poetica pariniana, il rapporto fra nitida evidenza classicistica e pregnante efficacia razionale e sensuosa si sposta spesso troppo verso il secondo termine, sino a forme di durezza quasi prosastica, corrispettivo di una certa difficoltà a muoversi sulla «negletta via», e, più, di una certa *outrance* di energia evidenziatrice e semplificatrice, specie laddove essa indurisce schematicamente la descrizione di azioni pentorie e invincibili, come quella del bisogno nell'ode omonima:

Di valli adamantini
cinge i cor la virtude,
ma tu gli urti e rovini
e tutto a te si schiude.
Entri, e i nobili affetti
o strozzi od assoggetti.

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 più esplicitamente illuministica venne sviluppandosi una poesia più complessa e sicura, in cui l'impegno rinnovatore 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 più intimamente si fondono la costante classicistica e le componenti illuministiche e sensistiche.

Nacque così il *Giorno*, in cui Parini sceglieva un preciso argomento (la satira della nobiltà lombarda) ben intonato alle stesse direzioni del riformi-

smo 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 ancora più decise e sistematiche.

Cosicché nell'85, in periodo appunto giuseppino, il Parini poteva vantarsi di aver precorso, già venti anni prima, le intenzioni del nuovo sovrano:

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...¹³

Certo questi versi, che appartengono a un periodo più tardo e aprono un interessante spiraglio sulla disposizione più pacata, e pur sempre energica, del Parini più senile, paiono caratterizzare soprattutto il *Giorno* in senso chiaramente riformistico e non eversore, nei riguardi della nobiltà più da correggere e da recuperare alla nuova civiltà che da sradicare totalmente come vorrà l'estremistico Alfieri della *Tirannide*.

Ma se anche questa indicazione può concorrere a smorzare le tentazioni di una lettura del *Giorno* in direzione intenzionalmente prerivoluzionaria o addirittura presocialista, essa d'altra parte ben conferma a posteriori la presenza nel poemetto di una illuministica volontà rinnovatrice, che, nel periodo in cui il *Giorno* venne impostato e svolto nelle sue due prime parti (1763-65), appare anche più energica nella contrapposizione costante di un ordine ingiusto e antistorico, di una società corrotta, e di un popolo portatore di istintive virtù, e di una vita sana e laboriosa. Nel forte inequivoco riferimento al motivo della naturale uguaglianza degli uomini, che anima amaramente, per contrasto, la rappresentazione della stolta, malvagia superbia dei «semidei terreni», e, persino in forme di flautata, elegantissima ironia, ribadisce la sua naturale e razionale verità:

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...

¹³ *Al consigliere Barone de Martini*, in *Poesie cit.*, II, p. 176.

Per non parlare dei molti motivi di origine illuministica che, legati al tema centrale e funzionanti in relazione a quello (ad esempio il motivo dell'avversione al colonialismo violento, nel passo dei *conquistadores*), nel *Mattino*, pur vibrano di un loro particolare vigore di sdegno e del fondamentale, amaro sdegno umanitario che alimenta i momenti piú alti e complessi del poemetto, come il celebre episodio della vergine cuccia, mirabile per il confluire di tutti gli elementi di quella poesia in una rappresentazione perfetta ed animata (descrizione icastica e squisita di oggetti e azioni, tesa da ironia e sdegno) della elegante vuotezza e spietatezza di una società che, perduta la stessa energia di un passato duro, ma vitale, corrompe e devia in frivolezza, in edonismo egoistico, in disumana insensibilità, gli stessi nuovi valori portati dallo spirito filosofico.

Perché, in un esame del *Giorno* come verifica di posizioni sostanzialmente illuministiche, essenziale è l'osservazione che, se l'oggetto della rappresentazione ironico-satirica del poemetto, la classe nobiliare lombarda, importa un elemento di fascino per le sue qualità di eleganza (che a suo modo attrae il poeta del classicismo sensistico e rococò, il descrittore di oggetti squisiti nel giro armonioso e lucido che li evidenzia e li illumina), quel mondo è pur tutto legato – attraverso l'ironia che ne permette una così complessa e quasi ambigua esistenza – alla condanna della sua futilità, alla netta indicazione della sua incomprendione e frivola contaminazione dei nuovi valori di Ragione-Natura, Piacere-Virtú.

Alla luce di questi valori e della interpretazione armonica ed equilibrata che il poeta ne offre, si chiarisce anche l'effettivo significato di quello che a taluni è apparso come un netto contrasto col «secol folle»¹⁴, una rivolta del Parini, celebratore di virtù tradizionali di sincerità e sobrietà, contro gli eccessi libertini, l'empietà, lo spirito distruttivo delle posizioni estreme dell'illuminismo. Certo il Parini, nella sua misura, nel suo ideale civile e morale di prudenza e di concretezza, ha una sua discussione nell'ambito vario e ricco dell'illuminismo, ma tale discussione non esclude affatto la sua adesione ai motivi di fondo della nuova cultura, e, del resto, le battute contro i «novi sofí», a ben guardare, non sono l'espressione di un atteggiamento di generale reazione, quanto – soprattutto nella particolare situazione del *Giorno* – la distinzione fra le posizioni essenziali dei «volumi famosi» (eguaglianza degli uomini, luce della ragione ecc.) che i nobili non comprendono, e le volgari e frivole conseguenze edonistiche di un facile enciclopedismo da quelli malamente orecchiato, nel segno della moda e della esteromania, per confortarne la loro vita oziosa e viziosa.

E così, se in certi elogi dell'antica nobiltà rude e attiva (ma l'analisi piú risoluta del *Dialogo sopra la nobiltà* pur si ripercuote nel rilievo della sua origine predatoria e violenta, e in quei dubbi elogi si deve soprattutto rilevare

¹⁴ Cfr. A. Accame Bobbio, *Parini*, Brescia 1954, e la mia recensione in «La Rassegna della Letteratura Italiana», 1955, 3-4, pp. 627-629 (ora in *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura del Settecento* cit.).

un motivo di ulteriore sottolineatura della decadenza attuale di una classe che non ha più una sua funzione ed ha perso anche la forza vitale dei suoi antenati) si potrebbe intravedere l'indicazione di una simpatia del poeta per epoche energiche e rudi, è anche ben chiaro però come sostanzialmente il Parini fosse ben lontano da qualsiasi piena valorizzazione di epoche prive dei «lumi» dello spirito filosofico razionalistico.

Il giudizio pariniano del passato è infatti nettamente illuministico. Come si può verificare in quella recensione del *Quadro dell'istoria moderna* del Mehegan, che consolida recisamente la squalifica pariniana del medioevo come epoca di superstizione, di ferocia, di dogmatismo teologico, da cui la nuova civiltà si è venuta liberando nelle sue condizioni laiche e razionalistiche, o in quella pagina della relazione al Firmian *Delle cagioni del presente decadimento delle belle lettere e delle belle arti in Italia*, in cui l'epoca della Controriforma è considerata come epoca di netta involuzione e ben si chiarisce una significativa condanna del Seicento non solo come reazione arcadica di gusto antibarocco, ma in un accordo di storia e di letteratura, di condizioni politiche ed espressione artistica, coerente ad una diagnosi che nell'illuminismo ha avuto la sua origine:

Nessuno negherà certamente che l'oppressione della libertà fiorentina, l'eccessiva potenza degli spagnuoli in Italia, che ne facevano barbaramente tiranneggiare le più 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 crudeltà dell'Inquisizione, specialmente dopo il Concilio di Trento, non abbiano spento in Italia ogni sentimento di gloria nazionale, di nobile emulazione ed ogni libertà pubblica di pensare, e quindi sommamente avviliti gli animi di quasi tutti gli italiani. Ciò doveva dare alle belle lettere ed alle belle arti in Italia il carattere della servitù, della mediocrità e della barbarie¹⁵.

Anche al di là del periodo più combattivo delle prime *Odi* e dell'impegno satirico più forte nelle prime due parti del *Giorno*, permane la fondamentale adesione del Parini agli ideali illuministici, e la stessa collaborazione all'attività riformatrice di Giuseppe II (malgrado alcuni spunti di critica a certi suoi atti precipitosi – *La tempesta* – e avvertimenti di prudenza rilevabili in un sonetto rivoltogli in occasione del viaggio di Pio VI a Vienna¹⁶) conferma la persistente volontà riformatrice pariniana, anche nei termini significativi con cui, in un sonetto dell'84, il Cesare austriaco è rappresentato nel tipico atteggiamento di un deciso sovrano «illuminato» che:

all'oppresso mortal da forza indegna
or la mente ora il piè liberi rende...

¹⁵ *Prose* cit., I, p. 357.

¹⁶ *Poesie* cit., II, pp. 266-267. Ma un primo sonetto rivolto al papa come era fortemente regalistico e anticuriale!

Tuttavia anche nel *Giorno*, nella sua continuazione piú tarda, si può avvertire una minore tensione dell'elemento combattivo, un maggiore agio di larga rappresentazione di scene in cui prevalgono un sorriso e un'ironia meno carichi di sdegno e di amarezza, mentre, nelle stesse correzioni piú tarde alle prime due parti, il poeta tende ad uno smorzamento delle punte piú acri e realistiche in una direzione, discutibile quanto a precisi, puntuali esiti artistici, ma che comunque (pensando poi ai piú alti risultati poetici delle ultime *Odi*) non può ridursi a puro indice di una generale involuzione artistica o a segno di una generica cura di revisione piú letteraria.

Quello smorzamento corrisponde infatti ad una attenuazione della polemica antinobiliare, relativa anche ai primi successi dell'azione riformatrice in Lombardia, ma soprattutto si collega a tutto un orientamento dell'animo e della poetica dell'ultimo Parini, ad un processo di intima maturazione della visione vitale e artistica del poeta¹⁷.

¹⁷ Per questo sviluppo dell'ultimo Parini in direzione neoclassica rimando al mio saggio *Il neoclassicismo e la poesia del Parini* cit.; al mio citato capitolo *Settecento (Storia della letteratura italiana* cit.); nonché alla mia recensione al libro di Petronio, *Parini e l'illuminismo lombardo*, Milano 1960, in *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura del Settecento* cit. e alle pp. 70-72 della mia *Poetica, critica e storia letteraria* cit. in cui riprendo la discussione con il Petronio, che qui riporto: «Se prendiamo il caso del Parini e del suo ultimo svolgimento sarà errore, e proprio errore storico-critico e non errore del semplice "gusto" e di una lettura di gusto, equiparare una minor tensione dell'impegno combattivo delle prime *Odi* e delle prime parti del *Giorno*, dell'entusiasmo illuministico e riformatore del poeta – del resto ben diversi anch'essi dalle posizioni di un propagandista e di un collaboratore contenutistico del governo riformatore austriaco e perciò non svalutabili a materiali indifferenti al lavoro di un puro letterato e stilista di ascendenza arcadica –, a una involuzione poetica che smentirebbe il tradizionale omaggio critico alle ultime *Odi*. Certo, si deve costatare un maggiore isolamento del poeta nel suo mondo morale e fantastico, nel vagheggiamento di alte figure di "calocagatia", una maggior pacatezza e distanza dai suoi impegni polemici e satirici piú aperti, e un coerente mutarsi della sua poetica, del suo linguaggio da forme piú icastiche, sensuose e frizzanti a forme piú innografiche, piú distese e serene, appoggiate al piú preciso contatto del Parini con il gusto figurativo neoclassico. Ma sia chiaro anzitutto che questo contatto e svolgimento di gusto neoclassico non si risolve affatto in una adesione passiva alle forme piú illustrative e archeologiche di tanta letteratura neoclassica e corrisponde a un interno bisogno di alleggerimento e rasserenamento dell'animo pariniano e della poesia pariniana legato alla coscienza (non importa se in parte illusoria) di una battaglia sostanzialmente vittoriosa e di una necessità piú di costruzione civile che di polemica. È cosí questo sviluppo (configurabile dall'esterno come involuzione rispetto all'impegno illuministico e adesione all'evasività neoclassica) è tutt'altro che improduttivo poeticamente ed anzi conduce ad uno sviluppo poetico piú alto in cui gli ideali pariniani illuministici di Natura-Ragione, Piacere-Virtú, che sorreggevano il suo stesso impeto e la sua polemica satirica precedenti, si sono approfonditi e meglio disposti a vita poetica, fatti ancor piú persuasi e luminosi, piú personali e universali. E l'affinamento di sensibilità e di gusto ("orecchio ama placato la Musa e mente arguta e cor gentile") e l'impegno di una poetica meno pungentemente didascalica han ridotto i margini piú sforzati, la ricerca di efficacia pregnante, a volte condotta fino al *tour de force* di cui parlava la Staël, senza perdere i frutti delle precedenti esperienze e senza risolversi in una evasività blanda e diafana: come potrebbe sembrare a qualche orecchio duro e a

E questa implica non un abbandono o un rifiuto dei suoi essenziali ideali culturali, etici e civili, ma un loro superiore rasserenamento, un loro trasferimento in una zona sentimentale e fantastica piú distaccata e contemplata, in cui sempre piú ci si allontana dalla posizione apertamente combattiva delle prime *Odi*, dalla loro tematica di precise particolari battaglie contro precisi errori morali e sociali legati persino, a volte, a motivi di «cronaca» milanese.

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 piú solenne e piú distaccato, mentre gli ideali della fervida fede pariniana vengono celebrati in forme piú alte e nobili, incarnati in miti perfetti e puri, in figure elette e caste, entro un rapporto di sentimenti piú calmi e universali, in un clima di saggezza e di nobiltà spirituale. Cui corrisponde una costruzione piú lineare e distesa, una musica piú profondamente e pacatamente suggestiva, con modi espressivi meno icastici e pregnanti, con immagini e figure piú 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.

In questo sviluppo finale della poetica pariniana – su cui molto incisero il gusto neoclassico figurativo, l'efficacia delle teorie winckelmanniane, delle quali il poeta venne originalmente accogliendo sollecitanti moduli teorico-programmatici (nobile semplicità e tranquilla grandezza, grazia sublime e movimento in potenza) congeniali al suo animo piú rasserenato e contemplativo – i termini essenziali della sua ricerca artistica e delle sue aspirazioni ideali si trasvalorano in una disposizione superiore, che, ripeto, non implica frattura e opposizione, ma interiore svolgimento della sua storia sentimentale, culturale e poetica.

Così il rapporto «*utile dulci*» si svolge in quello di «buono e bello», il «*lusinghevol canto*» diviene la poesia che

orecchio ama placato
... e mente arguta e cor gentile

e la poesia stessa acquista un valore piú alto e consolatore, conforta piú dall'intimo la serena visione di una civiltà razionale e naturale, piacevole e virtuosa, in cui tutti questi attributi hanno raggiunto una loro qualità piú universale e profonda.

Come possono bene indicare, con tutte le implicite considerazioni stilistiche che essi comportano, i versi che – in *Alla Musa*, il supremo «messaggio»

una considerazione storica insufficiente perché incapace di superare l'aspetto documentario delle opere d'arte e di intender di queste il dialettico rapporto con le esigenze di poetica dello scrittore e con tutto ciò che in quella vive di vitale e di personale-storico».

Pier Jacopo Martello
e le sue commedie «per letterati» (1957)

Pier Jacopo Martello e le sue commedie «per letterati», «La Rassegna della letteratura italiana», a. 61°, serie VII, n. 1, gennaio-marzo 1957, poi in W. Binni *L'Arcadia e il Metastasio*, Firenze, La Nuova Italia, 1933 (1984³).

PIER JACOPO MARTELLO
E LE SUE COMMEDIE «PER LETTERATI»

Molto notevole nella storia del teatro comico arcadico è quella lettera al Recanati che il Martello scrisse nel 1717¹ in risposta alle sconsolte considerazioni del nobile veneziano sul mancato successo della *Scolastica* ariostesca rappresentata dal Riccoboni a Venezia e caduta per l'ostilità del pubblico, malgrado l'appoggio di duecento colti patrizi intervenuti ad incoraggiare quel tentativo di riportare sulle scene una commedia dotta e di opporla alla commedia dell'arte, al melodramma, alla commedia italo-spagnola.

Il Recanati andava arzigogolando sulle possibili ragioni di quell'insuccesso attribuendolo soprattutto al verso sdrucchiolo noioso e faticoso. Ma il Martello nella sua risposta mostrava di capire che si trattava di un dissenso più profondo del pubblico popolare ancora legato al piacere delle commedie dell'arte e delle maschere di cui egli stesso, in una vivacissima pagina riportata e sottolineata giustamente dal Croce², avvertiva e condivideva la forza d'incanto. E coraggiosamente ammetteva l'impossibilità pratica di procurare un vero pubblico alle commedie dotte finché (ed era qui l'aspetto utopistico del suo pensiero di riformatore arcadico, tanto più rigido, da questo punto di vista, di quello di un Muratori che più fiduciosamente auspicava un teatro colto, ma capace di parlare al popolo) il numero dei letterati non fosse tanto cresciuto da riempire un teatro e da stimolare gli attori a recitare con impegno e adeguata preparazione letteraria commedie come quelle ariostesche. Tanto valeva dunque non preoccuparsi del grande pubblico, e, lasciando da parte i tentativi di conciliare letterarietà e gusto popolare (su cui tanto si affannavano i riformatori arcadici del teatro con così scarsi risultati fuori dei teatrini di collegio e di palazzo), puntare decisamente su commedie «per letterati», fatte per essere lette, costruite in una dimensione particolare che, non escludendo la futura possibilità di una rappresentazione colta, si adattassero comunque ad un recupero privato della loro speciale comicità.

Egli sa che il pubblico dei teatri non accetterebbe le sue commedie letterarie e che i comici di mestiere non farebbero neppure il tentativo di studiarle, come dice anche nella prefazione all'*Euripide lacerato*³, dove precisa di aver «animato» lo stesso *Euripide lacerato* e *Che bei pazzi!* «con tale azione che ai soli

¹ Fa da prefazione alla commedia martelliana *Che bei pazzi!*, *Opere*, IV, Bologna, 1723, p. 146 ss.

² In *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, 1933, pp. 508-509.

³ *Opere*, Bologna, 1729, VII, pp. 245-246.

letterati appartiene, i quali, se tanti fossero che componessero un popolo, gli avari istrioni dal numeroso concorso arricchendosi, ben volentieri a memoria questi due drammi porrebbero: e nel corso delle loro recite, più e più volte rappresentarli non sdegnerebbero. Ma piccolo essendo il numero de' nostri poeti, sgombri e leggeri di borsa, si appaghino questi del sedersi nei loro gabinetti alle nostre due favole, rappresentandosele mercé della fantasia, a sé medesimi, con forse maggior piacere di quello, che da imperiti attori, i quali qua un verso storpiano là mozzano un sentimento, ascoltandole, goderebbero».

Azione per letterati che si richiama naturalmente ad Aristofane, non tanto per bisogno di autorizzazione classica⁴, quanto per far meglio risaltare nell'elogio del comico ateniese (di cui non si avverte poi l'impegno ideologico e politico che sorregge la sua satira contro Socrate ed Euripide) l'efficacia di una commedia per letterati in cui si introducono «le critiche non solamente de' costumi, ma de' poemi e degli stili: satira, che a' di nostri per me s'è promossa, siccome quella che tendendo unicamente ad emendare gl'ingegni, lascia in un canto e nella loro pace i costumi»⁵.

Non si calcoli tanto la prudenza di questa esclusione dei costumi⁶ (che non sarebbe certo piaciuta al Muratori), ma si accentui invece lo schietto interesse del Martello per questa commedia per letterati, la sua decisa scelta che corrisponde poi alla vera forza del suo gusto parodistico e satirico e alla sua singolare capacità di produrre effetti comici con la mimesi abilissima e la dilatazione parodistica, coerente e misurata, di tipici moduli di linguaggio poetico e di varie maniere poetiche, e, attraverso queste, di mentalità e di atteggiamenti culturali⁷.

Si lasci da parte l'*Euripide lacerato*, curioso componimento lunghissimo e piuttosto disordinato, intorno ai vaneggiamenti amorosi di un Euripide

⁴ Il Martello ebbe venerazione per i classici greci e latini (e in questa stessa commedia *Euripide lacerato* vi sono passi che costituiscono interessanti documenti del classicismo arcadico), ma non mancò mai di dichiarare, con i suoi modi briosi e coloriti, la propria indipendenza da ogni fanatismo classicistico, dalla pretesa che i classici fossero non solo insuperabili, ma irraggiungibili: «A me basta insomma, non potersi a temerità attribuire l'essersi tentato per un'anima ragionevole vestita di corpo, quel tanto che altre anime nulla meno e nulla più ragionevoli, di corpo greco e latino vestite, tentarono, sicché la natura umana in me corredata di occhi, di orecchi, di naso, di bocca e di braccia, e di tutt'altro da capo a piè, quantunque con barba, rispetto a' greci, men lunga, non potesse disperare di raggiunger coloro, che di somiglianti arnesi forniti, mi precedettero» (introduzione al IV vol. delle *Opere*, Bologna, 1723, pp. 6-7).

⁵ *Opere* cit., VII, pp. 248-249.

⁶ Anche nella prefazione al *Secretario cliterate*, il Martello precisa l'indirizzo della sua satira: «Noi dai costumi alienandola, abbiamo voluto accostarla ai soli errori degli intelletti nella materia letteraria, ecc...».

⁷ Ha ben precisato questa disposizione fondamentale in tutta l'opera del Martello F. Croce, in una nota de «La Rassegna della letteratura italiana», 1953, p. 137 ss., opponendosi giustamente ad una valutazione, in chiave di profondità ed espansione sentimentale, delle poesie dell'arcade bolognese da parte di G. Spagnoletti (*Sul Canzoniere del Martello*, «Paragone», n. 34, ottobre 1952).

arcadico tra grotte e boschi (e al centro c'è una discussione ed esposizione di tragedie e commedie con l'esempio di un singolare testo arcadico-classico, il *Fiore d'Agatone*), e si calcolino come esercizi meno impegnativi le due brevi «satiriche»⁸ *Il piatto dell'H* e *La rima vendicata*. La prima di queste vuole «animare» una questione linguistica (difesa della lettera *H* minacciata di esclusione dal vocabolario della Crusca) con trovate poco gustose (personaggi che rappresentano le varie lettere dell'alfabeto e che danzando e riunendosi formano parole) e, meglio, con l'abile satira del linguaggio fatto da Caronte che parla contro le pretese dell'accademia fiorentina:

Il sovrán tribunal, sol che a lui piaccia, o spiaccia,
nelle, e dalle parole, lettere caccia e scaccia,
e le afflitte vocali miransi o dietro, o avanti
accresciute, o scemate per lui le consonanti:
a un suo cenno agitati per l'alte vie de' venti
su questa voce, o quella si appiccano gli accenti.⁹

Mentre la seconda ci lascia appena una pallida caricatura del nemico della rima, il Gravina, preso in giro per le sue infelici tragedie (scritte in tre mesi «senza che alla cattedra pregiudichi», che è parodia di un verso dello stesso Gravina), e del Maffei (il «pedagogo poliglotta»), e ci interessa su di un piano culturale per la difesa arcadica della rima in nome dell'armonia¹⁰ e per le conclusioni del buon senso del Martello e del suo arcadismo piú libero e spregiudicato:

Io non rido al litigarsi
sul rimarsi o il non rimarsi;
rido al farsene un gran caso
da chi giudica in Parnaso...
Se si muor senza esca o umore
senza rime un uom non muore
né vivrà senz'armonia
per mancar di poesia.
Gliene dà Natura a iosa
da per tutto armoniosa
sin ne' rii, ne' venticelli,
sin ne' dolci e pinti augelli.

⁸ Il Martello si preoccupò di dare esempi diversi di teatro comico con nomi e modi diversi: satiriche, commedie, farse ecc.

⁹ *Opere* cit., V, p. 42.

¹⁰ La rima è difesa come potente mezzo mnemonico («perché meglio in uom si imprima / verità vuol dirsi in rima», che è argomento anche di Voltaire), ma soprattutto perché è figlia di armonia e perché, imponendo indugio e ripensamento al poeta, a volte divien causa di imprevista bellezza: «Non è senza compenso piccola ritrosia; / mentre a persuaderti, fermandomi per via, / colgo caduta a caso difficile a vederla, / per chi ratto trapasse, gemma, conchiglia, o perla, / che avvertir mi fa spesso, coll'arrestarmi alquanto / talché di non previste bellezze orna il mio canto» (ivi, p. 207).

Ma dove la disposizione comica del Martello e la sua singolare felicità di parodia letteraria raggiungono la loro maggiore evidenza ed efficacia è nella commedia *Che bei pazzi!*, che è preceduta dalla citata lettera al Recanati, ricca di osservazioni sulle fonti del «ridicolo letterario» che accentuano, in contrasto alle risorse del giuoco mimico della commedia dell'arte, quelle del linguaggio («traslati e inusitate parole, allitterazione, equivoco etimologico, parodia ecc...») e «maledicenza» che «è lo spirito della commedia»¹¹), sicché la stessa azione è in funzione di un giuoco linguistico-letterario anche se questo, in questa commedia, è insaporito gustosamente da una vena di realismo bonario, da un senso di esperienza della vita e dalla satira, senza livore, di alcuni istinti fondamentali, specie nelle donne, la cui volubilità amorosa è rappresentata fra sorriso e spregiudicatezza realistica.

Questo tema della volubilità femminile e della invincibile avidità erotica della donna è anzi il tema più profondamente satirico, anche se naturalmente alleggerito nella fresca voce della servetta che commenta le azioni della protagonista con un gusto di vivacità briosa con cui il giuoco linguistico e letterario si intreccia efficacemente¹², mentre questo domina più esplicito, ma abilissimo e davvero ricco di comicità, nella creazione di voci in caricatura, di mode letterarie in accordo con un certo tipo di deformazione satirica di tipi umani, quando l'azione passa dal suo motivo di sostegno (la favola della matrona di Efeso¹³, la favola della vedova Sostrata che, rinchiudasi nel mausoleo del marito con l'ancella, cambia radicalmente i suoi propositi quando penetra nel mausoleo il giovane soldato Penulo) al motivo satirico indicato nel titolo *Che bei pazzi!*

I pazzi sono i poeti e pazza (ma sino a un certo punto) è la stessa Sostrata aspirante poetessa (satira della grande quantità delle poetesse in Arcadia e probabilmente, secondo l'affermazione crociana, satira soprattutto di Teresa Zani), contesa da diversi pretendenti, tutti poeti, sinché Penulo con l'equivoco di un madrigale petrarchesco (ma scrittogli dal cavalier Marino!) e più per la sua prestantza fisica, convince la vedova a sceglierlo per nuovo marito, aiutato anche da Cornia, la servetta, che è un po' la voce del buon senso, e che, alla fine della commedia, chiamerà gli inservienti dell'ospedale che sferzano generosamente i vari poeti pazzi e li rinchiudono nel manicomio.

Il motivo della favola petroniana, per quanto essenziale a reggere il giuoco letterario e a portarvi un sorriso di buon senso, di esperienza circa la fatuità delle contese letterarie e della boria letteraria di fronte a motivi più generali

¹¹ *Opere cit.*, VI, p. 148.

¹² La servetta Cornia così commenta la conversione della padrona, vedova, al nuovo matrimonio:

Gode ogni donna in maritarsi, e il giubilo
nasce dalla speranza d'esser vedova,
per poi rimaritarsi, e sopravvivere... (p. 245).

¹³ La favola della matrona di Efeso ebbe fortuna nell'Arcadia bolognese e il Manfredi ne trasse una novella lineare e, per quanto lo permetteva il soggetto, castigata ed elegante.

e validi nella comune vita umana, è, ripeto, pur sempre limitato e subordinato al tema fondamentale della pazzia dei poeti con le loro manie, corrispondenti alle tematiche ed al linguaggio delle diverse maniere poetiche vive nella polemica arcadica. Ed è qui che il Martello, letterato sottile e ingegno vivace (capace di vivere in Arcadia, ma di vederne insieme le pedanterie, le manie, i limiti dei vari «stili»), ottiene i suoi risultati piú vivi e piacevoli.

Efficacissima la presentazione del pedante Sannione, fidenziano classicista (satira anche di Gravina e Maffei con i loro tentativi classicistici¹⁴), buffo nei suoi approcci con la servetta perché gli sia intermediaria presso la vedova, tutto chiuso nel suo alone di pedanteria ottusa alla vita e nel suo linguaggio comicamente latineggiante

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.¹⁵

Buffissimo poi nei suoi colloqui con il proprio demone (motivo poi ripreso, con abbondanza di comicità da opera buffa, nel *Socrate immaginario* del Galiani), alla cui voce, rappresentata da virgolette, il pedante porge orecchio con comica gravità:

O fida mia cubiculare animula,
che qual libero vai lunato il vertice
di due tenere corna, e a cartilagini
l'ali hai formate come un vespertilio,
perché i denti mi estendi, e, peto, arridimi,
e pur la fronte in cachinnando hai torvula?
Odo le voci tue qual tintinnabulo
l'orecchio mio pulcre ed argentee allicere,
ma tu mi scusi e a me volgendo il podice,
mi posterghi, mi sperni e floccipendimi.
O maledetta torma, che interrompemi
i tuoi sermoni, e veggio ben, che mettiti,
nel venir de' profani, al labbro il dígito.
Si trasferisca il suaviloquio in crastino.¹⁶

E pure efficace è Lofa, il cantore eunuco di melodramma, sempre cante-

¹⁴ Anche il *Femia sentenziato*, così poco incisivo da un punto di vista di comicità, si regge soprattutto sul giuoco linguistico, sull'uso ironico e parodistico dell'endecasillabo e del linguaggio classicistico in cui il Martello fa la satira del Maffei, offrendo insieme, com'è noto, moduli di linguaggio che furon presenti al Parini del *Giorno*.

¹⁵ *Opere cit.*, IV, p. 177.

¹⁶ IV, pp. 258-259.

rellante e solfeggiante, pronto ad esprimere la sua dubbia passione amorosa con versicoli e parolette cantabili:

Aure, augei, venticei, farfalle e lucciole,
pecorelle, selvette, ed acque limpide,
tutte parole, a' cui le note adattansi
di noi cantor cosí leggiadri e facili.¹⁷

Caricature che si animano coerentemente nel giuoco provocato dalla servetta Cornia, che ad ognuno di questi poeti si presenta con un nome adatto alla loro convenzione letteraria. Cosí essa si presenterà come Lauretta a quel Messer Cecco, petrarchista arrabbiato, che improvvisa una serie di variazioni su quel nome sacro ai cultori del Petrarca ed esorta la fanciulla a morir presto per poterla cantare anche «in morte» come il Petrarca fece di Laura:

Messer Cecco: Lauretta tu?

Cornia: Sí ben.

Cecco: Già 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,
perché col ben morir piú onore acquistasi:
e avrai virtù da fare un sasso piangere,
né al dir soave mai porrò silenzio,
ma canterò per ventun anni amandoti.¹⁸

Cosí, quando si presenterà con il nome pastorale di Clori a Mirtilo (il poeta arcade, autocaricatura di Mirtilo Dianidio, pseudonimo pastorale del Martello), questi subito si sente in dovere di «eclogheggiare»:

Il bel nome, il natale e l'esercizio
tuo pastoral di te, mia Clori, invogliami:
e come Ninfa, che per l'erma e florida
collinetta in cercar la menta, incontrasi
in famigliuola di funghi odoriferi,
scorda l'erba cercata e al frutto appigliasi
avidamente, e tutta gola e giubilo
con delicata man dal suol distaccali
e a imbandir la mensa il sen riempie,
cosí avvenuto in pastorella e vergine,
le traccia oblio di gentil donna e vedova,

¹⁷ IV, p. 213.

¹⁸ IV, p. 209.

e, se tu non ricusi il puro e semplice
amor d'un pastorello, il mio cuor eccoti.
Mirtilo e Clori. Come ben s'accoppiano!
e quanto gioiran le selve arcadiche,
ombra facendo al nostro assieme assiderci,
e al cantar, alternando a suon di fistola
le delizie io di Clori e tu di Mirtilo!¹⁹

Meno viva la caricatura del cavalier Marino che pure è al centro della commedia nella sua direzione piú decisa di satira di una situazione letteraria: egli ritorna sulla terra e trova l'Italia invasa dai petrarchisti e nelle librerie i suoi libri sostituiti da «Petrarchi e Petrarchi in grande e in piccolo»²⁰ e si meraviglia della derisione e del disprezzo dell'Arcadia nei suoi confronti mentre egli, per le sue poesie pastorali e per la sua musicalità, pensa di meritare di essere considerato un precursore (tema tipico del Martello sviluppato nel *Comentario*) e in concreto, malgrado la sua abbondanza descrittiva (ma singolarmente privata tendenziosamente degli eccessi del concettismo), nel suo contrasto con Messer Cecco, mostrerà con un madrigale petrarchesco la sua capacità di continuare il Petrarca.

Ma questo motivo (difesa del Marino e dimostrazione della sua importanza nella tradizione poetica prearcadica) risulta comicamente poco fecondo e la commedia vive soprattutto nelle vivaci (anche se a un certo punto ripetute) caricature delle varie maniere poetiche arcadiche il cui linguaggio vien dilatato parodisticamente con singoli effetti di comicità che presuppongono naturalmente (come presupponevano allora) un lettore al corrente della situazione letteraria arcadica.

Il Martello aveva anche un'attenzione al fiabesco che aveva sperimentato nella scialba favola comica *A re malvagio consiglier peggiore* (ricca semmai di figurine di bestiario arcadico assai eleganti ed animate), ma che soprattutto trovò un'espressione artisticamente interessante nella *farsa* o *burattinata* o *bambocciata* del 1717, *Lo starnuto di Ercole*, destinata ad un teatro di burattini²¹ per quelle «dilette figurette»²², per quel «popoluccio di pigmei» che qui diviene proprio il favoloso popolo dei Pigmei, alle sorgenti del Nilo,

¹⁹ IV, pp. 211-212.

²⁰ IV, p. 181.

²¹ Il Goldoni narra nei suoi *Mémoires* (*Opere*, ed. Ortolani, Milano, I, pp. 77-78) come nel castello di Vipack nel 1726 egli abbia diretto la rappresentazione dello *Starnuto di Ercole* con burattini di legno e, dopo averne dato un sunto e un giudizio favorevole («Il y a un plan, une marche, une intrigue, une catastrophe, une péripétie; le style est bon et bien suivi; les pensées, les sentiments, tout est proportionné à la taille des personnages; les vers même sont courts, tout annonce les Pigmeés»), si vanta di essere stato probabilmente l'unico che abbia effettivamente rappresentato la *bambocciata* e se ne rallegra, visto il buon esito della recita.

²² E in questo amore per lo spettacolo dei burattini, espresso così cordialmente nella prefazione alla *farsa*, si rivela ancora un lato dell'atteggiamento poco pedantesco e vitale dell'arcade bolognese (vedi prefazione allo *Starnuto di Ercole*).

vivo in una rappresentazione aggraziata e vivace fra tenue, gustosa satira e suggestione di un ambiente esotico, brioso, elegante e miniaturistico.

Naturalmente anche in quest'opera (la migliore per compiutezza del teatro comico martelliano) non ci si attendano sviluppi e scavi di motivi profondi, perché la sua stessa impostazione di abilissimo e raffinato scherzo letterario esclude una partecipazione intensa²³ e una satira intensa quale potrebbe immaginarsi pensando ai *Viaggi di Gulliver* di Swift, al tema pessimistico e satirico della relatività della grandezza umana.

Il Martello dà 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 così 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 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 vieppiù risaltare le proporzioni minuscole del mondo dei Pigmei: «Ed acciocché tutto spiri brevità ne' nostri omicciuoli, eccovi i nomi loro, in minimi monosillabi, eccovi i versi o corti o cortamente scritti più dell'usato. Parleranno con le zampogne, acciocché alle staturette la vocina si proporzioni. Ma Ercole empinando di quattordici sillabe i suoi discorsi sesquipedali di vocaboli risonanti, non dovrà comparire che o con un dito, mostrando di parlare fuori di scena, o mostrarci di ragionar sulla scena coll'apparizione di tutta la testa, accompagnando con voce baritona e gigantesca lo svolgersi degli occhi, ed il serrare e lo schiudere della bocca, movimenti assai famigliari per via di ordigni ai maneggiatori de' nostri piccoli pantomini»²⁴.

²³ L'Apollonio (*Storia del teatro italiano*, Firenze, 1938-1950, II, p. 364) trova che in questa «bizzarra esplorazione» manca al Martello «di sentirsi presente in persona propria». Ma il limite maggiore in tal senso è la stessa mancanza di una vera profondità dell'animo satirico del Martello che anche quando tocca motivi importanti di satira li volge ad elementi sorridenti di un giuoco estroso e calcolato: che è poi l'incanto di questa deliziosa bamboccia.

²⁴ V, p. 254.

Ed ecco gli «omicciuoli» con i loro nomi minuscoli, esotici e fiabeschi Kam, Fam, Ban, Kon, Uy, Neh, Mud, Gruh, Has, Fruh, presentati nel primo atto in un paesaggio grazioso ed esotico (con echi di fiaba orientale e di paesaggi ariosteschi alleggeriti e resi miniaturistici):

Alla riva del mare
che tacito nasconde
la fonte alle correnti
sue dolci, e fertil'onde,
pascavam misti odori
fra l'alte selve assisi
di cilestri giacinti,
di candidi narcisi.

In questo paesaggio reso piú suggestivo nella sua piccolezza dal confronto con la grandezza di Ercole, descritta con meraviglia ed orrore da uno dei Pigmei

(Un uom, ch'uom fue creduto
[...]
ma alle sole sue tempie
distratte, e smisurate,
sarian le piazze anguste
di nostr'ampia cittade;
e l'ombra sua si stende
di là, cred'io, dai segni
de' lontani confini,
che cerchiano i tuoi regni),

e 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 fiorito²⁵), 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 ruggè»), armati di «spine di pesce» e di «spine di cardo», protetti da corazze fatte dai gusci di granchi e da elmi-conchiglie²⁶, 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

²⁵ V, p. 258.

²⁶ Gustosamente ornati: «a cui fiorian le creste-bianche, purpuree e gialle / o a piú color dipinte / l'ali delle farfalle».

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 diletta²⁷

(Nel gran niliaco mare
vorrei tanta isoletta,
che ad accor sol bastasse
me con la mia diletta),²⁸

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 (più che vera satira) della vita umana (e motivi più 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 presenza 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 crederà 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, ma meno sicuro di quello delle singole scenette (e una maggiore difficoltà si avverte nell'ultimo atto, nel movimento dell'intrigo ai danni di Ercole) in cui il Martello ottiene risultati così misurati e convincenti. E si rileggano 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

²⁷ Riflesso ed abile, amabile caricatura di un luogo comune arcadico espresso, ad es., con tanta efficacia in una canzonetta del Forteguerra (*I pesci di vivagno* in *Rime degli Arcadi*, II, p. 322).

²⁸ IV, p. 263.

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 che cerca

una spina
d'orrido cardo ond'io
con disperati colpi
trafigga il petto mio,

e che si decide a tentare l'impossibile:

o trar l'infelice
gli vo' dall'empie dita
o vo' nel pugno istesso
morir colla mia vita.

Poi, nella prima scena 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!

E si noti ancora come a questo effetto di sorriso gustoso e raffinato, in cui concorrono i mezzi adoperati con tanta misura dal Martello (il gioco delle proporzioni ridotte di voci, figure, linguaggio con ariose trovate come quella della difficoltà di recezione nitida da parte degli orecchi dei pigmei della voce troppo alta e rumorosa di Ercole), contribuisca essenzialmente l'abilissima parodia di modi poetici arcadici, anch'essi adoperati a precisare il contrasto fra grande e piccolo, fra serio e comico, e a portare un'intima deformazione ironica negli eccessi del patetismo melodrammatico o del grandioso pindaresco guidiano o dell'elegiaco petrarchistico: così i versi che riecheggiano versi specialmente del Guidi, nella descrizione del gigante

(Tant'aria a noi vicino
l'erto gigante ingombra...),²⁹

o quelli in cui Fruh si lamenta della stretta troppo vigorosa della mano di Ercole: «Oimè il dosso! Oimè il fianco!», che richiamano un celebre verso petrarchesco e le sue numerose imitazioni arcadiche.

Vero e gustoso teatro per letterati insomma, insaporito da una sorridente comicità e da una coscienza critica degli stessi limiti delle maniere arcadiche.

²⁹V, p. 268.

Questa disposizione caratteristica del Martello, arcade, ma capace di rivivere parodisticamente e comicamente le condizioni letterarie del gusto arcadico, ben si fonde con il suo arguto e bonario senso vitale e dà alle sue commedie per letterati un sapore e un'esile grazia che arricchiscono in una direzione personale ed esperta il raggio complesso delle esperienze e della cura stilistica dell'epoca arcadica nel suo periodo più maturo e congeniale alle esigenze di una società letteraria, raffinata, edonistica, ricca di consapevolezza razionalistica e di vitalità animata e fantastica.

Sviluppo della poetica arcadica nel primo Settecento (1958)

Sviluppo della poetica arcadica nel primo Settecento, «La Rassegna della letteratura italiana», a. 62°, serie VII, n. 3, Firenze, settembre-dicembre 1958, poi in W. Binni, *L'Arcadia e il Metastasio* cit.

SVILUPPO DELLA POETICA ARCADICA NEL PRIMO SETTECENTO

Dopo la fase prearcadica di fine Seicento di cui ho già illustrato nel primo capitolo di questo libro gli aspetti per quel che riguarda il gruppo toscano e soprattutto l'opera di poetica e di pratica attuazione del Menzini (*Arte poetica* e sonetti anacreontico-pastorali), il momento decisivo dello sviluppo della poetica arcadica nei primi anni del Settecento è costituito 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 (la cui lezione pure a suo modo è ineliminabile come componente di aspirazione alla «greca felicità», come esigenza della organicità interna delle opere poetiche, risentite non inutilmente nella interpretazione più moderna e schiettamente arcadica di un Metastasio e di un Rolli) può venir rappresentata come uno scacco dell'impegno più serio e di una volontà di poesia che, pur nei suoi chiari limiti intellettualistici e didascalici, implicava il riferimento alto alla grande poesia, un più intenso rapporto poesia-cultura e fermenti estetici che trovano poi ripresa nel pensiero del Conti e accoglienza ed attenzione più congeniale nella tensione del neoclassicismo ad una poesia eroica e mitica¹ e nell'originale poetica neoclassico-romantica del Foscolo.

Ma occorre pur 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 (con la caduta poi nell'esemplarità del Trissino che denuncia limiti pedanteschi e archeologici del gusto graviniano, per non dire del tentativo di attuazione personale delle cinque tragedie²), fosse comunque sproporzionata alle effettive possibilità e alle più vive

¹ Si veda in proposito il mio volume *Classicismo e neoclassicismo*. Si vedano anche sul classicismo del Gravina e del Conti i capitoli relativi in F. Ulivi, *Settecento neoclassico*, Pisa, 1957, e le mie schede in «La Rassegna della letteratura italiana», 1956, pp. 203, 380, in occasione della pubblicazione in rivista di detti capitoli.

² Le tragedie del Gravina (a parte il loro significato programmatico di lotta contro il melodramma e contro la «spettacolarità» teatrale, che le allinea alle esigenze più generali della riforma arcadica del teatro, tutt'altro che inoperanti nella stessa attività teatrale metastasiana) sono assai interessanti per la loro tematica storico-politica, per il loro impegno in un teatro in funzione di una nuova cultura antigesuitica e razionalistica, di cui il Gravina è certo consapevole rappresentante. Ma l'attuazione poetica di tali interessi è del tutto deludente e se gli attacchi e le satire dei contemporanei son mossi anche da dissensi ideologici precisi o da incomprensioni, che comunque verificano l'isolamento graviniano specie nell'ambiente romano in cui pure egli voleva operare, le ragioni di gusto che pur le motivano non sono

esigenze del gusto e della sentimentalità arcadica. E quindi storicamente inattuabile o attuabile nelle forme equivoche e velleitarie del Guidi (non prive di una loro tensione iniziale, ma incapaci di realizzarsi se non frammentariamente e in una linea di gusto più chiaramente arcadico-barocchetto) e in una retorica dell'eroismo e dell'impeto pindarico cui non corrispondeva un adeguato animo tragico-lirico vissuto in una coerente dimensione storica e di società.

In realtà l'Arcadia di primo Settecento vive la sua vita più compatta, limitata quanto si vuole, insidiata da frivolezza e da 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, fuori ormai delle condizioni barocche, traduceva gli elementi più generali di chiarezza, comunicabilità, animazione lieta, in una tendenza letteraria ben lontana dalle proposte di poesia mitica e didascalica, solenne e severa del Gravina.

Sì che, esaurita, o diversamente risolta e ridotta la tensione di tipo morale, religioso, eroico della fase di fine Seicento³ (che pure stimola il pensiero estetico, al di là delle sue più immediate possibilità pragmatiche, in offerte allo svolgimento dell'estetica e della poetica settecentesca successiva), e in coerenza con le premesse del gruppo toscano e soprattutto del Menzini (presto assimilato al gruppo romano crescimbeniano), la linea che viene prevalendo in Arcadia è quella appoggiata all'attività di poetica e di esercizio espressivo del Leonio e dei sonettisti romani (Somai, Stampiglia, Paolucci, Leers, i due Passerini) e alla proposta del Crescimbeni che, nei suoi modi più accademici e retorici, sostanzialmente ne accoglieva e codificava le esigenze centrali. E 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 (quando maturano le esperienze più vive di una Maratti o di uno Zappi), sosteneva un più sicuro incanalamento delle centrali e più genuine tendenze miniaturistiche, idilliche e patetiche della società letteraria arca-

certo fittizie e si collegano positivamente alle esigenze di cura stilistica e di linguaggio poetico che divenivano sempre più centrali in Arcadia. Sì che tale reazione viene a inserirsi in quello sviluppo di gusto che motiva anche l'interessante accusa della coscienza arcadica matura al Maggi «prosaico e invenusto», come lo chiamò il Maffei nella sua importante lettera al conte Garzadoro e nella implicita polemica con il Muratori.

³ Sono soprattutto le posizioni della prearcadia settentrionale (in parte del Filicaia), più ambiguamente risolte nell'incontro melodia-contenuto religioso del De Lemene, più accetto comunque all'Arcadia matura per la sua cura stilistica e il suo gusto di canto. Per i contatti fra questa zona e certi aspetti del tardobarocco a sfondo morale, eroico, religioso, si veda il saggio di F. Ulivi, *Prima dell'Arcadia*, in «Paragone», 1952. Ma il problema del tardobarocco settentrionale è da meglio studiare. Si vedano intanto gli spunti importanti di F. Croce nella sua recensione ai *Lirici marinisti* del Getto e all'antologia marinistica del Ferrero (in «Rassegna della letteratura italiana», 1955, p. 76 ss.) e nel suo volume *Carlo de' Dottori*, Firenze 1957.

dica e delle sue esigenze di espressione poetica, «leggiadra» e «gentile», di una sentimentalità e di un senso della vita volti soprattutto ad una fruizione socievole di beni mondani, 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 valore cortesia, affabilità, grazia, garbo, chiarezza e ragionevolezza.

A queste esigenze e alle contemporanee sollecitazioni di Vincenzo Leonio (che è il collaboratore piú vero dell'opera pratica del Crescimbeni, come è il sostenitore piú esplicito dello schema pastorale⁴ e dell'esemplarità del Di Costanzo⁵) il custode generale di Arcadia veniva incontro con le parti piú rilevanti della sua trattatistica e della sua interpretazione della letteratura del passato in funzione della nuova poetica del «buon gusto».

Sicché, mentre nella parte teorica (molto mediocre e ben lontana dall'impegno intellettuale del Gravina o del Muratori), nella *Bellezza della volgar poesia*, egli, nel compromesso edonistico-moralistico di diletto ed utile, di bellezze «esterne» e di bellezze «interne» della poesia, spostava chiaramente l'accento sui primi termini, sul piacevole insieme e sulla cura stilistica, con una implicita svalutazione dei tentativi piú contenutisticamente impegnativi della zona prearcadica fra Gravina, Maggi e Guidi, cosí nella parte storica (nella *Istoria della volgar poesia* di cui qui non ci interessa il valore erudito e lo schema storiografico), la sua interpretazione della tradizione, che punta

⁴ Sul valore della convenzione pastorale il Leonio ha molte pagine che si incontrano con l'*Accademia Tuscolana* del Menzini nella interpretazione di una nuova Arcadia civile e dotta, in cui l'elemento pastorale fosse soprattutto incentivo di «naturalzza», di semplicità, di saggezza e di un idillio usufruito da una società concorde ed armonica. Si vedano del Leonio gli scritti raccolti nel vol. I delle *Prose degli Arcadi*, Roma 1718 (*Dei greggi e degli armenti dei moderni pastori arcadi; Difesa di alcune costumanze della moderna Arcadia*). E si veda, come giustificazione del sogno pastorale degli Arcadi nella distinzione di un'Arcadia letteratissima, razionalnaturale, morale ed educata, dalla vita pastorale reale, disadorna e rozza, impoetica, il bel passo del Martello nei *Sermoni dell'arte poetica*, cosí utile ad intendere anche il particolare realismo «illeggiadrito», il limite di apertura degli Arcadi ad una realtà, scelta nei suoi elementi «poetici» e piacevoli, conforto di vita di una società colta e raffinata. La convenzione pastorale, nelle intenzioni del Leonio, doveva anche essere un modo di unificazione, non solo accademica, del concorde lavoro degli Arcadi, una base comune di tematica e di linguaggio.

⁵ L'insistenza del Crescimbeni e del Leonio sulla esemplarità del «leggiadrisimo» Di Costanzo è soprattutto da intendere nel bisogno di questi pratici promotori della «riforma del buon gusto» di presentare precisi modelli a sostegno di esigenze (qui soprattutto un tipo di petrarchismo di forme piú rilevate e mosse specie nel finale del sonetto) che poi piú liberamente si realizzano nel piú sicuro movimento di grazia e di brio patetico di scrittori come lo Zappi e la Maratti, rendendo in qualche modo superfluo il preciso riferimento ad un preciso ed unico modello (o, come diceva il Crescimbeni, «direttore di gusto»). Certi schemi e precisi elementi tecnici e retorici, piú risolutamente affermati nella fase piú programmatica del gruppo costitutivo dell'Arcadia romana, cadono poi come puntelli non piú necessari quando il gusto arcadico raggiunse piú concretamente l'incontro di regolarità, purezza stilistica e animazione, in una propria sicurezza di tematica e di stile, al di là delle indicazioni pedagogiche e degli esempi precettistici.

sulla dignità, autonomia e continuità della letteratura e della lingua italiana (malgrado le deviazioni del Quattrocento umanistico con la sua sfiducia nel volgare e del Seicento barocco), recupera le indicazioni menziniane (Petrarca e Chiabrera) e si precisa nella doppia linea esemplare, per la lirica, del petrarchismo e di un classicismo moderato (o stile «greco italianizzato») che coincide con l'esempio chiabreresco, specie nella direzione anacreontica.

Alla luce di una poetica della correttezza e «leggiadria», della regolarità ragionevole e dell'animazione piacevole, il Crescimbeni codificava così – fra interpretazione pragmatica della tradizione e discussione sul gusto attuale e sulla riforma del «buon gusto» – le esigenze più 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 miniaturistico (e quante volte egli loda degli autori moderni per aver «rifatto in piccolo» qualche classico⁶), nonché alla strenua difesa della rima⁷, mentre energicamente rifiutava il procedimento «mitico» proposto dal Gravina e tenuto dal Guidi⁸ e implicitamente svalutava l'esemplarità di una poesia che, come quella del Maggi, puntasse soprattutto sulla brusca novità dei contenuti morali e religiosi, meno curando le particolari esigenze del linguaggio poetico⁹.

⁶ 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). Per osservazioni sulle caratteristiche delle traduzioni arcadiche, in rapporto a quelle del periodo neoclassico, rimando al capitolo su *G.M. Pagnini, traduttore neoclassico*, nel volume *Classicismo e neoclassicismo* cit.

⁷ 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 («sozza invenzione» chiamata a supplire grossolanamente alla distinzione «dilecata e gentile del verso dalla prosa per mezzo de' piedi»), 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.

⁸ Sull'assurdità di ricorrere al procedimento mitico, necessario ai poeti primitivi greci, ma non ai moderni «che di tal metodo non hanno affatto bisogno potendo razionalmente spiegare agli altri uomini le più difficili verità», si veda il dialogo IV della *Bellezza della volgare poesia*, dedicato ai rapporti fra la moderna poesia italiana e la poesia greca.

⁹ Lo scarto della esemplarità del Maggi dopo le lodi entusiastiche del Muratori (*Vita del Maggi*, Milano 1700), ma poi più 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* in *Dal Muratori al Baretti*, Bari 1954), che precisa il rifiuto degli Arcadi, anche non direttamente crescimbeniani, 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 let-

Certo il Crescimbeni, nel suo piano di ricostituzione di tutti i «generi» e di tutte le forme della poesia, si preoccupava¹⁰ anche di ammettere ecletticamente esempi diversi di possibilità di poesia grandiosa (comunque piú sulla via del Filicaia che del Guidi), ma poi, malgrado tale sua volontà di un'Arcadia *bonne à tout dire*, la sua scelta piú genuina puntava evidentemente sulla via del sonettismo¹¹ petrarchistico-anacreontico e della canzonetta di origine chiabresca, e gli esempi «moderni» a lui piú cari son proprio quelli del Menzini o dello Zappi che potevano indicare la linea di continuità fra le premesse prearcadiche di tipo non grandioso e lo sviluppo in atto nella direzione della grazia leggiadra, della melodia accordata con la nitidezza miniaturistica, del patetismo piacevole e melodrammatico.

E cosí, anche nell'attività letteraria dell'Arcadia sotto la custodia di Alfesibeo Cario, se pur continuano a coesistere esperienze diverse, sviluppi della tematica eroica ed encomiastica di un Filicaia o di un Guidi, esercitazioni petrarchistiche «ortodosse» (come quelle del gruppo bolognese, in cui va calcolata la versione originale del Manfredi¹²), forme di didascalismo scientifico magari in «ecloga» pastorale, accanto ai sonetti e alle canzonette di tipo anacreontico-pastorale e di gusto patetico-idillico e melodrammatico, sempre piú questi ultimi componimenti prevalgono in relazione alle esigenze arcadiche di una poesia leggiadra e briosa, chiara ed agile, animata e fluida, espressione dell'animo piú sincero di un'epoca negata ad un vero grandioso, a veri sentimenti eroici, tragici, appassionati, che semmai vivevano come aspirazioni velleitarie o sfumature secondarie ridotte entro un mondo di piccole eleganti proporzioni o come elemento scenografico stilizzato, o come stimolo di tensione melodrammatica.

Sicché, se possiamo leggere con qualche interesse l'odicina piú frivola e il sonettino piú aggraziato per cercarvi almeno l'eco di una sentimentalità e

teratura italiana di fronte a quella francese) si veda la lettera del Manfredi all'Orsi raccolta nell'opera di questo *Considerazioni sopra la maniera di ben pensare*, Modena 1735.

¹⁰ Per non dir poi della abilità diplomatica che calcolava persino il caso estremo del Guidi come tipo di una poesia «tutta d'immagine», pur svalutando come esempio pericolosissimo e insinuando una certa sua vicinanza a modi barocchi (vuole «strasecolare» e «non ammetterebbe una sillaba che facesse il verso men rumoroso d'una bombarda!»).

¹¹ 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 per lo studio della poetica arcadica crescimbeniana.

¹² E del resto anche nel caso del Manfredi (per il quale rimando al precedente capitolo) si assiste ad una singolare ripresa dell'esempio petrarchesco mediante un nuovo tono di gentilezza e finezza sensibile e spirituale che, pur distinguendosi per maggiore fervore interiore, non è totalmente discordante dai toni piú apertamente piacevoli e patetici di altri arcadi, cosí come nella tecnica sottile e delicata del Manfredi pur si verificano le esigenze stilistiche arcadiche dell'articolazione, del rilievo finale, del gusto di dialogo e di scena quali possono indicarsi ad es. nel notevolissimo sonetto *Vergini che pensose*.

di un gusto vivi e diffusi in un periodo della storia e della letteratura settecentesca, quanta maggiore fatica e quanto maggiore fastidio si provano nel leggere i sonetti e le canzoni sulle guerre contro i turchi e sulle vittorie di Eugenio di Savoia¹³, le «corone» e «ghirlande» di poesie in onore di principi, re, papi, onorati nelle sedute arcadiche romane, le esaltazioni di una civiltà arcadico-pontificia, o le esercitazioni sul tema guidiano delle grandiose rovine romane¹⁴ o quelle su temi religiosi magari travestiti pastoralmente¹⁵.

Sempre piú la poetica arcadica restringeva e consolidava i suoi interessi e corrispondeva al limite di una società che proprio nella sua animazione piacevole, nel suo amore di dialogo e di rappresentazione, di incontro di voci nelle loro patetiche vibrazioni, nel suo coerente bisogno di proporzioni brevi, eleganti, comode, «abitabili», briose e controllabili razionalmente, realizza il proprio animo piú vero, il suo limitato acquisto di una vitalità piú intensa e sicura (pur in mezzo a tanto conformismo e a tanta prudenza che ben distingue quest'epoca da quella tanto piú libera e decisa dell'illuminismo), 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, nella sua fase arcadico-razionalistica: fasto cede a grazia, grandiosità a uso piacevole e socievole, la scenografia delle città tende a ridursi in forme piú «praticabili» e meno monumentali con tutta una tendenza al passaggio al vero e proprio «rococò» che in questo periodo vien trovando la sua prima base di appoggio non solo tecnica, ma generale di gusto, di costume, di mentalità.

E cosí sempre piú sonetti e canzonette prevalgono sulle canzoni solenni e complesse, e nel loro movimento agile e nitido si afferma piú coerentemente l'animo arcadico di patetico tormento e di lieto fine, la lieve tensione di un idillismo gentile e melodico, di un edonismo non volgare e ragionevolmente moderato, che esaltano le immagini affascinanti delle stagioni (regolarità e varietà della natura, fruizione di un'ordinata, spontanea offerta di diversi piaceri), gli elementi minuti e piacevoli di una realtà idillicamente colorata, le vicende dolci-amare dell'amore e magari svolgono sentimenti autobiograficamente dolorosi in una direzione patetica e melodica che li attenua entro una sentimentalità già nuclearmente aliena dall'estremo della passione e del dramma.

Tanto che, mentre sonetti e canzonette prendono sempre piú i caratteri di un'agile miniatura, di un piccolo melodramma ridotto in proporzioni tanto

¹³ Ne è pieno soprattutto il III volume delle *Rime degli Arcadi*, Roma 1716.

¹⁴ Il tema delle rovine compare qua e là nelle *Rime degli Arcadi* (v. rime del Bonini e dell'Alfani, nel vol. V, p. 13 e p. 38 e, con piú continuità, nelle rime del Petrocchi, IV, p. 9 ss.).

¹⁵ Per queste rugiadose allegorie pastorali-religiose si veda ad es. il canzoniere del Bini (*Rime degli Arcadi*, IV, p. 315 ss.) in cui Filli diviene simbolo dell'amor di Dio e «i sentimenti teologici si cuoprono sotto favole e argomenti pastorali».

più eleganti ed intime quanto più brevi e pur chiare e nitide, magari sino al limite di certi «sonettini» di ottonari o di canzonette brevissime¹⁶ (in cui la tecnica arcadica afferma anche la sua esigenza di un più sicuro dominio stilistico in piccoli organismi adatti allo svolgimento di temi galanti poco complessi), 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 più profondi scavi psicologici o dove gli elementi volontariamente più drammatici e morali, ripresi in parte dalla lezione guidiana, richiedevano adeguati svolgimenti di tipo drammatico e solenne.

Si pensi, per l'utilizzazione più schietta della tematica e degli esempi petrarcheschi in questa zona arcadica, al di là della stessa mediazione di esempi del Di Costanzo (spesso più indice di una tendenza che effettiva, costante applicazione di un modello), alla prevalente scelta del tema della nave in tempesta, usufruito per un movimento patetico, cui non manca poi la speranza o la realtà del «porto» come simbolo del lieto fine, o di quelli della «cameretta», come rifugio serenatore, e dell'«usignolo» che sfoga e disacerba il dolore col canto. E si consideri insieme la riduzione in scena e in figurine patetiche e melodrammatiche di situazioni petrarchesche, come nella imitazione di *Chiare, fresche e dolci acque* da parte del Lavaiana¹⁷, in cui il poeta e la donna amata divengono figurine di melodramma su di una scena pittorresca e aggraziata, e il linguaggio, esemplato su quello petrarchesco, risolto in forme «leggiadre», tendenti al cantabile.

Tendenza centrale della sentimentalità e del gusto arcadico nel suo sviluppo di primo Settecento, che può verificarsi persino in casi di impostazione etico-letteraria lontani dal filone più schietto e sicuro del sonettismo e canzonettismo anacreontico-copastorale, come è il caso sintomatico della stessa canzone autobiografica di Fidalma Partenide (Petronilla Paolini Massimi) che il Croce¹⁸ studiò entro una ricostruzione della vita dolorosa e della letteratura efficace di questa personalità seria e pensosa. E in realtà Fidalma Partenide non solo tentava di trasporre in lirica costruzione complessa la sua esperienza femminile sofferta e sfortunata, il ritmo drammatico delle sue vicende biografiche (l'assassinio del padre, lo sposalizio forzato al vecchio castellano di Castel S. Angelo, geloso e dispotico, la segregazione nella fortezza, la morte del figlio), ma proprio in questa sua volontà di storia drammatica e di contrasto fra il destino e la forza del suo animo, confortato dalla religione e da una stoica saggezza, essa riprendeva (come il Croce meno calcolò) una particolare

¹⁶ Tipici i sonettini di Antonio Tommasi (v. *Rime degli Arcadi*, VI, pp. 336-342) o le canzonette «minime» del Ciappetti (v. *Rime degli Arcadi*, III, p. 56). Esempi di sonettini si trovano anche nelle rime del Somai, del Tartarini, del Pegolotti, del Crocchiante (v. *Rime degli Arcadi*, I, p. 199; II, pp. 215-216; III, p. 236; IV, pp. 354-355).

¹⁷ *Rime degli Arcadi*, II, pp. 127-129.

¹⁸ B. Croce, *Fidalma Partenide*, in *Letteratura italiana del Settecento*, Bari 1949.

poetica eroico-morale che il Guidi aveva divulgato in un preciso *milieu* di gentildonne romane (la Grillo, la Capizucchi, la Massimi) che opponevano ad una versione galante e piacevole dell'Arcadia l'aspirazione ad una poesia alta, risentita, alimentata da una pratica di vita etico-religiosa.

Aspirazione e opposizione chiaramente presenti nella nota canzone autobiografica¹⁹ in cui la Massimi compendia la sua esperienza vitale e poetica nel tema alto del contrasto guidiano tra fortuna e virtù nel dolente, orgoglioso ritmo di una conquista di serenità e di saggezza affermate sopra la rappresentazione risentita e articolata delle sue sofferenze di figlia, di sposa, di madre infelice. E certo a quel programma essa adibiva le forme di un linguaggio e di un ritmo drammatico, con una volontà guidiana di forti stacchi iniziali di enfasi immaginosa, di clausole battute e rilevate.

Ma a chi ben guardi spregiudicatamente non può non apparire spesso una diversa realtà di tono e di atteggiamento piú istintivi e «storici», l'affiorare qua e là di una venatura melodica che soffonde e intenerisce l'articolazione severa della canzone (a parte la significativa presentazione del canto come sfogo e risoluzione addirittura del dolore, come avviene anche nell'altra canzone *Quando dall'urne oscure*). Così come, nella stessa costruzione di scene dolorose della sua vita infelice, Fidalma Partenide è quasi spinta da una istintiva tendenza del gusto e del costume sentimentale a tradurre dramma in «melodramma», a presentare la propria figura esemplare in forme che non possono non richiamare ben altre figurine arcadiche in cui piú chiaramente il rapporto dramma-melodramma è svolto nella sua piú naturale funzione di accrescimento di una sensibilità vibrante e patetica, di una collaborazione di forme del linguaggio drammatico ad una vibrazione non fittizia, ma che intimamente prepara lo slancio rasserenato del «lieto fine».

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

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

Certo la volontà espressiva generale insiste sul contrasto e quasi sul sorriso sdegnoso di tipo guidiano, né qui si vuol per nulla negare che la Massimi vivesse con sincerità un atteggiamento etico-religioso, ma ciò che si vuol dire è che persino in documenti lontani dall'intonazione piú coerente di questa fase arcadica, e anche là dove si tende addirittura al drammatico e all'auto-

¹⁹ In *Rime degli Arcadi*, I, pp. 171-178.

biografico doloroso, un'irresistibile inclinazione del gusto spinge a tradurre gli elementi di dramma e di passione nelle loro forme piú schiette, e «storiche», nella loro possibilità patetica e melodica, e la lirica tende sempre 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 svolgimento della lirica arcadica. Sí che la considerazione di questa tendenza, già prevalente nei primi anni del secolo, pare autorizzare ad una specie di giustificazione interna, prima che tecnico-teatrale, della vocazione melodrammatica del Metastasio. Nella stessa tragedia, del resto, proprio i prodotti piú tipici di questa fase arcadica sono quelli in cui la tragedia maschera un effettivo melodramma. Come avviene nel caso di certe tragedie del Martello (ad es., l'*Ifigenia in Tauris*²⁰) o, in certo senso, perfino della stessa *Merope* del Maffei in cui tanto spesso il lettore avverte il piú forte affiorare, sotto i motivi tragici, di una chiara aspirazione idillica (si veda il monologo di Egisto, Atto IV, scena III²¹): per non dire del suo finale atteggiamento in forme gioconde e familiari di «lieto fine» a cui concorrono – piú che il riconoscimento del provvidenziale intervento divino che ha fatto trionfare la virtù sulla perfidia – la gioia idillica di tutti i presenti²², la concordia di affetti familiari fra Egisto, Merope e il vecchio Polidoro, il quale esalta per tutti la soddisfazione di ogni suo desiderio, l'assoluto appagamento di ogni sua aspirazione.

Mentre il «tragico» Alfieri accettando, nella sua gara col Maffei, lo schema ottimistico del lieto fine, cercherà di far vibrare il finale almeno di una tensione cosí forte della gioia inattesa da far trepidare il figlio per la vita di Merope, che sta per venir meno e morire per un esito che par quasi piú soprarfarla che rasserenarla.

²⁰ Il finale della *Ifigenia* tende addirittura ad una elegante comicità. Per la posizione arcadica del Martello, per la sua commozione sincera, ma svolta in forme di gentilezza, di leggiadria, di patetismo, di aggraziato realismo miniaturistico anche nel canzoniere per la morte del figlioletto Osmino, rimando alle giuste osservazioni di F. Croce nella sua nota martelliana, «La Rassegna della letteratura italiana», 1953, p. 137 ss.

²¹ «O di perigli piene, / o di cure e d'affanni ingombre e cinte / case dei re! Mio pastoral ricetta, / mio paterno tugurio, e dove sei? / Che viver dolce in solitaria parte, / godendo in pace il puro aperto cielo, / e della terra le natie ricchezze! / Che dolci sonni al sussurrar del vento, / e qual piacer sorgere col giorno e tutte / con lieta caccia affaticar le selve, / poi ritornando nel partir del sole, / ai genitor che ti si fanno incontra / mostrar la preda e raccontare i casi / e descrivere i colpi! Ivi non sdegno, / non timor, non invidia; ivi non giunge / d'affannosi pensier tormento o brama / di dominio e d'onor. Folle consiglio / fu ben il mio, ché tanto bene lascia / per gir vagando. O pastoral ricetta, / o paterno tugurio, e dove sei? / Ma in questo acerbo dí fu tanta e tale / la fatica del piè, del cor l'affanno, / che da stanchezza estrema ormai son vinto. / Ben opportuni son, se ben di marmo, / questi sedili. O quanto or caro il mio / letticiuol mi saria! Che lungo sonno / vi prenderei! Quanto è soave il sonno!».

²² «*Ismene*: Chi rammenta Cresfonte e chi descrive / il giovinetto; altri domanda ed altri / narra la cosa in cento modi. I "viva" / fendono l'aria; infine i fanciulletti batton le man per allegrezza».

Ben piú chiara di quella della Massimi è certo la situazione dell'altra rimatrice dell'Arcadia romana, Faustina Maratti-Zappi, la celebre Aglauro Cidonia che i contemporanei esaltarono come un singolare incontro di bellezza, di «virtú», di poetica schiettezza, come esemplare voce di «donna» che sapeva partecipare autonoma e sicura alla ricostituzione di una società e di una letteratura che davano grande importanza alla presenza delle donne come essenziale polo di una intera tensione vitale, di un dialogo intero (dopo l'esclusione dell'epoca barocca) entro nuovi rapporti familiari e socievoli. Sicché ben si comprende come il fascino di Aglauro si arricchisse anche (fra esigenze «virtuose» e aspirazioni «eroiche») della risonanza della sua storia biografica fra la nota vicenda del ratto tentato, nel 1703, dallo Sforza Cesarini e fallito mercé la virtuosa resistenza della nuova e piú avventurata Lucrezia (con l'inerte antipatia del nuovo costume per usanze di prepotenza feudale), la fedeltà felice al marito, 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.

Mentre meno si giustifica il rilievo dato alla storia della «nuova Lucrezia», e al suo valore per una interpretazione della poesia eroica e morale della Maratti, da studiosi di ultimo Ottocento come il Morandi²³, che, affascinati dalla vicenda del tentato rapimento e dalla energica moralità della virtuosa Faustina, esaltò la «donna vera», la sua poesia nobile ed eroica contro la mollezza effeminata dello Zappi e degli altri rimatori arcadici, tentando di distinguere nella produzione della Maratti le poesie «sentite», che creavano il mito di Lucrezia e lo allargavano nei ritratti eroici delle donne romane, da quelle convenzionali e «arcadiche» della pastorella Aglauro.

Errore sintomatico per tutta una valutazione dell'Arcadia (salvare contro l'Arcadia gli atteggiamenti e i temi contenutisticamente e retoricamente piú drammatici, eroici e «seri») di cui in parte, e in modi certo tanto piú cauti, si può pur avvertire un'eco anche nel recente e, per altri aspetti, interessante volumetto di Bruno Maier²⁴, che, pure riconoscendo e lumeggiando la felicità e la freschezza dei sonetti patetici e melodici, ha ancor troppo concesso all'immagine di tipo morandiano, alla poetessa ispirata ad un «senso eroico e robusto della vita», valutando positivamente quei sonetti storico-eroici (la galleria di ritratti delle donne romane) che viceversa rappresentano il momento piú velleitario dell'esercizio espressivo della Maratti: momento legato anche ad aspetti della sua educazione letteraria nell'ambiente guidiano che ho già ricordato a proposito della Paolini Massimi.

Indubbiamente quella educazione assecondava un fervore morale tutt'altro che falso, come ben sincera era la vita di affetti della Maratti, ma la direzione «alta» in cui quella vita sentimentale e morale veniva avviata,

²³ L. Morandi, *Lucrezia romana in Arcadia*, in «Nuova Antologia», 16 febbraio 1888.

²⁴ B. Maier, *Faustina Maratti Zappi, donna e rimatrice di Arcadia*, Roma 1954.

sull'esempio della scuola guidiana, era sproporzionata 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 nella direzione della gentilezza patetica, in forme di agile canto e di fresca rappresentazione di stati d'animo, in corrispondenze miniaturistiche e idilliche con paesaggi piacevoli e tenui in cui la vibrazione del suo sentimento delicato, le alternanze della sua esperienza vitale, fra speranza e timore, tra sofferenza e letizia consolatrice, si esprimono più schiettamente che non nell'esercizio «illustre» in cui essa finiva per scaricare solo gli aspetti più velleitari e retorici della sua tensione espressiva.

Non la via del rilievo energetico e drammatico della passione e della «virtù» eroica 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 ed 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 illustri e spirituali (quello della Colonna e del suo canzoniere del «bel sole»), le note più «platoniche» dei suoi sonetti si sciogliono più morbidamente in una affettuosità gentile e leggiadra, in un patetismo melodrammatico che, mentre nel suo stesso movimento di diario e di confidenza ad ideali corrispondenti si inserisce nel gusto di dialogo e di comunicazione di una piccola società concorde in ideali di vita e di letteratura (con tutta una vivacità di toni più familiari e borghesi), 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 Stampa²⁵.

E queste vicinanze più congeniali sottolineano la sua inclinazione più originale che effettivamente traduce la tensione alta dell'elogio del «bel sole» della Colonna in una vibrazione patetica e gentile, in cui il «puro ardore» diviene «soave ardore», le proclamazioni di virtù e fedeltà perdono il loro riferimento a valori etico-religiosi e si svolgono in una più schietta 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, a comporli in un ritmo melodico e scenico misurato e vario, gentilmente idillico ed edonistico, come è il più vero ritmo vitale di una società lucida e sensibile, lontana dall'esuberanza passionale e dal brusco sfogo drammatico, «saggia» e vivace, fiduciosa e razionalmente con-

²⁵ Per la Stampa e per questa sua intonazione rimando al mio saggio raccolto in *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento*, 2^a ed., Firenze 1963, p. 3 ss.

trollata. E così il «tormento», le «pene» di amore, senza divenire un giuoco astratto, 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 più sicuro piacere, e conferma il suo compenso tanto più felice perché ottenuto dopo un percorso di «rei martiri» che ne esaltano il valore pacificatore e sollecitano una animazione trepida e tenera della sensibilità, una sorta di tormentoso piacere. Come può vedersi nel sonetto seguente:

Bacio l'arco e lo strale, e bacio il nodo,
in cui sí dolcemente Amor mi strinse,
e bacio le catene, in cui mi avvinse,
auree catene onde vie più mi annodo.
E il suo bel foco, e la sua face io lodo,
che a un così puro ardor l'alma costrinse:
soave ardor, ch'ogni mia pena estinse,
tal che vivendo io ardo e ardendo io godo.
Tempo già fu, che in lagrimosi accenti
d'Amor mi dolsi, e non sapea che sono
nunzi del suo piacer pochi tormenti.
Ora al Nume immortal chieggo perdono:
e voi tutti obliate i miei lamenti
«voi che ne udiste in rime sparse il suono».²⁶

Dove il finale risolve più apertamente la sostanziale intonazione di «dolcezza» di tutto il sonetto, che esalta la dolce-amara vicenda amorosa e raccoglie di quella nitida articolazione (ormai così sicura di fronte alle forme più schematiche di molti sonettisti «programmatici» del gruppo crescimbeniano) il succo più dolce in un rilievo finale che ha ormai superato dall'interno (e con una sicura corrispondenza sentimentale-stilistica) i vecchi pericoli barocchi della *pointe* e del finale «lonzo»²⁷ di una prearcadia più timida e lineare. Così come avviene in quest'altro sonetto

(Dolce sollievo delle umane cure,
Amor, nel tuo bel regno io posi il piede,

²⁶ Il richiamo ben evidenziato di questo verso petrarchesco è comune a molti rimatori arcadici e qui ha il valore di una conclusione capovolta rispetto a quella del sonetto del *Canzoniere*, vale come assicurazione, su quell'eco, di una nuova vicenda sentimentale e poetica di esito positivo e piacevole. Cito questo e i sonetti seguenti dalla raccolta *Rime di G.B. Felice Zappi e di Faustina Maratti*, Venezia, 1790, rispettivamente alle pp. 118, 113, 125, 126.

²⁷ Si ricordino le preoccupazioni del Redi circa il finale del sonetto non concettistico e pure non «lonzo», non melenso e fiacco.

e qual per calle incerto uom che non vede,
 teme l'incontro delle mie sventure.
 Ma tu l'oggetto di mie voglie pure
 hai collocato in così nobil sede,
 e tal prometti al cor bella mercede,
 ch'io v'imprimo contenta orme sicure.
 Soave cortesia, vezzosi accenti,
 virtù, senno, valor d'alma gentile
 spogliato hanno il mio cor d'ogni timore.
 Or tu gli affetti miei puri innocenti
 pasci cortese, e non cangiar tuo stile,
 dolce sollievo dei miei mali, Amore.)

in cui il finale con il suo richiamo, quasi a stornello, del primo verso, risolve in termini di una goduta esperienza personale la verità piú generale inizialmente enunciata, la conferma lieta della validità di una verità così essenziale nell'animo arcadico: l'amore come sollievo, e come conforto a una esperienza socievole e privata di fruizione non volgare e non sfrenata di essenziali beni mondani in una civile misura, in un consenso generale che giustifica l'incontro di colloquio interiore e di piú esplicita impostazione di recitazione, rivolta ad un pubblico ben conosciuto.

Ed anche i sonetti di trepidazione per la malattia o le lontananze della persona amata si dispongono in questa linea di idillio melodico e le vicende dolorose si fanno vivo pretesto di piú veri svolgimenti di animazione patetica in cui gli esiti gentilmente malinconici e sospirosi 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 di amore, e li accorda con i nitidi e delicati paesaggi che costruiscono una scena miniaturistica e delicatamente familiare, piú che una decorazione esteriore e fissa, come avviene invece in molti rimatori pastorali piú programmatici e convenzionali. Si rilegga un sonetto per una malattia dello Zappi

(Ahi ben mel disse in sua favella il core,
 e l'aer grave, ch'io sentia d'intorno;
 senz'acque il rivo, ove sovente io torno,
 e la depressa erbetta e il mesto fiore.
 Mel disse l'augellin che le canore
 voci men lieto disciogliea sull'orno;
 mel disse il sole il di cui raggio adorno
 pareva cangiato in pallido colore.
 Né lieto il pesce al fiumicello in fondo,
 né zeffiro scherzava in sulla riva;
 ma il tutto era in silenzio alto e profondo.
 Ciascun dir mi volea, che l'alma e viva
 luce del mio bel Sol, sí chiara al mondo,
 dagli occhi miei lontana egra languiva.)

e si avrà un esempio molto efficace di questa delicata corrispondenza di paesaggi, da lieti divenuti soavemente malinconici, con il paesaggio intimo dei presentimenti dolorosi, legati dall'abilissimo richiamo melodico dell'inizio e del finale, fra la voce del cuore e la suggestione della voce della natura particolareggiata in forme gentili e miniaturistiche, che, mentre parlano di tristezza, pure riportano nell'atmosfera animata e patetica del sonetto gli aspetti piacevoli della loro realtà consolatrice.

O si legga 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 pié 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, ahimé, da lui lontano.),

in cui la presenza piú numerosa e varia (ma con un disordine leggiadro e vago, retto da una sottile e salda linea di svolgimento) di gentili elementi paesistici, portati in primo piano e animati dalla simpatia che li evoca e li sente «umani» (e l'*animus* di simpatia, di cortesia, di consonanza è essenziale alla migliore letteratura arcadica), è chiamata a partecipare al sottile tormento della poetessa, e a farsi portavoce della pena del suo cuore. E questa nel sapiente e fresco sospirato finale (reso piú lungo ed echeggiante dalle pause che spostano all'estremo termine la parola tematica della lontananza) 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 la poetessa raccoglie in un componimento ancor meglio articolato ed organico i dati della sua fine analisi psicologica e della sua acuta sensibilità femminile. Il presentimento e l'apprensione della verità turbatrice, il contrasto fra il desiderio di conoscerla 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. In una prospettiva che ben collega l'esperienza della Maratti a quella dello Zappi sulla via che conduce al gusto piú alto di distinzione e vibrazione dei sentimenti patetici di cui sarà poeta acutissimo il Metastasio:

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?
 Veggo il rossor che le tue guance infiora,
 parla, rispondi: ah non risponder, taci;
 taci se mi vuoi dir ch'ei t'ama ancora.

Il piú sicuro rappresentante del sonettismo anacreontico, miniaturistico e melodrammatico, è appunto Gianbattista Felice Zappi, «il leggiadro Tirsi», («ne' cui versi brillano le grazie, come i raggi solari in opposto cristallo»), a cui il Crescimbeni²⁸ riconosceva il merito di aver introdotto in Arcadia «il carattere anacreontico», mentre appare piú giusto ricollegare la sua esperienza agli esempi, in tal senso, del Redi e del Menzini, pur riconoscendo allo Zappi un piú preciso gusto di sfumatura melodica e di miniatura piú chiaramente rococó e l'aderenza di tali forme a una personale traduzione di vita sentimentale e socievole piú «moderna».

Nella lode della «leggiadria» zappiana (e il «leggiadro» è canone centrale della piú autentica poetica arcadica) concordarono unanimi i contemporanei (dal Martello che definí Tirsi «la grazia e la delizia della lirica poesia», al Mancurtti, al Crescimbeni, al Muratori) e, malgrado la stroncatura baretiana (ben comprensibile e valida nella tensione preromantica ad una poesia drammatica e impetuosa, nell'essenziale ricostituzione di un senso piú profondo dell'esperienza poetica, ma caratteristica anche di una certa insensibilità di Aristarco di fronte a minori e sottili qualità artistiche), in quella lode convennero ancora il Foscolo, che nei *Vestigi della storia del sonetto italiano*, parlando del sonetto *In quell'età*, limitava, ma confermava la sua tenue vena di grazia («scrittore gentile, ma che spesso, cercando vezzi va nel lezioso: qui no: l'idea e l'esposizione sono affettuosamente e correttamente graziosi»²⁹), e il giovane Leopardi, che credeva di sentire solo in lui la grazia semplice e suggestiva di Anacreonte: «Questa sensazione istantanea mi è parsa di sentirla leggendo, oltre Anacreonte, il solo Zappi»³⁰. E se poi lo Zappi fu

²⁸ G.M. Crescimbeni, *L'Arcadia*, Roma 1711, p. 16.

²⁹ In *Opere*, ed. naz., VIII, pp. 142-143.

³⁰ *Zibaldone*, ed. Flora, Milano 1937, I, p. 42: «Io soleva dir ch'era una follia il credere e scrivere che ci fosse in Italia o altrove qualche poeta che somigliasse ad Anacreonte. Ma leggendo il Zappi, trovo in lui veramente i sensi di un Anacreonte e al tutto anacreontica l'invenzione ed in parte anche lo stile dei sonetti 24, 34, 41»; e parla ancora di «bella novi-

coinvolto nella generale squalifica dell'Arcadia, trovò piú recentemente nel Croce un attento rivalutatore della sua minore, ma sicura capacità di grazia, di verità psicologica, di incisione di animate scenette amorose³¹.

Non si cercherà infatti di risollevarne l'immagine dello Zappi dalla condanna barettiana e ottocentesca, divenuta poi di facile uso scolastico, puntando su certa sua produzione falsamente grandiosa (*Per il Mosè di Michelangelo, Giuditta, Lucrezia*), che pure piacque ai contemporanei in corrispondenza con la loro velleità, con il loro *alibi* di disponibilità anche ad effetti piú «seri» (che è spesso la loro piú vera frivolezza), e continuò ad avere successo nel corso del secolo sulla direzione di una Arcadia spettacolare e falsamente drammatica che vien ripresa nel sonettismo «eroico» del Frugoni e si complica poi con il manierismo pseudomichelangiotesco del Minzoni.

Quella produzione cosí legata anche ai doveri del poeta completo ed ufficiale (e di declamatore su ogni tema³²) è effettivamente ai margini esterni della vocazione dello Zappi e la anzi, per contrasto (pur collegata a questa nell'esercizio generale della costruzione tecnica del sonetto nella sua forma piú esteriore), risaltar meglio la congenialità della sua opera di sonettista anacreontico con lo stesso ritrattino che del fortunatissimo letterato tracciava uno dei biografi contemporanei, il Mancurti: «Or quale era il suo stile nel comporre tutto florido, tutto vezzoso, e tutto pieno di brio e di spirito, tale altresí mantenne sempre il suo costume, il suo tratto e il suo discorso. Era di piacevole natura, di un animo candido e ingenuo, di somma fede e integrità con tutti, gioviale, allegro, ameno, affabile e cortese massimamente con gli amici co' quali volentieri conversava, tenendo egli sempre allegra la conversazione con la ilarità del suo volto e con la grazia e prontezza de' suoi detti e motti piacevoli ed arguti, ma sempre con moderazione e riguardo»³³. Costume (parola essenziale nell'accordo fra poetica e spiritualità arcadica) affabile e schietto, grazie di spirito e di atteggiamenti che collaboravano,

tà», di «dignitoso garbo», di «composta vivacità», di «certa leggadria propria».

³¹ *Sonetti dello Zappi*, in *La letteratura italiana del Settecento*, già citato. Si vedano anche le pagine di A. Salza nel volume incompiuto *La Lirica*, Milano, s.d. Si veda ora per lo Zappi e la Maratti l'introduzione di M. Fubini ai *Lirici del Settecento*, a cura di M. Fubini e B. Maier, Milano-Napoli 1959.

³² Il gusto arcadico di una poesia *bonne à tout dire* si associa ad un aspetto dell'ambiente soprattutto romano, curiale e forense (e lo Zappi era anche «l'avvocato Zappi», come viene spesso qualificato nelle raccolte di rime), al piacere, oltreché della conversazione brillante, della capacità di perorazione avvocatesca. Cosí fu molto ammirato lo Zappi per i due sonetti su Lucrezia: in uno si «biasima il fatto di Lucrezia», nell'altro «si scusa».

³³ In *Vite degli Arcadi illustri*, Roma 1727, IV, p. 165. Si ricordi che, accanto alla sua partecipazione alle riunioni dell'Arcadia, e a quelle dell'Accademia di disegno (fondata nel 1702 e promotrice di esercitazioni poetiche su temi «artistici» e sui rapporti poesia-arti figurative che a lor modo collaborano a un essenziale canone della poetica classicistica e neoclassica, qui nelle forme piú generiche di ripresa di un tema di occasione), lo Zappi manteneva una sua «privata conversazione» che divenne famosa come succursale piú piacevole, e meno prelatizia e curiale, dell'Arcadia romana.

nella coerente grazia del suo recitare (in cui, secondo un sonetto della moglie, «le rare / idee sí ben co' dolci atti dimostra»), alla vivace presenza dello Zappi nella sua società e ben sostengono la direzione piú genuina della sua tenue vena espressiva.

Proprio sui temi dell'«inzuccheratissimo» barettiano, sui 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 migliore 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 (il pericolo, l'abuso son legati alla radice stessa delle sue migliori possibilità), organicamente inquadra in proporzioni minuscole, ma coerenti, il movimento patetico e melodrammatico che suscita in lui l'attenzione alla vita dei sentimenti galanti e amorosi, alla tenera, sospirosa vicenda dell'amore fra timori e speranze, tra sogni idillici edonistici e turbatrice difficoltà del lieto fine.

Di fronte a molti altri sonettisti e canzonettisti del suo tempo, una maggiore acutezza psicologica e una maggiore nitidezza di sguardo e di rappresentazione si traducono 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 piú programmatici e dilettanteschi dei Leonio, Paolucci, Somai, Leers (i sonettisti romani che provano accordi petrarchistico-pastorali piú incerti fra analisi spirituale amorosa, riprese platoniche, edonismo di canto e galanteria «saggia»: e in questi gruppi piú direttamente legati alla curia le esigenze moralistiche e pie mortificano spesso la piú spontanea vivacità arcadica o la riprendono in forme ambigue), le poesie dello Zappi superano quella fase piú incerta e libresca, e in esse a una vitalità piú sicura e «moderna» corrisponde una tecnica piú precisa che usufruisce coerentemente delle esperienze precedenti e piú parziali, di sfumatura aggraziata e di correttezza espressiva, di linearità e di agilità briosa e che permette al piccolo scrittore di realizzare la costruzione di sonetti mossi e coloriti, dialogati e animati in piccole azioni melodrammatiche, personale sintesi delle esigenze arcadiche nel loro sviluppo piú centrale e intimamente proporzionato.

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 adattata ad una gamma sentimentale tanto piú mondana e socievole, galante e patetica, si fondono organicamente in piccoli e saldi componimenti ben delineati e articolati, in cui vengono superati sia il fluire troppo facile di parolette scorrevoli e insulse dei sonettini di un Tommasi, sia quella certa attenzione quasi timorosa di errore che si avverte nei sonetti del Menzini, 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 (e che pur è ben lontano dalla intensità poetica che esso avrà nel Metastasio, mentre gli elementi di figura e canto non raggiungono certo la sensibile *perspicuitas* di un Rolli) si esprime già (con le sue caratteristiche di dialogo patetico sapientemente calcolato nelle sue battute, nelle sue pause sospirose, nelle esclamazioni e interrogazioni che lo accelerano e lo sospendono) in certe ecloghe a due voci in cui lo Zappi 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 vive 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 diletto e gioia.

Tirsi: Ah, che così non dicono i miei pianti!

Ma ben meglio che in queste ecloghe, dove la lunghezza discorsiva diluisce l'offerta dei piccoli temi e le necessità della composizione «a due» dissolvono alla radice una possibilità più che divertente (quando non è invece stucchevole e fastidiosa), le qualità dello Zappi, piccolo cantore di un mondo esiguo, ma vivo e ben posseduto, si rivelano appunto nei sonetti amorosi, nei quali, attraverso il velo ornamentale pastorale e mitologico, traspare un vivace senso di vita contemporanea, nella direzione di un patetismo goduto entro un essenziale piacere di vivere in una dimensione socievole, sicura, aperta ad uno sviluppo moderato, ma fiducioso, in condizioni civili più animate e libere, illuminate da un nitido razionalismo, insaporite da una tenera luce di sogno.

Come avviene già nel notissimo sonetto XXIV³⁴, *Sognai sul far de' l'alba*, in cui la trasfigurazione del poeta nel «cagnoletto» affettuosamente lascivo segna uno dei punti estremi dell'illeggiadimento lezioso arcadico, ma in termini così coerenti e compiaciuti, sorridenti, in un dominio della dimensione galante così continuo, che il lettore adeguatamente orientato guarda soprattutto 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 de' l'alba, e mi pareo
ch'io fossi trasformato in cagnoletto.
Sognai che al collo un vago laccio avea,

³⁴ Cito secondo la numerazione dell'edizione prima ricordata per la Maratti.

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 predeam diletto;
 dicea: corri, Lesbino: ed io correa.
 Seguia: dove lasciasti, ove sen gio,
 Tirsi mio, Tirsi tuo, che fa, che fai?
 Io già 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.

E, su questa direzione (in cui lo Zappi, meglio degli altri arcadi, sa creare una scena, un movimento di affetti e di figure entro uno spazio miniaturistico, insaporito di idillici elementi di realtà), si rilegga il sonetto XXXV in cui la voce del poeta coerentemente si fa sommessa, affettuosa e suadente nel riferimento al mondo infantile del fanciullo cui si rivolge (sí che il gusto di diminutivi, la idilliaca riduzione della realtà in termini delicati e minuscoli han come una loro piú sicura giustificazione nella dimensione di colloquio particolare in cui si collocano) ed evoca, con una elegante facilità melodica, brevi e suggestive prospettive di sogno e di graziosa realtà: «le dolci fole della bella fata», il «bel verde augellino / cui lega un lungo filo il manco piede».

Vago, leggiadro, caro fanciullino,
 la tua germana ov'è? piú non la vede
 l'usato fonte e 'l bel colle vicino:
 dimmi: ov'andò col gregge, e quando riede?
 Se dir lo sai, vo' darti un porporino
 pomo maggior di quel che Albin ti diede;
 dillo, e ti serbo un bel verde augellino,
 cui lega un lungo filo il manco piede.
 Tu taci? o ingrato pur quant'ella è ingrata!
 Narrar non ti vo' piú miste co' baci
 le dolci fole della bella fata.
 Ma tu chiami la madre? (Oh miei fallaci
 voti!) la madre, ch'è già meco irata!
 Prenditi il pomo, semplicetto, e taci.

O si rilegga il sonetto XXXIV che piaceva al Foscolo, e si faccia attenzione alla misura con cui si svolge 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. 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 (in cui le accentuazioni del dolore si

svolgono in effetti di sottolineatura melodrammatica), e alla raffinata esecuzione dei particolari in cui vibra la sottile tensione tra sorridente e dolente.

In quell'età ch'io misurar solea
me col mio capro, e capro era maggiore,
amava io Clori, che insin da quell'ore
meraviglia e non donna a me pareo.
Un dì 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 a l'età ch'uom s'innamora,
l'età de gl'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 più commisurato alla centrale tendenza di melodramma racciocato e colto nel suo modulo essenziale e nel suo momento culminante, e più adeguato a tradurre nel travestimento pastorale elementi del costume contemporaneo, è il sonetto XLII, sonetto davvero sintomatico, sul tema congeniale di un distacco doloroso e ritardato in una degustazione patetica della perplessità³⁵, per questa zona sentimentale e artistica in cui pure i sentimenti drammatici volti al patetico non si risolvono in commedia involontaria, come può avvenire piuttosto, a volte, quando la poetica arcadica ambisce al paragone rischioso dell'eroico. Anzi un simile componimento par bene indicare l'ideale dimensione della sentimentalità arcadica, disposta a risolversi in patetica melodia, suscettibile di rappresentazione efficace e intera se mantenuta nelle particolari direzioni di una vibrazione sincera e gentile, attentissima al suo valore letterario, ma mossa da tutta una disposizione di analisi e di fruizione dei sentimenti amorosi entro una vita socievole e attiva di rapporti, che nella direzione amorosa e galante trova il suo terreno di espressibilità più sicura.

Il sonetto del commiato amoroso svolge questo sentimento melodrammatico in una tipica situazione di contrasto e di esitazione fra decisione razionale e riluttanza sentimentale (modulo sentimentale espressivo di una civiltà acutamente razionalistica e desiderosa di rendersi anche conto dell'intimo meccanismo dei sentimenti) e lo rende fantasticamente evidente in una vera piccola azione rivista nella memoria e così arricchita anche di un velo di nostalgia che intenerisce e agevola l'inclinazione melodica. Il patetico affanno dell'innamorato che rievoca quella scena delicata e mesta si

³⁵ Con ben altra forza sentimentale e poetica il Metastasio troverà proprio nei «commiati» di innamorati i momenti più intensi della sua poesia melodrammatica.

traduce nella tensione e nel canto che si fondono con lo svolgersi dell'azione, senza sfumare in un vago alone sentimentale e canoro, sottolineando le fasi della vicenda in forme così nitide e proporzionate.

Sullo sfondo suggestivo di un cielo prima 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, sulla decisione «partii» e sul rilievo di espressioni forti, ma di chiaro effetto melodrammatico, vibra ancora, per risolversi in canto (e un canto quasi da elegantissimo stornello), la essenziale esitazione melodrammatica, che qui è intimamente giustificata da un intimo ondeggiamento patetico di tutto il sonetto (e lo scaturire del finale dalla linea centrale è ambitissima mèta della poetica arcadica) che il ricordo intenerisce e rivede con occhio affascinato ed attento. Al quale corrisponde tecnicamente l'occhio sicuro del piccolo artista capace di vedere e costruire una scena in movimento così chiara e articolata, animata e conclusa, di dominare la complicatezza dei piccoli movimenti che si succedono senza intralciarsi entro uno spazio così breve.

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 a la primiera
orma tornaro il piè di Clori e il mio!
Era già presso a discoprirne il sole,
quando le dissi al fin: ma che le dissi,
se il pianto confondeva le parole?
Partii, che cieca sorte, e destin cieco
voller così; 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 e nell'articolazione del sonetto, si verifica anche nella sua linea melodica, in cui vengono coerentemente ridotti, e commisurati alle proporzioni generali, l'espansione e il volume del canto, ormai assai diversi dalle forme di canto della poesia secentesca, la cui possibile eredità è comunque come 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 ancora piú aperta espressione in altri sonetti dello Zappi ancor piú affidati – pur sempre in un suo accordo con una linea di svolgimento di scena e di movimento di figure e sentimenti – al prevalere della melodia.

Come nel sonetto XII, *Il gondolier*, in cui una specie di poetica del piace-

re della poesia come canto si traduce efficacemente nella nitida espansione melodica assicurata ad un quadretto sobriamente ed edonisticamente pittoresco:

Il gondolier, sebben la notte imbruna,
remo non posa, e fende il mar spumante,
lieto cantando a un bel raggio di luna
«Intanto Erminia in fra l'ombrese piante»;
né perché roco ei siasi, o dolce ei cante,
biasmo n'acquista, o spera lode alcuna:
canta così, perché de' carmi è amante,
non perché il sordo mar cangi fortuna.
Tal mi son io, che già per lungo errore
solco un vasto oceano, e veggio, o parmi
non lungi il porto, e canto inni d'amore.
Non canto no per glorioso farmi:
ma vo passando il mar, passando l'ore,
e invece degli altrui, canto i miei carmi.

In quest'ultimo sonetto il gusto del canto si manifesta così esplicito e prevalente da costituire quasi, in una dichiarazione di poetica del melodico, un appoggio interno di tutto lo sviluppo del canzonettismo che, accanto all'impegnativa costruzione melodrammatica del teatro metastasiano, verrà svolgendosi verso gli esempi più maturi, verso il maggiore slancio melodico e ritmico delle canzonette del Crudeli, del Metastasio, del Frugoni, del Rolli, in cui fluisce una vita più intensa e libera rispetto agli avvii di primo Settecento³⁶. E in questa zona più tarda nuovi elementi di cultura e di gusto affioreranno con un impegno di rappresentazione più plastica e figurativa, con un nuovo uso del classicismo in funzione più fortemente elegante ed edonistica che, specie nel Rolli, pare indicare anche l'intervento di una sensibilità poetica già alimentata da esigenze di incipiente sensismo e con avvii chiari verso la soluzione di classicismo sensistico ed edonistico tipica del Savioli.

Ma nella zona dei primi anni del secolo, entro cui va collocata l'esperienza del gruppo arcadico più vicino alle esigenze di tipo crescimbeniano, val meglio, a chiusura di queste note, soffermarsi, fra i canzonettisti e madrigalisti che partono soprattutto dalla ripresa chiabreristica-canzonettistica del Menzini (e del suo diretto scolaro Francesco Del Tegli), su alcuni brevi componimenti di Niccolò Forteguerra, che possono confermare, nella direzione di

³⁶ Naturalmente, in questa evoluzione del gusto verso il vero e proprio rococò, la volontà di totale distacco dal Seicento è limitabile nell'osservazione di elementi più propriamente «arcadico-barocchetti», che non mancano anche in certa produzione dello Zappi, meno matura e più vicina a esempi di gusto chiabreresco. Come si può vedere in alcuni sonetti come *O violetta*; *O luccioletta*.

un breve discorso facilmente melodico su esili e sorridenti temi di complimento galante, i caratteri fondamentali di questa zona arcadica, del suo gusto di vivere in una dimensione socievole e affabile, moderatamente edonistica (saggezza e piacere razionalnaturale³⁷), entro facili riferimenti ad una natura miniaturisticamente ridotta e piacevolmente «abitabile». Meglio forse che nel *Ricciardetto* (frammentariamente gustoso nella sua bonaria comicità, nelle sue innocenti scurrilità, nelle sue novelline idillico-comiche, nelle sue «sentenze», nei quadretti di natura idillica, ma alla fine fastidioso e monotono nella lettura continua) assai gradevoli e significativi per il gusto e la mentalità arcadica possono risultare alcuni suoi madrigali e brevi complimenti raccolti anche nel volume II delle *Rime degli Arcadi*, da cui ne cito due.

Il primo³⁸ è un breve scherzo galante che si articola in un paragone fra un aspetto di minuta e goduta realtà naturale (il gusto arcadico di osservazione, di piccolo realismo illeggiadrito) 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.

Un breve discorso fragile e senza sforzo, reso piú familiare da una volontaria modestia di linguaggio, coerente al rallentamento di ritmo poco rilevato e incisivo, nella fantasticheria sorridente che gode della condizione allusiva del paragone-quadretto di facile miniatura poco brillante, e del suo agevole e breve disegno ritmico.

³⁷ Saggezza razionalistica arcadica che, nel suo gusto un po' ghiotto ed edonistico di pace, di tranquillità, di intimità pacata, di facile dominio di ogni moto sentimentale turbatore, si verifica assai bene in una canzonetta di questo interessante rappresentante – fra lavoro erudito e attività letteraria – della cultura media di Arcadia. È il componimento nel vol. II delle *Rime degli Arcadi*, a pp. 321-322, che volge in chiare condizioni arcadiche di moralità saggia, ragionevole e idillica la complessità dolorosa di un grande tema petrarchesco: «O cameretta mia, / o dolce mio conforto, / tu mi sei fedel porto / in gran procella e ria: / O cameretta cara, / quanto ti devo, oh quanto! / In te le Muse a gara / mi onoran del lor canto. / Ave in te sua magione / ogni virtù piú bella: / in te santa ragione / risplende come stella. / ... Oh sarei piú beato, / cameretta gradita, / se in te stessi serrato / il piú della mia vita...».

³⁸ *Rime degli Arcadi*, II, Roma 1716, p. 326.

Mentre nel secondo³⁹ il paragone e l'esile tema amoroso svolgono le loro placide e minute immagini di una realtà gustosa e lieta, la loro allusione a una interpretazione modesta e affabile di un ritmo vitale idillico, in un discorso poetico facile e senza pretese nel suo ordinato fluire, con le solite vibrazioni di interrogativi, di pause, di esclamativi sospiriosi 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 fiumare.
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.

Dove nel finale (espressione di un desiderio di idillio senza fine, di calda intimità entro dimensioni piccole e «abitabili», di fantasticheria lucida e senza rischi) si può cogliere un tipico tema arcadico⁴⁰ veramente sintomatico per un gusto e per una mentalità che tendono più schiettamente non al grandioso e al drammatico, ma al miniaturistico e all'idillico, al patetico melodrammatico: i toni e i moduli artistici in cui più saldamente spiccano gli esempi del sonettismo della Maratti e dello Zappi e che saran sollevati

³⁹ *Rime degli Arcadi*, IV, pp. 322-323.

⁴⁰ E si ricordi per una versione ironico-parodistica di simili temi arcadici – essa stessa poi così schiettamente arcadica nella sua grazia letteraria e nel suo gusto di sorriso e di miniatura – il madrigaletto di Uy nello *Starnuto di Ercole* del Martello (su cui v. il capitolo *Le commedie per letterati di Pier Jacopo Martello*): «Nel gran niliaco mare / vorrei tanta isoletta, / che ad accor sol bastasse / me con la mia diletta».

a piú intensa, ma non contrastante interpretazione dallo slancio patetico e melodico del vero poeta dell'epoca arcadica, il Metastasio. Il quale per la sua piú vera forza sentimentale ed espressiva potrà poi – diversamente da questi minori rappresentanti arcadici – parlare ancora poeticamente ad uomini del rinnovamento preromantico, come Baretto o Rousseau, vivi in un tempo ormai cosí effettivamente nuovo rispetto alle condizioni generali dell'epoca arcadica. Un'epoca, questa, che va individuata, nei suoi forti limiti, nelle sue aspirazioni piú velleitarie, nei suoi fermenti piú vivi, e nei suoi elementi piú congeniali e piú realizzabili artisticamente, come un momento ben preciso nello sviluppo del Settecento, ben rilevandone gli aspetti di educazione stilistica e sentimentale, di preparazione nei confronti dei momenti successivi, ma anche senza accettare né una risoluzione di tutto il secolo nelle condizioni di gusto dell'Arcadia, né una troppo facile continuità fra questa e le altre zone settecentesche, che ridurrebbe pericolosamente la fondamentale novità e l'originalità di cultura, di poetica, di poesia dell'epoca illuministica e di quella preromantica e neoclassica.

Il teatro comico di Girolamo Gigli (1959)

Il teatro comico di Girolamo Gigli, «La Rassegna della letteratura italiana», a. 63°, serie VII, n. 3, Firenze, settembre-dicembre 1959, poi in W. Binni, *L'Arcadia e il Metastasio* cit.

IL TEATRO COMICO DI GIROLAMO GIGLI

I tentativi di costituzione di un teatro comico nell'epoca arcadico-razionalistica di primo Settecento si possono raccogliere in alcune linee abbastanza chiare, e coerenti a generali posizioni della poetica arcadica nel suo sforzo di regolarità e di vivacità, di ripresa della tradizione e di adesione alle esigenze della vita contemporanea, con varie soluzioni e tensioni di effettiva novità e di pedantesca imitazione e magari (come nel caso del Martello da me illustrato nel precedente capitolo) con singolari rifiuti di accettare l'impegno arduo di una riconquista del pubblico più vasto e più popolare nella consapevole impostazione di commedie «per letterati» più da leggere che da rappresentare.

Sarebbe, così, facile individuare, accanto ad una posizione assolutamente sterile di commedia imitativa ferma agli esempi cinquecenteschi (il caso della *Sanese* del Lazzarini¹), quella rappresentata dal Maffei che aveva ambizioni maggiori, ma le risolveva soprattutto in un recupero di elementi comico-satirici del costume contemporaneo in una prospettiva di comicità di un linguaggio artificioso di moda esteromane (il *Raguet*) o di una convenzione di rapporti antiquata e contrastante con le nuove esigenze di una società più libera e razionalnaturale (le *Cerimonie*) senza la forza di trasformare in concretezza di situazioni e di personaggi motivi sostanzialmente escogitati intellettualisticamente. E più interessante sarebbe (a parte la tradizionale indicazione di una precisa funzione pregoldoniana) precisare la linea di tentativi comici che (affiatata con elementi della commedia dell'arte e con una nuova attenzione alla commedia francese e specialmente molieriana) corre dal Maggi al Nelli in una articolazione di impegni e di acquisti almeno tecnici, configurabile in uno schema assai vicino e parallelo allo svolgimento della poetica arcadica: fra le sue impostazioni di fine Seicento e il consolidamento di forme espressive e tematiche, di moduli scenici e stilistici che

¹ È in sostanza la posizione che corrisponde più da vicino alla mediocre proposta di ripresa della commedia erudita cinquecentesca da parte del Crescimbeni (Dialogo VI della *Bellezza della volgare poesia*). Mentre la posizione più tarda di un Nelli, che ha assimilato più interamente le esigenze della poetica arcadica matura, può essere avvicinata alle proposte più complesse (e in qualche modo persino pregoldoniane) del Muratori nel libro III, capitolo VI della *Perfetta poesia italiana*, a parte il rifiuto di questo, per preoccupazioni religiose, della esemplarità molieriana («giungono alcuni a sospettare che dal Molière non fosse ben conosciuto chi governa il mondo e il cielo»); ciò che può far tanto più risaltare la particolare audacia del Gigli nella sua ripresa del *Tartufe* (che poté esser presente anche al Maggi del *Falso filosofo*, ma in una caratteristica trasformazione del «devoto» in «filosofo»).

inverano piú compiutamente la spinta arcadica ad una organicità nitida e piacevole, corrispettivo di una socievolezza e di una moralità razionalistica e fiduciosa, priva di impeti e scavi profondi, ma viva nel suo bisogno di dialogo e di lieta e saggia fruizione dei beni vitali.

E se solo con il Goldoni (e in una situazione personale e storica tanto piú ricca e matura) si potrà davvero parlare di dialogo nella sua accezione piú profonda e di corralità con ciò che essa implica di sensibilità e simpatia poetica per la concreta vita degli uomini e della loro società, certo è pur su quella direzione che si può articolare lo sforzo di poetica comica degli scrittori piú interessanti del primo Settecento: fra le commedie del Maggi, in cui una sincera moralità e un vivo senso di realtà vengono bloccati da un prevalere di sentenziosità e da una maggior vivacità dei monologhi (donna Fabia e Meneghino nella migliore delle sue commedie), la notevole disposizione del Fagiuoli al dialogo di due personaggi e all'incontro di battute a botta e risposta, con una particolare insistenza sul valore comico del caricaturale parlato campagnolo fiorentino, fino alle esigenze di un Nelli che tenta la corralità pettegola delle *Serve al forno* e piú felicemente struttura, nella *Suocera e la nuora*, una migliore corrispondenza fra la sua adesione persuasa agli ideali di vita e di arte della sua epoca, e la sua ricerca di animazione e di organicità, in alcune scene assai riuscite per l'incontro di movimento scenico e di parlato, in un dialogo piú vasto e in un modulo articolato e armonico dell'azione.

Meno direttamente saldabile a questa linea e alle preoccupazioni, a vario livello, della riforma teatrale e letteraria dell'Arcadia, è la figura del Gigli, come piú varie e disordinate sono la sua formazione, la sua esperienza di vita, la sua attività di poligrafo e di scrittore comico, e certo piú disuguale, estroso, ma anche piú 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 alcune 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 piú spregiudicato, lo condussero a reagire spesso agli aspetti piú 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 piú regolari e «prudenti» di vita e di letteratura².

² Nato a Siena il 14 ottobre 1660, il Gigli (nato Nenci, aveva preso il cognome da un

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), ed anzi attenendoci alla testimonianza più equilibrata del settecentesco Corsetti, 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. Egli stesso ci dice del resto di aver scritto «per passione e per dar gusto agli altri»³, sì che anche nella sua satira più violenta si mescola un compiacimento e quasi una volontà di provocare riso che, pur non smorzandone le punte ben incisive, deviano spesso la sua forza centrale verso effetti comici più marginali e bizzarri.

E l'istinto di burla (e l'irrequieta insofferenza di fronte alle coercizioni del conformismo) era così forte in lui e nella sua vita pratica, che il Corsetti ci racconta come dopo aver dovuto passeggiare per Siena vestito da penitente (come gli era stato imposto da una confraternita cui apparteneva, per una precedente mascherata in veste di Don Pilone), il Gigli appena tornato a casa, buttato via il saio, si fosse messo al tavolino a scrivere un comico sonetto su «Don Pilone vestito da penitente».

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 polemicici 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'abbondan-

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 Laurenzia Perfetti, da lui ritratta come avara e bacchettona nella *Sorellina di Don Pilone*. Perduto il posto di lettore di «tosca 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 qualche breve soggiorno a Siena) a causa della burrasca suscitata dal *Vocabolario cateriniano* che provocò anche la sua espulsione dalla Crusca e dall'Arcadia. Morì nel 1722. Per le notizie biografiche si vedano: *La vita di G.G. detto fra gli arcadi Amaranto Sciaditico* di F. Corsetti, Firenze 1746; M. Vanni, *G.G. nei suoi scritti polemicici e satirici*, Firenze 1888; T. Favilli, *G.G. senese nella vita e nelle opere*, Rocca S. Casciano 1907; U. Frittelli, in «Bulettno senese di storia patria», 1922, pp. 235-278; e per notizie generali e ulteriori riferimenti bibliografici, il *Settecento* di G. Natali (ultima ed., Milano 1960, vol. II) e la *Commedia* di I. Sanesi (ultima ed., Milano 1954, vol. II).

³F. Corsetti, *Vita* cit., p. 43.

tissimo Gigli⁴ scrisse con singolare piacere soprattutto negli anni del suo soggiorno romano: opere che accompagnano la sua produzione teatrale e che vanno considerate in un ritratto del Gigli a meglio intendere le parti piú vive della sua stessa opera di commediografo.

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 nella *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 piú spontaneo e creativo di quanto lo sia nel Fagioli o nel Nelli.

Il *Vocabolario cateriniano*⁵ è l'espressione piú intera di questa polemica e delle sue piú immediate possibilità comiche. Dalla constatazione e dalla difesa della legittimità della lingua adoperata da S. 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. Cosí sotto la parola «correre» (forma senese del verbo «correre») ecco i cavalli fiorentini che protestano al palio senese perché essi «intendono di correre, non di correre», ed ecco un maniscalco «che mutando i ferri ad un cavallo di questi (i cavalli fiorentini) nel dire che fece: “Questo cavallo vuol *correre* piú di tutti”, la letterata bestia tirogli un calcio a correzione»⁶. E sotto «dolce» e «indolcire», che fiorentinamente dovrebbero usarsi solo per le olive di pianura, si legge: «E pure vi è qualche fruttaiolo che non vuole piú indolcire le olive in Lombardia, perché essendo frutto di colli, non possono per proprietà di parlare, prendere dolcezza: e qualche speciale ancora non vuol piú mettere a condire le conserve allo specchio del sole perché il Tassoni gli ha tolto la virtù di indolcire»⁷. 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.

E la mancanza di misura, l'abbandono poco controllato ad un fervore di

⁴ Nella *Sorellina di Don Pilone* Geronimo (prestanome del Gigli) appena arriva a Siena cerca anzitutto un tavolino per mettersi a scrivere!

⁵ La sua pubblicazione fu interrotta nel 1717 alla lettera *R*. Riedito interamente nell'edizione delle *Opere*, II, L'Aja (ma Lucca) 1797 (da cui cito), venne ripubblicato dal Fanfani, Firenze 1866. Sulla sua origine, sul suo interesse e sui suoi limiti in campo linguistico, si veda il lucido studio di B. Migliorini, in *Lingua e cultura*, Roma 1948, pp. 167-189.

⁶ *Opere* cit., II, p. 28.

⁷ *Ivi*, p. 36.

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 cosí 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.

Ed è qui che si salda alla polemica linguistica (con la sua mescolanza di motivi piú acuti di anticonformismo e di piú angusti risentimenti campanilistici) 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 amazzone 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*): tanto che il Gigli immagina che i cinesi vadano a comprare della terra a Lucca «imperocché unicamente in Lucca, vera conservatrice della libertà, non allignano i padri gesuiti, che in tutto il resto del mondo pigliano terreno, e che, a guisa di gioglio, infettano la semenza del buon grano. Onde sopra ciò è uscito fuori il seguente sonetto:

È venuta dall'Indie commissione
di cento navi di terra lucchese,
perché tal terra nell'indian paese
hanno in gran pregio e gran venerazione.
Cosí Pisa ebbe un giorno in divozione
quel buon terren che un suo vascello prese

da Palestina, e il Cimiterio rese
illustre, ove si spolpan le persone.
Cosí pur d'altri lidi è a noi spedita
la terra di San Paolo virtuosa,
che i vermi uccide ed ai bambin dà vita.
Lucca è l'unico suolo, che ogni cosa
fa buona, e non v'alligna il gesuita.
Ed è terra perciò miracolosa».⁸

Tutto il *Gazzettino* del resto formicola di caricature non solo di gesuiti, ma anche di padri inquisitori domenicani, come quella del padre Campana («uno dei barbari piú accreditati della corte di Toscana»), inquisitore ambulante che «gira due o tre volte l'anno per lo stato riconoscendo dove siano scandali di femmine ed altri disordini intorno al sesto precetto», di confraternite di bacchettoni a cui si attribuiscono riti e consuetudini quanto mai bizzarre in relazione alla loro ipocrita pudicizia e a cui si assegna per santo il boccacesco San Ciappelletto.

Ma certo il motivo antiipocrita, che si andrà poi precisando sempre piú chiaramente come antigesuitico, ha già nel Gigli il suo riferimento piú preciso (e la maggiore lotta contro di lui dopo la recita del *Don Pilone* fu condotta dai gesuiti senesi del collegio Tolomei); e comunque in nessun altro scrittore dell'epoca il tema molto diffuso della satira e caricatura del *bacchettone* (che non manca neppure in autori pii, ma piú chiaramente tesi appunto a distinguere la vera religione dalle forme dell'ipocrisia, della falsa devozione) ha tanta forza e implica una partecipazione cosí personale⁹.

Naturalmente si calcoli la particolare tradizione toscana popolare e letteraria dal Boccaccio alla novellistica e commedia cinquecentesca, alle satire e commedie dell'ultimo Seicento (Menzini, Sergardi, Ruspoli, Ricciardi, Lamberti) che presero particolare valore di fronte all'ondata di bigottismo ufficiale sotto il granduca Cosimo III, quando l'invadenza di predicatori, direttori di coscienza, «preti di casa» toccò limiti preoccupanti anche per le persone piú seriamente religiose¹⁰.

Nel Gigli, particolarmente intollerante di coercizioni e focosamente convinto della insopprimibilità di istinti e passioni naturali, questo tema pole-

⁸ G. Gigli, *Il Gazzettino*, a c. di L. Bianchi, Milano, 1864, pp. 47-48. Il *Gazzettino* fu significativamente raccolto in quella interessante miscellanea libertina e anticclesiastica che è la *Scelta di prose e poesie italiane*, Londra, 1765.

⁹ Motivi antiipocriti son recuperabili facilmente nel Maggi o nel Filicaia; e nel prudentissimo e noderatissimo Fagiuoli non mancano scherzi satirici sulla saggezza del campanil di Pisa come esempio di «collotorto» perenne o «pitaffi al sepolcro di un bacchettone» (cfr. M. Bencini, *Il vero G.B. Fagiuoli e il teatro in Toscana ai suoi tempi*, Firenze, 1884, p. 151).

¹⁰ Cfr. I.R. Galluzzi, *Istoria del granducato di Toscana sotto il governo della casa Medici*, Firenze, 1781, per notizie particolari e curiose sui provvedimenti moralistici dell'inquisitore e del vescovo a Siena: cosí nel 1691 fu proibito che i giovinetti frequentassero case dove fossero ragazze (IV, p. 396).

mico e satirico acquista una importanza centrale e a volte quasi caratteri di ossessione e di mania. L'ipocrisia e la falsa devozione sono descritte da lui (in ottave intitolate *Dell'ipocrisia o del seminario degli affetti*¹¹), come la vera radice di ogni vizio piú abietto:

Poiché del mal oprar la notte è manto,
e alla giustizia cuopre e alla ragione
furto, omicidio, sortilegio, incanto,
tradimento, adulterio e ribellione,
e quanto piú cieca vendetta e quanto
può macchinar l'invidia e l'ambizione
e la calunnia coll'ipocrisia,
nemica illustre della musa mia.
Dico, l'ipocrisia col cappellaccio
suol far notte sul viso avanti sera,
e che tiene a bacio volto il mostaccio
d'estasi in atto o in atto di preghiera,
tanto che piú nel fondo al campanaccio
batte, che in viso a lei del sol la spera;
ma in tanto buio ell'apre lo sportello
dell'occhio suo porcino e mira il bello.¹²

L'ipocrisia prende cosí 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 cito nella seconda edizione del 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 pietà*, *La fede ne' tradimenti*, *Amore fra*

¹¹ Riportate nella vita del Gigli scritta dal Corsetti (ed. cit., pp. 11-13).

¹² E poi prosegue dopo aver paragonato gli ipocriti a cupe cantine, a sozzi avelli:

Cosí far si potesse nella nuca
a quei malvagi ipocriti, ch'io dissi,
uno spacco a mio modo, ed una buca,
sicché il cupo lor cuore oggi v'apriassi,
e come a Dante il mantovano duca
io fossi vostra guida in quegli abissi;
o quante bolge, o quanti spirti rei
ignoti a Dante io discoprir vorrei.

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 piú 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-spagnuola, ed anche di procedimenti della commedia dell'arte di cui non mancano chiari ricordi anche in quei drammi per musica, che piegano sempre piú verso il comico e il grottesco.

Infatti, a parte gli oratorî piú falsi e convenzionali, nei drammi per musica si va sempre piú accentuando l'elemento comico e satirico piú congeniale alla natura del Gigli e in essi si può seguire un cammino che dalle forme piú goffe di volontà seria e melodrammatica (in cui le esitazioni patetiche, le assurdità di una tensione drammatica in soluzioni troppo sommarie, finiscono per produrre una involontaria comicità¹³), dall'esplicito diversivo di macchiette farsesche isolate (come quella di Squotamondo nella *Genevieffa*¹⁴) e dal gusto di contrasto serio-comico, tipico della commedia dell'arte e della commedia italo-spagnuola (che poi il Gigli adattava in forme piú rapide ad uso della musica), passa al netto prevalere dell'elemento comico-satirico in quei drammi come *Lodovico Pio, La forza del sangue e della pietà, Amore fra gli impossibili*, in cui piú scoperte sono la satira della cavalleria e l'utilizzazione dell'elemento romanzesco e storico (mutuato dalla commedia italo-spagnuola) in funzione di arricchimento grottesco del prevalente motivo comico-satirico.

Basti pensare alla presenza costante di un Don Chisciotte buffonesco trasportato, per effetti grotteschi, fra gli eroi dell'antica Grecia o fra i cavalieri medioevali, e di un Sancio che dà il giusto tono di irrisione e di parodia del cavalleresco e del romanzesco. Mentre cresce il numero dei personaggi caricaturali da commedia dell'arte (Squotamondo, Capitano spaccone, Coriandolo speciale, Calafrone tedesco-italiano ecc.) e piú libero e disinvolto si fa il ricorso a vere e proprie scene farsesche con balli e «zuffe»; e piú costante

¹³ Involontaria comicità derivante dalla goffa miniatura di una vibrazione patetica («Mio cor che sarà? / Mi par non so che / d'incogniti affetti, / che amore non è, / ma è piú che pietà. / Mio cor che sarà?») o derivante da cadute prosaiche in momenti di supreme decisioni: come nella *Fede nei tradimenti* («tutta seria») questa battuta di un personaggio in situazione tragica che, alla domanda ansiosa di un altro circa la sua decisione, risponde per due volte: «Ci penso adesso».

¹⁴ E qui il tono melodrammatico viene spesso volto esplicitamente al comico, come in queste ariette di un servitore:

Se potessero i bastoni
gastigar senza le mani
averian piú pelle i cani,
e piú lividi i padroni.
(*Poesie drammatiche* cit., p. 35).

diviene l'utilizzazione parodistica delle finezze del linguaggio melodrammatico o dell'eletto linguaggio patetico della tradizione petrarchesco-tassesca: «Amico hai vinto, io ti perdon, perdona / a Don Chisciotte no, che nulla pave ecc...». «E in questa forma / è cotto il scemarello e par che dorma»¹⁵.

Assai piú tardi (nel 1712) il Gigli portò avanti il suo gusto di riduzione comica del tono melodrammatico fino alla costruzione di un festoso intermezzo, *La Dirindina*, anticipatore di simili componimenti del Metastasio (*L'impresario delle Canarie*), del Goldoni, del Casti. E in quell'operetta singolarmente ilare ed estrosa, in cui il Gigli dimostra la sua partecipazione a problemi ed a temi del teatro del suo tempo (e fra questi vi era appunto la critica in forme parodistiche al teatro musicale ed alla vita frivola dei cantanti), ben si realizzano la conversione del patetico in comico, la capacità di dar vita a piacevoli personaggi rapidi e vivaci, anche se in un linguaggio meno fluido ed elegante di quello dei settecenteschi che lo seguirono nel genere del melodramma e dell'intermezzo «giocososo»¹⁶.

Ma la *Dirindina* è sostanzialmente una prova piuttosto isolata e lo svolgimento del Gigli passa dai drammi per musica ricordati alle due commedie che concludono il volume delle *Opere nuove*, *Un pazzo guarisce l'altro* e *I litiganti*, e che segnano il passaggio dall'attività precedente alle commedie stimolate piú direttamente dal teatro francese e dall'esempio di Molière. La prima (chiamata dall'autore «serio-ridicola») risente ancora dei modi della commedia italo-spagnuola e si ricollega agli ultimi drammi per musica nella presenza del solito Don Chisciotte, nell'abbondanza crescente di personaggi comici, nella satira dell'amor platonico¹⁷, ma anche nel giuoco di contrasti serio-comici e nella concessione ad «equivoci meravigliosi» e di bizzarre ed ingegnose metafore ed iperboli di gusto in parte ancora secentesco.

¹⁵ *Opere nuove* cit., p. 123 e p. 113.

¹⁶ La dissonanza prosastica nel tessuto musicale eletto dell'arietta è particolarmente viva nella *Dirindina* anche se meno accortamente mediata che nel Metastasio o nel Goldoni degli intermezzi e dei melodrammi giocosi.

Vo cantar come a me piace
voglio amar chi piace a me.
Inghiottite in buona pace
questa pillola un po' amara...

dice *Dirindina* al vecchio e galante maestro di canto Don Carissimo preoccupato delle attenzioni della sua scolaria per Liscione, il cantante evirato a cui, alla fine del piacevolissimo intermezzo, si rassegna a cedere avendo scambiato la prova fra i due di una scena di melodramma per un autentico duetto d'amore e per la rivelazione di una relazione amorosa già avviata. È proprio nel finale, quando Liscione impaurito protesta di non potersi assumere doveri matrimoniali, l'umore comico del Gigli, col suo estro grottesco e la sua crudezza di linguaggio, anche nell'attenuazione dello scherzo rivela bene la propria essenziale natura e le proprie capacità di espressione efficace e realistica.

¹⁷ L'avversione del Gigli per l'amor platonico coincide con la sua avversione per un teatro da seminario, troppo castigato ed insipido. Sancio dice al padrone: «Bisogna veramente confessare che l'amore di V.S. è veramente platonico, e che ci si potrebbe cavare una commedia da seminarli» (p. 292).

Piú decisamente comica e satirica, e quindi piú avanzata nel distacco dai legami con la commedia italo-spagnuola, è la commedia «satiricomica» (come la chiamava il Gigli) *I litiganti*, che usufruiscono dell'esempio dei *Plaideurs* di Racine, ma ne rimangono lo schema originale in una forma piú disordinata e piú violentemente comica.

Tolto di mezzo l'elemento serio e patetico (in cui il Gigli dei drammi precedenti si dimostra poco piú che un mestierante), lo scrittore senese si abbandona nei *Litiganti* al suo gusto piú istintivo di una comicità che sconfinava continuamente nel grottesco e che, nella sua indubbia forza aggressiva, nel rilievo dato ad una realtà sentita comicamente e senza «illeggiadrimenti», finisce poi per svolgersi in ripetizioni, in forzature di sviluppi eccessivi, ma pure con un suo vigore innegabile, con una particolare inventività teatrale e linguistica.

La commedia è, cosí, ricca di molte punte vive: soluzioni sceniche felici (la scena dell'osteria con il giudice maniaco che scivola sotto il tavolo a giudicare la lite di un cane e di un gatto che lo mordono e graffiano, la scena di Amaranto che appare all'improvviso a Noferi scendendo dal camino), vivacissime macchiette insaporite da motivi autobiografici e dai motivi della polemica linguistica (l'oste genovese che narra: «Ghe avevo una toa de foestè accompagnè da o procaccio de Venezia, tra i qué ghe ea un bergamasco, un calabrese, un zenese, un bolognese, che litigavano insieme a chi parlava megghio italian»; l'amara satira della corte romana¹⁸, l'ironia sulle proprie opere che il poeta trova nell'osteria adoperate per involgere fegatelli e prosciutti) e, al centro, la sfaccettata caricatura dei litiganti che passano la vita fra i processi per il puro amore della lite.

E il linguaggio (con le sue tonalità diverse nel bolognese del giudice, nel fiorentino di Noferi, ma con il suo comune fondo di densità realistica e di risentimento satirico e grottesco) esprime questa ispirazione disordinata, ma impulsiva e sincera, e (come non avviene invece nel Fagioli tanto piú debole e superficiale) supera il semplice scherzo da «linguaiolo» nella forza comica e mimica della parola, nel disegno a linee marcate e corpose.

Per cui anche nelle scene piú caricaturali e farsescamente assurde si avverte una comicità estrosa, una singolare capacità di raggiungere un grottesco efficace anche attraverso un giuoco di parole, con l'exasperazione di caratteri ridicoli di ingenuità, dabbenaggine, mania: come in quella scena VIII dell'atto II in cui l'avarissimo Noferi picchia il notaio travestito da caporale degli sbirri che è venuto a notificargli le tasse, mentre l'ingenua e pietosa Isabella esorta il padre a desistere dalla sua azione offensiva per la giustizia.

Notaio:

Dichiaratevi se date a me.

¹⁸ Fioretto: «A Roma ci sono delle castagne?». Amaranto: «Purtroppo quivi ogni cibo è di quella sorte, perché ogni boccone per saporito che sia, va ingollato con molte punture». Fioretto: «Dunque si mangiano le castagne co' ricci? Cappita! bisogna che abbiano le budella foderate». Amaranto: «Dove è corte bisogna aver foderato anche il cuore» (p. 180).

Noferi:

A vo' messersì; e se vo' siate sordo da questa gota, eccovene una piú forte da quest'altra.

Isabella:

Signor padre non faccia, che benché siano sbirri, sono di carne come noi, poverini!

Noferi:

L'ha a esser una carne ch'ha da costar salata anch'a te, mozzina.

Notaio:

Due schiaffi, scriviamo. (*Scrive*). Il qual signor Noferi dopo aver trattato male di parole me caporale infrascritto, mi percosse con due mostaccioni, prima dalla mancina, poi dalla dritta, e mi fece cadere in terra il cappello.

Noferi:

(*gli dà un scappellotto*). Fa a mo', segnaci anche questa per il coilmo della misura.

Isabella:

Finalmente fanno l'offizio loro, signor padre.

Noferi:

Stà cheta, che e' vuol essere un offizio, che ti vuoil fà sentí sonar a doppio anche a te, la me ragazza.

Notaio:

Durate, durate, che per me son tanti zecchini gigliati; appunto ho da far le spese a quattro figliolini; di grazia datemi ancora bastonate o almeno qualche calcio.

Noferi:

Vo' ate fortuna che a' piedi i' ho le gotte e i bastone i' l'ho lasciat'a casa, che d'i resto.... Bazza voistra per questa voilta, i' non sapre' che mi ci dire. Ma pur, accettate i buon, animo. Tenete. (*un altro scappellotto*).

Isabella:

Signor padre, que' quattro figliuolini, carità, carità.

Noferi:

Oh la carità ci vuol essere anche per te, di sicuro, ma a man chiusa.

Notaio:

Ohimé, ohimé che ho sputato! Ohimé!

Noferi:

Che ha egli sputato! La mi par una noce!

Isabella:

Che non gl' abbia fatto venir su la noce del piede! Uh meschin' a lei.

Notaio:

Ohimé, che son stroppiato! Ohimé, che m'è uscita la noce del piede!

Noferi:

Con quei scappellotti i' gh' ho chiarito la voce. Pah, i' sarè pur i caso a dar lezione a' musici. Ma, esci dalle burle, ghi zoppica davvero lui.

Notaio:

Ohimé la mia noce del piede! Ecc.

Ma la vivacità e densità del linguaggio comico, la capacità 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 realtà trovano ben altro risultato quando il

Gigli incontra la commedia di Molière e attraverso lo stimolo del *Tartufe* è ricondotto al motivo satirico e polemico più in lui profondo, e nella salda costruzione della commedia francese trova un appoggio e una misura alla propria fantasia fertile e disordinata¹⁹.

È si precisi subito in che senso vanno intesi i rapporti fra il *Don Pilone* e il *Tartufe*. Nel Settecento la grande popolarità della commedia del Gigli fece praticamente dimenticare le sue relazioni con il testo di Molière, sicché poi gli studiosi del periodo positivistico, indagatori di fonti e di derivazioni, tanto più vivacemente rilevarono la dipendenza della commedia del Gigli da quella francese, e addirittura il Mazzoni disse che non si trattava che di una traduzione o al massimo parafrasi senza veri pregi letterari²⁰.

Sicché il Gigli, nell'avvertimento «A chi legge» avrebbe assai esagerato l'originalità del proprio lavoro: «Il soggetto di quest'opera del Don Pilone è tirato dal celebre Tartufo del Molière; ma egli è così mutato nel passaggio che ha fatto da un idioma all'altro, che il Don Pilone è oggidì un'altra cosa che non è il Tartufo. Il dialogismo è tutto variato, l'idiotismo, la sentenza, il sale. Molte scene ci sono aggiunte del tutto; molti episodi e tutti gli intermedj, i quali sono una continuata satira contro la falsa pietà, espressi per via d'azione muta, all'uso de' Mimi antichi. Insomma leggi il Tartufo o nel teatro del Molière, o nella traduzione italiana sotto l'istesso nome, e leggi il Don Pilone, che ne apprendrai la diversità».

In realtà un senso più sicuro della originalità artistica anche in casi «minori» ci permette di intendere, meglio di quanto fosse possibile agli studiosi del periodo positivistico, il valore del *Don Pilone* (certo la commedia più resistente e viva del teatro pregoldoniano) e la sostanziale giustezza della dichiarazione del Gigli.

È vero che il Gigli segue la trama del *Tartufe* e che in alcune scene traduce alla lettera, ma, non solo, come egli dice, aggiunse scene, episodi, intermezzi, ma soprattutto portò nella sua opera una intonazione propria a cui aggiunte, spostamenti, tagli (l'azione è raddensata in tre atti) sono organicamente coerenti, come sostanzialmente coerente lo è ogni accentuazione di battuta, ogni particolare nuovo. Ciò che colpisce alla lettura e meglio alla rappresentazione

¹⁹ Più tardi il Goldoni indicherà nelle traduzioni e nei rifacimenti di commedie francesi un tentativo insufficiente per uscire dalla situazione di decadenza del teatro comico al principio del Settecento (v. *Opere*, Milano, ed. Mondadori, I, pp. 765-766), ma, fra le numerose prove che egli poteva aver presenti, il *Don Pilone* ha un'importanza ben superiore e l'opera del Gigli entra davvero con singolare rilievo in quella preparazione di nuova tecnica comica e di suggerimenti artistici rinforzati da una vera efficacia di risultato, da cui non si può del tutto staccare la formazione dell'arte goldoniana.

²⁰ G. Mazzoni, *Tartufo e Don Pilone (Propugnatore, 1888)*, in *Abati, soldati, attori, autori del Settecento*, Bologna 1924. Sul *Don Pilone*, e in generale sull'opera comica del Gigli, si vedano le pagine equilibrate del Sanesi (op. cit., II, pp. 20-37), quelle molto limitative dell'Apollonio (*Storia del teatro italiano*, III, Firenze 1946, pp. 337-341), e l'introduzione alla breve scelta del Gigli nel volume C. Goldoni, *Opere*, con appendice del teatro comico nel Settecento, di F. Zampieri (Milano-Napoli 1954, pp. 983-987).

(dove le vere qualità 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) è proprio questo fatto fondamentale: il Gigli ha saputo creare, nella ripresa del *Tartufo* e nella simpatia ispirativa della situazione centrale (il personaggio molieriano corrispondeva ad un motivo essenziale della polemica e della fantasia del Gigli), 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 piú risentita e realistica, piú 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 città provinciale toscana, che ben traspare sotto l'indicazione generica di «una città o terra della Francia, che non importa qual sia», ma che comunque non è Parigi come nella commedia di Molière. L'azione si colloca in Francia per naturali ragioni di prudenza (che poi vennero scartate nella *Sorellina di Don Pilone* quando il Gigli era ormai allo sbaraglio nei confronti dei suoi concittadini), ma si toglie la precisazione di 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 di un 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 piú 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 lacchè degli eleganti ammiratori che c'è davanti al palazzo di Orgon, 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 piú 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 piú risentita e realistica e del suo coerente linguaggio piú denso e corposo.

Non solo si osserverà la piú esplicita allusione dei nomi, la loro natura piú apertamente comica (Buonafede invece di Orgon, Don Pilone – il baciabile – invece dell'ombroso, sottile Tartufo, 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 piú vera del Gigli e a quella

tradizione di realismo che sale a lui anche dalla novellistica toscana del Cinquecento) 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.

Così Dorina esprimerà francamente la sua insensibilità al fascino di Don Pilone che la rimprovera di turbarlo con il vestito poco accollato: «In queste tentazioni voi ci siete più tenero di me; perché io, se vi vedessi nudo da capo a piedi, certo mi fareste meno appetito assai di quello che me ne facesse un bel coscio di prosciutto», mentre Molière girava e diluiva la risposta della cameriera in un discorso, se pure assai esplicito, tanto più letterario e alleggerito dal giro elegante del verso.

Vous êtes donc bien tendre à la tentation,
et la chair sur vos sens fait grande impression!
Certes je ne sais pas quelle chaleur vous monte:
mais à convoiter, moi, je ne suis point si prompte,
et, je vous verrois nu du haut jusques en bas,
que toute votre peau ne me tenteroit pas....

E si pensi alle battute di Dorina, nella prima scena del primo atto, sulle vecchie pinzochere con le loro esagerate preoccupazioni di pudicizia e la loro ossessione erotica, che sono tutte aggiunte dal Gigli, o, nella presentazione del falso devoto, alla sua esortazione a Piloncino che tanto bene può mostrare la diversità di intonazione, l'accentuazione di linguaggio più crudo e di particolari che accrescono la caricata evidenza di quel personaggio: «Piloncino, lava ben bene quel mio cilizio insanguinato, e metti due altre punte di chiodo alla disciplina. Se la serva entrasse a spazzar la camera, sovvegati di tener gli occhi bassi e nasconditi inginocchiato dietro al letto. In caso che qualche buona persona venisse per visitarmi, dille che sono andato alle Stinche a portar certe limosine a quei poveretti, e di poi vado a casa di quella vergognosa a portarle due giunte per la sua gonnella». Mentre in Molière la battuta è più semplice e breve:

Laurent, serrez ma haine avec ma discipline,
et priez que toujours le Ciel vous illumine.
Si l'on vient pour me voir, je vais aux prisonniers,
des aumônes que j'ai partager le deniers.

Sia che allunghi, sia che raccorci le battute, il Gigli sa ricreare un suo ritmo coerente e le stesse battute più apertamente grottesche ed esagerate²¹

²¹ 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

(quelle che sono così abbondanti nei *Litiganti* e che qui invece sono calcolate con maggiore sobrietà), mentre ci rivelano nella loro novità rispetto al testo molieriano come l'ispirazione del Gigli tendesse appunto ad un tono più risentito, più apertamente comico, ad un uso di immagini più popolari, 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 più denso e mosso (con maggiori spezzature di discorso e con un serrato intreccio di domande e risposte, che solo il Goldoni più tardi, ed in maniera tanto più poetica, otterrà) può essere portato alla linea più rilevata, in accordo con la caratterizzazione più caricata dei personaggi, dalla aggiunta di una semplice battuta e di un particolare mimico e scenico.

Così, nella scena quinta dell'atto terzo, all'inizio del secondo e decisivo colloquio fra Elmira e Don Pilone, il Gigli, diversamente da Molière, fa sì che Don Pilone, meravigliato dall'insperato linguaggio benevolo di Elmira, torni alla porta per vedere se è ben chiusa, interessato com'è a non essere disturbato in un dialogo che gli si presenta così importante (mentre nelle primissime battute aveva chiuso la porta solo dietro la preghiera di Elmira). E questo movimento, che è un originale approfondimento della vita del personaggio e un'abilissima preparazione all'intensa attenzione del dialogo che segue, serve anche ad inserire un rapido dialoghetto fra Elmira e Buonafede che «fa capolino di sotto al tavolino», con l'effetto di tutto un movimento maggiore e di una più articolata e scattante graduazione di comicità.

Ma d'altra parte il sostegno del testo molieriano, specie nel difficilissimo dialogo tra Elmira e Pilone, suggerisce al Gigli una maggiore misura, un uso più discreto e perciò tanto più efficace dei suoi mezzi comici che in altre opere gli prendono la mano e finiscono (accanto a scene ricche di umore grottesco) per sopraffare il disegno dell'azione, esaltandosi della propria vivacità in un giuoco bizzarro e disordinato.

In tal senso gli intermezzi, di cui il Gigli si vantava per la loro scoperta e violenta satira di bacchettoni e pinzochere, sono sì interessanti a comprovare la tendenza della sua ispirazione tanto più corposa e grottesca e della sua polemica antiipocrita soprattutto diretta a rivelare la sfacciata avidità sensuale nascosta sotto le forme del bigottismo, ma indicano anche come, in una assoluta indipendenza da Molière, egli si lasci andare a scherzi più grossi, a una comicità più pesante. E in sostanza, se quegli intermezzi eran destinati anche a portare sulla scena maggior movimento e vivacità, la commedia ci appare non bisognosa in assoluto della loro presenza che accentua esageratamente la tendenza alla caricatura ed alla deformazione grottesca²², mentre nel corpo

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.

²²Nei tre intermezzi appaiono sulla scena quattro amorini che fuggono e deridono quattro vecchie donne, che invano li chiamano e che invano si imbellettano per poter continuare la

dell'opera questa stessa tendenza, essenziale alla natura del Gigli, si era piú accortamente misurata e controllata nel contatto con il testo molieriano.

Il Gigli non trovò piú la sicurezza e l'equilibrio del *Don Pilone*, in cui, nella condizione particolare di un rifacimento che diventa a suo modo nuova creazione personale, egli seppe far vivere personaggi ed azione, esprimere in un accordo di voci e di caratteri, di situazione comico-satirica e di autentico movimento teatrale, un proprio mondo di sentimenti accordati con essenziali motivi del suo tempo e originalmente maturati fra i suoi estri ed umori geniali e disordinati.

Non possiamo infatti 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 prender moglie e preso nella girandola di burle con cui dei giovanotti parigini lo spaventano e lo persuadono ad abbandonare la città ed il matrimonio) si prestava ad un giuoco piú libero ed estroso con ricorso a procedimenti mimici e a trovate lazzeresche 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. Così il Gigli toglie subito di mezzo la raffinata Parigi del *grand siècle* e porta l'azione a Nettuno, in un ambiente di piccola città centrale, dove il contrasto del calabrese Gorgoleo (ripresa di una ma-

loro vita galante. Vista l'inutilità dei loro tentativi, esse si vestono da pinzochere e sferzano gli amorini insolenti. Questi poi mostrano di aver ridotto in miseria quattro innamorati che finiranno per vestirsi da bacchettoni. Bacchettoni e pinzochere tornano successivamente insieme sulla scena e nei loro balli, eccitati dagli amorini, si palesano ben sensibili alla gola e alla lussuria finché la giustizia celeste compare a fulminarli. Chiara allegoria di un motivo polemico-comico centrale nella reazione del Gigli all'assurdo travestimento degli istinti sensuali in forme ipocrite di falsa devozione e di falso ascetismo, ma certo qui svolta in forme troppo vistose e non prive di trivialità, e solo in piccola parte capace di tradursi artisticamente con maggiore misura ed incisività, come nei versetti che descrivono la bocca delle vecchie «in gringola» (per dirla col Goldoni):

e se la bocca ride,
pare una grotta oscura in apparenza
ove un sol dente o due fatti romiti
predican l'astinenza
agli antichi appetiti.

schera della commedia dell'arte) con i furbi e scanzonati giovanotti paesani è portato su di un grado molto più basso di rozzezza (più rozzi i burlatori, rozzissimo il burlato) e la dabbenaggine, la vanagloria, la pretesa di eleganza, la grossolanità del burlato sono spinte all'estremo e dipinte a pennellate grosse e dense, con colori carichi e vistosi, secondo una tecnica di comicità per eccesso, assecondata dal linguaggio realistico (Gorgoleo «si forbisce la bocca nella corvatta», «smoccola» le candele con le dita ecc.) e destinata chiaramente ad un effetto di grottesco, di ridicolo da mascherata: «Penso che sarà uno spettacolo più ridicolo che di vedere in Roma a Piazza Navona gli orsi colla cresta e con la mantiglia».

Ma le burle pesanti nella persecuzione senza esclusione di colpi del povero Gorgoleo (il quale più che in Molière ha un suo comico modo di reagire scambiando le burle per effetti naturali di un mondo irrazionale e pazzesco e giudicandolo, fra impaurito e indignato, dall'alto della sua grottesca dignità di «governatore delle isole natanti» dell'arcipelago tiberino: motivo questo del *Gazzettino*) finiscono per accumularsi tumultuosamente, e raramente (anche se sempre cariche di estro e interessanti per la violenta e bizzarra immaginazione da cui sono promosse) riescono a precisarsi e comporsi in scene interamente coerenti ed efficaci,

Come sono certo le scene finali dell'atto primo, in cui la stessa trivialità è come bruciata nell'estrema libertà estrosa del ritmo grottesco (tanto superiore a quello degli intermezzi del *Don Pilonè*), in una ridda di atti, oggetti, allusioni comiche ed assurde, esaltate da un'accensione verbale ed immaginosa che supera di gran lunga il mediocre giuoco di equivoci verbali di altri commediografi dell'epoca. Il «linguaiolo» Gigli aveva ben altra forza aggressiva e comica nel suo linguaggio denso e spregiudicato, anche se troppo spesso non riusciva a dominarla e organizzarla per coerenti azioni comiche unitarie.

Alla fine del primo atto, Molière aveva fatto condurre dai suoi burlatori Pourcaugnac in una casa di cura e questi, mentre crede di essere affidato alle premure di un maestro di casa in un palazzo ospitale di amici, viene sottoposto ad un lungo consulto di due medici che lo giudicano pazzo e, dopo averlo comicamente salutato con una canzoncina in italiano, gli inviano un *apothicaire* con un «serviziale» che essi stessi e degli infermieri, grottescamente vestiti, invano tentano di far accettar all'indignato ed involontario paziente.

Ma che cosa diventa questo finale grottesco nelle mani del Gigli! Mentre il lungo consulto dei medici perde qualche elemento della satira molieriana contro la *Faculté* e la medicina del tempo (quasi un corollario del *Malade imaginaire*), le scene finali sono trasformate in un trionfo esaltato di grottesco e la linea più sottile e rapida della commedia francese si ingrossa e si complica con variazioni che ne accentuano e ne arricchiscono il ritmo sempre più tumultuoso ed intenso.

Gorgoleo, già turbato dal consulto e desideroso solo di soddisfare la sua voracità con un buon pranzo, è circondato da due musicisti vestiti da ninfe e accompagnati da vari strumenti e buffoni che saltano, mentre le ninfe,

ripreso il tema della canzoncina di Molière, lo espandono in una bizzarra cantata a cui Gorgoleo oppone l'espressione del suo stupore e della sua crescente indignazione, e le sue accorate richieste del pranzo invano sperato.

Ed ecco che alle sue invocazioni risponde invece un infermiere che giunge col serviziale e in una lunga scena, mentre i buffoni saltano intorno a Gorgoleo in fuga, con gli strumenti occorrenti al rimedio curativo così diffuso tra Seicento e Settecento insieme al salasso ed alle purghe, le ninfe esaltano gli stessi strumenti nelle loro virtù e nei loro geniali inventori con un crescendo che, imperniato sulla ripetizione del nome evocato e sulla forza della declamazione alternata delle due ninfe, provoca un effetto indiscutibile di forte comicità.

L'altra commedia che occorre ricordare dopo *Don Pilone* e *Gorgoleo* è quella *Sorellina di Don Pilone* che ebbe pure fortuna nel Settecento e 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, ma non quel gusto di cinismo che poté colpire sfavorevolmente critici antichi e recenti per ragioni moralistiche e che potrebbe ugualmente falsare una retta interpretazione di quest'opera se si volesse complicare l'atteggiamento del Gigli insieme ad una possibile forzatura del suo spregiudicato istinto comico e del suo autobiografismo in forma di profondo tormento drammatico.

Il Gigli (come narra la lettera di prefazione attribuita ad un amico), in un suo ritorno a Siena per necessità economiche, fu convinto dagli amici a prendere alloggio nella casa della moglie, Laurenzia Perfetti, da cui lo separava da tempo la «differenza di natura e di genio»²³, e fu da quella malissimo accolto mentre fu trattato con grande fedeltà da una vecchia serva vedova, Cecilia, semplice e desiderosa di passare a seconde nozze. Ma la semplicità della povera donna stimolò il Gigli a intessere una burla alle sue spalle inventandole la possibilità di una dote assegnata da un benefico signore alle meretrici ravvedute e quindi subordinata all'iscrizione della postulante nell'albo di quella professione. «Sospirò madonna Cecilia a questa proposizione e forse sospirò più forte per il rammarico di non aver fatto a' suoi giorni la meretrice, di quel che sospirino le convertite di tutto il mondo per averla fatta».

²³ «Essendo quella di stretta economia, egli di eccedente generosità, ella di trattamento ruvido colla famiglia di suo servizio, esso riconoscente più del dovere verso i servitori e i mercenari, largo e manioso; essa finalmente non troppo giovane; né troppo bella ed affettatamente spirituale, egli fresco e non disagiabile, e quanto alla pietà ed ai costumi, né troppo bacchettone né troppo libero». L'ultima autodefinizione richiama simili posizioni di equilibrio tipiche della saggezza razionalnaturale dell'epoca arcadica (anche il Nelli tiene a proclamarsi né libertino né bacchettone), ma nel caso del Gigli questo equilibrio è più labile, come sono molto velleitarie le sue dichiarazioni di prudenza.

Alla burla combinata dal Gigli con altri suoi amici iscrivendola su di un falso albo delle meretrici senesi e alle vicende con cui il poeta spiantato tentò di recuperare dei bauli dalle avide mani della moglie mal consigliata da un falso devoto, intrigante e mettimale in varie case senesi, si rifà la commedia sulla cui genesi così si esprime la lettera citata: «Avendo pertanto il Gigli una miniera bollente di tutte queste ridicolezze, pensò ultimamente di darla fuori in una farsetta satirica da rappresentarsi dopo la commedia, e con questo disegno furono principciati i primi atti; ma crescendo la materia alla penna, la farsetta divenne commedia concepita, partorita e fatta salire al palco nel termine di tre settimane» (gennaio 1712).

Ora, se la 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 con i suoi risentimenti, con le sue passioni e con il suo piacere di «dar gusto ad altri» nelle sue opere, non si può non osservare come la eccessiva aderenza alle troppe «ridicolezze», e lo stesso sviluppo del disegno, fattosi sempre più vasto e complicato di trovate e di personaggi, siano stati motivo di squilibrio e di dispersione in un'opera inizialmente così promettente e poi sempre più slabbrata e confusa, anche se ricca di caricature e di scene vivacissime.

Efficaci sono davvero (e tali da testimoniare le autentiche capacità del Gigli di impostazione scenica, di dialogo sciolto e sicuro) le prime scene con il ritorno di Geranio (il personaggio autobiografico) accompagnato dal giovane segretario «con un cane legato ed una valigia sulle spalle», stanco e povero, indotto dall'amico Boncompagno ad accettare l'alloggio in casa della moglie raccagna e bacchettona, ma subito oppresso dall'insopportabile atmosfera di sordidezza e di falsità della casa già in altri tempi dolorosamente sperimentata.

Si rilegga l'inizio della commedia, così franco e bene impostato sulla voce sardonica e decisa di Geranio.

Geranio:

Con tutto ch'io sia mezzo stroppiato, come vi dissi, per una caduta, e stracco, che non ne posso più, tanto non vi darà l'animo il condurmi ove credete. Signor Boncompagno mio, lasciatemi stare, e lasciatemi andare alla locanda. Sapete voi che da Roma a qui sono venuto in ventiquattro ore? La cambiatura, le cattive strade, la pioggia, col male addosso, mi hanno sconquassato.

Boncompagno:

Tant'è, signor Geranio, non voglio che si dica che in Siena vostra patria voi dobbiate alloggiare alla locanda; avete la casa della moglie bella e buona....

Geranio:

Bella e buona, a chi si riferisce? Alla moglie o alla casa?

O si legga il dialogo fra Geranio ed Egidia, sua moglie, nella scena quarta dell'atto primo:

Geronio:

Tiberino, fatevi insegnare la mia camera e riponetevi le mie robe.

Tiberino:

Illustrissimo, sí.

Credenza:

Andiamo giovanetto. Uh come si fanno savi a Roma! Altra cosa che queste fulene di Siena. (*parte con Tiberino*)

Geronio:

Questo è un giovine d'ottima indole e di una civilissima nascita ancora. Ha un carattere franco e corretto, quanto qualsivoglia segretario di corte.

Egidia:

Quanto a me, questa segreteria la lasserei tenere a' principi.

Geronio:

Ma come ho da supplire a tante lettere con personaggi e con letterati?

Egidia:

Lasciarle stare coteste lettere.

Geronio:

E tante scritture per le mie stampe?

Egidia:

Lasciarle stare le stampe ancora.

Geronio:

Massime vili di voi altre donne! E la promessa fatta al mondo di tanti libri? Certo se io non li finisco, mi chiameranno l'autore de' frontespizi.

Egidia:

Massime di donne, sí. Eh marito mio, vorrei che pensaste alle promesse e a' debiti pe' quali ci troviamo in questo stato.

Geronio:

A' soliti discorsi: come se voi non sapeste le liti patite nell'eredità...

Egidia:

Le commedie in musica, le cantatrici...

Geronio:

Tiberino, ripiglia il fagotto!

Ed anche l'apertura del motivo della serva Credenza è felice e promettente, con questa figura fra caricatura e simpatia, a contrasto, nella sua semplicità e nella sua istintività, con l'avveduta e sospettosa grettezza della padrona, di cui poi si riveleranno meglio le varie debolezze, la carità pelosa, l'equivoca condiscendenza verso il giovane segretario (che finge a bella posta grande modestia e pietà), ma che solo in queste prime scene ha una sua vitalità sicura e sostiene bene anche il peso di certi eccessi caricaturali e grotteschi essenziali all'arte del Gigli, ma pericolosi quando si fanno termine di semplice divertimento di «pedante alla rovescia».

Presto la maggior compattezza iniziale si sfalda progressivamente e l'intraccio dei due motivi, 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 bur-

le, 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 ha finito 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 per il *Don Pilone*. Sicché, mentre l'abbandono al farsesco nel finale non riesce neppure a raggiungere il gusto del gratuito grottesco di certe scene del *Gorgoleo*, l'impegno di organicità e di commedia originale, cosí bene mantenuto all'inizio, progressivamente si dissolve.

Malgrado tutti questi limiti *La Sorellina di Don Pilone* rimane una delle opere interessanti del Gigli, un documento di istintiva forza comica anche se minata dal disordine e dall'esuberanza dispersiva, e certo dialogare serrato e sicuro, la freschezza del parlato (e, quando questo è piú ispirato, appare inutile ed assurda la proposta del Sanesi di distinzioni e tagli fra parti piú «ragionevoli» ed eccessi estrosi), la vivacità dello scatto dei personaggi non saranno eguagliati durante il primo Settecento.

Ed è la forza del linguaggio risentito ed aggressivamente comico quella che piú singolarmente anima un'altra commedia del Gigli, *Ser Lapo ovvero la moglie giudice e parte*, imitata da una commedia del Montfleury e non molto notevole quanto ad azione generale, ma fortemente individuata nel chiuso linguaggio fiorentino del protagonista, Ser Lapo, un vecchio egoista che crede lecito tutto alla potenza del denaro ed alla propria rozza e gretta furberia. Non direi con il Sanesi che qui si giunga al drammatico, ma certo in quella figura, nella sua egoistica vitalità e nella sua espressione originale di linguaggio acre e risentito v'è una serietà che si mescola al grottesco in situazioni di una comicità piú aspra che piacevole.

Ma il personaggio di Ser Lapo rimane isolato nell'ambiente piú civile e convenzionale in cui il Gigli riprende con minor risentimento personale il tono della commedia francese tradotta e rifatta. Piú fedele ancora all'originale e alla sua mediocre disinvoltura è quella commedia *I vizi correnti all'ultima moda* (*Les moeurs du temps* del Palaprat) che pare risolvere lo svolgimento del Gigli in una adesione piú esterna e facile ad uno schema di movimento complicato e nitido senza forte partecipazione personale e senza quelle caratteristiche di accentuazione e deformazione comico-satirica proprie del Gigli, senza il risentito colore del linguaggio che qui si fa sin troppo scorrevole e facile e denuncia la fine effettiva delle piú genuine qualità comiche dell'autore del *Don Pilone*.

Il rococò nella letteratura settecentesca (1960)

Il rococò nella letteratura settecentesca, «La Rassegna della letteratura italiana», a. 64°, s. VII, n. 3, Firenze, settembre-dicembre 1960, relazione letta al convegno «Manierismo, barocco, rococò», Roma, Accademia nazionale dei Lincei, aprile 1960, poi con il titolo *Il rococò letterario* in *Manierismo, barocco e rococò, concetti e termini*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, quaderno n. 52, 1962, e con il titolo originario in W. Binni, *Classicismo e Neoclassicismo nella letteratura del Settecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1963 ed edizioni successive.

IL ROCOCÒ NELLA LETTERATURA SETTECENTESCA

Non mi dilungherò sull'origine e l'etimologia del termine, che pur richiederebbero un'apposita ricerca e un'illustrazione di cui qui vengono richiamati solo alcuni elementi e che mal rientrerebbero nell'economia e nella destinazione di questa relazione¹.

Accettata comunemente è l'etimologia del termine come alterazione scherzosa-popolareggiante di «rocaille» e come designazione dello stile figurativo che di quell'elemento² aveva fatto largo uso. La parola, come è noto, si trova autorevolmente testimoniata, nel suo valore dispregiativo-ironico datole dal gusto neoclassico e in *ateliers* neoclassici e romantici, nel ben conosciuto passo di Stendhal in *Promenades dans Rome*, dove lo scrittore parlando, sotto la data 25 marzo 1828³, di Bernini «homme d'esprit, homme de talent, qui dans tous les genres a été le père de la décadence», aggiunge: «Me permettra-t-on un mot bas? Le Bernin fut le père de ce mauvais goût, désigné dans les ateliers sous le nom un peu vulgaire de rococo. Le genre perruque triompha en France sous le règne de Louis XIV et Louis XV».

Il termine si diffuse poi abbastanza rapidamente nelle varie lingue europee o nel senso di stile figurativo (variamente determinato cronologicamente e tecnicamente e con varia forza dell'intenzione dispregiativa) del Settecento reggenza e Luigi XV, o come indicazione, di iniziale uso parigino, di cose goffe, fuori moda, vecchie, ridicole, come appare dalla seguente citazione del *Paris et les parisiens* (1835) di Frances Trollope: «Ce mot nouveau (rococo) est appliqué, par la jeunesse novatrice, à tout ce qui porte l'empreinte du goût, des principes ou des sentiments du temps passé»⁴, e come precisa, con maggiore articolazione di tutto l'ambito semantico del termine, il *Complément au Dictionnaire de l'Académie* (1842): «Il se dit trivialement du genre d'ornements, de style et de dessin, qui appartient à l'école du règne de Louis XV et du commencement de Louis XVI. Le genre rococo a suivi et précédé

¹ Ripubblico qui la mia relazione sul rococò letterario che fu tenuta al Convegno su *Manierismo, barocco e rococò* all'Accademia dei Lincei, nell'aprile 1960, e che è raccolta negli *Atti* di quel convegno.

² La parola *rocaille* è registrata nel senso di «petits cailloux, coquillages et autres choses qui servent à orner une grotte, à faire des rochers, ecc.», nel *Dictionnaire de l'Académie*, 1777, che non registra invece ancora *rococo*, come non lo registra l'edizione 1835.

³ Stendhal, *Promenades dans Rome*, ed. a cura di A. Caraccio, Paris 1939, II, pp. 65-66. La data di stesura è del 1829.

⁴ L'*Oxford Dictionary* registra la parola come introdotta nel 1836 e adottata solo intorno al 1840 come designazione di stile per architettura e mobilio.

le pompadour, qui n'est lui-même qu'une nuance du rococo. Le rococo de l'architecte Oppenordt. Il se dit, en général, de tout ce qui est vieux et hors de mode, dans les arts, la littérature, le costume, les manières, etc. Aimer le rococo. Tomber dans le rococo. Cela est bien rococo»⁵.

Mentre sarà da segnalare lo scambio fra rococò e barocco (ritrovabile anche a inferiori livelli di precisione e di conoscenza) che intorno a quegli anni inizialmente faceva il Burckhardt tentando di questi termini un uso categoriale per l'architettura e mostrandoci comunque le prime incertezze di uso del rococò nella critica e storiografia figurativa. Se infatti nel *Cicerone* (1855) il Burckhardt adopererà uniformemente barocco ad indicare un'arte disorganica e ornamentale, negli scritti precedenti, dal *Die Kunstwerke der belgischen Städte* (1842) al *Die Zeit des Konstantins des Grossen* (1853), egli si serve a tale scopo della parola "rococò"⁶: «Es gibt ein römisches, gothisches und so weiter Rokoko».

Per quel che riguarda l'Italia la parola si diffonde intorno al '40 soprattutto ad indicare sia particolari oggetti (così chiamati o per forma capricciosa e per analogia con precise forme «rocaille» o semplicemente per il loro gusto antiquato e fuori moda), sia appunto il solito atteggiamento o gusto antiquato e stravagante: magari un dolce napoletano di dura pasta di mandorle «rocailleuse», o ninnoli e soprammobili non ben identificabili in un verso dell'*Amor pacifico* del Giusti⁷ o una carrozza venuta di moda a Milano nel 1839 sul tipo delle «prime carrette» cinquecentesche, come documenta il Cherubini nella seconda edizione del suo *Vocabolario milanese-italiano* (1832-43), in una voce assai interessante sia per la conferma cronologica che se ne può ricavare (la voce mancava nella prima edizione del 1813), sia per la spiegazione e la stessa singolarità della proposta etimologica: «Ogni armadio, ogni utensile, ogni abito, ogni mobile che colle sue forme rammemora

⁵ Devo questa citazione e quella della Trollope alla gentilezza di Charles Bruneau. Per altre indicazioni devo ringraziare i colleghi Migliorini, Nencioni, Contini, Salvini.

⁶ Nel primo scritto citato si legge: «Zu Anfang des 16. Jahrhunderts nun stürzt die ohnedies abgelebte gothische Kunst vor dem Andrang dieses rein dekorativen Prinzips zusammen, indem dasselbe sich die Antike anschliesst. Die Folge freilich hat nach wenigen Jahrzehnten gelehrt, wie es einer architektonischen Richtung ergehen muss, die von ihren eigenen Blüten, dem Ornamente, leben will; Wert und Bedeutung aller Glieder kommen in Verwirrung, und die Nachwelt hat dafür das Wort Rokoko aufgebracht». Nel libro su Costantino si parla di un rococò della decadenza imperiale romana e in un articolo del '43, nella rivista «Verona», sulle chiese pregotiche del basso Reno, si insiste su questo uso estensivo di rococò. Lo scambio con barocco fu notato dal Waetzoldt nel *Nachwort* alla edizione Phaidon dell'opera *Die Kultur der Renaissance in Italien*, p. 396 (s.d.).

⁷ È al v. 75 nella strofa 13:

Perché questa signora, hai da sapere
che invece di *bijou*, di porta-spilli,
di *rococò*, di bocce e profumiere,
e di quei mille inutili gingilli,
di che sciupando un mondo di quattrini,
tu gremisci vetrine e tavolini, ecc. ecc.

un vecchiume di gusto borrominesco e capriccioso è oggidì battezzato alla rococò, forse dall'*orocou* mentovato dalla Tariffa della Gabella di Firenze, Cambiagi 1781»⁸. Mentre, nel Tommaseo-Bellini (1865), la voce assai abbondante ribadisce, con punte di tommaseana gallofobia, il senso dispregiativo della parola anche nel senso del gusto e dello stile settecentesco: «Parola goffa e cosa goffa, venuta di Francia. In opera d'arte, o in quanto il mestiere intende tenere dell'arte, specie di disegno e di stile, che negli edifizii e ne' fregi e negli arredi usava in Francia tra la metà del secolo passato e la fine; e che rappresenta la depravazione del senso intellettuale e morale e quella goffaggine in cui va a cadere l'affettata eleganza. Anche il suono è imitativo. In qualche palazzo di signori di Firenze veggonsi tuttavia stanze con seggiole e mobili alla rococò; e certo vezzo di erudizione balorda li fa ricercati; e se ne vendette caro. In genere ogni anticaglia e vecchiume. Un toscano moderno: lasciate in pace gli Dei d'Omero e tutti gli altri rococò della poesia. E di ogni costumanza e di cosa, e di persona, dicono: è rococò. E chi parla così non s'avvede d'essere lui rococò».

La parola rimaneva viva soprattutto in quest'ultimo senso (che attualmente è praticamente scomparso dalla lingua comune sicché essa suscita l'ilarità dei non colti sol per il suo suono onomatopeico) e come designazione di oggetti di arredamento e mobilio, piú che di architettura e pittura, come può vedersi nel curioso volumetto del Fanfani, *Una casa fiorentina da vendere* (Firenze, 1868), dove, in un singolare *bric-à-brac* di mobili e oggetti, in un salotto compare «una consolle, tutta dorata, con begli intagli alla rococò» e – nella direzione condannata dal Tommaseo proprio a Firenze – si dà una spiegazione piú accogliente dei mobili alla rococò: «Si chiamano alla rococò que' mobili con molti ornamenti di fogliame o d'altro, generalmente dorati, che non sono di disegno corretto e classico, ma che pure fanno assai bella vista, nel modo che si usava nel secolo passato». Ma, ripeto, in genere la parola è usata prevalentemente in senso dispregiativo di cattivo gusto⁹, di fuori moda e «forestiero», come dice ancora l'Arlia parlandone anche come di stile «quasi barocco»¹⁰.

Del resto le incertezze che affiorano anche in questa insufficiente documentazione dell'uso della parola nel corso dell'Ottocento in sede non tec-

⁸ La voce *orocou* (così registrata nelle *Tariffe* citate come merce proveniente dalle Fiandre) va letta in realtà *rocou*, materia colorante gialla ottenuta da grana di frutto.

⁹ Testimonianze dirette di quest'uso son ritrovabili nel Gasparoni (citato dal D.E.I.). Gioachino Rossini (v. R. Bacchelli, *Rossini*, Milano 1959, p. 243) si lamentava, nella sua decadenza, di non esser ormai che un musicista «rococò».

¹⁰ C. Arlia, *Voci e maniere di lingua viva*, Milano 1895. V. anche P. Petrocchi, *Novo dizionario scolastico della lingua italiana*, Milano 1892 («è sorta d'ornamento bizzarro di moda nella seconda metà del sec. XVIII»); A. Panzini, *Dizionario moderno*, Milano 1905 («Nel linguaggio familiare francese *vieux, suranné, ridicule*; e così talvolta presso di noi. Nome che i francesi diedero ad un loro noto stile architettonico del tempo di Luigi XV, e che è caratterizzato da bizzarre esagerazioni e ridondanze»).

nica, non mancano (come si è visto nel caso del Burckhardt) anche nell'uso fattone nella storiografia e critica delle arti figurative come indicazione di uno stile preciso nelle varie arti figurative e come termine di periodizzazione artistica. Solo verso la fine del secolo la parola viene acquisita nel linguaggio tecnico e critico delle arti figurative anzitutto in Germania (gli studi del Gurlitt, e dello Schmarsow¹¹), con una storia di sviluppi ed estensioni e precisazioni e discussioni di cui qualche cenno è reperibile nel recente saggio del Tintelnot, *Zur Gewinnung unserer Barockbegriffe*¹², ma di cui sarebbe ben utile una sicura precisazione, utile anche in funzione del problema che qui direttamente ci riguarda: il trasferimento, e la legittimità e validità del trasferimento, del concetto e del termine di rococò dalla storiografia artistica a quella letteraria¹³.

Basti almeno osservare che la discussione è tutt'altro che chiusa anche nel campo delle arti figurative, sia per l'origine, la portata, il significato, i supporti e nessi storici e sociali dell'arte rococò¹⁴, sia per la sua estensione cronologica rispetto alla quale la recente mostra di Monaco, *Europäisches Rokoko*, propone addirittura una coincidenza di rococò e Settecento europeo su cui già il Sedlmayr (in una delle introduzioni del catalogo della mostra anzi ricordata) fa giustissime riserve anche nel semplice ambito delle arti figurative: «Das Rokoko ist selbst in Frankreich und erst recht in Deutschland und Europa nur eine Möglichkeit des Dixhuitième unter vielen anderen gewesen. Die Palastkapelle von Versailles und die Karlskirche in Wien gehören so wenig zum Rokoko, wie Bach und Händel oder wie Balthasar Neumann und Tiepolo, so wenig wie Tessin, Juvarra, Bonavia, Piranesi, Gainsborough oder das Petit Trianon, von Goya oder Ledoux ganz zuschweigen. Aber von einem Hauch des "esprit nouveau" ist im Dixhuitième bis zur Grossen Revolution vieles berührt, was dem Rokoko im strengen Sinn nicht zugerechnet werden kann»¹⁵.

Tanto più dovrà sottolinearsi una mancanza di concordia anche generica a proposito del rococò letterario: persino nei riguardi di quella storiografia letteraria, quella germanica, cui si devono – sulla scia delle teorie wölffliniane

¹¹ C. Gurlitt, *Geschichte des Barockstiles und der Rokoko in Deutschland*, Stuttgart 1889; A. Schmarsow, *Barock und Rokoko*, Leipzig 1897.

¹² In *Die Kunstformen des Barockzeitalters*, München 1956, a cura di R. Stamm.

¹³ Per la storiografia artistica si veda J. Schlosser Magnino, *Die Kunstliteratur*, Wien 1924 (trad. it. con aggiornamenti, Firenze 1963) e la trattazione di L. Venturi nella sua *Storia della critica d'arte*, Firenze 1948.

¹⁴ Fra le trattazioni recenti sarà da ricordare almeno il lavoro di F. Kimball, *Le Style Louis XV, origine et évolution du rococo*, Paris 1945 (su cui v. G. Weise, *L'Italia e il problema delle origini del «Rococò»*, in «Paragone», Arte, 49, 1954, p. 35 ss.).

¹⁵ *Europäisches Rokoko*, München 1958, p. 29. L'importante relazione del Sedlmayr al Convegno dei Lincei conferma le qualità di distinzione precisa che già si affacciavano nelle pagine citate.

e del trasferimento in sede letteraria della nozione di barocco ad opera del Walzel e dello Strich intorno al 1916¹⁶ e sulla spinta congiunta della *Stilgeschichte* e della *Geistesgeschichte* – l'adozione di rococò in storia letteraria e alcuni tentativi, di vario impegno, di precisarne il concetto, il valore di stile letterario, l'estensione di periodo anche su piano europeo, ma soprattutto applicazioni numerosissime alla storia del Settecento tedesco e (con minore abbondanza) a quella del Settecento francese. In una vicenda di interventi che posso qui solo rapidamente riassumere e che certo richiederebbe – per essere più istruttiva e meglio sorreggere una discussione sulle proposte desumibili dalle trattazioni degli storici letterari tedeschi – un preciso esame delle rispettive posizioni metodologiche (laddove esse son ricavabili anche in forma rudimentale e scolastica) dato che alla fine una soluzione della accettabilità o meno, e dei modi di accettazione, di una periodizzazione letteraria rococò investe evidentemente questioni di metodo.

Basti almeno indicare come in una dialettica assai ampia (ma che in fine, fra '20 e '30, non ostacolava comunque l'adozione di rococò persino nei manuali scolastici¹⁷) gli storici e critici tedeschi abbiano introdotto nello studio della letteratura settecentesca del loro paese il termine «rococò». Prima conglobando la lirica rococò nella *Aufklärung* in contrapposizione alla lirica barocca pur dentro ad una più vasta e dialettica unità di «barocco» (la tesi dello Cysarz¹⁸) o più precisamente – come nell'Ermatinger¹⁹ – facendo del rococò la *Lebensform* di un'epoca di cui la *Aufklärung* era la *Denkform*, con la proposta ulteriore di *Mischformen* intermedie «zwischen dichterischer und lehrender Literatur» caratterizzate da una lingua realistico-razionale. Poi limitando questa spinta più decisa, che nella complessa formulazione dell'Ermatinger²⁰ portava a identificare in rococò il corrispettivo letterario e poetico di illuminismo, e riducendo – anche in relazione a elementi di carattere nazionalistico e romantico-classico «tedesco» – il periodo rococò a parentesi di origine francese di scarsa importanza nella storia spirituale e letteraria tedesca, e soprattutto ritrovandone la più vera presenza nella poesia anacreontica, nel *komisches Epos*, e nei *komische Romane*: come avviene nella *Deutsche Literatur der Aufklärungszeit* del Köster²¹.

¹⁶ Si veda in proposito F. Strich, *Die Uebertragung des Barockbegriffs von der bildenden Kunst auf die Dichtung*, in *Die Kunstformen des Barockzeitalters* cit.

¹⁷ Ad esempio si può citare il piccolo manuale-antologia «für die Prima Höherer Schulen» *Barock u. Rokoko*, a cura di H. Deckelmann, Berlin, 1931.

¹⁸ H. Cysarz, *Deutsche Barockdichtung*, Leipzig, 1924. (Del Cysarz si v. poi *Literarisches Rokoko, Welträtsel im Wort*, 1948).

¹⁹ E. Ermatinger, *Barock and Rokoko in der deutschen Dichtung*, Leipzig, 1926, e il capitolo *Das Zeitalter des Rokoko* in *Krisen und Probleme der neuen deutschen Dichtung*, Zürich-Leipzig-Wien, 1928.

²⁰ Formulazione che va ben tenuta presente come precedente di alcune formule dello Spitzer e dell'Auerbach che ricorderemo più avanti.

²¹ A. Köster, *Die deutsche Literatur der Aufklärungszeit*, Heidelberg, 1925.

Mentre lo Schneider²² accentuava l'identificazione del rococò con l'anacreontismo e con il Wieland piú «francese», ma con ben diversa apertura di simpatia e con positiva valutazione degli elementi di freschezza e di *Naivetät* vivi nelle migliori opere rococò. E il Kindermann²³ accettava sí l'interpretazione del rococò come «eine typische Alterserscheinung der Aufklärungsbewegung», ma appunto come «una» di tali manifestazioni precisabile di nuovo nell'anacreontismo 1730-60 e contraddistinta come corrispettivo degli atteggiamenti di una borghesia che tendeva a nobilitarsi con una maschera di ottimismo e di grazia, di scetticismo e di raffinatezza formale, di ironizzazione ed erotismo senza vera giustificazione vitale e sociale.

Piú recentemente, accanto a un piú particolareggiato uso dell'elemento rococò nell'opera del Wieland in lavori a questo scrittore dedicati (come quello del Sengle²⁴ che propone fasi di arte rococò e sin di *Rokokophilosophie* come saggezza scettica e brillante, entro una rappresentazione estremamente articolata dell'attività wielandiana), si possono sostanzialmente contrapporre un nuovo tentativo di unitaria sistemazione del rococò e dell'illuminismo nella letteratura tedesca entro una unificazione stilistica illuministico-rococò basata sul *Witz* come *Formprinzip* della cultura e della poetica dell'epoca nella proposta del Böckmann²⁵ (dove la posizione di presupposti filosofici di tale *Formprinzip* di Wolff e Leibniz, che il Barth invece collocherà in diretto rapporto con il barocco²⁶) e nuove caute riserve e limitazioni circa la stessa validità della nozione di rococò e la sua presenza cronologica. Così il Martini²⁷ mira a delimitare il rococò come *Zeitstil* nel periodo 1740-47 (eleganza spiritosa di eredità barocca ma «jetzt glatter, verfeinerter, vernatürlich, spannungslos») di un'epoca volta ad una serenità e socievolezza che si risolvono in giuoco leggero ed estetico e che sarebbe, tutto sommato, una *Ergänzung* estetica della *Aufklärung*. E il Newald²⁸ particolareggia tale

²² J. Schneider, *Die deutsche Dichtung der Aufklärungszeit*, Stuttgart 1948 (è la seconda edizione riveduta; la prima è del 1924 col titolo *Die deutsche Dichtung vom Ausgang des Barocks bis zum Beginn des Klassizismus*).

²³ H. Kindermann, *Der Rokoko-Goethe*, Leipzig 1932 (*Deutsche Literatur*, Reihe *Irrationalismus*, 2. Band). V. soprattutto il capitolo *Geist und Gestalt der deutschen Rokoko-Dichtung*, pp. 7-19.

²⁴ F. Sengle, *Christoph Martin Wieland*, Stuttgart 1949.

²⁵ P. Böckmann, *Formgeschichte der deutschen Dichtung*, I, Hamburg 1949. La formula del *Witz* riprende e discute spunti di uno studio di T. Erb, *Die Pointe in der Dichtung von Barock und Aufklärung*, Bonn 1929.

²⁶ H. Barth, *Das Zeitalter des Barocks und die Philosophie von Leibniz*, in *Die Kunstformen des Barockzeitalters* cit.

²⁷ F. Martini, *Von der Aufklärung zum Sturm und Drang*, Stuttgart 1952 («Annalen der deutschen Literatur»). E il capitolo omonimo in *Deutsche Literaturgeschichte*, Stuttgart, 1958 (trad. it., Milano 1960).

²⁸ R. Newald, *Die deutsche Literatur vom Späthumanismus zur Empfindsamkeit*, München 1951 (H. De Boor-R. Newald, *Geschichte der deutschen Literatur*). Si v. anche, per una delimitazione particolare del rococò, H. Kind, *Das Rokoko und seine Grenzen im deutschen komischen Epos des 18. Jhrds.*, Halle 1945.

delimitazione e la giustifica come epoca dell'anacreontica e come periodo di una «liebenswürdiger, an die höfische Gesellschaftsform gebundene Aufklärung» (la linea francesizzante che giunge a Wieland) e formula forti riserve sulla «Anwendung des Wortes Rokoko auf einen literarischen Stil (Ausklang oder Nachblüte des Barocks) und eine geistige Bewegung», considerandola comunque come insufficiente ad esaurire tutta la poesia tedesca anche nel periodo più propizio, dal 1730 al 1770.

Par dunque da constatare conclusivamente una forte alternanza di spinte più decise e di riserve e limitazioni circa la periodizzazione e la stessa adozione del rococò come stile letterario nella storiografia letteraria tedesca, che è comunque quella che più costantemente ha discusso e applicato variamente la validità e l'uso del rococò letterario.

Come non sono mancate da parte di studiosi germanici applicazioni, di vario valore, del rococò alla letteratura francese, scelta fra le altre letterature europee per la sua centralità nella letteratura e cultura settecentesca: come lo studio del Rohrmann sulla lirica rococò²⁹, quello della Hübener sul romanzo cortigiano³⁰, quello del Fulda sui racconti in verso³¹, quello della Greve sull'illuminismo³², o il confronto dello Hiller fra lo stile barocco di Corneille e lo stile rococò di Lessing drammaturgo³³.

Fino al più ambizioso tentativo di Helmut Hatzfeld, *Rokoko als literarischer Epochenstil in Frankreich*³⁴, che, su di un ampio appoggio di precedenti studi³⁵, propose una ricostruzione di tutto il Settecento francese come rappresentato stilisticamente dallo stile epocale rococò, con evidenti implicazioni di estensibilità ad altre letterature.

Uguali sostanzialmente per tutto il secolo fondamentali temi e stilemi, anche se con aggregazioni e amalgami di elementi ritrovati entro un ambito sostanzialmente unitario di *Weltanschauung* e di umanità rococò. Ché il «Rokokomensch ist prototypisch verkörpert in Voltaire»³⁶, «aber auch Rousseau verkörpert einen sehr wesentlichen Aspekt des Rokoko, nämlich den ganzen Malaise der Spannung zwischen Natur und Zivilisation». E la postulazione del secolo di un *metaphysisches Vakuum* e di un sostanziale *Ab-*

²⁹ E. Rohrmann, *Grundlage und Charakterzüge der französischen Rokokolyrik*, Breslau 1930.

³⁰ E. Hübener, *Der höfische Roman des französischen Rokoko*, Greifswald 1936.

³¹ L. Fulda, *Die gepuderte Muse. Französische Verserzählungen des Rokoko*, Berlin s.d.

³² M. Greve, *Die Aufklärung und das Wirken des modernen Geistes im neuzeitlichen Frankreich*, Münster 1936.

³³ J.E. Hiller, *Lessing und Corneille: Rokoko und Barock*, in «Romanische Forschungen», 1933.

³⁴ In «Studies in Philology», 1938.

³⁵ Per il «concetto» si v. V. Klemperer, *Der Begriff Rokoko*, in «Jahrbuch für Philologie», 1925; H. Heckel, *Zum Begriff und Wesen des literarischen Rokoko in Deutschland*, in *Festschrift Theodor Siebs*, 1933; M.A. Isaacs, *Baroque and Rococo. A History of two Concepts*, in «Bulletin of International Committee of Historical Science», 1937.

³⁶ Op. cit., p. 534.

straktismus porta a considerare il rococò come tentativo velleitario di coprirli con paradosso, eleganza, erotismo (gamma di aspetti in cui prevale il gusto), e tutta la grande epoca illuministica (non distinta poi dall'epoca primo-settecentesca e dalle fasi preromantiche e neoclassiche) appare riconducibile entro l'ambito dello stile e della *Weltanschauung* rococò e così rappresentabile come una *Rokokoerscheinung*. Visione che, malgrado spunti non inaccettabili se precisamente localizzati e distinti, risulta ambigua, superficiale e confusionaria, e che lo Hatzfeld, quanto a utilizzabilità di periodizzamento, venne ancor peggiorando non tanto nel discutibilissimo volume *Literature through Art*³⁷, quanto nel più recente articolo *Der Barock vom Standpunkt des Literaturhistorikers betrachtet*³⁸, in cui basti ricordare che Marivaux, prima qualificato come rococò, viene designato come tipico rappresentante di un *Regence-Barockismus* (e *Barockismus* è poi, come si sa, per lo studioso il termine stesso dell'italiano marinismo).

Insomma la proposta dello Hatzfeld risulta, a mio avviso, inaccettabile e, mentre rivela un fondo di incomprendimento e di antipatia ben poco storica per l'illuminismo e la sua profonda serietà, confonde, non vedo con quale vantaggio (se non quello di spingere a disfare questo groviglio di personalità e di tendenze storicamente e letterariamente diverse), le posizioni culturali e stilistiche di un Marivaux e di uno Chénier, di un Voltaire e di un Rousseau. E che vi siano elementi di gusto rococò in Voltaire e di continuità in tal senso fra Marivaux e Voltaire (secondo un noto scritto dello Spitzer e altrettanto note pagine dell'Auerbach³⁹) può essere accettato, purché preci-

³⁷ H. Hatzfeld, *Literature through Art. A New Approach to French Literature*, New York 1952.

³⁸ In «Der Vergleich», 1955.

³⁹ Mi pare infatti di dover porre dei limiti anche all'operazione di risoluzione dello stile voltairiano in termini rococò e di semplice *Witz*-eleganza e *Kleinkunstwerk* quale risulta da un notissimo studio dello Spitzer (*L'Explication de texte applicata a Voltaire* in *Critica stilistica e filosofia del linguaggio*, Bari 1954), e dalle pagine dell'Auerbach, *La cena interrotta*, in *Mimesis* (trad. it., Torino 1956). Non si tratta certo di negare la qualificazione particolare del bigliettino alla Necker o di rifiutarne gli elementi che collegano la prosa voltairiana (fra epistolario e romanzi) alla prosa di stile mediosettecentesco in senso auerbachiano, ma occorre precisare che il testo della esemplificazione è troppo gracile per sostenere un'estensione della diagnosi stilistica a tutta l'opera voltairiana e che in quella continuità di gusto e stile va ben calcolata la presenza nuova – rispetto a Marivaux o a Prévost – dell'impegno polemico e critico del grande illuminista. Si stia attenti insomma a non capovolgere il rapporto di forza e di funzione fra gli elementi di fondo e quelli di gusto: *Candide* è ben più che un semplice romanzo rococò e per esasperare le cose si potrebbe avvertire di non scambiare il cervello di Voltaire con la sua parrucca e con i soprammobili della sua stanza. E anche se parrucca e stanza sono poi tutt'altro che oggetti del tutto eterogenei ad aspetti della realtà storica di Voltaire, e se io non caldeggerei affatto un'assoluta interpretazione di Voltaire senza elementi di tipo rococò, sta di fatto che nella sua stessa poetica di scrittore, persino nelle poesie più leggere, galanti e spiritose, vibra e vive un afflato illuministico che dà a quegli stessi elementi di gusto e di costume un significato più complesso e nuovo, una funzione di comunicazione e di brio relative ad un edonismo per nulla evasivo e da *embarquement*, ma straordinariamente pungente, combattivo, antiascetico, liberatore.

sato in una complessa descrizione critica dell'opera voltairiana e non esteso assurdamente a motivo centrale della personalità e dello stile dell'autore del *Siècle de Louis XIV* e delle tragedie classicistico-illuministiche.

L'estensione su piano europeo, non direttamente affrontata dallo Hatzfeld, e la completa validità «epocale» del rococò come stile e spirito di tutto il Settecento in ogni sua manifestazione spirituale, sociale, culturale, artistica, sono state affermate piú recentemente, in ambiente germanico, da un volume strettamente legato alla mostra monacese del 1958 *Europäisches Rokoko*⁴⁰, e, seppure di intento largamente divulgativo, non privo certo di ambizione e di sintomatica riassuntività di posizioni stilistiche e sociologiche, particolarmente tedesche, tese all'affermazione di «totalizzazioni» epocali sempre piú estensive e intransigenti.

Come è appunto quella del volume *Die Welt des Rokoko*⁴¹, a cura di Arno Schönberger e Halldor Soehner, che, sulla base di una ricca e spesso suggestiva raccolta di illustrazioni e di osservazioni desunte da vari testi critici di storia figurativa, letteraria, sociologica (spesso interessanti e stimolanti se ricondotte entro piú precisi e delimitati contesti storici), propone l'assoluta equivalenza fra rococò e Settecento europeo, la qualità del rococò come denominatore comune di ogni fase del Settecento europeo in ogni direzione artistica, culturale, letteraria; con al centro il *Rokokomensch* hatzfeldiano (anche se ora in luce di simpatia) e con una risoluzione del secolo ad un «tutto», anche se, lo si ammette, un tutto pieno di contraddizioni: *ein widerspruchsvolles Ganzes*. Carattere di contraddittorietà che non può non risultare da simili operazioni che unificano come in un tutto piú o meno sincronico ciò che si è svolto dialetticamente in complessi «tempi» e in diversi contesti storici, sociali, culturali, artistici. Per non dir poi (di fronte a questa unità del Settecento in chiave rococò anche nella *Weltanschauung*, nell'atteggiamento religioso ecc.) di come finiscano cosí per essere scartati, come troppo incomodi, elementi importanti nella vita spirituale culturale del Settecento, quali il pietismo o il giansenismo, mal configurabili in formule di giuoco e doppio giuoco della ragione, di maschera elegante e spiritosa del «metaphysisches Vakuum».

Né, d'altra parte, scartata la possibile proposta di un rococò categoriale, sarà accettabile (fra arti e letteratura) quella di un rococò come fase di un generale manierismo secondo gli accenni ricavabili dal noto libro dello Hocke, per il quale lo stesso nome (da *rocaille* = *Muschelwerk*) e la affinità di esso con la presunta etimologia del barocco dalla perla irregolare che nasce ugualmente da una conchiglia indicherebbero l'appartenenza del rococò al manierismo di cui rappresenterebbe una versione di «preziösverzärtelter, dekadenter Manierismus des 18. Jahrhunderts»⁴²: ché è evidente, in tutto il

⁴⁰ Già cit.

⁴¹ München, 1959.

⁴² G.R. Hocke, *Die Welt als Labyrinth, Manier und Manie in der europäischen Kunst*,

libro citato, l'estrema astoricità e il prezioso groviglio intellettualistico. Anche se l'avvicinamento fra manierismo e rococò può stimolare a più precise individuazioni di rapporti particolari fra alcuni aspetti della letteratura e del gusto primoseptecentesco e riprese di esempi e stimoli di zona manieristica⁴³.

Di fronte all'abbondanza degli studi tedeschi (e salvo qualche propaggine di studi americani in rapporto con le scuole di studiosi tedeschi emigrati⁴⁴), scarsissimo è stato l'interesse per l'uso letterario di rococò nella critica francese, inglese e spagnola e nella storiografia marxista dei paesi orientali: si potrà ricordare l'uso sporadico della parola nella *Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur* del Lukács, in cui barocco e rococò son designati come convenzioni cortigiane contro cui reagiva l'illuminismo⁴⁵, o nella *Historia de la literatura española* del Valbuena-Prat, dove si adopera la parola solo per un paragone di Moratín con Mozart⁴⁶. Tanto che qui il mio rendiconto diviene davvero una tavola di silenzi e di assenze. E sarà anzi da notare come significativo che nel recente *Dictionary of Literary Terms*⁴⁷ si segnali come uso letterario della parola rococò solo la *Rokokodichtung* tedesca.

Ed anche fra i nostri storici di letterature straniere potrà sol ricordarsi, per quanto mi consta, la adozione di rococò come periodo letterario nel capitolo omonimo della *Storia della letteratura tedesca* del Santoli⁴⁸ che in quello incluse Gessner e Wieland (nei quali però avverte anche i primi segni del sentimentalismo preromantico).

Ché, per il resto, solo per la letteratura inglese il Praz⁴⁹ accenna al rococò nel *Rape of the Lock* di Pope con queste parole a lor modo limitative, ma anche aperte a possibili più ampie interpretazioni: quel poema «è ben più che uno scherzo elegante: è come se il gusto decorativo di tutta un'epoca – il rococò – s'animasse in umanità o come se la vita leggiadra ed effimera di tutto il secolo s'incarnasse in un simbolo plastico, il riccio».

In Italia, che fu la prima ad accettare, con il Croce, la nozione di barocco come designazione di tutta un'età, nessuna storia letteraria ha proposto una periodizzazione «rococò». Ma il Momigliano, già nel 1925, nel commento al *Giorno*, si servì più volte del termine «rococò» ad indicare aspetti del gusto e della costruzione pittorica pariniana di scene e quadretti⁵⁰ e a precisare il

Hamburg 1957, pp. 143, 197.

⁴³ Si pensi al modo con cui Crescimbeni ed altri arcadi guardano al petrarchismo di zona secondocinquecentesca e in prospettiva diversa da come a questa guardano i barocchi. Cfr. in proposito R. Scrivano, *Il manierismo nella letteratura del Cinquecento*, Padova 1959.

⁴⁴ R. Cave Flowers, *Voltaire's Stylistic Transformation of Rabelaisian Satirical Devices. A Study in Epoch Styles: Renaissance transformed into Rococo*, Washington 1951.

⁴⁵ G. Lukács, *Breve storia della letteratura tedesca*, trad. it., Torino 1955, p. 34.

⁴⁶ A. Valbuena-Prat, *Historia de la literatura española*, Barcellona 1937, II, p. 286.

⁴⁷ A cura di J.T. Shipley, London, s.d.

⁴⁸ V. Santoli, *Storia della letteratura tedesca*, Torino 1957, pp. 112, 126. V. anche a p. 127.

⁴⁹ M. Praz, *Storia della letteratura inglese*, Firenze 1946, pp. 194-195.

⁵⁰ La descrizione del gabinetto della *toilette* del giovin signore è definita «il primo

carattere affascinante della società frivola ed elegante satireggiata e vagheggiata dal poeta: «la grazia rococò della nobiltà contemporanea»⁵¹.

Mentre spunti più decisi, ma poi non sviluppati, appaiono successivamente nella *Storia della letteratura italiana* (1936) non solo per il Parini (per il quale del resto, sull'avvio del Momigliano e delle più generiche osservazioni del Mazzone sui rapporti pariniani con la pittura⁵², Domenico Petrini nel 1930 – in più preciso rapporto con la sua attenzione a vicinanze pariniane con la pittura di Watteau, Boucher, Fragonard, Chardin, Greuze – parlò di «artista rococò» nel *Giorno*, di un «rococò delicato e calmo» per la favola del canapè⁵³), ma anche per Goldoni, che «pur restaurando nel teatro il senso del reale rimane uno dei più caratteristici poeti del rococò»⁵⁴, e soprattutto, e più efficacemente, per il Savioli: «se prima del *Giorno* vogliamo vedere qualche limpida scena rococò dobbiamo leggere gli *Amori*, in parecchi dei quali c'è lo stesso squisito mondo nobiliare di quel poema»⁵⁵.

E più tardi, in *Gusto neoclassico e poesia neoclassica*, gli *Amori* per il Momigliano «rivelano il punto di coincidenza fra il classicismo da una parte e l'Arcadia e il rococò dall'altra»⁵⁶: incontro fra neoclassicismo e rococò agevolato dalle «scoperte ercolanensi, che erano in parte documento di un gusto raffinato e grazioso». Mentre il Monti avrebbe poi «deformato in barocco il rococò del Savioli»⁵⁷.

Ma gli spunti del Momigliano e del Petrini non ebbero sviluppo negli studi italiani sul Settecento⁵⁸, nei quali prevalse invece la discussione sulle origini, il significato, l'estensione dell'Arcadia, sulla continuità Arcadia-Illuminismo (anche a proposito di Goldoni e Parini) e sullo svolgimento preromantico e neoclassico del secondo Settecento. Ed anche in studi più precisamente rivolti al rapporto fra gusto poetico e gusto figurativo (come quelli

quadretto rococò del poema» (G. Parini, *Il giorno*, a cura di A. Momigliano, Catania 1925, nuova ed. Torino 1960, nota al v. 474 del *Mattino*) e a commento dei vv. 491-494 si ribadisce: «altra immaginazione rococò».

⁵¹ G. Parini, *Il giorno* cit., nota al v. 164 del *Mezzogiorno*. Che può essere (insieme alla citazione successiva sul Savioli) anche un'apertura per una precisazione storico-sociale dell'arte rococò come arte fortemente legata alle condizioni e alla rappresentazione (anche da parte di artisti di condizione diversa) della società nobiliare italiana specie settentrionale.

⁵² G. Mazzone, *Giuseppe Parini*, Firenze 1929.

⁵³ D. Petrini, *La poesia e l'arte del Parini*, Bari 1930 (poi in *Dal barocco al decadentismo*, Firenze 1957, I, pp. 181, 183, 206).

⁵⁴ A. Momigliano, *Storia della letteratura italiana*, 8ª ed., Milano 1959, p. 328.

⁵⁵ Ivi, p. 364. Sul valore di questi spunti di «storia letteraria» del Momigliano si veda il mio saggio *Attilio Momigliano*, in «Il Ponte», 1960, p. 886 ss.

⁵⁶ A. Momigliano, *Gusto neoclassico e poesia neoclassica* (sotto lo pseudonimo di Giorgio Flores), in «Leonardo», 1941, poi in *Cinque saggi*, Firenze, 1945, p. 11.

⁵⁷ Ivi, p. 33.

⁵⁸ Andrà segnalato come più ovvia conseguenza della problematica tedesca l'uso, del resto sporadico e poco impegnativo, del «rococò» nella letteratura settecentesca italiana nel recente volume di Alfred Noyer-Weidner, *Die Aufklärung in Oberitalien*, München 1957.

raccolti dall'Ulivi in *Settecento neoclassico*⁵⁹) mancò un'effettiva attenzione alla possibile considerazione di una fase o di una incidenza del rococò nella nostra letteratura.

Mentre io, partecipando alla discussione e alla ricostruzione della letteratura settecentesca italiana con un forte calcolo delle forze culturali e storiche del secolo nel loro sviluppo e nella loro articolazione (e dunque secondo una impostazione metodologica che non potrebbe certo risolversi in pura e semplice storia stilistica e storia del gusto), sono più volte ricorso all'ausilio del termine «rococò» come componente di gusto della poetica di singoli autori e di delimitate correnti settecentesche e in relazione soprattutto a forme «figurative» e a ritmi coloriti e agili di tipo rococò: e dunque là dove ho constatato nella poetica personale e di gruppo un effettivo avvicinamento e una possibile analogia con le forme del gusto figurativo e con motivi di pensiero estetico e di sensibilità che particolarmente in quelle si traducevano con maggiore evidenza.

E così ho parlato più volte di tendenze ed aspetti di una Arcadia razionalistico-rococò, di un classicismo sensistico-rococò, con un tipo di aggregazione di aggettivi caratterizzanti che corrisponde ad esigenze inerenti alla mia impostazione storico-critica, che parte dallo studio delle poetiche per storicamente ricostruire la tensione della poesia e la sua effettiva e personale costruzione facendo in quella confluire gli elementi di cultura, di esperienza, di storia, di gusto, di eredità letteraria effettivamente presenti nella loro commutazione in direzione artistica da parte dei poeti: e dunque in una posizione metodologica in cui la storia letteraria non è né isolata in una astorica e assoluta indipendenza né sommersa documentariamente nella storia, ma è fatta vivere nella sua realtà di peculiarità artistica e di rapporto profondo con tutta la storia attraverso i nessi singoli per cui con quella effettivamente entra in comunicazione e ricambio⁶⁰.

E rifiutai così coerentemente di accedere sia alla coincidenza intera fra «rococò» e Settecento sia all'impostazione di una unità «epocale» in cui il rococò divenisse più che una componente di varia forza e di varia intensità di coloratura nello sviluppo articolato della nostra letteratura settecentesca.

Perciò, tentando ora di fare il punto, per parte mia, in questa nostra verifica della validità e utilità del trasferimento della nozione di rococò nella storia letteraria (verifica che, allo stato attuale degli studi, val meglio presentare, mi sembra, in forma di sperimentazione concreta sulla base di concrete esperienze: in questo caso per me soprattutto l'esperienza della letteratura settecentesca italiana), dirò anzitutto che delle resistenze o dei silenzi constatati nella storiografia letteraria francese, inglese, italiana (e che del resto

⁵⁹ Ferruccio Ulivi, *Settecento neoclassico*, Pisa 1957.

⁶⁰ Rinvio in proposito al mio recente saggio *Poetica, critica e storia letteraria*, in «La Rassegna della letteratura italiana», 1960, p. 3 ss., ora in volume, Bari, Laterza, 1963.

come resistenze e riserve affiorano nella stessa storiografia tedesca) si possono trovare le ragioni non solo in certa pigrizia mentale o in certa fedeltà passiva e conservatrice a vecchi schemi di tipo ottocentesco (i secoli e le età dei regnanti, per la verità in gran parte ormai sostituiti da schemi di tipo culturale-letterario assai più consistenti: da noi Arcadia e razionalismo, illuminismo e classicismo, preromanticismo e neoclassicismo), ma anche, e più, in motivi assai seri e validi. I quali, se non ostano alla mia proposta di considerare il rococò come «componente» di vario peso e a vario livello cronologico nelle diverse letterature e nelle varie fasi settecentesche⁶¹, spiegano (e possono anticipare pronunciamenti più espliciti) i dissensi o le riserve di fronte ai rischi cui si va incontro con un'accettazione indiscriminata e totale del rococò come unico stile «epocale» del Settecento o di gran parte di esso.

Mi sembra infatti che proprio le estensioni più ambiziose (che sono poi quelle che han pur tentato una precisazione del concetto in sede letteraria e stilistica, in modi in verità piuttosto labili e generici quando pretendono di superare l'ambito di un'arte «lieta», «colorita», «agile» e «mossa», traduzione artistica di un ritmo vitale non drammatico, ma semmai melodrammatico, precisazione in lucida e sfumata scena e figura di una gioia vitale socievole e mondana, galante, come fruizione del presente e più valida dunque entro contesti storici e sociali assai definiti o definibili) abbiano funzionato e funzionino in senso negativo, provocando reazioni generali e indiscriminate e il timore da parte di molti di venire attratti dalla nota proprietà onnivora di certe parole, in una falsificazione del Settecento e delle sue forze storiche, culturali e letterarie varie e complesse, in una inaccettabile riduzione e trascuranza – nella storia letteraria inseparabile dalle sue inerenti ragioni di cultura e di storia – di elementi di fondo che proprio più recentemente il lavoro congiunto degli storici, degli studiosi di estetica e degli storici letterari ha fortemente rilevato contro certe vecchie interpretazioni del Settecento solo come secolo frivolo e minuettistico, *causeur* e salottiero⁶².

Così come l'analogia troppo facile e indiscriminata con le arti figurative

⁶¹ Proposta che, come dirò, può arricchire e accentuare la considerazione letteraria e artistica di poetiche in cui, del resto, gli stessi elementi culturali e storici sono considerati non deterministicamente, ma in un rapporto interno alla poetica come direzione artistica e introduzione alla decisiva prova del risultato artistico.

⁶² Basti ricordare in proposito almeno, per la rinnovata valorizzazione dell'illuminismo italiano, gli studi di F. Venturi (il volume sul Radicati, Torino 1954, l'antologia di *Illuministi italiani*, Milano-Napoli 1958, ecc.), il volume miscelaneo diretto da M. Fubini, *La cultura illuministica in Italia* (con la collaborazione di storici, economisti, storici-letterari come M. Fubini, F. Venturi, W. Binni, ecc.), e, per una nuova attenzione alla ricchezza delle correnti preromantiche del secondo Settecento, il mio *Preromanticismo italiano*, Napoli 1948 (1959); e per l'epoca arcadico-razionalistica gli studi sotto citati del Croce, del Fubini, e miei, nonché i lavori storici sui vari stati italiani come quelli del Berengo per Venezia e del Quazza per il Piemonte. Per la recente produzione storico-letteraria e storica sul Settecento italiano rinvio alla mia rassegna settecentesca, dal 1953 in poi, in «La Rassegna della letteratura italiana».

nella riduzione a rococò (essa stessa del resto inaccettabile ch , come ho gi  detto, sar  poi ben difficile render «rococ » Goya o Piranesi, cos  come ,nella storia della musica, Bach o Mozart e moltissimi altri⁶³) pu  far temere (quando si pensi poi alla interpretazione pi  corrente del rococ  figurativo come forma o continuazione terminale del barocco⁶⁴) di venire condotti, attraverso l'uso del termine di rococ , a considerare il Settecento, o gran parte di esso, come semplice prosecuzione dell'et  barocca e della letteratura barocca: pericolo che potrebbe esser suggerito in parte anche dall'articolazione dei temi proposti dal nostro convegno, che allinea manierismo-barocco-rococ  in una serie che ha al centro il barocco, di cui il rococ  potrebbe apparire semplice fase terminale riconglobabile poi in barocco dall'unica relazione storica sull'et  barocca⁶⁵. Proprio quando invece (parlo almeno per la critica italiana) una tradizione impostata validamente dal Croce considera gi  l'et  dell'Arcadia come non priva di una sua forza di inizio di una nuova epoca legata alla nuova cultura razionalistica, a forme di vita indubbiamente non pi  barocche e alle possibilit  di sviluppo di razionalismo in illuminismo.

E se la ricostruzione crociana del Settecento italiano pu  apparire a sua volta troppo drastica e viziata poi dalla sua proposta di continuit  arcadica in tutto il secolo fino ad Alfieri escluso (mentre forti cesure van pure avvertite nel secolo all'altezza dell'affermazione illuministica che incide anche sulla poetica del tempo, e pi  ancora all'inizio del preromanticismo), certo gi  la zona arcadica, con le sue esigenze razionalistiche e classicistiche, implica

⁶³ Ci  che   stato confermato autorevolmente nelle successive relazioni del Sedlmayr e del Ronga sul rococ  figurativo e musicale.

⁶⁴ Dietro la spinta anche dell'identificazione e dell'uso indistinto di «rococ » e «barocchetto».

⁶⁵ In realt  la relazione di Delio Cantimori   stata ben lontana dal proporre simili rischi ed anzi ha portato una forte riduzione agli entusiasmi delle estensioni del barocco a tutti gli aspetti della storia e vita dello stesso Seicento. E ha indicato come, alla fine, sotto certe estensioni «barocche» (come quella che congloba in «barocco» la grande scienza sperimentale da cui nacque la reazione al barocco) vi sia un effettivo, anche se inconsapevole a volte, *animus* reazionario e controriformistico. E del resto mi par chiaro che anche nei riguardi della letteratura barocca italiana si avverta ormai l'esigenza (valgano in proposito gli studi di F. Croce sul Dottori, sui critici moderato-barocchi, ecc.) di uno studio dinamico, articolato e distintivo delle varie poetiche secentesche, della tensione interna del barocco e di elementi che in questo tendono a distaccarsene e a funzionare diversamente: in direzione, insomma, di un quadro pi  storico e vero del Seicento rispetto a totalizzazioni indiscriminate ed anche ad arbitrari trasferimenti nella considerazione del Seicento italiano di considerazioni di elementi ben diversamente validi in altre letterature e civilt  secentesche. Insomma se si pu  esser ben lontani dal rifiuto di tentativi di unificazione e di periodizzamento (io stesso ne sono stato pi  volte promotore per varie fasi della nostra letteratura: decadentismo, preromanticismo, ecc.), mi pare che proprio una coscienza storicistica e storico-critica porti sempre pi  a ricercare rappresentazioni storiografiche complesse, dinamiche e articolate e a star molto guardinghi di fronte alla vocazione onnivora dei «Begriffe» e delle unit  epocali indistinte e generiche. N  d'altra parte sar  da ricordare come il «barocco» abbia ragioni di esistenza anche in letteratura assai pi  del «rococ ».

motivi di novità sostanziale rispetto al barocco sia in sede culturale sia in sede letteraria, dove le esigenze del «buon gusto» non sono separabili dal buon discernimento critico razional-sperimentale, le esigenze di chiarezza e regolarità, organicità della poesia (anche se spesso più velleitarie e didascaliche che effettivamente attuate con vera nuova poesia) non sono separabili dai corrispettivi di cultura, di erudizione, di filosofia e morale e la rivolta al barocco si alimenta di novità consistenti in campo estetico, di nuovi atteggiamenti di vita, di costume, di rapporti civili⁶⁶.

Sì che anche una più duttile rappresentazione delle origini dell'Arcadia, che calcoli convenientemente anche elementi di continuità e di ripresa di forme barocche, va sempre rigorosamente diretta dalla constatazione di una fondamentale coscienza nuova, la cui spinta più profonda mal si potrebbe solo configurare in «rococò» e tanto meno in rococò come fase di pura continuazione barocca. Esigenze di una tradizione critica (soggette a discussione, ma mai interamente sovvertibili) che implicano poi evidentemente ragioni metodologiche di tipo storicistico che appaiono anche su questo piano non disposte ad accettare una ricostruzione della storia letteraria solo su base di vecchia *Stilgeschichte* di origine wölffliniana o anche di una nuova e più avveduta critica stilistica, alle quali si legano finora le proposte non italiane dell'assunzione del rococò come stile letterario «epocale».

Si aggiungano poi la genericità delle stesse proposte in sede di giustificazione del concetto letterario di rococò, e, su piano europeo (ché certo una delle attrattive maggiori della proposta di periodizzazione rococò potrebbe essere quella di un maggior raccordo, se pur duttile e storicistico, fra le varie letterature settecentesche), l'effettiva difficoltà di una sincronia dei momenti caratterizzabili come più verisimilmente rococò nelle diverse letterature europee. Si pensi, ad esempio, al caso della letteratura inglese in cui forti elementi preromantici compaiono sin dal quarto decennio del secolo con autori come Young e Gray e con il romanzo naturalistico-sentimentale, che certo non si potrebbero, con ogni buona volontà, caratterizzare come rococò se non fosse con lo sterile e arbitrario giuoco delle totalizzazioni di contrasto e opposizioni.

Insomma molte difficoltà si oppongono, secondo me, ad una decisa adozione del rococò nella storia letteraria e (scartata anzitutto ogni tentazione di tipo categoriale e astorico incidentalmente avvertibile molto sporadicamente, come nel caso del Chase⁶⁷ che considera la Dickinson poetessa ro-

⁶⁶ Rinvio in proposito al mio saggio *Le origini della poetica arcadica e la letteratura fiorentina di fine Seicento* in *L'Arcadia e il Metastasio*, Firenze 1963. E naturalmente alle pagine del Croce nella *Storia dell'età barocca* e nel saggio sull'Arcadia in *Letteratura italiana del Settecento* e al saggio del Fubini *Arcadia e Illuminismo* in *Dal Muratori al Baretto*, Bari 1954.

⁶⁷ R. Chase, *Dickinson*, New York 1950.

cocò, e rifiutata energicamente l'adeguazione assurda fra tutto il Settecento e il rococò) consigliano di accoglierne un uso, a mio avviso, proficuo, in casi particolari, come componente di gusto⁶⁸ di varie direzioni storico-letterarie.

Si potrebbe parlare utilmente e ragionevolmente di una componente rococò nella poetica classicistico-razionalistica del Pope (come del resto ha implicitamente fatto il Praz), di una forte coloratura rococò in varie manifestazioni della letteratura francese fra *poésies fugitives*⁶⁹, Marivaux e prosa di romanzo galante (ma per gli illuministi veri e propri starei tanto più attento a non scambiare il peso di un elemento di gusto e un uso di eleganza in funzione di divulgazione con quello delle forze centrali che alimentano la loro prosa e il loro stile) e ben chiaramente negli anacreontici tedeschi, in aspetti molto notevoli dell'opera di Wieland e dell'idillio gessneriano (in cui pure affiora un intenerimento sentimentale che guida più chiaramente ad altri sviluppi e rompe il rococò verso il preromanticismo), o in certa produzione del giovane Goethe, e, in Italia, in zone e scrittori fra Arcadia e classicismo edonistico di metà secolo fino ad aspetti della poetica pariniana.

Considerazione del rococò come «componente» di più complesse poetiche che, senza indurre a far del rococò il soggetto unitario delle poetiche e delle zone in cui la sua presenza può esser provata non ipoteticamente o il loro unico esponente artistico e stilistico (ché esso stesso varia e si muove nella sua diversa aggregazione con altri elementi – classicismo, sensismo, razionalismo, illuminismo – e con l'effettivo muoversi di tutta la civiltà e la cultura e le condizioni storiche e sociali), può permettere di meglio graduare anche in seno a più vaste unità letterario-culturali (Arcadia o Illuminismo) la loro effettiva consistenza e mobilità più individuata nell'attività di singoli gruppi ed artisti. E in questo modo può anche risultare una certa mobile e dinamica unità di questa componente nella diversità del suo rapporto e della sua funzione rispetto ad altri elementi e forze, una lata e variata continuità di questo punto di riferimento di gusto e di tensione artistica in letteratura, la cui totale scomparsa o la degradazione a semplice residuo non più vitale e puramente ereditario di una educazione superata in nuovi nodi di poetica (o come mèta di ironia e di polemica o come emblema e coloratura di nostalgia) servirà anche a segnare più fortemente il passaggio a zone più decisamente nuove del secondo Settecento.

Così – in uno scorcio che non può non riuscir inevitabilmente insieme affollato e schematico – mi pare che l'attenzione ad una componente rococò e al suo valore (nell'appoggio alla sua più forte evidenza e consistenza nelle arti figurative e alla sua autorizzazione da parte di certe tendenze del

⁶⁸ Tale formula «componente di gusto», anche al di là dell'ambito della letteratura, è stata accolta con molto favore da Lionello Venturi in due articoli sul convegno dei Lincei nell'«Espresso», 5 giugno 1960, e in «Europa letteraria», 1960, n. 2.

⁶⁹ Si veda in proposito l'acuta distinzione di Glauco Natoli entro la stessa poesia di J.B. Rousseau in *Figure e problemi della cultura francese*, Messina 1956, pp. 251-273.

pensiero estetico generale: il gusto del «je ne sais quoi»⁷⁰, del capriccio e dell'estro) possa – nell'esempio qui proposto della letteratura italiana del Settecento – utilmente contribuire anzitutto ad una migliore articolazione della stessa poetica arcadica, delle sue origini e del suo sviluppo, ad una migliore rappresentazione del complesso rapporto fra la novità indubitabile inclusa nella volontà di ripresa classicistica antibarocca collegata con le radici razionalistiche del «buon gusto»⁷¹, e la filtrazione in questo di elementi di eredità secentesca. Prima complesse forme di «barocchetto» prearcadico e arcadico⁷²: struttura classicheggiante con spostamento in funzione ornamentale di elementi piú mossi e fioriti in certa poesia di tipo filicaiano e guidiano o melodia fiorettata e forme «spiritose» ridotte e filtrate attraverso il convergere di chiarezza e linearità e ambigua volontà di nuova tematica religiosa-gesuitica nel De Lemene. Poi (bloccato o ridotto lo sviluppo di un classicismo mitico-didascalico di forte tensione morale e civile implicito nella poetica del Gravina che non può certo risolversi in chiave rococò, come non si può fare per la forte spinta morale del Maggi e di certi aspetti della poetica del Muratori o per la poesia del Manfredi⁷³) il profilarsi sempre piú sicuro di una poetica arcadica che, nella sua tendenza miniaturistica («rifare i classici in piccolo», come prescriveva il Crescimbeni) d'«illeggiadimento», di piccolezza, di incontro patetico-melodico figurativo, di movimento agile e nitido, razionale e «grazioso», galante (Anacreonte, per dirla con la Dacier, «galand et poli»), di sfumatura attraente e di ornamentazione mitologica e pastorale, si muove in consonanza con sviluppi figurativi rococò piú generali e con temi della pittura e della plastica minore rococò⁷⁴.

Come avviene specie nel sonettismo di uno Zappi e di una Maratti, in cui appaiono chiari (con tutto un appoggio di forme di vita, di ideali di socievolezza mondana e di elementi razionali-naturali recuperati fra nuovi rapporti umani) la linea organica e mossa del componimento, il finale ri-

⁷⁰ Si v. ora Giulio Natali, *Storia del «non so che»*, in «Lingua nostra», 1958, p. 13 ss., e la mia scheda relativa ne «La Rassegna della letteratura italiana», 1960, p. 341. Si v. anche S. Caramella, *L'estetica italiana dall'Arcadia all'Illuminismo*, in *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, II, Milano 1959.

⁷¹ V. il già citato mio saggio *Le origini della poetica arcadica e la letteratura fiorentina di fine Seicento*. Sulla scia di quello studio si v. ora, per il Redi, l'articolo di C.A. Madrignani, *La poetica di Francesco Redi nella Firenze letteraria di fine Seicento*, in «Belfagor», 1960, p. 402 ss. Si v. anche la recensione di F. Croce («La Rassegna della letteratura italiana», 3-4, 1957, pp. 568-570) al saggio di W. Moretti sul Magalotti che ha il torto di non considerare (come invece ha fatto piú tardi) anche nel Magalotti almeno elementi nuovi e in direzione prearcadica nella sua diagnosi stilistica «panbarocca».

⁷² Di un «piccolo barocco» parlarono alcuni scolari del Calcaterra, il Forti e il Saccenti. Ma si v. in proposito le mie schede in «La Rassegna della letteratura italiana».

⁷³ Su cui si v. il mio saggio *Il petrarchismo arcadico e la poesia del Manfredi*, in *L'Arcadia e il Metastasio* cit.

⁷⁴ Rimando per una diagnosi storico-critica delle tendenze arcadiche mature al mio *Sviluppo della poetica arcadica nel primo Settecento*, in *L'Arcadia e il Metastasio* cit.

levato, ma non concettistico⁷⁵, il modulo scenico e l'impostazione mobile delle figure miniaturistiche⁷⁶ con una tendenza a direzioni artistiche che venivan traducendo nell'arte rococò il gentile patetismo, il gusto di vita e di sogno piacevole che in quel periodo si accompagnava all'impegno culturale razionalistico e preilluministico: in un nesso che sarebbe errato unificare totalmente sotto il segno insufficiente del rococò, ma che in questo ha uno dei suoi elementi di gusto. E questo stesso, nel nesso generale e nella sua funzione specifica, è ormai assai lontano dal vero gusto barocco, di cui cosí sempre meglio appare piú reazione che facile continuazione.

Mentre poi, esaurita la piú vera vitalità delle poetiche arcadiche e la loro tendenza teatrale nella poesia melodrammatica del Metastasio (in cui l'ondeggiamento patetico, il gusto della gradazione delle sfumature sentimentali-tonali, la misura, lo sfondo scenico, il rapporto con la vera e propria scenografia ben comportano chiare allusioni al rococò e precisazioni della forza di una componente rococò⁷⁷), il passaggio nel Rolli ad un piú deciso

⁷⁵ Che è la preoccupazione di tanti sonettisti prearcadici e arcadici, dal Redi in poi, e corrisponde (pur con derivazioni di barocco moderato) soprattutto alla confluenza di ragione ed estro, alla volontà di una linearità classicheggiante, ma animata e briosa, ed entro il teatro si svolge nella maturazione arcadica della commedia fino al Nelli con la sua volontà di finali ragionevoli brillanti.

⁷⁶ Gusto miniaturistico con tensione scenica che si ritrova realizzato entro direzioni ironiche-umoristiche nello *Starnuto di Ercole* del Martello, notevolissimo esempio di brio e ritmo di tipo arcadico-rococò. Il Martello è del resto uno degli autori piú sintomatici per un piccolo realismo idillico o miniaturistico percepibile anche nel suo canzoniere per il figlio Osmino. Mentre anche nel canzonettismo e madrigalismo il gusto del «non so che» e del miniaturismo (come corrispettivo di un senso piacevole della vita elegante e sicura e insaporita di idillio) si precisa, fra tendenze artistiche e costume sentimentale, nelle sintomatiche espressioni di un Forteguerra («Se potessi far io / in tutto a modo mio, / sai tu che vorrei fare? / Vorrei il mondo scoriare / e farne poca cosa, / ma però graziosa: / un campo, una villetta, / e quivi, o mia diletta, / viver teco e morire, / ma non poter partire») o di un Pozzi («che se al tutto fosse priva / di quel certo non so che / che si chiama spiro e grazia / non farebbe piú per me»).

⁷⁷ Le tendenze melodrammatiche del Metastasio, la linea melodica e patetica del suo linguaggio, il modulo del suo paesaggio e delle sue figure (per non dire delle canzonette, specie della *Partenza*), l'incontro di grazia ed elegante semplicità, ben si possono rappresentare in un movimento di maturazione che, fra gusto ed esigenze intime, par muoversi dal classicismo piú rigido iniziale, attraverso il recupero, e un superamento dall'interno, di floridezza sonora e colorita, immaginosa di eredità soprattutto prebarocca, in un rococò arcadico assai sobrio e ricco di autentica forza sentimentale. Andrebbe poi considerata sulla via teatrale cosí forte nel Settecento (pur rifiutando le troppo facili adeguazioni del secolo teatrale e della vita come teatro che è un altro dei modi suggestivi, ma arbitrari di falsificare il Settecento e di ridurlo a giuoco di maschere e di finzioni sceniche) la librettistica melodrammatica che ha pure le sue cesure e i suoi cambiamenti (si pensi all'*Ascanio in Alba* del Parini), ma che nella zona metastasiana trova, anche nel piú forte incontro con le suggestioni scenografiche, delle caratteristiche di tipo rococò. Mentre occorrerebbe considerare nel rapporto letteratura-pittura i molti saggi dell'Algarotti. Anche nelle traduzioni dei classici le differenze di quelle del primo Settecento arcadico da quelle veramente neoclassiche successive possono trovare una

gusto figurativo e pittorico accompagna, anche sulla base di una piú forte sensuosità dell'immagine e della parola, uno spostamento piú deciso verso la figura. E qui un classicismo piú attento e impegnativo si può precisare (in rapporto al suo sottile erotismo e alla sua aspirazione di eternizzazione *perspicua* di momenti vitali e galanti) in un tipo di classicismo rococò (la grazia del particolare fisico evidenziato e carezzato, la traduzione *perspicua* della realtà sensoriale, la plasticità mobile e sfumata della figura) che (dopo i vari esempi del canzonettismo fortemente figurativo di un Crudeli e di un Casti e le prove di vicinanza, fra temi e figure, a certa iconografia rococò di *Embarquement pour Cythère* watteauiana e scampagnate e cacce alla Van Loo, nell'eclittismo frugoniano insaporito di piú forti fermenti edonistici-sensistici) trova infine il suo sviluppo piú maturo e sintomatico, a metà secolo, negli *Amori* del Savioli.

Qui (l'occhio di Momigliano aveva visto molto bene) il riferimento al rococò figurativo è tanto piú preciso e, sulla base di una concezione mondana pienamente edonistica (anche se non priva di una libertà libertina che pur si collega a certi aspetti della civiltà illuministica), si precisa una poetica in cui la componente rococò appare tanto piú intensa e colora fortemente l'elemento classicistico in un incontro che è, per me, ormai al di là dell'Arcadia, ma ancora al di qua del vero neoclassicismo, volto com'è tutto a forme di lucida grazia, di tenue e vivace colore, di ornamentazione mitologica in funzione di sensualità e animazione galante e socievole, iridata di ironia e di compiaciuto sorriso: mentre l'immagine si atteggia in precise forme figurative, il quadro compendiosamente corrisponde a moduli di pittura mitologica rococò (regno degli dei minori, per dirla col Sedlmayr⁷⁸), il linguaggio sensistico-classicistico si fa espressione di un mondo stilizzato e prezioso, sorridente e mondano, con decrescente tensione e varietà musicale

utile integrazione nella caratterizzazione della loro poetica appunto nella componente rococò che io ho già utilizzato in tal senso: si v. in proposito il mio saggio *G.M. Pagnini, traduttore neoclassico*, in questo volume, p. 101 ss. Con tutto ciò non caldeggerèi affatto una semplice e totale riduzione della Arcadia in semplice versione italiana di un rococò letterario europeo, ché troppo facilmente si perderebbero gli elementi piú intensi della discussione estetica a base classicistica e razionalistica dell'Arcadia, le tensioni graviniane che ad essa appartengono (Gravina e Conti), e la centrale spinta razionalistica che anche in campo europeo contraddistingue lo sforzo di un Pope o di un Gottsched, il suo rapporto con un preilluminismo, che (con tutti i suoi limiti e le remore prudenziali, poi termine di polemica nel vero illuminismo, così come la poetica arcadica sarà termine di polemica nelle posizioni illuministiche piú decise) costituisce pure il legame con la zona illuministica vera e propria.

⁷⁸In coincidenza anche con l'inizio della diffusione della pittura pompeiana-ercolanense su cui già aveva insistito il Momigliano e che potrebbe precisarsi – sulla cronologia della pubblicazione delle *Tavole ercolanensi* – in corrispondenza alle offerte di queste piú congeniali al gusto classicistico-rococò denunciato dalle stesse introduzioni degli editori dei primi volumi delle *Tavole* (nei primi volumi – fra '55 e '65 – prevale l'elogio del «grazioso e vago», «irregolare e capriccioso», mentre negli ultimi, posteriori alla diffusione del neoclassicismo winckelmanniano, si esalta il «semplice» e «sublime»).

(il ritmo è piú ripetitorio e piú brillante che approfondito e meno ricco di espressività sentimentale). Arte minore di un classicismo sensistico-rococò che si svolge entro le pieghe della civiltà illuministica, ma che non può certo proporsi come unico esponente letterario di quella nelle sue piú complesse manifestazioni, e che verrà poi cedendo anche in Italia sulla linea del classicismo e su quella del sentimentalismo preromantico di fronte al convergere sincronico delle decisive presenze della *Geschichte der Kunst des Altertums* di Winckelmann e della versione cesarottiana dell'Ossian, in cui gli elementi rococò saran da considerare appunto come elementi residui e non come dominanti.

E già quando si giunge al Parini la componente rococò, pur cosí vivace in certo gusto specie delle prime parti del *Giorno*, diviene piú chiaramente un elemento importante, ma funzionale alla descrizione satirica, tra fascino e ironia, del mondo nobiliare, elegante e vuoto spiritualmente. E anche se il rococò è portato da questo grande artista alle sue estreme possibilità di sfumatura precisa, di colore-disegno fluido e frizzante, esso non ha piú la forza di costituirsi come guida della complessa poetica illuministica-sensistica-classicistica del Parini nello stesso poema.

E come riassorbire tutto Parini nel rococò quando si pensi alla impostazione della sua poetica combattiva nelle prime *Odi* e nel *Discorso sopra la poesia*, e allo sviluppo neoclassico delle ultime *Odi*⁷⁹? E lo stesso saldo cerchio pariniano di piacere-virtú, natura-ragione, è ben lontano da ogni semplice compiacimento edonistico, da ogni sola prevalenza di sorriso galante ed epicureo, da ogni possibile giuoco e doppio giuoco della ragione, da ogni complicatezza e ambiguità di maschera, da ogni residuo di *Witz*, e la prosa pariniana mal potrebbe risolversi in qualsiasi formula rococò: cosí come sarebbe assurdo far ciò con la prosa degli illuministi italiani in cui si potrà al massimo rilevare, col Noyer-Weidner⁸⁰, un uso del tutto funzionale di brio e piacevolezza apparentabile col rococò, in rapporto ad una volontà di mediazione socievole e di volgarizzazione che ha al centro ben altri profondi interessi e si costruisce realmente in direzioni di efficacia e di chiarezza pragmatica robusta, razionale, concreta.

Con tutta la sua vistosità, la componente rococò viene ormai, come in un ultimo bagliore luminoso e stanco, esaurendo la sua vitalità entro un mondo tanto piú energico e nuovo di quello arcadico e di quello classicistico savoliano di metà Settecento. E del resto lo stesso gusto figurativo pariniano tende presto a svolgere il suo rapporto con tutto il mondo morale e sentimentale del poeta in direzione neoclassica, come (superato anche nelle arti figurative il rococò nel neoclassicismo eroico e preromantico del Piranesi

⁷⁹ Per la storia del gusto e della poetica pariniana rimando al mio capitolo *La sintesi pariniana* in *Preromanticismo italiano*, Napoli, 1959² e ai miei saggi *La Poesia del Parini e il neoclassicismo*, e *Parini e l'illuminismo*, in *Carducci e altri saggi*, Torino 1960.

⁸⁰ A. Noyer-Weidner, *Aufklärung in Oberitalien*, München 1957, p. 74.

e nel neoclassicismo piú accademico) in tutta la letteratura posteriore agli *Amori* la componente rococò scade lentamente a residuo di un gusto ormai esaurito nelle sue ragioni generali e nelle sue suggestioni piú vive.

La stessa iconografia di paesaggio e figura nella letteratura si trasforma, insieme alla nuova tensione delle poetiche preromantiche e neoclassiche al sublime, all'eroico, alla *edle Einfalt und stille Grösse* o viceversa all'appello del sentimento e della natura selvaggia. E testi ancora di ascendenza classicistico-rococò son risentiti, entro le nuove tendenze, in accentuazioni sentimentali o contemplative assai diverse dalla loro base di partenza.

Sicché nella stessa frequente ripresa di schemi e moduli savioliani (e una storia del saviolismo sarebbe da questo punto di vista molto utile e importante) il Monti porterà una nuova irruenza e immaginosità che mal si contiene in quelli, e il Bertola insinuerà un intenerimento, agevolato dal gessnerismo, che si svolge in forme preromantiche, o viceversa un gusto di placata contemplazione di bellezza che pare anticipare accordi di neoclassicismo foscoliano.

E se ancora nell'*Ortis* '98 compaiono moduli figurativi di tipo rococò italiano ed europeo (Bertola, ma anche direttamente Wieland e Gessner⁸¹), come nella scena di Teresa all'arpa con la contemplazione-degustazione dello scarpino color di giacinto o con la stilizzazione ironica della scena di seduzione delle lettere padovane, essi saranno in quel testo ormai sopravvivenze ben deboli pur nel contesto piú idillico-elegiaco di quella redazione e verranno, nella redazione del 1802, o bloccati in forma di dichiarata ironia e di superiore recupero di tipo «sterniano» o addirittura espunti.

Le zone dunque in cui utilmente può adoperarsi il termine di rococò, come componente di poetiche e indicazione di una linea di gusto fortemente legato al figurativo e che in questo trova la maggiore evidenziazione di aspetti e tendenze comuni alla letteratura e alle arti (ma che almeno in letteratura va inteso sempre solo entro piú complessi raccordi con altri elementi culturali, storici, letterari non riassumibili in rococò *tout court*⁸²), sono, per la nostra letteratura, identificabili nel periodo fra Arcadia e classicismo illuministico e sensistico, prima della piena maturazione illuministica, del neoclassicismo e del preromanticismo.

Penso che, come ho già detto, una simile operazione (basata su precise e

⁸¹ Si veda il mio saggio *Il «Socrate delirante» del Wieland e l'«Ortis»*, (1959), in *Classicismo e Neoclassicismo* cit.

⁸² Sul rapporto, e sui suoi limiti, fra arti e letteratura saran sempre da considerare le opportune considerazioni di E. Cecchi in «L'Europeo», 1950 (a proposito dell'edizione illustrata del *Furioso*, a cura di E. Vittorini, Torino 1950), che, senza condurre ad uno scetticismo o al rifiuto assoluto, inducono ancora una volta a diffidare di sincronie e coincidenze facili e semplicistiche variamente ripresentate da istanze di *Stilgeschichte*, *Geistesgeschichte* e sociologismo, unilaterali o giustapposti, come molto spesso avviene in una comune base di descrittivismo e determinismo astratto, di contro a piú concrete e complesse prospettive storico-critiche.

spregiudicate verifiche storico-critiche come quella qui riassunta per la letteratura italiana) possa fruttuosamente proporsi, con analogie cronologiche non fanaticamente portate a coincidenze assolute, anche per altre letterature europee: in una visione sempre molto articolata, dinamica e complessa della letteratura che rifiuti le totalizzazioni generiche e onnivore, le pretese di unità stilistiche massicce e assurdamente pretenziose di un'assoluta autonomia delle arti dai nessi storici, sociali, culturali entro cui esse effettivamente realizzano la loro storicità e la loro concreta peculiarità artistica: e dunque inevitabilmente in una prospettiva critica e storiografica a cui son legate radicalmente la mia verifica particolare e la mia proposta, e che anche in questo caso mi ha permesso, da tempo, di meglio rendermi conto e di meglio rappresentarmi lo svolgimento della letteratura settecentesca.

Ritratto di Annibale Mariotti (1961)

Ritratto di Annibale Mariotti, «La Rassegna della letteratura italiana», a. 65°, s. VII, n. 1, Firenze, gennaio-aprile 1961, poi in W. Binni, *Classicismo e Neoclassicismo nella letteratura del Settecento* cit. (1963 ed edizioni successive) e in W. Binni, *La tramontana a Porta Sole. Scritti perugini ed umbri*, Perugia, Regione dell'Umbria, 1984 e ristampe ed edizioni successive (1989, 2001, 2007).

RITRATTO DI ANNIBALE MARIOTTI

Annibale Mariotti (vissuto a Perugia dal 15 settembre 1738 al 10 giugno 1801) non fu una grande personalità, ma certo fu un uomo ben vivo nella sua città e nel suo tempo, un uomo che seppe settecentescamente comporre scienza, poesia e studio erudito e fu soprattutto un uomo che, venuta l'occasione, seppe pagar di persona con molta dignità e con molta consapevolezza di ciò che aveva fatto e non fatto.

Vissuto sino al 1754 a Perugia e laureato in quella università in medicina, sentí subito il bisogno di avvicinarsi, al di là della dubbia scienza locale, all'insegnamento romano del Jacquier, dello Stay e del Le Seur studiando fisica e meccanica per poi, nel '58, riportare gioiosamente i frutti della sua nuova cultura sperimentale nella sua città, cui fu sempre affezionatissimo. E quanti tratti del suo carattere bonario e critico, ironico e poco pretenzioso ne fanno un perugino esemplare, amante della città, della sua storia, del suo clima, della sua bellezza montana a cui, in occasione appunto del suo ritorno da Roma, innalzava un inno di gratitudine in elaborati versi latini che mostrano subito in lui l'educazione umanistica e la scuola dei classici usufruita settecentescamente come scuola di forma e come coerente ideale di nobilitazione di temi vivi, contemporanei, nell'alta perfezione della lingua e della tradizione latina, nella similarità di ideali razionalnaturali, nel saldo binomio di tipo pariniano Natura-Ragione, Piacere-Virtú, e con tutto un inerente gusto della vitalità, e dell'eleganza classica che la eternizza e la sigla lontano da una morta reviviscenza archeologica:

... Jamque procul tectorum culmina nosco
montibus impositas turres patriaeque superba
moenia, quaeque leves adspirant collibus auras.

Non sarà certo la grazia sicura del Rolli che nel ritorno dall'Inghilterra a Todi cantava «l'aria leggera sotto azzurro cielo», ma son pur versi non volgari, prima testimonianza di sentimenti e modi di un tipico uomo e letterato del secondo Settecento, che, pur avendo altri interessi predominanti di carattere scientifico ed erudito, voleva e sapeva intrecciare a quelli il respiro consolatore e stimolante della poesia, senza mai illudersi di essere un vero e grande poeta, senza mai cedere – modesto e consapevole, semplice e schietto – alle tentazioni sproporzionate dell'invasamento apollineo così fastidioso in tanti versificatori della sua epoca e alle cui pretese ridicole sapeva contrapporre dichiarazioni di una poetica modesta e gradevole di verseggiatore contento di trarre dal proprio culto della poesia una consolazione privata e

socievole, un conforto e incoraggiamento ad una vita gentile e civile, che gli meritavano la citazione onorevole del Croce quando nel suo saggio sull'Arcadia questi riportava alcuni versi recitati dal Mariotti nel giardino arcadico del Frontone:

Non io però fin dall'eteree sedi
un foco agitator chiamo e desio
che l'irritabil core ecciti a moti
troppo vividi e spessi, e per gli occulti
del cerebro recessi arbitro errando,
l'ordin ci turbi delle impresse forme,
me tolga a me stesso, ond'io non vegga
non parli che cose altere e nove,
sol da un ardente immaginar create,
tal ch'io me poco, ed altri non m'intenda.
Piano sentier, qual si conviene al pigro
debile ingegno mio, m'aprite, o Muse!

Dove ben si avverte – in una specie di spaccato settecentesco che rende la figura del Mariotti ben significativa per un clima medio di secondo Settecento seppure un po' provinciale e minore – l'antipatia per le forme ampollose e oscure per mentita ispirazione dei poeti-vati del tempo, dei verseggiatori del grande e del sublime pindareschi e profetici, e una nozione di poesia conversevole e meditativa, piana e modesta, inserita nel cerchio della ragionevolezza e del buon senso comune, ambiziosa di assoluta comprensibilità e comunicabilità: e dunque una presa di coscienza sicura dei propri limiti e dei propri ideali e insieme il riflesso di una mente calma e chiara, di una educazione scientifica e sperimentale che attribuiscono il Mariotti soprattutto a quelle correnti di metà secolo che svolgono ideali e modi arcadici di chiarezza e di socievolezza, di naturalezza e di disciplina formale ed interiore soprattutto nelle forme di una letteratura discorsiva appoggiata al sensismo e all'illuminismo dell'epoca, adatta particolarmente ad uomini di cultura scientifica. Qual era quella che più direttamente il medico e professore Mariotti possedeva e sviluppava, dopo la sua educazione romana, nell'attività professionale (che era poi la prima maniera sua di essere utile concretamente alla sua città) e nell'attività accademica svolta con grande serietà nell'Università e in aperta lotta con i residui della cultura aristotelica e scolastica, la quale guardava con sospetto l'introduzione da parte del Mariotti di nuovi strumenti sperimentali e contro cui nei suoi scritti abbondano frecciate violente per i «ridicula argumenta» le «inutiles quaestiones» le «nugae», o addirittura, con sdegno scientifico e morale insieme, contro il *nefas*, il turpe di una pseudoscienza che in nome di una malintesa *pietas* religiosa voleva ostacolare la libera trionfale avanzata della scienza sperimentale europea, della scienza all'insegna di Cartesio e Newton. Con un'audacia decisa che lo portava sino a sostenere tesi a volte piuttosto azzardate (come

quella della possibilità di gravidanza nell'uomo) pur di sostenere la libertà dell'esperienza e della ricerca spregiudicata, che poi veniva da lui accuratamente appoggiata ad una forte conoscenza di ricerche ed esperimenti italiani ed europei in una vasta documentazione accresciuta da una prospettiva di attenzione, di curiosità, di relazioni epistolari con dotti e scienziati italiani e stranieri con cui il Mariotti rompeva il precedente isolamento perugino, come faceva ugualmente sul piano delle sue ricerche erudite di studioso della storia locale, delle patrie memorie, che lo avvicinavano al Tiraboschi, al Garampi e a tutti i più sicuri eruditi italiani del tempo.

Mentre le sue ricerche scientifiche ed erudite, con le quali ultime (specie con le *Lettere pittoriche* che ricostruiscono i dati e le date della tradizione pittorica perugina e uniscono l'amore per la verità di fatto con l'appassionata e stimolante esaltazione della gloria cittadina sin nelle sue origini etrusche e nella giustificazione assai interessante di una intensa vita artistica quale corrispettivo di una forte vita democratica) egli si associava al lavoro erudito dei Lanzi e dei Tiraboschi, venivano irrorate di un candido e chiaro amore per la virtù senza cui scienza ed erudizione gli sembravano vane ed inutili. Sicché al centro di tutta la sua attività si possono richiamare certe dichiarazioni di entusiasmo morale ben coerenti alla sua integrale posizione illuministica e aperte da alcuni versi giovanili del 1759, che non si possono rileggere senza avvertirvi una partecipazione schietta da parte di quest'uomo che in esse legava tutti i suoi interessi e un senso della vita tutt'altro che sprovveduto ed ingenuo, pur nella linea rossa del suo coraggio ottimistico e progressivo:

Bella virtù che sempre a te simile
di te sempre sei paga, e in cui si aduna
quanto v'ha di più bello e più gentile,
se v'è felicità, tu sei quell'una.

Non saranno grandi versi e la chiusa è nettamente provvisoria e scadente da un punto di vista artistico, ma hanno sapore di sincerità assoluta. E ben intonano la linea su cui si svolge la stessa attività poetica del Mariotti che, con esito variamente efficace, val meglio considerare in questa prospettiva di letteratura ispirata a motivi morali e civili, in cui la stessa galanteria, l'attenzione al fascino femminile e, parinianamente, al «grato della beltà spettacolo», mentre è motivo vivo e svolto in accordo con tipici filoni di letteratura secondosettecentesca, soprattutto secondo i moduli contemporanei della lirica savioliana (e dunque testimonianza di un significato di contemporaneità, di viva apertura alle forme della letteratura del suo tempo), ben corrisponde ad un ideale di gentilezza e di civiltà con cui il Mariotti partecipava a quella ricostituzione di una vita più socievole, naturale e progressiva che impegnava la società intellettuale settecentesca sin dall'Arcadia e che ora, in zona illuministica, assumeva un tanto più chiaro valore civile. Tanto che nel discorso tenuto, in epoca repubblicana, per la rappresentazione del *Bruto* di Voltaire, il Mariotti fortemente batteva sull'essenziale acquisto di

civiltà significato dalla presenza delle donne fra il pubblico e fra gli attori, dato che la interpretazione di parti femminili da parte di uomini gli sembrava parinianamente un'offesa alla naturalezza e alla natura: «Non può l'amore debitamente esprimersi né conviene che si esprima da altri oggetti se non se da quelli che son fatti dal Cielo per ispirarlo».

Che non era solo un'amabile chiusa di convenienza galante del letterato ossequioso verso le sue concittadine, pastorelle dell'Arcadia repubblicana, ma il sincero sentimento dell'uomo del Settecento illuministico che nella natura e nella ragione, nel piacere e nella virtù vedeva i termini saldi della sua vera fede, il senso di una fruizione sana, antiascetica e saggiamente sprejudicata della vita.

Da questo punto di vista la produzione poetica del Mariotti (certo comunque migliore di molta sua prosa accademica paludata e atteggiata, seppur non priva di idee e di chiarezza) prende per noi un suo doppio valore: quello di rappresentare, entro la concreta società perugina, cui egli interamente appartenne e volle appartenere, fino ad esserne organizzatore di accademie e della ripresa, nel 1778, di una tarda Arcadia (modo comunque di affiatamento di Perugia con le altre città italiane), le principali correnti poetiche in vigore fra il '60 e l'80 circa (da riprese più stanche del sonettismo arcadico, fra temi pastorali ed elogi encomiastico-storici alla Filicaia e Frugoni, a forme pariniane e soprattutto savioliane di odicine amoroze, a un largo esercizio di versi sciolti di stampo didascalico-illuministico sino a rari barlumi di malinconiche cadenze preromantiche) e più il valore di segnare chiaramente l'interesse etico-civile dell'illuminista, moderato sí, ma disposto, quando venne il momento, ad accettare, ben coerentemente con gli stessi motivi espressi in poesia, la responsabilità amministrativa e politica al segno della libertà repubblicana e democratica.

Così già nei sonetti di tipo filicaiano e frugoniano la rievocazione della battaglia di Azio sarà pretesto ad una riflessione illuministica antiromana contro la violenza e la dominazione sopraffattrice, il tema della Temperanza darà l'avvio ad una meditazione sulla rovina degli stati desiderosi di smodata grandezza e di potenza imperialistica e alcuni sonetti per monacazione singolarmente coloriscono, di fronte al finale pio, più convenzionale, il valore della vita familiare e mondana, della fruizione di beni vitali e naturali negati alla giovane reclusa. Ed è davvero singolare in un sonetto per monacazione questa perorazione molto partecipata di un *advocatus diaboli* troppo eloquente:

No, non potrai, quando più forti i sensi
di lor natia ragione usar vorranno,
no, fuggir non potrai, come tu pensi,
entro quel chiostro ogni mondano affanno.
In quel silenzio più che altrove intensi
gli amanti affetti al cor sentir si fanno;
né tra i vani potrai desiri accensi
molto goder del lusinghiero inganno.

E mostrar ben potrai liete e gioconde
le luci allor; ma fia, che tardi accorta
l'alma di noia e di dispetto abbonde.
E non potrai... Dove il livor ti porta
rio tentator? Sí, tutto (ella risponde)
tutto posso in quel Dio che mi conforta.

Dove è evidente che l'accento preme, piú che sul finale religioso, sui sensi spontanei, sulla natia ragione, sugli amanti affetti di una giovane donna: i termini su cui, piú convenientemente, il Mariotti insiste piú volte in poesie per nozze, come quando scrive ad una sposa ritrosa:

Del natural desio che in te non dorme
sol ti piaccia seguir la facil arte
e di raro vigor al tuo conforme
ne' tuoi figli vedrai non dubbia parte

o nella prefazione alla traduzione dei *Consigli agli sposi* di Plutarco (ché significativamente preferisce presentare agli sposi questo solido testo di naturale buon senso che non epitalami abusati e convenzionali) o nelle numerose canzonette erotiche che conservano tutto sommato la parte piú gustosa e accettabile della produzione in versi del Mariotti.

Anche lí, e soprattutto lí, campeggiano Natura e Ragione, Piacere e Virtú e, lungi da ogni punta libertina, questi ideali si consolidano nella tenue ma gustosa rappresentazione realistico-classicistica di immagini di sanità naturale e di civile eleganza e compostezza: immagini di giovani donne amorose:

Alle pupille tremule
piú acuto stral si scocca:
nuovo cinabro spargesi
sulla ridente bocca.
Tondeggia il collo eburneo
sotto il bel crine aurato
per mano delle Veneri
raccolto e inanellato.
Quindi in gentil declivio
molle discende e unito
alabastrino l'omero
al braccio ben tornito

o modeste scenette di quieta e sana vita villereccia invernale:

E il buon villan già libero
d'ogni gravosa cura,
gli ozi che i Dei gli fero
omai goder procura.

Quindi di fessa rovere
 e di silvestre oliva
 chiuso in suo vil tugurio
 stridule fiamme avviva;
 tutta tremante e gelida
 al focolar fumoso
 la famigliola assidesi
 in placido riposo...
 Tutta al canton rannicchiasi
 colla conocchia amica
 ruvido fuso a volgere
 l'ispida madre antica.
 E a lei di cor consimile
 siede vicina ancora
 discinta il petto tumido
 la pia feconda nuora
 cui mentre intorno pendono
 i pargoletti figli
 e or questo or quel rimprovera
 de' ciechi lor consigli,
 o antichi panni e laceri
 provida risarcisce,
 o in maglie minutissime
 spoglie alle piante ordisce...

Poesiole da antologia di minori savioliani e pariniani con di suo un gusto piú acerbo e spesso incondito di piccolo realismo provinciale e artigianale tutt'altro che sgradevole, come certe repliche provinciali di mobili rococò e neoclassici. Al centro un amore umanistico per la poesia come conforto di vita socievole e come privato diletto congiunto allo studio e all'amore umanistico per la cultura. Secondo i versi di tipo cassoliano del sonetto *La libreria*, forse i piú pacati e limpidi di tutta la produzione mariottiana:

Sacra alle Muse e a me verace e sola
 fonte di pura calma e di contento,
 romita cameretta, in cui ben sento
 ch'ogni torbida idea da me s'invola:
 tu negli aurei volumi illustre scuola
 d'ogni saver mi schiudi; in te men lento
 scende il chiomato Apollo, e a par del vento
 fra' tuoi dotti piaceri il dí sen vola...

E insieme al centro il sentimento della vita antiascetica e laboriosa che giustifica idealmente, anche se non sostiene poeticamente, un sonetto sull'incontentabilità umana che alla noia dei pigri oppone i termini della vita piena e della morte piuttosto che immagini oltremondane e moralità religiose. Non che il Mariotti sia stato un irreligioso o ateo, ché anzi il suo

illuminismo, come spesso avviene sin nel Parini, si associa assai agevolmente ad una pratica tradizionale e ad un cristianesimo illuminato e tollerante, ma appunto a un cristianesimo nella sua accezione piú illuministica e piú pratica e morale che ascetica e metafisica. E che si apre soprattutto alla vita e ai suoi valori, come si può ben vedere anche in quel curioso e gustoso atto unico *Il pallone volante*, del 1784, che usufruisce di certa sottile e gracile vena comica non rara nel Mariotti (si pensi ad un sonetto sul Demonio di Socrate fatto consistere nella famigerata Santippe) per chiara presa di posizione illuministica, non alta ed enfatica come quella dell'Ode montiana al Signor di Montgolfier, ma discreta e sicura.

È evidente infatti che nel contesto leggero e un po' gracile, fra ingenuo e malizioso, con un impasto a suo modo molto piacevole, certe battute si isolano per la loro voce precisa di una fede nel progresso che vive in tutti i personaggi (figurine graziose ed agili, fra popolarische e raffinate) ad esclusione del petulante signorotto provinciale, incivile e fatuo (quasi una replica minore di certi nobilotti goldoniani sgarbati e tracotanti), che non crede nei lumi della ragione e sdegna la vicinanza della plebaglia e a cui il milord inglese, il borghese italiano affabile e uguale con tutti, la fidanzata che rifiuta a lui la sua mano, tutta piena di entusiasmo per le nuove scoperte fino a voler partecipare essa stessa al primo viaggio degli Charles e Robert, e soprattutto il caffettiere Criquet, voce del buon senso e del nuovo orgoglio egualitario del popolo francese, danno sorridenti, ma consistenti lezioni di comportamento e di ragionevolezza, fino a rimandarlo scorbacchiato alla città di provincia in cui esercita i suoi malcollocati privilegi. E che senso se non quello di una fede democratica e illuministica si può dare alla battuta di Criquet? «Eh via signor Tibaudier. Se viaggiando per aria, si arriverà mai fino alla luna, oh quante belle memorie si caveranno da quegli archivi per provare ad evidenza che tutti nasciamo ad un modo!», o a quella con cui di nuovo il caffettiere esprime il suo desiderio di assistere al decollo del pallone volante («palloni che viaggino per aria non gli ho veduti mai. De' palloni che stan sempre per terra, oh di questi sí che ne ho veduti e ne vedo ogni giorno»), o a quella del Milord («un regno riceve piú onore da due filosofi che da un infinito numero di oziosi e di storditi») o alle serie parole con cui questi ribatte alla ironia di Tibaudier («Bellissima! I parigini sono annoiati di stare in terra e voglion star per aria») dicendo: «Questa è una voglia fra gli uomini antica assai».

Il *Pallone volante* era uno scherzo, un divertimento fatto perché anche «il nostro popolo minuto», come dice il Mariotti, «avesse un'idea di quella famosa macchina». Ma gli ideali che premono dentro quella prosa leggera e festosa eran venuti sempre piú maturando nell'animo del Mariotti e lo si vide bene quando, giunti, nel 1799, i francesi a Perugia, essi vi proclamarono la repubblica ed egli si assunse il compito del gonfalonierato, massima carica cittadina, senza esitazioni, senza reticenze e manifestando piú volte pubblicamente a chiarissime note i suoi sentimenti e le sue idee. Come nel

discorso tenuto, quale direttore delle tragiche azioni teatrali nella perugina accademia nazionale di belle lettere ed arti, per la rappresentazione del *Giunio Bruto* di Voltaire, in cui, dopo un violento esordio antitirannico («Impalidiscono a te davanti, o Bruto, gli oppressori superbi dei Diritti dell'uomo, gli astuti fautori delle crudeltà e delle scelleraggini; gli insidiatori protervi della onestà e della innocenza. Ma con lieta fronte e sincera ti miri chiunque ha in petto un'anima libera, chiunque ama la umanità e la virtù. Qui tu non vedi né Tarquinii, né Porsenni, né Arunti. Qui l'onore, la giustizia, l'amore, la pace, applaudiscono agli eroi della libertà, ai difensori della uguaglianza, ai vindici della ragione»), egli svolse il tema squisitamente repubblicano e alfieriano dei legami indissolubili fra la poesia tragica, educatrice di virtù e di libertà, e le condizioni dei governi democratici, e della sua incompatibilità con qualsiasi regime assoluto. O come nel discorso tenuto da lui in qualità di rettore dell'Università, in occasione della riapertura di quella riformata in senso democratico: discorso ancor più significativo e per le citazioni degli enciclopedisti e di Rousseau e per una singolare contrapposizione, nella storia perugina, a cui sempre il Mariotti attentamente guardava, fra gli eroi democratici, i Cesti, i Biondi, gli Andreotti, e «le aste scellerate dell'aristocratico Fortebraccio», per la decisa antinomia fra il «passato barbaro tirannico giogo» e la presente «rigenerazione», per gli elogi al popolo francese promotore della libertà di tutti i popoli, per un più vasto raccordo fra libertà, cultura, scienza e morale. Termini ormai più chiaramente enucleati e fra di loro associati in questa gioiosa realizzazione dei costanti ideali del Mariotti quali si erano venuti maturando nella sua complessa esperienza di cittadino, di letterato, di scienziato, di illuminista coerentemente disposto ad adeguarsi all'allargamento degli orizzonti democratici che già alberggiavano entro la sua opera e la sua attività precedenti.

Né mancò al compito della sua figura di rappresentante della migliore tradizione democratica perugina e degli uomini del '99 l'aureola della persecuzione e del carcere, quando, caduta, dopo eroica resistenza, la Perugia repubblicana sotto i colpi dell'armata dei sanfedisti aretini, egli fu arrestato e condotto ad Arezzo, esposto con la sua veneranda canizie agli insulti della plebe reazionaria, costretto poi, dopo un peregrinare fra le prigioni di Arezzo e di Perugia, a chiudere la sua vita fra umilianti persecuzioni e un processo durante il quale la sua abilissima difesa seppe pur mostrare, nelle pieghe di una posizione legalitaria, la sua fedeltà agli ideali più intimi e alla sua coscienza di cittadino.

Parini e l'illuminismo lombardo (1961)

Recensione a Giuseppe Petronio, *Parini e l'illuminismo lombardo* (Milano, Feltrinelli, 1961), «La Rassegna della letteratura italiana», a. 65° s. VII, n. 2, Firenze, maggio-agosto 1961, poi con il titolo *Parini e l'illuminismo lombardo* in W. Binni, *Classicismo e Neoclassicismo nella letteratura del Settecento* cit. (1963 ed edizioni successive).

PARINI E L'ILLUMINISMO LOMBARDO

Il nuovo saggio pariniano del Petronio¹ vuol essere una intera ricostruzione della personalità e dell'opera pariniana nella sua linea di sviluppo entro la storia dell'illuminismo lombardo.

Partendo dall'esame delle *Rime di Ripano Eupilino*, ricondotte alle forme di una prima Arcadia isolata rispetto agli sviluppi dell'Arcadia matura e frutto di un sostanziale isolamento del giovane poeta nella cultura ideologica e letteraria del suo tempo (e dunque sostanzialmente posizione di «arcade arretrato al Cinquecento» secondo la nota definizione carducciana), il Petronio riconosce la prima vera impostazione della poetica pariniana nell'adesione del poeta all'Accademia dei Trasformati e ai motivi dell'illuminismo e del sensismo nei componimenti scritti per le adunanze di quella Accademia e nelle prime Odi dove piú esplicito si fa l'impegno poetico-civile e sociale del Parini e la sua poetica si chiarisce in una nuova volontà illuministica poetico-pratica che carica di nuova e storica tensione il vecchio binomio classicistico dell'*utile dulci*.

Il critico rileva così la tendenza classicistico-moderna di un linguaggio poetico nuovo e rivoluzionario rispetto all'Arcadia anche se contenuto in un equilibrio in cui l'elemento classicistico (con la sua eredità arcadica) può diventare, se reso troppo autonomo, limite della stessa notata novità. L'impegno illuministico concretato nelle condizioni della cultura illuministica lombarda e nella versione moderata del Parini (di cui si illustrano i motivi progressivi e coraggiosi e le remore di incomprendimento per i motivi piú rivoluzionari dell'illuminismo francese) si sviluppa nelle prime due parti del *Giorno*, poema didattico-satirico in cui il poeta riprende, a nuovo livello, tendenze note della letteratura settecentesca e di cui il Petronio descrive i risultati piú coerenti e intonati a quell'impegno, ma insieme i limiti sia nello «scialbore» del protagonista (sí che par piuttosto doversi dire che il vero protagonista del poemetto sia lo stesso Parini), sia in quelle parti meno funzionali all'impegno centrale e che il critico qualifica come «riposi poetici».

Poi (limitato in un ambito piú letterario-settecentesco il Parini dei componimenti minori su cui tanto insisteva il Petronio) l'esame delle correzioni alle prime Odi e al *Mattino* (in cui lo studioso verifica una crescita di cura letteraria e classicistica e una inerente diminuzione dell'impegno combattivo e realistico) riconduce il discorso ai rapporti del Parini con la cultura milanese e alla constatazione di un progressivo discostarsi di lui dalle posizio-

¹Giuseppe Petronio, *Parini e l'illuminismo lombardo*, Milano, Feltrinelli, 1960.

ni illuministiche piú combattive che trova riscontro nel generale indebolirsi della tensione progressiva del gruppo illuministico lombardo e si traduce nella difficoltà pariniana di completare il *Giorno*, nella poesia piú debole ed evasiva delle due ultime parti, nella impostazione delle ultime Odi, di cui si dichiara l'altezza poetica, ma insieme il prevalere in esse di un vero e proprio neoclassicismo e di un isolamento del poeta, chiuso nella proposta della propria alta figura morale e poetica.

Tale linea che il Petronio propone come frutto di una impostazione critica nuova e integralmente storica, avversa insieme alle «deformazioni impressionistiche e alle cincischiature stilistiche», non mi pare in realtà spostare di molto quella che risultava già da posizioni critiche precedenti, se si ricordino almeno proprio i miei studi pariniani sia già nel capitolo pariniano del *Preromanticismo italiano*, del '48, sia, e piú, nei saggi *Parini e l'illuminismo* (ripubblicato nel volume *Carducci e altri saggi*, Torino, 1960) e *La poesia del Parini e il neoclassicismo*.

La novità andrà dunque cercata nella maggiore accentuazione dell'accordo fra arco storico-ideologico e arco poetico, fra evoluzione pariniana ed evoluzione dell'illuminismo lombardo e nelle verifiche particolari degli esami dei singoli momenti dello sviluppo pariniano.

Devo dire però francamente che, malgrado il riconoscimento di un impegno di ricostruzione dinamica assai alacre e attiva, e malgrado varie osservazioni e rilievi stimolanti sulla poetica illuministica pariniana, o sulle correzioni delle prime Odi, i risultati del libro mi sembrano piuttosto sproporzionati rispetto alla ambizione rinnovatrice e che (a parte l'ovvietà di alcune parti, come quella circa il protagonista del *Giorno* o certi paragoni con poeti minori) la resa critica della realtà poetica pariniana mi sembra piuttosto debole.

E, pur alieno da «deformazioni impressionistiche» (qualifica poi piuttosto azzardata quando si rivolge, come pare, a certe finissime pagine del Morigliano sulla *Notte*) e da «cincischiature stilistiche» (che tali sono negli esercizi piú scolastici e unilaterali in tal direzione, ma che non escludono la liceità di un centrale e intero esame della resa espressiva di un poeta), mi par di avvertire in tutto il libro un certo scarso interesse per la poesia, troppo rivista prevalentemente nei suoi elementi contenutistici e troppo fuggevolmente approfondita là dove essa è piú forte.

Significativo in tal senso è il fatto che mentre il Petronio dedica pagine e pagine all'illustrazione delle prime Odi, così nuove e vive, ma certamente meno piene di un alto valore poetico, alle ultime Odi, che pur considera alta poesia, è riservato un capitoletto assai frettoloso e poco illuminante.

Si ha poi l'impressione che a questo punto decisivo il giudizio prima così svelto e risoluto del Petronio sia divenuto incerto ed ambiguo e che in realtà la sua tesi piú vera (e coerente all'impostazione di una assoluta coincidenza fra arco ideologico e arco poetico) potesse essere una valutazione limitativa delle ultime Odi: dato che, da tal punto di vista, par difficile mantenere

l'immagine alta delle ultime odi se in queste viene a mancare l'elemento nuovo e attivo essenziale all'equilibrio pariniano «tra letteratura e volontà di rinnovamento civile, tra una concezione letteraria e tradizionale della poesia e una nuova, nata da una ragionata adesione all'illuminismo e alle riforme teresiane e giuseppine».

E ambigua risulta ancora questa giustificazione del positivo di una lirica prima detta «atemporale»: «però, proprio perché Parini è sempre un uomo vivo, atemporale questa sua poesia, anche quest'ultima, non è, ché anzi è tutta cosa del Settecento, non solo per le caratteristiche che già si sono indicate – razionalità, influsso del sensismo, gusto oraziano –, ma per un'aderenza piena allo spirito più profondo del secolo». Dove il critico pare avvertire l'insufficienza della tesi che sarebbe più coerente alla sua impostazione generale, ma realizza tale coscienza in una formula evidentemente generica e con una rappresentazione troppo generica e indiscriminata dello spirito del Settecento.

Né convince l'affermazione poi, secondo cui lo stile pariniano anche nelle ultime odi rimarrebbe sostanzialmente lo stesso.

Ma tutto il discorso sulle ultime odi è estremamente contorto né ci aiuta molto a meglio comprenderle la conclusione che le afferma «singolarmente ricche di contraddizioni profonde: espressione della nascente società borghese nel loro scoperto autobiografismo, nel loro razionalismo, nel loro sostituire al vecchio eroe mitico e aristocratico il borghese Parini... ma nello stesso tempo, nella loro solitudine tra malinconica e orgogliosa, nella chiusura del loro moralismo non più aperto ai problemi vivi della società, segno dei limiti della nostra società borghese». Anche perché questa diagnosi «borghese» appare troppo lata e generica se può giungere dal Parini alla situazione nostra contemporanea.

D'altra parte sarà pur da notare che nelle ultime Odi di fronte al mondo dei nobili sciocchi e oziosi della *Notte* (estrema propaggine e moltiplicazione della figura del giovin signore) il Parini crea figure vive di aristocratici e di dame coerenti a quella riforma morale che nell'epistola al De Martini egli si vantava di aver agevolato con le prime parti del *Giorno* e questo mondo ricco di affetti, di senso della poesia e della civiltà, bennato e sensibile agli insegnamenti del poeta, ha pure una sua vitalità e nel suo conforto pur si alimenta la fiducia del poeta nel valore dei suoi ideali etico-poetici anche se più spostati in direzione neoclassica. E il poeta non rimane totalmente solo né privo di un'azione almeno in quell'ambito di una parte della nobiltà milanese che (se non si accetti la diagnosi drastica di Stendhal all'inizio della *Chartreuse*) si veniva pure aprendo (col concorso poi dell'epoca napoleonica e dell'azione foscoliana) a quell'unione attiva e feconda fra nobili e borghesi che è caratteristica del romanticismo lombardo.

E la stessa valutazione del neoclassicismo come tendenza tutta accademica e negativa (come in effetti fu nei suoi esiti più rigidi) andrà pur limitata nella constatazione che esigenze e motivi neoclassici pur collaborarono anche

positivamente (reazione al concetto troppo praticistico della poesia illuministica, senso della forma, della lingua poetica, del valore della tradizione nuovamente fecondato da elementi preromantici) alla genesi dell'«alta» poesia dell'ultimo Parini e poi (su di un'onda piú lunga e complessa) a quella della poesia foscoliana.

È ovvio che a me paia piú legittima e storica la giustificazione delle ultime odi secondo il ritmo piú complesso di gusto, di animo, di storia, che io sinteticamente proposi nei saggi sopraindicati e che non è il caso di qui riproporre ampiamente: allentamento dell'impegno illuministico, ma non perdita delle fondamentali persuasioni pariniane (ragione-natura, piacere-virtú) trasposte (in relazione anche con la fiducia, se si vuole illusoria ma non meno intimamente operante, in una battaglia riformatrice in gran parte vinta e in relazione con lo stimolo del gusto neoclassico e del suo etico corrispettivo) in una poetica piú distesa ed armonica, piú rasserenata e mitica e non perciò solo letteraria e formalistica.

Né per quel che riguarda la storia dell'ultima evoluzione pariniana in rapporto con quella della cultura lombarda contemporanea mi pare che l'esempio di Pietro Verri sia preciso (basti pensare al suo atteggiamento di comprensione e simpatia di fronte alla rivoluzione francese e persino ai suoi «eccessi» necessari), mentre per il Parini si sarebbe dovuto pur considerare il suo atteggiamento di fronte all'ingresso dei francesi in Lombardia e alla costituzione della Cisalpina: donde poi le ragioni della mitizzazione foscoliana nell'*Ortis* o di quella montiana nella *Mascheroniana*.

Altre osservazioni vengono suggerite dalle altre parti della monografia del Petronio.

Per l'esame delle *Rime di Ripano Eupilino* par cosí esagerata la tesi dell'assoluto isolamento del giovane poeta almeno per quanto concerne la sua sperimentazione di forme arcadiche: basti pensare a quell'uso dell'endecasillabo catulliano (già rilevato dallo stesso Carducci) mutuato al Rolli. Ed esagerata mi pare risulti l'importanza attribuita all'incontro con i Trasformati (un esame piú vicino delle precise tendenze ed offerte di quell'accademia sarebbe necessario), dato che sulla tematica generica proposta nelle loro adunanze il Parini porta uno svolgimento tutto suo e ben piú audace rispetto alle idee di quell'accademia.

Quanto al *Giorno* troppo limitata appare la valutazione della componente rococò e di quell'elemento di fascino dell'eleganza della società nobiliare satireggiata su cui insisterono Petrini e Momigliano: donde i limiti delle letture critiche di brani come quello della «vergine cuccia», e troppo divisa la considerazione dei «riposi» poetici o di quegli esiti di sapore fiabesco (la favola del piacere) che sono intimamente coerenti con la gamma complessa della poesia pariniana se non la si vuol ridurre solo alle sue punte polemiche e ideologiche.

Infine l'insistenza eccessiva sui limiti della novità realistica della poesia e del linguaggio pariniano (un'audacia innovatrice che poi ripiegherebbe e si

smorzerebbe) può condurre ad una ipervalutazione delle prime odi (a cui concretamente, come ho detto, va l'attenzione più lunga e minuta dell'esame particolare) e ad un risultato storicamente poco accettabile: il pericolo di una immagine più desiderata che reale e la forzatura da parte di una poetica del critico rispetto a quella effettiva con cui il Parini raggiunse concretamente la sua poesia maggiore fra *Giorno* e ultime Odi solo assimilando in forme più eleganti e poetiche la forza delle sue prime prove più aperte e programmatiche. E sol così egli operò entro la sua situazione concreta personale e storica, che è quella dell'illuminismo classicistico-sensistico e neoclassico e non quello del romanticismo 1816 o del realismo otto-novecentesco.

Quanto alla visione generale dei momenti settecenteschi entro cui il Petronio colloca il Parini mi pare che, fortemente e giustamente accentuata l'importanza del momento illuministico, il critico tenda troppo a deprimere il significato e la validità particolare degli altri momenti: sia dissolvendo il momento preromantico unicamente in uno stile (lo stile che egli chiama sbrigativamente nordico o ossianesco; e ciò è comunque troppo poco anche qualora si voglia considerare il preromanticismo solo come un aspetto della civiltà illuministica), sia troppo svuotando l'Arcadia della forza e del significato dei suoi elementi storici di razionalismo preilluministico.

D'accordo con lui nel rifiutare una facile continuità fra Arcadia e illuminismo anche in sede di poetica (e d'accordo nel segnare l'importanza di novità del sensismo) e quindi nel rifiutare la tesi crociana di un Parini arcade (e quella fubiniiana, più graduata, ma culminante nell'immagine di un Parini fiore dell'umanesimo arcadico), non lo sono poi nel considerare in maniera tutta negativa e solo in sede di gusto un'epoca ricca di fermenti estetici e storici (la stessa rivalutazione pariniana di quell'epoca ne accentuava la corrispondenza fra elementi letterari ed elementi diremo preilluministici).

Non si tratta certo di negare i limiti fortissimi di una letteratura che ha in sé i pericoli dell'evasività, della convenzionalità, del compiacimento puramente letterario, ma di considerare insieme i suoi elementi più vivi e storici (e le sue migliori rese artistiche limitate, ma non spregevoli): elementi corrispondenti non solo alla rivolta antibarocca e all'impostazione di una nuova disciplina letteraria, ma alle ragioni più interne di tutto ciò (razionalismo e nuova vita di costume e di cultura), alla tensione innegabile ad esprimere una nuova vita di rapporti socievoli, di recupero di una piccola realtà e di un'animata vita sentimentale e patetica a nuove meditazioni estetiche, con una gamma varia di velleità e di possibilità più concrete che non è giusto involgere in un unico giudizio tutto negativo e in un rigido e assoluto distacco dall'epoca successiva, pur rilevando di questa la novità di impegno, di cultura e di poetica.

Né mi par giusto attribuire ai recenti rivalutatori dell'Arcadia l'idea assurda che essa costituisca «un momento ideale e quasi una categoria eterna dell'arte».

E, se è giusto distinguere chiaramente fra Metastasio e Parini, non è detto che nel primo manchi «un fremito solo, non si dice di grande poesia, ma di

grande letteratura, o di una umana commossa letteratura» (fu tutto e solo un inganno il giudizio metastasiano di Rousseau o del Leopardi, o l'affermazione della sua qualità di poeta nello stesso De Sanctis?).

Penso anche qui che il modo di fare storia e critica del Petronio, che indubbiamente attrae per la sua decisione e sinteticità, sia in qualche modo troppo semplicistico e che una maggiore volontà di graduazione non sia frutto di spirito di compromesso, ma di maggior senso della concreta complessità dei fatti storici in ogni campo.

Anche perché, nel caso del Parini, certa brusca proclamazione di cesura rispetto alla critica precedente sembrerebbe più giustificata là dove si affacciasse una tesi tutta nuova e la reazione tutta nuova a una diversa diagnosi, mentre, come ho già detto, non mancavano saggi critici che già chiaramente insistevano sulla novità della posizione e della poetica pariniana di fronte alla vera e propria epoca e poetica arcadica. E il ricordarlo chiaramente, oltretutto, non sarebbe stato male.

Mi pare in conclusione che nel libro del Petronio, pur così vivace e animato, e di cui comunque va valutato l'impegno di sistemazione totale e storica, si ripercuota una tendenza critica troppo ideologica, poco attenta alla realtà intera della poesia, e alla complessità e gradualità della storia e della letteratura.

Certo la storia e la critica non possono essere archeologia, nel senso peggiore della parola, comportano giudizio e intervento inevitabilmente orientati, ma non possono nemmeno essere prevaricazione sull'alterità del passato e correre il rischio di giudicare la realtà poetica solo come esatta corrispondenza a rigida coerenza e a rigida progressività ideologica.

Mi permetto, come postilla *pro domo mea*, di aggiungere infine che l'affermazione del Petronio secondo cui mi si attribuisce di «aver acutamente mostrato come Arcadia, illuminismo, preromanticismo si intreccino e mescolino per tutto il Settecento» non è corrispondente all'effettiva impostazione dei miei studi settecenteschi e anche a quella in particolare del mio *Preromanticismo italiano* in cui semmai si è qualche volta rilevato una eccessiva cesura fra primo e secondo Settecento e una eccessiva ipostatizzazione della tendenza preromantica. Naturalmente altro è dire che residui arcadici ritornino ad esempio nell'*Ossian* cesarottiano e che residui arcadici ed elementi illuministici si possano rilevare, ad esempio, nella formazione del Pindemonte, ma mi par chiaro che la mia preoccupazione evidente è stata sempre rivolta a scandire fasi e tendenze e non a postulare questo curioso caleidoscopio settecentesco.

Poetica e poesia nel Settecento italiano (1962)

Poetica e poesia nel Settecento italiano, «La Rassegna della letteratura italiana», a. 66°, s. VII, n. 2, Firenze, maggio-agosto 1962; è il testo, leggermente modificato, della relazione letta al V Congresso dell'Associazione di lingua e letteratura italiana (Magonza-Colonia, 27 aprile-1 maggio 1962, poi in «Atti dell'Associazione per gli studi di lingua e letteratura italiana», Wiesbaden, Steiner Verlag, 1965, e in W. Binni, *L'Arcadia e il Metastasio* cit.

POETICA E POESIA NEL SETTECENTO ITALIANO¹

Nel ripensamento dello sviluppo della critica e dalla storiografia letteraria applicata al Settecento italiano dal Croce in poi, mi pare che attualmente due istanze si presentino 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 è stata arricchita e approfondita 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, profonda, scandita del secolo e delle sue varie fasi: storicizzazione da attuare, per parte mia, 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, e di poetica per la poesia, 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,

¹ È il testo, lievemente modificato, della relazione da me letta al Congresso dell'Associazione di lingua e letteratura italiana, tenuto a Magonza e Colonia, dal 27 aprile al 1° maggio del 1962, e dedicato al Settecento. Sproporzionato rispetto al testo sarebbe il numero di riferimenti bibliografici che esso presuppone. Per quanto mi riguarda sarà ovvio che la presente relazione si imposta metodologicamente in rapporto alle idee più recentemente esposte nel saggio *Poetica, critica e storia letteraria* (nel n. 1 del 1960 de «La Rassegna della letteratura italiana» e ora ampliato in volumetto presso l'editore Laterza) e si avvale dei miei numerosi studi sul Settecento: dal volume *Preromanticismo italiano*, del 1948, dalla *Vita interiore dell'Alfieri*, del 1942, a saggi pariniani e alfieriani compresi nel volume *Carducci e altri saggi*, a saggi sull'Arcadia, sul Metastasio, sul classicismo e neoclassicismo, sul rococò, in parte pubblicati in articoli, in parte inediti e tutti raccolti in questo volume e nell'altro *Classicismo e Neoclassicismo nel Settecento italiano*. Sarà anche chiaro che questo è uno «schema» a suo modo intermedio fra i risultati precedenti del mio lavoro e un'intera articolazione storico-critica del Settecento letterario italiano a cui attendo per la Storia letteraria dell'editore Garzanti.

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, 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 romane (Trinità dei Monti e Piazza Sant'Ignazio) come le vere creazioni della fantasia settecentesca.

Mentre poi, insistendo su di un carattere, pur a suo modo vero, 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, o, al massimo, di forme e moduli di linguaggio e di tecnica in attesa della scintilla creatrice portata da Alfieri e poi da Foscolo e da Leopardi.

Certo, con una parziale verità e utilità (si pensi alla speciale valorizzazione in tal senso anche di lirici minori e minimi nell'introduzione del Fubini all'antologia ricciardiana di *Lirici del Settecento*), per indicare comunque, in una storia di lunga prospettiva, come con il Settecento cominci la nostra storia letteraria moderna e come esso comunque si inserisca in questa, almeno con la sua lezione di chiarezza e di lucidità stilistica e razionale così fortemente attiva (diversamente dal barocco poetico) nei confronti di un'epoca di grande e profonda poesia, ma mai priva di limpidezza e di ardua e precisa sicurezza tecnica e stilistica.

Ma in realtà il Settecento italiano non fu solo un secolo di poetica, 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» (anche fra gli spregiati lirici arcadici si pensi almeno alla gentile e fervida animazione poetica di un Manfredi) ed espressioni poetiche intere, specie se si mantenga, pur con la sua potenza di apertura di una nuova epoca, l'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 siamo in parecchi, se non in molti, a pensare che anche al Metastasio non si possa negare, pur nelle sue limitazioni storiche e personali, il nome e la qualità del poeta che gli furono confermate, pur con un dubbio ad altissimo livello, dal rigoroso Leopardi in un periodo in cui egli veniva smontando la fama poetica del Monti e superava la maggiore benevolenza dei suoi primi giudizi sul Chiabrera e sul Testi.

Né occorrerà, si badi bene, ricercare e sperar di trovare accenti di poesia anche in poeti minori con operazioni antistoriche e sterili, come si tentò recentemente con il canzoniere del Martello per il figlio Osmino, ricaricandone la forza interna attraverso un'analogia con il *Dolore* di Ungaretti,

o puntando sull'elemento eroico-virtuoso della Maratti Zappi, ma proprio invece seguendo le linee genuine della tensione poetica piú storicamente accertabile e del suo corrispettivo di modi di vita e di cultura nelle varie fasi settecentesche, smussando il divario, tipico della delineazione crociana, fra la serietà critica, pratica, tecnica del Settecento e una sua supposta aridità poetica e rifiutando le «totalizzazioni» generiche e confusionarie.

Ché, in realtà, non di una poetica e di una 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 classicismo romantico di primo Ottocento.

Vanno rifiutate energicamente, dico, 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 (specie alla luce di unità «epocali» stilistiche sul tipo del rococò hatzfeldiano che adegua e livella la poetica e lo stile di un Marivaux, di un Voltaire, di un Rousseau, di uno Chénier), sia le totalizzazioni come quella, qui proposta pur cosí finemente dal Buck, di costanti tematiche e letterarie di eroismo e idillio pastorale, sia la stessa conglobazione di tutto il secolo, sino ad Alfieri escluso, nell'Arcadia, che è propria dell'interpretazione crociana. Per non dire di quella che mi è stata, penso distrattamente, attribuita di una continua mescolanza di elementi arcadici, illuministici, preromantici e neoclassici senza scansione e centri di forza successivi.

E occorrerà anche rifiutare certe preclusioni preventive (secolo razionalistico dunque impoetico) perché entro quelle nozioni, poi cosí 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 di poesia che vissero entro quelle nozioni di poesia.

Non nego con ciò che si possano cercare linee verticali nello sviluppo settecentesco anzitutto nel sostrato storico-culturale (la spina dorsale dell'illuminismo nelle sue piú graduate anticipazioni razionalistiche, nella sua maturità piena, nella sua crisi e nelle risoluzioni preromantica e neoclassica, con le loro direzioni non solo negative e reazionarie) 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 di termini comuni a *Weltanschauung*, a estetica e letteratura (natura-ragione, *utile-dulci*, piacere-virtú) particolarmente piú percepibili nella zona lata che arriva al Parini, sia della 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 una forte cesura di ripresa desanctisiana va ben fatta vivere (al livello nuovo di una valutazione nuova dell'Arcadia) tra Arcadia e illu-

minismo, evidenziata 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 nel 1758. 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 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.

Cesura forte, 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; e cesura, 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 con l'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 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, come dirò, 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 e decadenza nei suoi elementi più futili e convenzionali.

D'altra parte, una ricostruzione di sviluppo delle epoche e delle poetiche settecentesche in una prospettiva storicistica integrale, e perciò appunto capace di nessi e di distinzioni e di salvaguardia del valore peculiare della poesia (lontana quindi da una semplice *Stilgeschichte* e da una semplice storia sociologica e contenutistica), presuppone tutto un lavoro approfondito ed

esteso di ravvicinatissima indagine sulla storia, sulla cultura, sulla letteratura del Settecento che è ancora piú avviato che compiuto. Si pensi, già in un terreno preparatorio fra storia e letteratura: ricostruire la vita politica, sociale, culturale e letteraria dei singoli stati italiani (estendendo con piú forte attenzione a cultura e letteratura quanto recentemente si è fatto da parte di storici come Venturi, Valsecchi, Berengo, Quazza, Dal Pane, ecc.); ricostruire la vita completa di vari centri culturali cittadini (riprendendo a nuovo livello di esigenze nuove quanto era stato avviato su piano piú di colore e di notizia acritica dalla collana settecentesca del Di Giacomo); studiare gli epistolari in parte inediti, la vita di corrispondenza italiana ed europea (con la prospettiva venturiana di un'Italia parte attiva di Europa, né semplice dipendenza europea né chiusa ed autoctona individualità culturale) che aumenterà anche il rilievo della ricchezza di idee e di cultura filosofica di tanti eruditi settecenteschi (si pensi all'arricchimento portato dal Bertelli alla cultura muratoriana con il rapporto istituito col Leibniz), studiare e precisare la portata dei movimenti anche spirituali, ideologici, politici, religiosi e i loro riflessi in atteggiamenti culturali spesso ancora oscuri (come nel caso del Maffei) e non senza interferenza negli atteggiamenti letterari (e così precisare il *punctum dolens* della presenza gesuitica al di là dei facili schemi settembriniani valutando il discrimine fra un'organizzazione di cultura vera e propria, adesioni personali alle nuove idee, utilizzazione di queste in un'azione di ritardamento, di svuotamento, di assimilazione interessata).

Studiare meglio la ricca vita giornalistica come ha fatto recentemente il Berengo per il Veneto, studiare la diffusione illuministica in tutte le sue ricche pieghe e versioni tra ideologia e letteratura (si pensi al romanzo tipo Seriman, si pensi allo studio del Venturi sul Frisi con la sua componente rousseauiana e il suo sviluppo di tipo preromantico); studiare la librettistica sterminata e quasi inesplorata e ricca non solo di testi interessanti (la recente esecuzione fiorentina dell'*Antigone* del Traetta ripropone la valutazione del testo del Coltellini), ma di indicazioni per la evoluzione della poetica settecentesca (si pensi almeno all'*Ascanio in Alba* del Parini e alla sua trasformazione neoclassica dello schema e del linguaggio metastasiano), studiare la concreta vita teatrale ricca di elementi e attenzione tecnica anche in «letterati» (come gli studi del Varese han mostrato per il Maffei nel suo incontro col Riccoboni e la Balletti).

Studiare le traduzioni con la loro poetica del tradurre, con il loro appoggio al creare poetico e con risultati artistici a volte a lor modo autonomi e antologizzabili (il caso dei miei studi sul Cesarotti e il Pagnini), e insieme ripubblicare testi inediti o testi rimasti nelle edizioni scorrette sette-ottocentesche con la possibilità evidente di studi linguistici e critici piú sicuri e precisi.

Per risalire da tutto ciò ad una ricostruzione delle poetiche e dei risultati artistici con una consapevolezza tanto maggiore e con una nuova possibilità di meglio capire la storia letteraria nelle sue risposte artistiche a problemi culturali e storici, mediati dalla poetica in problemi artistici. Senza

di cui si rischia di concepire la storia letteraria come un tunnel chiuso e isolato e di costruire linee di continuità e novità solo letteraria e tecniche (pur così importanti ed essenziali in una vera storia letteraria) e, viceversa, di appoggiare la storia letteraria ad uno sfondo storico manualistico ed elementare che è spesso la fonte dei peggiori fraintendimenti. Come, per appoggiare l'Arcadia al Gesuitismo, si può rischiare (a parte gli errori «premanualistici» di chi recentemente ha fatto addirittura di Gravina un gesuita) di non distinguere nelle stesse proposte di poetica arcadica fra il Crescimbeni, il Gravina e il Muratori, con le loro diverse istanze culturali ed ideologiche, e di non capire ad esempio la forza tensiva del classicismo graviniano rigoristico e antigesuitico (con tutta una rete di giustificazioni culturali recentemente accennate dal Badaloni) e il fatto fondamentale che la stessa Arcadia è ricca, specie nel suo fronte iniziale, di tensioni ideali e letterarie che danno ad essa – sulla prospettiva generale del rinnovamento del buon gusto e della lotta antibarocca – una vivacissima articolazione e rappresentabilità storica assai complessa.

Né così facendo si surroga dall'esterno ad una possibile mancanza di poesia, ché, sulla spinta della poetica e della sua viva commutazione in direzione artistica di elementi non solo letterari, tanto meglio si misura, dall'interno della storia e delle personalità storico-poetiche, il realizzato e l'informe, il retorico e il vivo e si valuta, come si deve, anche il valore collaborante che hanno la tensione alla poesia e il suo corrispettivo storico meglio che in una disposizione puramente seriale di singole personalità e di puro esame di poesia e non poesia secondo i termini del crocianesimo ortodosso.

In una simile prospettiva di ricostruzione storicistica (e in accordo almeno generale con la parte iniziale della delineazione del Croce e del Fubini) si può qui rapidamente articolare la prima fase, il primo raggio di poetica 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 vuol 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 riprospetta in maniera diversa gli stessi elementi stilistici e terminologici del residuo barocco su cui troppo spesso (sulla direzione del Calcaterra) 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 (il chiabrerismo, la linea moderato-barocca studiata da Franco Croce, gli elementi eroico-morali di certo tardo-barocco settentrionale più utilizzabili in lata funzione prearcadica) e considerare la crisi interna del barocco nel secondo Seicento (tra l'impeto più solitario del barocco fiammeggiante di fine-secolo e il ripiegamento evidente su posizioni più guardinghe: distinzione fra metafore proprie e metafore false, ricerca di autorizzazione classica a un più moderato uso di stilemi barocchi). E soprattutto si dovrà avvertire lo spirito nuovo, l'accento nuovo che permea la stessa terminologia di ascendenza barocca nell'estetica e nella poetica (si pensi all'operazione di distinzione sottile del Muratori nei capitoli quarto e quinto del secondo libro della *Perfetta poesia* a proposito del vero e del falso delle immagini), 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'inacidimento 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 rinnovatore dell'epoca arcadico-razionalistica e delle sue poetiche prima del prevalere della linea crescimbeniana-romana e del suo carattere di impoverimento e di consolidamento del gusto arcadico.

Si pensi per quel che riguarda Caloprese e Gravina al rapporto delle loro proposte teorico-pragmatiche con 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), di nuovo e severo contenutismo etico-civile, con il bisogno di assoluta organicità dell'opera, e che, pur distinguendolo, lo inseriscono nella matrice storica della grande esperienza vichiana che viene apparendo sempre meno solitaria e più fortemente legata alla storia del suo tempo.

O per quel che riguarda la prearcadia e arcadia toscana si pensi al rapporto fra la ripresa e continuità galileiano-rinascimentale, irrorata di nuovo sperimentalismo e razionalismo, 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 più apertamente ricca di motivi morali e religiosi (svarianti fra la *pietas* gesuitica e dolciastra del De Lemene e quella più 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 più alte nella meditazione estetica, critica e pragmatica del Muratori e del Maffei, nelle istanze morali del teatro dello Zenò o della satira riformatrice del Marcello, e dell'eroico morale più velleitario, ma non privo di un suo impeto arduo, del Guidi, e soprattutto nella poesia meneghina e in lingua del Maggi (un autore che va ristudiato con più attenzione e che così rivelerà un passo e un ritmo morale espressivo di notevole consistenza) o nella limpida poesia del Manfredi sull'appoggio di una mentalità nitida di scienziato e di un fervore morale e spirituale che gli permetteva di far rivivere forme petrarchesche in una versione nuova e originale.

Con tutta una ricca tensione di poetica e di risultati or parziali e velleitari or più interi e sicuri, 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 remore confessionali che ritardano gli elementi preilluministici, di eccessiva fiducia nella riforma della poesia ad opera di volontà e di 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 rigidezza, corrispettivo di una cultura non bene affiatata circolarmente, di una poetica che spesso scambia forme barocchette grandiose con una nuova e piena classicità. E insieme un eccessivo divario fra proposte contenutistiche e formalistiche e una proliferazione 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 (spe-

cie dalle correnti piú conformistiche e curiali) a risolvere la sua contemporaneità in letteratura encomiastica di potenti e di occasioni frivole.

Ed è su questa linea, la quale ebbe pratica vittoria nella polemica interna e finì per prevalere anche come poetica, che si può misurare un certo restringimento e impoverimento di motivi e temi rispetto alla primissima Arcadia, ma anche un effettivo consolidamento, come uno sciogliersi della prima rigidità, una corrispondenza piú effettiva alle condizioni dello sviluppo della società settecentesca, con la sua effettiva limitazione delle piú sproporzionate tentazioni grandiose, con le sue esigenze socievoli e converevoli, con la sua mondanità vivace ed idillica, ottimistica e saggia, con il suo bisogno di moderato erotismo e di galanteria (che era pure un elemento di maggiore vivacità di fronte al moralismo troppo rigido delle tendenze piú forti della prima Arcadia), con la piú forte esigenza di musicalità e canto come sviluppo poetico e con quella stessa convenzione pastorale che ambiguamente celava pur motivi di naturalezza e di rinnovamento della società con il ricorso all'ingenua natura.

Sicché questa linea, che riduce gli impegni maggiori della prima fase e che può presentarsi anche come uno scacco delle istanze più serie della poetica arcadico-razionalistica, è in effetti una via piú storica e praticabile, piú commisurata alle possibilità della generazione nuova e al suo gusto piú 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 recupero di vita, analisi dei sentimenti in una zona compatta e limitata, piú sicura ed esercitabile, fra senso lieto di un ritmo vitale, nitido, caldo, pauroso di eccessi e di dilatazioni dispersive, e una poetica miniaturistica (rifare i classici «in piccolo» sarà l'impegno di una civiltà estremamente misurata e consapevole dei suoi limiti) e melodrammatica, in cui la componente rococò si sviluppa e confluisce con un classicismo ridotto, con un petrarchismo «illeggiadrito», recupera elementi di un piccolo realismo idillico e domestico legato a un gusto dell'abitabile, del *galant e poli*, di una fruizione lieta e animata di condizioni di socievolezza e di attività e di beni mondani privati della «lascivia» e del turgore barocco.

Su questa via, che riassorbiva istanze morali piú risentite in forme minute e mediocri di saggezza edonistica, la poetica arcadico-razionalistica risolveva la sua fondamentale vena melodrammatica (melodramma come simbolo e modulo centrale dell'epoca che si impone anche là dove riprese guidiane e graviniane tendevano a modi alti e tragici; simbolo e modulo di una vitalità lieta e patetica, bisognosa di animata trepidazione e di lieto fine) e trovava la sua piú vera espressione poetica nell'opera del Metastasio, punto fermo e terminale di quella che è per me la vera storica Arcadia, poeta di quella complessa tensione e della sua soluzione piú 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 con la sua disorganicità, con la sua mescolanza di stili, con la sua improbabilità di vicenda e di situazione, con la sua lasciva vena erotica, con il suo asservimento della poesia alla musica.

E così, a suo modo, era di fatto avvenuto per mezzo dell'assidua opera di poetica e di poesia del Metastasio, che aveva ripreso lo strumento più congeniale al suo tempo e lo aveva riformato alla luce delle istanze arcadico-razionalistiche più mature, ed entro un percorso minuto, interessantissimo, di prove e riprese: il cammino fino allo sbocco della *Didone* con la riassimilazione di elementi tasseschi e del secondo Cinquecento, idillici, elegiaci immaginosi e musicali riportati in misure nitide e brevi, filtrati a forza di ordine classicistico-razionalistico e di agilità rococò, e poi il cammino più arduo fino ai melodrammi viennesi del '32-33 attraverso un'attenta commisurazione di patetico e di melodico, di trama teatrale e tessuto poetico (secondo la formula del Varese), fino alla conquista di uno strumento armonico e articolato in cui far fluire interamente la sua vena idillico-patetica, le vibrazioni e le variazioni del cuore, fra recitativi ed ariette, entro uno schema perfetto, ad orologeria (che va valutato soprattutto per la sua possibilità di scatto preciso della situazione in rapporto allo svolgimento melodico-patetico). E così traduceva in poesia la vita sentimentale turbata e rasserenata alla luce di una concezione razional-provvidenziale, patetico-ottimistica che è la *summa* stessa (tradotta poi più esternamente nelle sentenze canore di certe ariette meno funzionali e nella stessa concessione più astratta ad un compenso eroico-romanzesco delle velleità tragiche ed eroiche) delle aspirazioni e ispirazioni dell'epoca.

Capovolto il rapporto musica-poesia in un'effettiva sottolineatura subordinata della musica rispetto all'espressione della parola (come dimostra tutta la giustificazione estetica dei suoi scritti sulle poetiche di Aristotele e di Orazio e del suo epistolario), 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 (in cui la riduzione è soprattutto scelta e rinforzo di parole essenziali in relazione a temi e nuclei ispirativi, e opera di superamento dell'avventurosità barocca), realizzato in poesia lo slogan arcadico del «sogno in presenza della ragione», il Metastasio offriva al suo tempo opere poetiche originariamente profilate e storicamente rappresentative di una vissuta partecipazione agli ideali dell'epoca, pensate per un pubblico la cui sollecitazione viva lo stimolò fino al culmine dell'*Olimpiade* e del *Demofonte*, quando quel rapporto con una società e un pubblico si trasvalorò, entro la situazione personale dei primi anni viennesi, in un ulteriore incentivo della nostalgia e questa si commutò in un più elastico senso di intera e armonica rappresentazione e finzione poetico-teatrale.

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 (magari il flauto di cui parlava il Foscolo, ma ricco di gamme deliziose ed espressive), che poté non a torto affascinare ancora Baretti, Rousseau, Leopardi, il quale di certi schemi di recitativo, di certe invocazioni al cuore, di certi impasti linguistici semplici ed eleganti poté pur servirsi nella sua grande poesia, lontanissimo, come centro spirituale, da ogni immagine insopportabile di ultimo e divino pastorello di Arcadia, ma non privo di possibili simpatie con il tenero e cristallino canto delle pene e gioie delle fragili, ma pur luminose, giovanili creature idilliche in cui il Metastasio aveva trasferito il succo più puro del suo animo sensibile, del suo tempo attivo, delicato e gentile.

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, la sensibilità patetica si svolge in sensibilità sensistico-illuministica, e poi più tardi in sentimentalismo preromantico, e il classicismo arcadico-rococò si svolge verso il classicismo illuministico e poi verso il neoclassicismo, 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 sempre più astratto di eroismo cavalleresco-romanzesco (che avrà pure influssi notevoli europei sul tema dell'anima-bella e che nel periodo più ispirato funzionava efficacemente quando era in rapporto subordinato di appoggio allo sviluppo del patetico), 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 che gli par ripresentare pericoli di nuovo secentismo e negare la visione idillico-providenziale arcadica, sia lo stesso filosofismo in versi e l'eccessivo credito ai 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 divulgazione frugoniana (avvivata semmai da nuovi temi non più arcadici negli «sciolti») e il moltiplicarsi degli improvvisatori (al centro Bernardino Perfetti e Corilla Olimpica) 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 interamente 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 piú attivo verso lo sviluppo illuministico, nella coincidenza col sorgere dei nuovi stati assolutistici illuminati.

E la poetica viene chiaramente cambiando già dal seno dell'Arcadia, con il nuovo impegno figurativo prevalente sul canto e sulla spinta melodrammatica, come avviene nel Rolli degli «endecasillabi» con un di piú di classicistico e di sensuoso rococò avvivato da incipienti riflessi del sensismo anche nel canzonettismo piú icastico e figurativo del Crudeli e del Casti e in relazione a motivi di gusto e non solo di gusto (sviluppo di edonismo e di vivacità vitale incentrata nella figura umana con adeguazione classico-moderna). E il canzonettismo si carica di elementi sensistici e di libertà libertina che culmina negli *Amori* del Savioli, mentre lo *slogan* oraziano dell'*utile dulci* rinforza soprattutto la prima parte del suo binomio.

E se il Conti, che riprende l'elaborazione estetica del Gravina con nuovi elementi platonizzanti, tende ad una figura del poeta-filosofo di timbro neoplatonico e di avvio al neoclassicismo (ma insieme, con la sua eccellente traduzione del *Riccio rapito* di Pope, incoraggia piú da vicino il poemetto didascalico-satirico di tipo razionalistico-illuministico), certo, in quel giro di anni intorno al '40, 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, piú newtoniano che cartesiano: che è la proposta dell'Algarotti e la designazione di lui da parte del Bettinelli («util poeta e toscano Orazio»).

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 piú 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 piú in profondo alle stesse istanze dell'Algarotti a favore di una letteratura ricca di impegni culturali e civili, di una riforma (la parola dell'Arcadia, ma ripresa contro di lei) della letteratura e ripropone la stessa polemica arcadica contro il Seicento con un nesso di ragioni civili e letterarie piú vasto e profondo. Come poi anche piú 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 continu-

ità classicistica si ripropone come piú forte ripresa dei valori di natura, virtú e libert  degli antichi, il melodramma viene aggredito insieme alla pura melodia della rima (Algarotti e Bettinelli) e accanto alla cura per la poesia si precisa tutta una nuova cura e una nuova problematica della prosa svolta al di l  dei limiti piú accademici della prosa media arcadica (in cui pure van calcolati gli stili di prosa di un Muratori, Maffei, Giannone, Gravina, Martello, ma certo con una maggiore discordanza rispetto all'impegno di poetica delle opere in verso) e avvertita ora come piú diretto strumento di divulgazione e di battaglia di idee, piú spregiudicatamente avvicinata alla prosa francese come momento poi superabile (lo stesso Algarotti insegna con il passaggio dal *Newtonianismo* alla revisione dei *Dialoghi*) in un piú concreto incontro di tradizione e di novit .

La forza di novit  della poetica illuministica si misura anzitutto nel rigoglio di idee e di esigenze che sostengono le stesse proposte sulla poesia piú legate con la cultura e la civilt  e riferite, pur in certa loro piú vulgata *medietas* poco incisiva, a nozioni di natura e ragione tanto piú cariche di riferimenti culturali e filosofici e di immediato impegno combattivo e pratico che vuol essere, con tutti i suoi limiti, una dignificazione della seriet  della poesia: e la componente di evidenza sensistica colora in maniera nuova la cura di *perspicuitas* dell'umanesimo arcadico, come gi  pu  vedersi nell'appello illuministico algarottiano ai classici.

Nuovi elementi utilitaristici ed edonistico-sensistici entrano nella meditazione estetica, nuove e piú urgenti immagini di letteratura-civilt  circolano negli scritti del «Caff » 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 nobilt * e con la figura sintomatica, in quello, del poeta plebeo) con la sua immagine di una poesia nuova che ha perduto «i titoli pomposi di celeste, di divina, di maestra di tutte le cose, ma ha acquistato un merito, meno elevato a dir vero, ma piú solido e certo»: quello dell'utilit , dell'incidenza sulla realt  civile ed umana.

Sicch , con tutta la necessaria gradazione di trapassi, con gli elementi di eredit  arcadica che sarebbe sciocco negare (per una preconcetta squalifica dell'Arcadia e per una pura e semplice adesione agli aspetti piú sommari dello schema desanctisiano), bisogner  dire che c'  un passaggio forte fra Arcadia e illuminismo e che esso va fatto valere energicamente anche nello studio della poetica attiva nell'epoca illuministica, e che quella non pu  dirsi piú arcadica rifiutando cos  decisamente la pura continuit  di tipo crociano.

A me non sembra piú arcadica neppure la poetica piú laterale di met  secolo in direzione galante-edonistica e classicistico-rococ , come quella del Savioli con i suoi *Amori* (1758-65), tanta   la maturazione in essa di una nuova tensione allo spicco sensuoso della figura e della scena, ad un lucido e smaltato realismo di gemma incisa, ad un ritmo meno fluido, meno canoro, piú secco, brillante, clavicembalistico: tensione legata ad una tendenza ero-

tico-edonistica che ha riferimenti chiari con un'epoca di apertura di libertà e di spregiudicatezza, tanto piú acuta, pungente, ardita di quella dell'Arcadia.

Classicismo sensistico-rococò, su base illuministica, con i suoi aspetti piú marginali di brio, di avventura, di malizia sorridente, di pimento e resa sensuale, come conforto e ornamento espressivo di una vita piú aperta e libera, tutta mondana, di una società illuministico-aristocratica, che è pure una delle forze attive (e il Savioli con il suo sviluppo democratico repubblicano ne è riprova) nella civiltà illuministica. E classicismo rococò dotato, nel caso degli *Amori*, di una forza tecnica e storica 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 che mantiene il suo appello edonistico e libero fino alla sua immissione di stimoli nell'ode foscoliana alla Pallavicini (la piú vicina al Settecento pur nel suo nuovissimo impeto di vitalità e di eleganza).

Ma tanto piú 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 piú chiara e centrale poetica illuministica in Italia e in Europa.

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 lusinghevol 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 raffinati, 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 dei termini di «natura» e «ragione», «piacere» e «virtú», 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 della classe nobiliare di cui il poeta illuminista non vuol perdere gli aspetti di eleganza e civiltà, lontano com'è (e non c'è da rimpiangerlo se non in schemi antistorici per falso storicismo) 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 capovolta, secondo i moduli del suo illuminismo riformatore, non rivoluzionario.

Donde poi (a non fermar qui il Parini e magari ad esaurirlo nelle prime odi quasi fossero il suo capolavoro e non invece l'avvio impetuoso della sua

poesia), sulla base di questo impegno piú aperto, si profila il suo svolgimento entro l'illuminismo verso forme piú 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 piú intima (non piú astrattamente solitaria), meno immediatamente pratica, in un piú forte rilievo della sacertà morale della sua figura di poeta educatore, entro una civiltà che egli sente di aver contribuito a trasformare rendendola piú attiva, umana e poetica.

Evoluzione delle ultime odi (le piú grandi e poetiche del Parini) che ci può confermare l'avvertimento, da parte del maggior poeta illuministico, dei limiti delle sue prime posizioni e di quelli della poetica illuministica piú pratica e militante, e insieme richiede la considerazione di novità che quella prima poetica implicava e sulla cui forza nuova il Parini poté operare verso un acquisto poetico piú intimo e universale, verso una saggezza di sapore quasi goethiano.

In Parini la poetica illuministica ha il suo piú esemplare e centrale risultato-poetico che di tanto supera i limiti medi della produzione poetica illuministica, anche se, a misurare l'ampiezza e l'importanza della zona illuministica, si dovrà meglio considerare la prosa e acquistare alla zona illuministica, con cauto 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 piú intenso (e in anni non chiariti in senso di consapevolezza illuministica come quelli in cui il Parini iniziava la sua vera carriera), 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, piú collegato alla base arcadica settentrionale (la piú ricca di fermenti morali e riformatori) e alle idee di riforma del teatro agitate appunto da Muratori e Maffei (e del veneziano Marcello per l'intera opera in musica), mentre la sua esperienza di lettura e il suo soggiorno toscano dovettero riportare a lui gli elementi piú vivi dei tentativi del Gigli, del Fagiuoli e del Nelli.

Ed è giusto quindi, col Fubini, rilevare l'importanza che ebbe per lui l'Arcadia (specie, ripeto, nella sua versione settentrionale), ma certo egli portò poi, entro un'atmosfera di illuminismo meno consapevole, di candido liberalismo (per usare i termini sempre molto appropriati di Nino Valeri), elementi nuovi di attenzione sociale (piú che civile), riflessi vissuti di ideali razional-naturali piú saturi ed attivi, 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 piú aperti (e pur sempre lontani da un impegno rivoluzionario e prerivoluzionario o semplicemente di riformatore civile nel senso pariniano) in direzione illuministica il Goldoni li espresse nei tardi *Mé-*

moires, nell'ambiente francese di fine secolo, ma ciò che lí piú 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 (che aveva invece imposto tante difficoltà ai commediografi arcadici), sorreggono la sua poetica di «mondo e teatro», la sua riforma impostata sul naturale e sul vero, sul «bisegar in tel cor», 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 aprire una via piú moderna di quella pariniana, ma anche perciò piú chiusa rispetto alle possibilità settecentesche, meno operante e inseribile in una continuazione di civiltà letteraria in cui lo stesso classicismo non può considerarsi come puro impaccio e antistoricamente desiderarlo caduto, quando si pensi poi a quanto esso ha fruttato centralmente in un Foscolo e in un Leopardi, a quanto vivo e di moderno ha permesso di esprimersi nello stesso Parini.

Piú centrale, e per livello ideologico e per attivo corrispettivo storico di poetica, la posizione pariniana. Che nei suoi svolgimenti già accennati e nelle sue reazioni chiarisce, entro il suo piú tardo percorso, il duplice movimento che dal seno dell'illuminismo, dei suoi fermenti, dei suoi ricchi contrasti, si viene delineando nella letteratura italiana dal 1760-1770 in poi, con origine iniziale entro quel decennio formidabile di opere e di elementi nuovi, *racconti* foltissimo che richiama anche al ritardo del pieno sviluppo illuministico italiano e all'incrociarsi della sua maturità, dei suoi sviluppi e della sua crisi (che assume un carattere piú vistoso nell'ambito delle poetiche).

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 (anche sulla spinta di teorie e suggestioni figurative dell'ambiente di Brera, in una propria utilizzazione profonda e in accordo con il maturarsi del suo animo poetico, e diversamente da altre soluzioni neoclassiche, sempre con un forte nesso tra la poesia casta e nobile proposta, a supremo livello, in *Alla Musa*, e un calore di sentimento e di sensibilità in cui i miti winckelmanniani di *stille Größe* ed *edle Einfalt* perdono ogni astrattezza metafisica e ogni traccia di archeologico calco.

Quella musica alta e pura, quel senso intimo della poesia e insieme quella

moralità che vi si trasfonde (scoprendo, quando occorre, i suoi elementi di sdegno in *A Silvia*) 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 più vulgati della poetica illuministica.

Sicché, pur ripercuotendosi magari in certi momenti della stessa poesia mondana (ode *Al Signore di Montgolfier* e poi versione della *Pucelle*, in cui però lo spirito illuministico voltairiano è più vivo nel lato comico libertino che in quello satirico-ideologico), il corrispettivo di poetica dell'illuminismo trova la sua zona breve e compatta fino al decennio ricordato. Quando, come dicevo, dal seno stesso dell'illuminismo (certo ben più ricco di quanto in epoca idealistica si volle vedere) vengono sviluppandosi elementi che entrano in una diversa tensione di sensibilità, di intuizioni estetiche, di volontà di poesia, e che, secondo me, non possono alla lunga essere affermati solo come elementi tutti interni alla matrice illuministica, anche perché di fatto in Italia la spinta più alacre dell'illuminismo (per la sua stessa natura più riformistica che rivoluzionaria) veniva in parte esaurendosi, nella sua accensione più ardente e negli elementi più facilmente commutabili in spinta di poetica.

Ché lungo e complesso (e più in via di chiarimento che di attuale chiarezza) sarebbe il discorso sullo sviluppo dell'illuminismo italiano con la sua tensione ideologica e pragmatica, con la sua forma di collaborazione a precise riforme di singoli stati italiani o di margine superiore alla concreta attività statale, con i suoi fermenti di contraddizione interna e di versioni e compromessi con la tradizione religiosa, con i suoi elementi di continuità e di rinnovamento entro il giacobinismo e la zona stessa romantica.

Ma per stare alla zona più precisa della poetica e della commutazione di elementi storici, spirituali, sentimentali in intuizioni e tensioni di carattere poetico, è chiaro che 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 di sensibilità dolorosa, di esaltazione del sentimento, un appassionamento per gli errori utili, per le illusioni generose ed attive, per i diritti e la voce del cuore concorrevano in nuova direzione, con le intuizioni più 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 (Johnson, Rousseau, ecc.) che costituisce, accanto all'assimilazione illuministica vera e propria, una nuova fase di fecondo contatto europeo da considerare non come pura e meccanica importazione (dove l'errore di una semplice riduzione

di Baretti a scimmia di Johnson e della estetica e critica italiana a trascurabile dipendenza dall'Europa, come mi pare avvenga nel recente capitolo del Wellek), 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. Né le componenti illuministiche presenti negli autori che partecipano a questa nuova tensione possono farsi denominatore comune fondamentale e ridurre gli elementi nuovi a puro riflesso di «moda ossianesca e nordica».

Scartate le vecchie denominazioni di Arcadia lugubre, notturna e preromantica che pospongono gli elementi di fondo agli aspetti piú esterni di residui arcadici presenti, specie nelle zone piú di maniera, da me a suo tempo sottolineate, non mi pare che basti 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 della civiltà e della poetica illuministica.

Ché anche qui si esercita non la mania degli «ismi», ma l'ansia storica di individuare correnti, tendenze e fasi. E come sono contrario alla globalizzazione arcadica per tutto il Settecento assolutamente insufficiente, così sono contrario, per tutto il secondo Settecento, ad una globalizzazione illuministica (pur sentendo nell'illuminismo la spina dorsale del secolo e la prima ragione del nostro amore per il Settecento) quando prevalgono gli elementi di crisi dell'illuminismo e si manifestano movimenti di sentimento, di gusto, di cultura che Alfieri, Foscolo, Leopardi (pur così pieni, e specie l'ultimo, di essenziali riprese illuministiche a nuovo livello) risentiranno in polemica con elementi centrali della civiltà illuministica e che già si instaurano in una direzione che porta ad altro, in direzione romantica.

Né si vuol così aderire ad una svalutazione dell'illuminismo consolidando in maniera polemica e tutta positiva gli elementi di reazione o di sviluppo diverso. Mentre si vuol solo legittimamente articolare e arricchire la comprensione nostra di una zona folta di passaggi, di crisi e di sviluppo, ben sapendo d'altronde che la storia è andata avanti anche attraverso la reazione all'illuminismo (e con la ripresa di suoi elementi a nuovo e diverso livello) e che altrimenti si può giungere all'assurdo desiderio di uno studioso che mi diceva, un giorno, fra ironia e convinzione: oh se non ci fosse stato l'Alfieri! Mentre questi, con la sua potente carica preromantica, con la sua versione preromantica di elementi illuministici, ha fondato un senso piú 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 giustificata sofferenza della crisi illuministica, della sproporzione fra reale e ideale,

dell'urto dell'individualità romantica contro i limiti del reale e contro ogni concezione di ordine provvidenziale, cattolica o illuministica che fosse.

Esiste, anche in Italia, una zona che nell'Alfieri o 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 con una matrice ambigua e rischiosa, ma carica di nuovi termini di arricchimento nella problematica dell'esistenza umana e nella stessa problematica culturale e politica. Esiste una tendenza di poetica che svia fra le nuove intuizioni estetiche e critiche e le sollecitazioni delle versioni preromantiche e soprattutto del grande *Ossian* cesarotiano, 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. Con forme generali di linguaggio nuovo tanto più attivo perché, diversamente dalle versioni più piatte o estremistiche, sa abilmente e ispiratamente risolvere la nuova tematica e sentimentalità entro i margini accettabili di una misura nuova e tradizionale insieme, mentre rimangono più esterni certi tentativi sforzati di piccoli preromantici estremisti come il Viale o il primo Gargallo.

Né ciò si risolve solo nella preparazione della grande poesia successiva, ma 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 gessneriano Bertola con il suo senso pittoresco preromantico, le *Poesie e prose campestri* del Pindemonte con i loro temi spesso preleopardiani (il valore della suggestione di oggetti quotidiani, la contrapposizione di verità scientifica e di verità poetica, il bisogno delle illusioni) e con la loro resa artistica gracile e luminosa, la loro temperie aristocratica di edonismo sensibile e sentimentale che si ripercuote sin nell'intenerimento di poeti più legati a residui arcadici e rococò come il Vittorelli. Con una 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 più vasta e generale non ci dovesse preliminarmente fare intendere come certe esigenze preromantiche vivano a lor modo e in una direzione di reazione all'illuminismo (e soprattutto delle

sue dichiarazioni poetiche sull'*utile-dulci*, sul poeta filosofo, sul didascalismo scientifico e pratico) 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 ragionatore e niente poetico» (e nella volontà di una poesia più immaginosa e varia), 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 suo disprezzo per la poesia miniaturistica e idillica nel *Discorso preliminare al Saggio di poesie* del '79 (con dietro la tensione ibrida del Varano e del Minzoni, con il loro dantismo e michelangiolismo e le loro ragioni conservatrici e cattoliche anti-illuministiche), 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 più «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» (con le varianti più morali e idilliche di un Cassoli), ma da essi (Cerretti, Mazza e Rezzonico) poi rifiutate a favore di poetiche più alte e sublimi, rinforzanti l'aspetto di novità delle stesse poetiche neoclassiche.

Queste, a parte la loro più alta ed autonoma espressione nella poesia pariniana delle ultime odi, e dunque con un alto corrispettivo poetico nel loro stesso seno, 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 più fronti, sia contro il preromanticismo esotico e barbarico e il suo contenutismo sciatto e privo di stile e di tradizione, sia contro i residui arcadici localizzati nel meridione (il cosiddetto «facilismo meridionale» metastasiano combattuto dal Cerretti e, nelle sue forme melodrammatiche, dall'Arteaga e dal Bettinelli), sia contro il filosofismo in versi di tipo illuministico, francesizzante e impoetico. Forme di misoneseismo nazionalistico e cattolico si mescolano con istanze poetiche più schiette e con esigenze stilistiche e linguistiche (rilevate dal Bigi nei teorici neoclassici di fine Settecento) che troveranno alta continuazione e superamento nella polemica leopardiana contro i romantici.

Esigenze neoplatoniche e metafisiche (bellezza ideale, armonia, musica

rasserente) si mescolano con riprese di nuovo didascalismo moralistico volto al καλὸς καγαθός e ad una educazione di giovani «bennati» e di «anime belle», in una tensione aristocratica che pur si apre a spiragli di piccolo realismo domestico e a nuove forme di idillio sull'appoggio della nuova intensa ripresa di traduzioni classiche, con al centro la magistrale versione dai greci del Pagnini che sembra preparare così spesso versi e cadenze delle *Grazie*.

E d'altra parte con cadute in un archeologismo di archetipi gessosi o in una nuova discorsività pacata ed esangue, ma, dentro, questo valore almeno intenzionale, di rivincita della poesia, della bellezza, della tradizione e dello stile contro il praticismo e contenutismo: valore che guida, alla fine del secolo, alla ibrida via eclettica del Monti (con la sua finale risoluzione neoclassica della *Feroniade*, ma attraverso un difficile sviluppo degli elementi neoclassici più schietti entro le interne resistenze rococò e scenografiche) 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 più 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 opposte soluzioni, neoclassica del Parini e preromantica dell'Alfieri. Le due poetiche, mentre si intrecciano e passano a base delle grandi sintesi foscoliana e leopardiana, trovano due alti risultati poetici entro il limite cronologico del secolo: quelli appunto del Parini e dell'Alfieri.

La prima più in accordo con un cauto e armonico sviluppo di base illuministica, la seconda con una reazione all'illuminismo e un trasferimento di elementi illuministici in funzione romantica, 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 (anche di fronte a governi «illuminati»), con l'immagine della poesia come più forte figlia del forte sentire, vive, ben al di là dell'equilibrio pariniano e delle manifestazioni più idillico-elegiache dello stesso preromanticismo, il motivo più 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, 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.

Impeto di liberazione e ripresentarsi del limite in un movimento di delusione disperata e virile, mai privata del suo accento di lotta e di dignità eroica. Il riaffiorare del senso dell'infelicità nel tiranno Filippo, dell'empietà in Mirra, della tremenda mano di un Dio biblico in Saul, dell'amara constatazione della squalifica degli sconfitti nella *Congiura dei Pazzi*, al di là dei tentativi più provvisori dello schema più affermativo della *Virginia*.

E al modulo interno e costruttivo preromantico corrisponde tutta una ricca gamma di connotazioni preromantiche portate al loro esito più 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 a Marina di Pisa dell'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 più consolidate e vulgate della civiltà illuministica e dei suoi corrispettivi di poetica.

Via il melodramma in ogni sua 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 chiaro e senza sbavature di misticismo e di oscurità), carico, se si vuole, di veleni nazionalistici e irrazionalistici, e forse anche di pericoli di ricadute spiritualistiche, ma carico anche 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 (saviolismo bertoniano, idillio vittorelliano, elegia preromantica, visionarismo montiano), attraverso l'alferismo del *Tieste* e un recupero vasto della letteratura europea più moderna, l'*Ortis* esprime, nella sua densa spirale di anelli di sofferenza e testimonianza personale, politica, storica, esistenziale, i fermenti più vitali dell'estrema civiltà settecentesca e dei suoi germi romantici, maturandoli ad un livello che lascerà sorpresi e perplessi il Cesarotti, il Bettinelli, il Pindemonte. Come il suo neoclassicismo romantico supererà, con i suoi temi drammatici e la sua nuova misura di ritmo (il ritmo prima tragico lirico dei sonetti minori, poi

quello ad unico respiro e voluta lirica dei grandi sonetti) e con il suo nuovo linguaggio, le possibilità del gusto settecentesco piú 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 problematica, temi illuministici, preromantici e neoclassici («Caffè», Baretti e Gravina), e nel Manzoni ritorneranno, nella stessa polemica sul Seicento, e nell'antipatia per il romanzesco e il chimerico, motivi già avviati dal Muratori. E sin la lezione di chiarezza degli umili arcadi e quella degli illuministi non saranno senza utilità per quella nuova grande epoca poetica cosí rivoluzionaria e profonda e pur cosí limpida e chiara, cosí 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 tensione romantica.

Cosí il Settecento italiano rivela ancora, anche di fronte alla nuova grande epoca romantica, 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 stessa forza preparatoria non avrebbe avuto possibilità di estendersi e di concretarsi sull'appoggio di effettivi risultati.

Soprattutto non si potrà piú, secondo me, ritornare a immagini livellanti di un Settecento mediocre, frivolo, impoetico, sol conversevole sul piano di una totale Arcadia ricca magari di elementi critici ma incapace di poesia, o, molto peggio, come capovolto corrispettivo del marinismo o semplice errore umanistico, alla luce, in questi due ultimi casi, di disperanti continuità storiche e, peggio ancora, di concezioni mortificanti di «nihil sub sole novi».

C'è invece, e per fortuna, sempre molto di nuovo sotto il sole, e molto di nuovo e di vivo, di preparatorio e di consolidato, ha offerto il Settecento italiano per chi lo studi senza preconcezioni svalutazioni, in tutta la sua complessità e graduazione storica. Per questo alcuni studiosi hanno dedicato e dedicano ad esso tanta parte del loro lavoro e della loro vita tutt'altro che «arcadica» e solo letteraria.

Classicismo e Neoclassicismo nella letteratura del Settecento (1963)

W. Binni, *Classicismo e Neoclassicismo nella letteratura del Settecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1963, 1976³. Il volume è diviso in tre parti: «Classicismo e rococò», «Neoclassicismo», «Note e schede settecentesche»; la prima parte comprende *Il rococò nella letteratura settecentesca*, Paolo Rolli e *lo sviluppo del classicismo arcadico-rococò*, Ludovico Savioli e *la poetica classicistica-rococò*; la seconda, *La poetica neoclassica in Italia*, Pagnini, traduttore neoclassico, *Lo sviluppo del neoclassicismo nelle discussioni sul «gusto presente»*, *Aspetti della poetica neoclassica nell'ultimo Settecento*, *La poesia di Parini e il neoclassicismo*; la terza, *Il «Socrate delirante» del Wieland e l'«Ortis»*, *La misura umana del Goldoni*, *Goldoni rimatore*, *Teatro e immagini del Settecento italiano*, *L'interpretazione goldoniana del Givelegov*, *Interventi goldoniani* (al Congresso Goldoniano di Venezia, 1957), *Ritratto di Annibale Mariotti*, *Parini e l'illuminismo lombardo*, *Postilla ad una postilla*, Baretto e Johnson,

Casanova illuminista, Il giudizio del Bettinelli sull'Alfieri, Le redazioni della «Vita» alfieriana, Interpretazioni alfieriane.

In questa edizione «genetica» delle opere binniane abbiamo disposto i testi in ordine cronologico di pubblicazione, smontando la struttura della raccolta e collocando gli scritti alfieriani e goldoniani nei volumi 8-9 e 10; per questa stessa ragione lo scritto *Il «Socrate delirante» del Wieland e l'«Ortis»* sarà inserito nel volume foscoliano. Le tre schede per «La Rassegna della letteratura italiana», *Postilla ad una postilla, Baretti e Johnson e Casanova illuminista*, sono collocate cronologicamente nel 4° volume (*Schede settecentesche 1953-1990*) di questa edizione.

Riproduciamo l'*Avvertenza* con cui Binni apre il volume, e gli scritti non già pubblicati precedentemente: *Paolo Rolli e lo sviluppo del classicismo arcadico-rococò, Ludovico Savioli e la poetica classicistica-rococò.*

AVVERTENZA

Rimando per inquadramento di questi saggi allo scritto *Poetica e poesia nel Settecento italiano* (messo ad introduzione del volume *L'Arcadia e il Metastasio*) che integra, in una linea di insieme e piú recente, queste mie ricerche particolari, nate da un corso universitario del 1948-1949, poi solo in parte rielaborato in alcuni articoli usciti fra il '50 e il '54 in «Belfagor», «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», «La Rassegna della letteratura italiana», «La rassegna lucchese». I saggi piú recenti sono quelli sul «rococò letterario» (relazione tenuta al Convegno dei Lincei su manierismo, barocco e rococò del 1960), quello sull'*Ortis* e il *Socrate delirante* (pubblicato in «La Rassegna della letteratura italiana», 1959), il breve saggio sul Mariotti, esempio di ricerche auspicabili su personalità minori e «provinciali» del secondo Settecento, pubblicato in «La Rassegna della letteratura italiana», 1961. Il saggio *Misura umana del Goldoni* deriva dalle dispense di un corso universitario del 1952-1953 (il saggio fu pubblicato poi in «La Rassegna della letteratura italiana», 1961) e quello sul giudizio alfieriano del Bettinelli deriva dall'ampliamento di alcune pagine di un altro corso universitario del 1953-1954 (la nuova stesura fu pubblicata in «La Rassegna della letteratura italiana», 1957). Le date delle «schede» sono relative alle date degli scritti recensiti.

Firenze, 1 ottobre 1963.

PAOLO ROLLI
E LO SVILUPPO DEL CLASSICISMO ARCADICO-ROCOCÒ

Anche Paolo Rolli iniziò la sua carriera poetica sotto la guida del Gravina (che seguì nella scissione d'Arcadia) e da lui riprese il principio della poesia creatrice di favole ammaestratrici, della poesia «maga, ma salutare». Solo che, nel trionfante gusto arcadico-rococò, egli volse istintivamente ben presto¹ il severo didascalismo del maestro nel senso edonistico di una poesia che

risorga in vaghe favole
sollievo a porgere fra cure gravi
e gioia all'ozio di agitate menti

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.²

Poetica edonistica che, nell'*utile dulci* oraziano tante volte preso e ripreso nel Settecento, riduce lo stesso «utile» ad un facile rasserenamento di animi già disposti all'idillio e a un gusto di esercizio piacevole dei propri sentimenti.

Ma il Rolli riprese dall'insegnamento graviniano anche l'attenzione all'antica poesia, ai poeti greci e latini (soprattutto Anacreonte, Orazio e gli elegiaci), a cui egli guardò, più del Metastasio, come ad esemplari di un mondo poetico perfetto da imitare nelle sue qualità di concisione plastica, di forma lucida e impeccabile, specialmente nella rappresentazione delle cose e delle figure umane nella loro sensibile e affascinante evidenza. Scuola dei classici che, confortando la sua tendenza ad un'arte visiva e plastica, dava, insieme al suo amore razionalistico di ordine e di chiarezza, una diversa consistenza allo stesso canto, da lui ancor tanto cercato nella sua poesia, distinguendolo nettamente dal canto secentesco e dello stesso De Lemene³ perché inqua-

¹ L'adesione più esplicita al didascalismo severo è nelle prime poesie come *La poesia a G.G. Orsi* che è prima del 1712.

² *Liriche*, ed. a cura di C. Calcaterra, Torino 1926, p. 65.

³ L'eredità melica secentesca e lemeniana rilevata dal Calcaterra (in *Poesia e canto*, Bologna 1951) è però soggetta all'identificazione della nuova poetica arcadica, del suo

drato e sostenuto da un gusto di organicità, di accordo fra valori fonici, sentimentali e figurativi: soprattutto di accordo fra canto e figura, ch  meno sincero e fecondo fu in lui il vero canto melodrammatico, la poesia della sensibilit  patetica, il gusto della rappresentazione di azioni sentimentali, delle sottili «modificazioni del cuore» nel senso metastasiano.

E infatti la sua abbondante produzione di melodrammi   quanto mai scadente e fu poco apprezzata da lui stesso, che in quanto scrittore teatrale si considerava «parolaio in musica». E nelle stesse *Elegie* pi  che l'interesse psicologico, il disegno dei sentimenti amorosi (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 semmai il movimento patetico   tutto tradotto in un gesto, in un atteggiamento ben visibile, pi  che nelle parlate liriche dei personaggi.

Anche questa tendenza alla rappresentazione evidente di oggetti e persone aveva una certa giustificazione nell'insegnamento graviniano che incoraggiava ad adoperare «parole che portano in seno immagini sensibili ed eccitano in mente nostra i ritratti delle cose singolari»⁴ e a rendere le cose e le figure con la maggiore evidenza possibile. Ma soprattutto corrispondeva ad una esigenza del gusto arcadico-rococ  che sempre pi  tendeva a quel rilievo di oggetti e figure insito nella poetica arcadica e ora accentuato dallo spirito dell'insorgente 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, simboli concreti di piacere e di spontaneit :

Gi  pria dell'altre frutta
spunt  sulla collina
la verde mandolina
sollecita a fiorir;
e la cerasa anch'ella,
che fior  dopo quella,
gi  la sua vesta 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
la quaglia numerosa,
che accendesi d'amor;
fiutando, il can da lunge

«filtro» razionalistico e classicistico e a quello del prevalente gusto figurativo del Rolli.

⁴G.V. Gravina, *Ragion poetica*, ed. a cura di P. Emiliani-Giudici, Firenze 1867, p. 9.

la siegue, la raggiunge,
e con la zampa in aria
fa cenno al cacciator.

E proprio nel celebre *Inverno* si può notare come al fascino di quella voce melodica, limpida e lieta, e al sentimento di piacere che vi si esprime, sia indispensabile, più che un forte approfondimento di sentimenti, la precisazione di figurine sensibili, di colori poco vistosi, ma ben distinti, di scenette così acute e sensibili: il faggio con la sua ombra e le foglie che cadono, la selva carica di neve, il focherello di legna odorose, l'alito caldo della lepre che si fa nebbia nel freddo mattino.

L'esperienza di canto che il Rolli perseguì a lungo anche nel periodo inglese (ed anche lì aggiunse tentativi di ritmi esotici e la conoscenza di schemi melici di canzoni scozzesi o di *chansons à boire* francesi) non è dunque isolata, ma sempre, e sempre meglio, si unisce intimamente al gusto della rappresentazione sensibile, dell'elegante rilievo di cose e figure.

È comunque anche nelle cantate e nelle canzonette più chiaramente dirette ad effetti di canto (con variazioni finissime nei metri e nel ritmo) il poeta tende insieme al pittorico, al piacere di una rapida, briosa presentazione di elementi pittorici della realtà, come pittorici, coloriti e briosi sono gli stessi movimenti melodici ben diversi da quelli più puri e lineari del Metastasio.

Mentre, anche più chiaramente, già nella prima elegia del periodo romano, il Rolli aveva tentato 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.

E più tardi, in questo ritratto di giovane uomo, nell'elegia quel gusto di rappresentazione sensibile, plastica e agevolata dall'esercizio dei classici, si precisava in un'esemplare anticipazione del più sottile impegno classicistico-sensistico del Parini del *Giorno*:

Erto è il bel collo, e rilevato un poco
è l'animoso petto, e in giù 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 e della realtà tradotta in immagini figurative e sensibili entro un colorito rilievo di figura e canto venne accresciuto dall'esperienza di una cultura più empiristica, dal contatto con un'arte (Addison, Pope) classicistica e razionalistica, ma

attentissima alla realtà sensibile, tesa a captare e tradurre in elegante, classica concisione impressioni della realtà, a descrivere nitidamente ambienti, oggetti, persone, magari in funzione satirica, ma sempre con il compiacimento della rappresentazione perspicua e ben rilevata.

Ed anche una concreta esperienza di società elegante, internazionale e spregiudicata intorno alle allegre tavole del *Bain-bow-coffee-house*, o nei ritrovi mondani sulle alture di *Mary-le-bone*, dovè confortare la sua inclinazione alla gustosa descrizione, alle macchiette, alle figurine epigrammatiche in poesie conviviali insaporite da un certo gusto esotico, labili e fragili nel loro valore di rapidi schizzi, di ritrattini sottolineati dal brio del ritmo di canto. «Motti acuti e lieti carmi» è l'insegna di questa poesia di divertimento, poco impegnativa, in cui qualità di rapido e gustoso disegno e di sottolineature melodiche sono adibite ad effetti di brevi scenette umoristiche (le *Meriboniane*, *Marziale in Albion*), le quali vivono, piú che nella satira assai blanda, nel piacere di una figurina colta nei suoi tratti essenziali, di una piccola azione tradotta in immagini e ritmo coerente. E tutto un piccolo mondo di damine seducenti, di cantanti sfacciate, di giocatori, di nobili crapuloni vive in grazia di un profilo caratteristico, di un'abile sottolineatura visiva-musicale, in una generale disposizione di attenzione curiosa e divertita, piú che veramente satirica, a persone e cose.

Ma al di là di questi risultati piacevoli che servirono nell'esercizio letterario del Rolli a sciogliere la sua mano, a renderlo piú facilmente padrone delle proprie qualità di disegno, la maturità personale e storica del Rolli arcadico si rivela soprattutto negli *Endecasillabi*⁵ e soprattutto nel gruppo piú tardo (XV-XX dell'edizione Calcaterra) 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: come in una fase piú omogenea di gusto e di costume (il rococò si è affermato ben al di là delle semplici riduzioni di «barocchetto») ed in una maturità del poeta che ha consumato per la massima parte la sua vena di canzonettista e piú forte sente il bisogno di quella gustosa fusione di vita moderna e di gusto classico che aveva già sperimentato nei *faleci* al Bathurst del 1717.

Superato il suono piú stentato e compitante dei primi tentativi

(cui dono il lepido nuovo libretto
pur or di porpora coperto e d'oro?)

⁵ Sugli *Endecasillabi* punta anche il Fubini nelle fini pagine dedicate al Rolli nella sua introduzione ai *Lirici del Settecento*, Milano-Napoli 1959.

Solo a te amico Bathurst che suoli
in qualche pregio tener miei scherzi
[...]
e fra quegli ozi che l'alte cure
talor concedono, fai tuo diletto
quanto già scrissero gli antichi saggi
e il tempo e i barbari lasciaro intatto...)

e piú direttamente usufruite le sue letture di classici⁶ anche a contatto con il classicismo inglese⁷ (né si dimentichi la sua edizione della versione lucreziana del Marchetti a cui si ispirò il suo componimento a Venere), il Rolli sviluppò al massimo il suo amore per il figurativo cui adibiva il suo linguaggio classicistico-rococò.

In marmo pario greco scalpello
non fe' di questi, vezzosa Lesbia,
collo piú candido, seno piú bello...

⁶Alla 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?» (Galli, *Nel Settecento. I poeti Zappi e Maratti Zappi*, Bologna 1925, p. 111).

⁷Va 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 suoni) la traduzione del *Paradiso perduto* compiuta fra il 1717 e 1735 e fortemente fedele al testo («Troppo letterale, se vuoi», dice lo Zucchetti, *Paolo Rolli e la sua attività letteraria negli ultimi venti anni di vita*, in «Convivium», 1930, p. 552). Si ricordi che in Inghilterra il Rolli si trovò in contatto con una nuova ondata di classicismo rappresentata dall'Addison e dal Pope, la cui importanza andrà sottolineata nella sua incidenza generale specialmente nella fase di metà Settecento. La versione del *Paradiso perduto* è importante non solo per la generale mediazione settecentesca di testi stranieri nella nostra lingua letteraria (e in Rolli una spregiudicata curiosità si congiungeva ad una onesta fedeltà di traduttore), ma per l'esercizio di verso sciolto che l'accomuna alle versioni di classici come quella lucreziana del Marchetti. Esercizio basato su di una valutazione graviniana che si può sentire molte volte risonare durante il secolo e che anzi costituisce uno dei motivi conduttori del classicismo settecentesco e del vero e proprio neoclassicismo: «Osservino (gli inglesi) qual bellezza di varia armonia aggiungono al nostro (verso sciolto) gli sdruciolli ed i versi tronchi, non solamente nell'armonica varietà delle terminazioni ma talvolta nel material suono esprime la cosa *nel suo stato e nel suo movimento*; il che di gran lunga maggior grazia contribuisce nella preminenza che ha sopra il rimato, cioè in quella gran libertà del periodico giro delle sentenze nell'innesto di un verso con l'altro per cui le medesime cominciano e finiscono dovunque si voglia; e per la quale tal verso è però tanto piú difficile a farsi armonioso e sublime, quanto la sua sonorità deve sorgere dalla variata armonica tessitura delle parole; e la sublimità deve consistere nella continuata grandezza de' sentimenti, nella scelta locuzione e nella non mai negletta vivezza delle espressioni, senza appoggio di rima che dà talvolta non piccolo aiuto alla mancanza dell'armonia e alla bassezza delle idee» (*Vita di John Milton*). Dichiarazione davvero notevole all'inizio del secolo, appoggiata come è agli spunti graviniani (e viva fino al Foscolo) e tutt'altro che convenzionale quando si osservi la particolare accentuazione della capacità di rappresentare le *cose in movimento*, così corrispondente ad una concreta preoccupazione rolliana.

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...

Non occorrerà avvertire come la cura dell'aggettivazione, che nel Rolli si presenta precipua fin dalle prime sue poesie, e a volte persino sconcertante nella sua presenza intensa ed eccessiva⁸, mostri una volontà di rilievo così continua da rasentare spesso un gioco di abilità e proprio, e più rozamente, quel *tour de force* di cui parlerà la Staël a proposito del Parini e che costituisce uno dei limiti più evidenti della poetica classicistica settecentesca prima del vero neoclassicismo. Il «tondissimo collo eminente» e più sotto l'immagine tanto cara al Rolli (e addirittura emblematica per il gusto fra costume e poetica fino al Parini) del seno femminile candido, formoso, rotondo e appuntito

(Oh colme solide e ritonnette
oh d'amoroso guardo delizie
d'arbor rarissima poma dilette...⁹
Oh neve in simili due palle accolta
con due ben fisse montane fragole
dove in bel circolo il colmo volta...)

hanno un'eleganza appesantita da qualche squilibrio di linguaggio non tutto egualmente eletto e da un certo stento nella ricerca dell'evidenza completa: «dove in bel circolo il colmo volta». Per cui l'immagine mantiene qualcosa di abbozzato e di forzato nella sua volontà di raffinatezza e di visività plastica consistente e colorita, e insieme mossa da un brivido che traduce e alleggerisce il tepido soffio di una sensualità bonaria, unita ad una curiosità vivace per la femminilità nelle sue pieghe di capriccio, di desiderio, di malizia istintiva che il Rolli colpirà più direttamente negli epigrammi di *Marziale in Albion*, ma che nella sua forma più felice, tra canto e rappresentazione in movimento, coglierà nella vitalità rapida e caratteristica: «visetti lusinghieri» con «gli occhi furbi quanto belli» di «candide beltà» dall'«occhio grande languidetto», di «crudel brunetta» o di «brunetta d'occhi omicidi».

Ed è ciò che soprattutto importa osservare – a definire la poetica del Rolli

⁸ Come nel secondo degli endecasillabi, poi ripudiato nel 1753, in cui gli aggettivi si seguono a coppie simmetriche occupando praticamente e idealmente quasi tutto lo spazio del verso: «non per le livide vecchie rabbiose / non per li rigidi sacri custodi / non per le vigili caste vestali ... voi solo amabili ninfe vezzose...» (ed. cit., p. 6).

⁹ Già nel V degli endecasillabi: «le poppe candide ricolme e belle»; ma era espressione non seguita dal tentativo di rappresentazione piacevole ed elegante che segue nel XVI.

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, di figurine femminili in movimento, con la loro snella e formosa bellezza, con il fascino delle caratteristiche femminili accentuato e ravvivato da una intelligenza del proprio tempo e di un costume e di un atteggiamento a cui lo stesso Rolli contribuiva: l'occhio mobile languido e furbo, il seno candido e mobile nel respiro, il labbro «umidetto» con «la morbida pelurie bionda», i piedini irrequieti e stimolanti con la loro mobilità, la mano «gentile morbida leggiadra», candida nella sua ferma bellezza o incantevole nell'aggiungere fascino nel suono di un cembalo¹⁰ e nei rapidi paesaggi festosi e sereni¹¹.

Ed ecco un paesaggio inglese-arcadico, il parco di Kensington, tutt'altro che convenzionale.

Su folte e morbide minute erbette
 di giovinezza il fior passeggiati
 al soffio placido di fresche aurette:
 frammisti i giovani franchi amorosi
 van fra le Ninfe che or liete or serie
 saluti rendono dolci vezzosi.
 (XIV Endecasillabo)

L'accento della ricerca poetica batte sulla rappresentazione evidente, sul rilievo figurativo in cui si incontrano la scuola dei classici, il linguaggio mediato dai loro testi (Anacreonte, Catullo, i lirici latini, non i grandi primitivi, non la «nobile semplicità omerica») e secondariamente anche il riferimento stimolante e serenatore ad una civiltà di perfezione, di piena rappresentazione scultorea («in marmo pario greco scalpello») e insieme di libera e consentita sensualità classico-moderna¹².

¹⁰ Sovra cembalo se move
 la maestra mano arditata
 sorgon sotto a bianche dita
 melodie rapide e nuove
 ..., se veloci quei piedini
 muovon danza a bel concento
 si direbbe che d'argento
 tocco è il suol di martellini.

¹¹ Ogni eco di malinconia è assente e proprio il celebre inizio di *Solitario bosco ombroso* può esser preso come simbolo efficace di una sentimentalità così serena che quell'accenno di solitudine e di tenue oscurità rappresenta la tinta più scura che questa poetica del «piacere di vivere» potesse adoperare.

¹² Le «candide mani», il «candido seno» sono legati anche ad un costume che isolava

Ché anche quest'ultimo è motivo essenziale per la nuova affermazione classicistica: il riferimento al linguaggio classico e al mondo che dentro a quello si era espresso ricco di suggestioni e di stimoli, tutt'altro che freddo e sterile, è sentito ben diversamente che nel Seicento in cui vige la teoria capziosa e retorica del perfezionamento e del «nuovo mondo» cercato retoricamente sulle ali dei classici oltre i quali spiccare un piccolo volo con il di più dell'acutezza e della grandiosità metaforica, e si basa su di un accordo – non importa quanto velleitario e quanto diverso dal più profondo classicismo del secondo Settecento e del primo Ottocento – con le proprie aspirazioni ad una vita e ad un'espressione lieta e vivace: *otium*, fruizione saggia e piena dei beni vitali riassunti nella bellezza femminile perfetta e sensibile, ammirabile e piacevolmente stimolante, e nella natura come sfondo omogeneo e saldo al proprio vivere mosso e piacevole e come fondo di sensazioni amabili¹³.

Come il classicismo serviva, conflueno col razionalismo, a costruire e sorreggere in linee precise e schematiche, decorose ed «eroiche» di «virtù» e di saggezza di misura, la scenografia e il verso melodrammatico del primo Settecento, così, 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 con il Rolli meno cantabile¹⁴ una utilizzazione della lettura dei classici, un'interpretazione del classicismo proposto dal Gravina (e il Rolli, si ricordi, fu scolaro del Gravina ed echeggiò più volte precisi motivi graviniani sulla origine e funzione della poesia e sull'utilità del verso sciolto e sulla esigenza mitica della poesia) che punta sulla rappresentazione perspicua e sensuosa-mente evidente:

Gentile, morbida, leggiadra mano
cui fer le proprie mani d'Amore
piú dell'avorio candida e tersa,

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».

¹³ Inutile quindi sdegnarsi contro l'inadeguatezza di questi piccoli uomini di un Settecento rococò ad una vera comprensione dei motivi più complessi dei classici come fa il Carducci: «I facili contemporanei lo paragonavano ad Anacreonte, a Catullo, a Tibullo; ma l'amabile saggezza del cittadino di Teo, il sentimento profondo dell'avversario di Cesare, la tenerezza e dignità del cavaliere romano e la serenità dell'arte antica non erano né di quest'uomo né di quei tempi» (*Poeti erotici del sec. XVIII*, Firenze 1869, p. XLI). Giusto, ma ciò non toglie né la sincerità di quell'aspirazione che occorre interpretare nella sua esigenza nuova che a noi interessa, né – in quella convenzione secolare per cui ogni azione si ammantava della toga e del pallio – lo stimolo efficace che a loro modo già quei letterati traevano da una loro lettura dei classici che dopo il Settecento e il primo Ottocento vien sempre più facendosi saltuaria ed occasionale (e pur recuperata per esigenze più particolari e per lo più private).

¹⁴ E giustamente un «facilista» meridionale, il De Rogati, lo troverà inferiore al Metastasio quanto al risultato di canto.

sparsa di varie pozzette molli
le cui flessibili lunghette dita
dolce assottigliano in unghie vaghe
arcate, lucide, rubicondette...
(XVII)

Eviterei di parlare di arte squisita¹⁵, perché allo sforzo evidente di una rappresentazione esauriente ed elegante si aggiunge una forzatura leziosa e sorridente che, mentre prova la permanenza naturale di forme più 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 più generiche, costruzioni sforzate, cadenze ancora facilmente canore e sfumature di vezzo lemeniane sono il limite di una ricerca di 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 musicale e visiva, colorita e plastica alle figure della sua fantasia edonistica, della sua gioia di vivere in condizioni piacevoli di amore e di ammirazione.

Non che si debba valutare il Rolli nel suo particolare equilibrio di canto e figura solo in confronto all'arte del Parini o alla tecnica del Savioli, ma certo vanno indicate la sua singolare posizione diversa da quella arcadica metastasiana, la sua accentuazione di classicismo per fini di rappresentazione elegante, mossa e perfetta¹⁶, e lo sviluppo della sua poetica verso forme che nel brio rococò, nella spigliata morbidezza di linee curve e capricciose, importano una tendenza all'evidenza di figure nell'uso della *perspicuitas* classica, nell'aggettivazione precisa e pregnante¹⁷.

Artista ormai del classicismo rococò (e la sua esperienza tutt'altro che provinciale poté fornirgli suggestioni di quello stile nei suoi inizi e nel suo svolgersi dal barocco), il Rolli ne sentì con geniale istinto il gusto del capriccio e della grazia vivace, che mentre reagiva intimamente al fasto barocco ne

¹⁵ Carlo Calcaterra (nota a questi versi nell'ed. cit.).

¹⁶ Il Rolli sembra anticipare, dentro la stilizzazione più timida e in un senso della realtà tanto più limitato e sommario, anche la tendenza a quadretti di vita privata e familiare, come questo finale di un'ode al Mitchel:

Alla gentil consorte
intenta al bel lavoro
narri poi di Medoro
l'inaspettata sorte;
mentre il tuo pargoletto
onde sei pur felice
scherza con la nutrice
e palpa il colmo petto.

¹⁷ Persino nella forma più restia del sonetto il Rolli aveva provato il suo primo accordo di canto e di rilievo sensuoso, come nel sonetto 24 del periodo romano.

riduceva la libertà inventiva in proporzioni più minute e piacevoli e mentre reagiva al classicismo più severo con la sua asimmetrica volubilità – pur razionale e calcolata – 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 più estrosi in una sua politezza formale, nella difficile facilità paurosa di una modernità inerudita, di un semplice istinto («o quanto questa è difficil facil maniera», dice nel preambolo del 1753), 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»¹⁸ a cui la lingua italiana «nobile del Lazio figlia» gli sembrava particolarmente adatta.

E alla fine della sua vita aveva cercato di arieggiare una più composta e seria saggezza oraziana: tanto questo settecentista aveva bisogno di riferirsi persino negli atteggiamenti della vita, tutt'altro che privi di spontaneità e di impegno, ad esempi illustri e nobilitanti, all'appoggio di uno «stile»¹⁹. 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:

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.

Più importa, concludendo, confermare come nello sviluppo della poesia rolliana le posizioni graviniane parzialmente accolte scolasticamente siano risolte in un compromesso efficace ed indicativo 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 – mentre questa precisazione sulla poetica rolliana serve a stringere meglio il carattere della sua poesia che non si esauriva nella preminenza del canto – l'esigenza del rilievo a cui l'uso del linguaggio

¹⁸ In tal senso il Rolli fu considerato precursore del Fantoni e anche questo è certo una conseguenza della aspirazione classicistica del secolo. Per quanto questi tentativi metrici possano apparir deboli e suscettibili del giudizio dato dal Foscolo a proposito del Fantoni, non è senza significato che con il Rolli compaiano quelle forme più diffuse di saffiche che nel secondo Settecento, improntate alla maestà pariniana, segneranno addirittura una via di contenuta eloquenza neoclassica.

¹⁹ Ed effettivamente quello neoclassico fu, in certo senso, l'ultimo «stile» e l'accusa dei neoclassici anche più grandi al romanticismo fu spesso quella di non essere uno «stile», di non valere circolarmente per un'espressione generale delle arti.

classicistico serve e stimola in accordo con una incipiente esigenza sensistica diffusa nel piccante miniaturismo rococò (sfumatura di base sensibile, mediato gusto di realtà per quanto depurata e raggentilita come nelle tecniche estreme delle statuine di Capodimonte o di Nynphenburg), il crescente riferimento alla civiltà artistica antica rappresentano un momento essenziale nello sviluppo della poetica arcadica in direzione classicistica, come anticipo di una nuova fase del gusto classicistico chiaramente attuata dal Savioli e portata su un piano più alto dal primo Parini. Quando il classicismo nella sua costante di aspirazione e di pretesto (spesso semplice scongiuro di rito contro ritorni secenteschi e licenza ad ogni genere di esperienza letteraria) venne a vivere in funzione di una nuova sintesi letteraria, di una poetica fondata su diversi elementi culturali: non solo il razionalismo cartesiano cui il Gravina aveva aderito e reagito costituendo la più ricca e profonda riserva di motivi validi per il neoclassicismo e per il più largo sviluppo di fine Settecento e di cui si era soprattutto nutrito il saggio poeta del canto patetico, il Metastasio; ma il sensismo illuministico nella sua accezione più larga e volgarizzata poi nelle sue diverse sfumature.

Mentre d'altra parte il particolare impasto rolliano di canto e di figura rappresentò sempre nel Settecento una direzione, un richiamo più vivo dello stesso richiamo metastasiano e venne a mediarsi con quello, nella sintesi del Savioli non priva di soluzioni melodrammatiche e di brevi esiti musicali costretti in gracili schemi di struttura, ma prevalentemente tesa al figurativo.

LUDOVICO SAVIOLI E LA POETICA CLASSICISTICO-ROCOCÒ

Il Rolli porta nella sua poesia e specialmente in quella della maturità (quando l'insegnamento classicistico del Gravina venne a fondersi con lo stimolo del piú diffuso classicismo inglese e trovò una funzione di vivacità e di collaborazione con il vivo gusto rococò di figure e di colori aderenti a figure di brevi forme capricciose e sostenute) una tendenza al figurativo, all'evidenza plastica e pittorica, ad una concisione esauriente anche se spesso piú voluta che ottenuta e scaduta facilmente in sforzo e in una certa goffaggine e sommarietà¹.

Tale tendenza che, nella sua poesia di tenue vena, risulta presente anche nelle canzonette (canto annodato in figure piú di quanto appaia nel Metastasio e che certo corrisponde ad un suo istinto di ingenuo realismo, di amore delle cose e delle figure vive e sensibili, anche se poi sfumate dal «non so che» e colorite in maniera approssimativa o esagerata), si svolse in condizioni culturali già piú omogenee e l'efficacia rococò, il gusto della miniatura, essenziale per tutto il Settecento fino al Parini, si incontrarono nella viva e ammodernata lezione dei classici sentiti nella loro esemplare *perspicuitas* e in un vago, generico sensismo diffuso già nel primo Settecento, specie in quello inglese², e che sempre piú verrà ad essere precisato e sostenuto in senso illuministico dalla filosofia sensistica.

La cultura di metà Settecento offre condizioni piú sicure e piene per la tendenza letteraria che può trovare il suo inizio nel Rolli (e che naturalmente da un punto di vista di risultati il Rolli esaurisce a suo modo nella propria esperienza personale) e mentre un'intensa attività di traduzione dai classici, frutto dell'iniziale aspirazione graviniana ed arcadica (per quanto varia e spesso diletteantesca o inadeguata o fortemente deformatrice), viene ad offrire alla lingua poetica un lessico e modi sintattici piú direttamente

¹ Il Croce ha notato per il Savioli uno stile «molle e impreciso come era di frequente nel Settecento» (*La letteratura italiana del Settecento* cit., p. 167). Ma occorre dire che ciò era il risultato di uno sforzo di delicatezza e precisione (che d'altra parte venne a volte raggiunto), indicando la mèta di tensione di questa poesia e il singolare impasto di attenzione artistica e di facilità improvvisatoria ed ancora in altri casi di urto tra il desiderio di compiutezza e quello di una rapidità estrosa e sommaria. Ma insomma pur tenendo conto di un certo esito approssimativo occorre sentire nei suoi veri termini il piccolo ma sincero tormento espressivo, l'origine complessa di questo stile non puramente diletteantesco.

² E si veda come nel classicismo razionalistico popiano gli italiani potessero assorbire stimoli ambigualmente preromantici (*Abelardo ed Eloisa*, le *Quattro stagioni*) e, ad ogni modo, stimoli ad un classicismo ricco del senso della realtà che operò soprattutto a metà secolo, e un gusto dell'evidenza sensoriale meno presente nell'Arcadia metastasiana e cartesiana.

classicistici, nella maggior maturità delle componenti rococò le tendenze classicheggianti – per nulla in contrasto colla piú decisa modernità (si pensi all'Algarotti preilluminista e classicista) – si rafforzano nell'utilizzazione delle nuove scoperte archeologiche. Che sembrano tra l'altro adattissime a confortare un classicismo miniaturistico e rococò. E la spinta edonistica del «siècle des plaisirs» e di una gustata e larga «volupté»³ trova un appoggio nella filosofia sensistica (già al cartesianismo si è sostituito il newtonianesimo con la sua accentuazione piú fisica ed empiristica e tutta l'epoca è percorsa da una curiosità di esperienze concrete e di controllo sensoriale) che autorizza filosoficamente (e l'autorizzazione della filosofia è richiesta dal secolo quanto quella dei classici) questo bisogno di fruizione concreta, di contatto con le cose nei loro aspetti piú sensibili, che solo alla fine del secolo sarà sentito come limite insopportabile della natura umana.

Veder, toccar, udir, gustar, sentire
tanto, e non piú ne diè natura avara,

dirà tetro e appassionato l'Alfieri, ma il Settecento accetterà generalmente con gioia tale sensorialità della conoscenza e lo stesso neoclassicismo che pure sognerà archetipi perfetti, idee celesti e platoniche, le vorrà praticamente gustare in forme sensibili e piacevoli, in gesti assoluti ma non privi di morbidezza, in linee elette e pure ma risveglianti echi di sensibilità tenera: «Vestir di eletta giovinezza i marmi» sarà uno dei sogni degli artisti neoclassici già in epoca romantica, ma la variante «molle giovinezza» può indicare anche nelle *Grazie* come un'eco della grazia piacevole settecentesca.

Sarà il Parini che assumerà con maggior serietà e con maggior decisione, riscattandoli insieme con il suo senso alto della forma poetica e con la sua profonda moralità, l'edonismo ed il sensismo settecentesco (e potrà anche fare la caricatura delle sue forme piú impoetiche come potrà satireggiare lo scientificismo e il didascalismo piú prosastici e pedanteschi). Ma lo stesso Parini, nella sua personale poetica piú chiaramente illuministica, utilizzerà comunque quel linguaggio voglioso di evidenza sensibile, di rappresentazione di cose concrete, di sensazioni da spremere fino in fondo come riserva fiduciosamente attinta di immagini poetiche e come garanzia di vitalità e di utilità⁴: linguaggio che si forma e si precisa fra le traduzioni dei classici, i

³ Si rilegga la dichiarazione saggiamente entusiastica di Voltaire a Venere (all'inizio del canto XV della *Pucelle d'Orléans*), rielaborazione caratteristica dell'inno a Venere lucreziano così efficace nella mente degli uomini del Settecento. E si pensi piú in lontananza al Parini e al suo serio edonismo naturalistico santificatore del piacere: «là con avida brama / sussurrando ti chiama». Ma il Parini sentirà religiosamente la naturalistica offerta di sensazioni e sentimenti o «sensazioni interne» da razionalizzare, da sottomettere all'«alma retrice» per creazione di civiltà superiore, come si vede dalla *Educazione*.

⁴ Anche il Seicento marinistico aveva avuto un credo sensualistico, ma lo aveva risolto in una esplosione di metafore e di concetti, in uno sfrenato gioco di miti allegorici e in un

poemi didascalici e la letteratura galante classicistica di metà secolo. Mentre il semplice canto metastasiano rimane come componente secondaria o si riduce in limiti provinciali di cultura poetica attardata che nel secondo Settecento, in periodo più decisamente neoclassico e preromantico, si chiamerà dispregiativamente «facilismo meridionale».

Sull'incontro di uno sviluppo più deciso del rococò (passato nella moda più vulgata delle cosiddette arti applicate e proprio nei termini di una società più chiaramente francesizzante dopo quella più incerta del primo Settecento, più meridionale e ancora ricca di magnificenza spagnolesca ed imperiale) e di una mentalità illuministico-sensistica nella sua divulgazione più galante ed edonistica e di una lettura di classici da *boudoir* (più Ovidio ed Orazio e gli elegiaci che Pindaro od Omero) appoggiata alla nuova passione per i cammei e per le pitture ercolanensi, l'esperienza poetica di Ludovico Savioli rappresenta senza dubbio un momento essenziale nella cultura letteraria settecentesca. E se possono valere le limitazioni del Croce quanto alla sua mancanza di profondità, alla sua intrinseca mediocrità poetica, all'esiguità delle sue prestazioni liriche, e appaiono ingenuie anche le caute valutazioni in cui affiorano aggettivi di piena lode⁵, 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 amorosa⁶, 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 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 di *côté* più schiettamente edonistico-poetico.

Certo il classicismo fu in questo periodo *bon à tout faire* e coincise volta a volta con esigenze di edonismo o di austerità stoica di saggezza, di

torbido ed equivoco travestimento spiritualistico o in effetti di novità e di colore, come in quei sonetti pittorici che nel Settecento arcadico vengono appunto riprendendo lo schema barocco e lo risolvono o in un colorismo eclettico e di falsa grandiosità o lo adeguano al nuovo gusto di precisione e di evidenza. E si veda in proposito il saggio crociano sui sonetti pittorici (in *Letteratura italiana del Settecento* cit.) che punta giustamente sul Cassiani e sui suoi risultati notevoli proprio quando, più che l'effetto grandioso e movimentato che pure colpì i lettori e fu efficace soprattutto sul Monti nel periodo romano di rinnovata Arcadia barocca, egli ricerca la viva rappresentazione del gesto di una figura colta nella sua espressione sensibile.

⁵ Così in un recente e volenteroso esame degli *Amori* (M. Coroneo, *Gli Amori del Conte L. Savioli, giovin signore con qualche occupazione*, in «Annali della Facoltà di lettere di Cagliari», XVII, 1950) spicca come eccessivo un «*mirabile* per la fusione talvolta perfetta di forme e contenuto».

⁶ Lo studio di E. Levi-Malvano (*L'elegia amorosa nel Settecento*, Torino 1908) è veramente essenziale per la generale collocazione del Savioli e per tutto il *côté* erotico classicistico.

volontà rinnovatrice, di poesia scientifica (i *novelli latini* del Gravina). E l'*utile dulci* funzionò a pieno impiego proprio attraverso il condotto classicistico, con l'autorizzazione oraziana, con l'esempio piú alto della favola utile e ammaestratrice del Gravina, la cui giustificazione piú profonda del classicismo è invece assente dalla poetica savioliana. Anche questa impiega il mito con grande abbondanza e con piena fiducia nella sua taumaturgica poeticità, ma si consideri bene la separazione che il Savioli stesso operava della propria poetica da ogni *utile dulci* isolandosi volontariamente e senza inutili scuse, molto comuni in quell'epoca⁷, 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 tuttodí nuovi lumi dalle ricerche dei saggi: il voler farsi un altro nome tentando di dilettere, quand'altri vi aspira con piú 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», dice il Savioli nella prefazione del 1765 a Vittoria Corsini. Sicché quella dichiarazione resta rappresentativa di una reazione interessante⁸ (in nome della galanteria, ma anche in nome della poesia timorosa di essere sottoposta a funzioni prosastiche) all'ondata di didascalismo scientifico o addirittura di disprezzo per la poesia come inutile diletto (e quindi, se il saviolismo urtava con il piú severo neoclassicismo civilizzatore, d'altra parte con il neoclassicismo conveniva nel rifiuto di una funzione utilitaristica e discorsiva della poesia); e, consapevolmente, indica un volontario approfondimento del motivo edonistico cosí vivo ed essenziale nella sintesi piú complessa del Parini e negli stessi pensatori illuministici.

Questo senso del piacevole che si appoggia ad una volgarizzazione del sensismo spesso orecchiata, e piú ad un *animus* generale, che non alla filosofia che quell'*animus* aveva generato nutrendosene e confortandosene a sua volta, sembra trovare nel tempo gioioso, avido, elegante dei Van Loo e dei Fragonard⁹ una condizione propizia nell'incontro con un rinnovato amore dei classici appoggiato e giustificato nella loro *perspicuitas*, nella loro sugge-

⁷ A parte le proteste ufficiali sulla distinzione fra le «favole» pagane e la fede cattolica del poeta che appaiono come uno scongiuro convenzionale nei libri settecenteschi dalle *Rime degli Arcadi* in poi.

⁸ Diversa è la precedente reazione, puramente conservatrice in senso arcadico, contro il prevalere della filosofia sulla bella poesia, testimoniata dalla prefazione del Tommasi all'edizione, del '35, delle sue *Rime*. Come diversa sarà la reazione neoclassica.

⁹ Si è forse troppo accentuato il carattere musicale del Settecento sulla scorta di indicazioni celebri come quelle della Vernon Lee, a scapito del gusto del figurativo e del coloristico e del pittoresco che a quello si associò e addirittura sembrò spesso dominare, finché con il romanticismo si può osservare una certa ottusità alle arti figurative e il vero trionfo della musica come massima espressione dell'animo romantico.

stione di eleganza e di mondano edonismo, e con la nuova moda delle pietre incise e con le scoperte delle pitture ercolanensi e pompeiane.

In realtà questa componente nuova del gusto classicistico (e non diciamo neoclassico ancora, perché a questa parola sarà necessaria la precisazione indispensabile del messaggio winckelmanniano), costituita dalla conoscenza e dall'entusiastica assimilazione delle nuove scoperte di pittura e plastica ellenistica, era giunta tempestivamente a soddisfare una richiesta genericamente omogenea e disposta ad assorbire la sua accentuazione e precisazione¹⁰.

Sicché, meglio che nel caso del Frugoni, che richiederebbe lungo e particolareggiato esame per i suoi parziali accostamenti al classicismo rococò, l'opera del Savioli testimonia centralmente di questo confluire di direzioni e di esperienze nel comune denominatore classicistico in una condizione felice e propizia di omogeneità o meglio di possibile aggregato, nella larga componente rococò, della esigenza sensistica di evidenza e della concisione evidenziatrice e stilizzatrice della miniatura portata a maggior precisione dal cammeo antico e poi dalle figurine ornamentali delle pitture pompeiane. In queste condizioni la persistente lettura dei classici viene ad assumere un'importanza più precisa proprio per quella *perspicuitas* (più che per il *lucidus ordo* che aveva affascinato Metastasio) che si fa sempre più sensuosa e spiccata, capace di captare e rilevare in una concisione pregnante ed elegante impressioni ed immagini della vita presente nobilitandole e impreziosendole nella patina classicistica e nel richiamo alla mitologia, tutto carico di suggestioni sensuali, edonistiche e insieme rivisto nella utilizzazione dell'arte ellenistica come quadretto, come figura graziosamente nobilitante ed esemplare.

Il fermento più graviniano del Μύθος ἀλλ' οὐ λόγους, vivo come abbiamo visto in Metastasio e in Rolli, perde qui il suo carattere profondo che riacquisterà nel neoclassicismo romantico (e l'accento si sposta sui poeti meno considerati dal Gravina), ma non manca una sottile e preziosa garanzia di *renovatio* classica di riferimento alla forza originaria del mito pur adattata a forme eleganti e a una funzione stilistica ed edonistica, proprio come forza della parola che vuole essere tutta immagine e figura (più che piacere per gli orecchi) e portatrice di una verità men profonda ma non meno socievole (il contatto fra eleganza edonistica e civiltà si vedrà ben diversamente nel Parini): la verità della bellezza e del piacere di quel «fuoco» che è l'istinto amoroso tradotto in eleganza e sorriso, che il giovane Foscolo riprenderà nelle sue prove iniziali savioliane-bertoliane.

¹⁰ E si chiarisca una volta per tutte che, se il neoclassicismo tenderà ad avvicinare l'epoca più alta della classicità, in realtà utilizzerà e spesso travestirà a modo suo gli esemplari del più decadente ellenismo, il classicismo precedente a Winckelmann o rimasto più indipendente da lui – e in Italia si assisterà al permanere di correnti classicistiche di origini rococò mescolate e non fuse con il vero neoclassicismo – è totalmente affidato a suggestioni alessandrine ed ellenistiche come in letteratura sentì Anacreonte, Ovidio, Orazio, l'*Antologia* e non certo Omero e Pindaro, mentre Lucrezio è sentito non per il suo dramma ma per la sua lezione di espressione scientifica di tipo sensistico.

Nel Savioli il sensismo è qualcosa di raffinato e di elementare: sensismo come descrizione del valore edonistico delle sensazioni e quindi, in forme di società elegante, di libertina spregiudicatezza. 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 da 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 razionalistica, illuministica, di una certa «fede» (per quanto aristocraticamente snobistica) in una civiltà tutta mondana e laica: sicché poi il Savioli poté aderire a idealità democratiche, nel periodo rivoluzionario, e appartenere al gruppo di piccoli poeti del Parnaso repubblicano della Cisalpina.

Non dunque la poesia di Winckelmann come fu detto dal Carducci, e non senz'altro poesia neoclassica secondo l'analisi del Momigliano¹¹, ma semmai la poesia delle gemme incise, dei cammei di Caylus in cui l'esigenza della miniatura rococò veniva rinsaldata e superata in più dura incisività, ma non perdeva il suo gusto di piccole proporzioni, di sommarietà gustosa già a suo modo classicheggiante.

È l'epoca dei cammei, delle pietre incise, di cui il Winckelmann glorificherà gli esemplari della collezione Stosch per la lor definita compendiosità. E, se si vuole allargare subito il quadro del gusto a cui corrispondono gli *Amori* del Savioli, si possono considerare le *Stampe di Ercolano* iniziate nel 1755 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 Momigliano, 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 1755 al 1792), agendo i primi volumi di pittura piuttosto in direzione di classicismo rococò, e gli ultimi (bronzi e nuovo volume di pittura) 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 classicisti e mitologici (identificazione di personaggi mitici e storici e loro collocazione nei riferimenti della letteratura greca e latina), si noterà il gusto postarcadico ma ancora rococò in cui il classicismo si unisce alla grazia del «non so che», del capriccio e dell'estro.

¹¹ A. Momigliano, *Gusto neoclassico e poesia neoclassica* (con lo pseudonimo di G. Flores), in «Leonardo», 1941, e poi in *Cinque saggi*, Firenze 1945.

Così di una deliziosa e raffinatissima Andromeda (LXI del IV volume uscito nel '65) o di una architettura fantastica diranno «graziosa e vaga... irregolare e capricciosa», in un evidente contrasto fra il gusto rococò e l'insorgente canone 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» o al «semplicissimo» e un ben maggior riserbo e una maggior rigidità guidano i compilatori nelle loro presentazioni che tendono sempre più chiaramente da erudizione a pretesto di ricostruzione di mitologia e storia antica a cui l'indice delle «cose notabili» aggiunge un carattere di glossario mitologico da servire a poeti e a pittori.

E nel volume VII (V della pittura), che è del 1779 (dopo Winckelmann), il passaggio dal gusto eclettico a più deciso neoclassicismo è sempre più evidente. Sì, specie nelle grottesche e nelle decorazioni (i pigmei del LVII), da cui deriverà tanto Chippendale, vengono trovati con terminologia rococò, vaghezza e capriccio, ma per lo più una provvidenziale presenza di pitture più decise corrisponde ad una valutazione diversa. Meno capriccio, più solennità e «sublime»: le immagini di Urania, di Pallade, solenni e gentili, Apollo (XLVIII) o l'Arianna seduta e appoggiata a rocce con un amorino piangente e lontano una nave (XXVI), in cui prevale il gesto catartico e calmo. Come nella pittura della I tavola, di estrema compostezza di gesto, con lo sguardo pensoso e misuratamente estatico (degno veramente di avere ispirato David e Canova), o come la bellissima figura di giovane alata con un velo teso, ad arco, sopra la testa (XV, forse un'Alba o un'Iride), che fa pensare alla «Gioia alata degli dei forieri» delle *Grazie* foscoliane; o come la giovane seduta della LI, con un dito alle labbra e il gomito sul ginocchio appena sollevato, composta e misteriosa.

Immagine pensose, decorose, rispondenti alla *edle Einfalt und stille Grösse*, o, nei bronzi, Giovi fulminanti, busti eroici a proposito dei quali si accenna sempre più alla «proprietà della mossa» e del gesto.

Ma nel periodo del Savioli le pitture ercolanensi non sforzano a un decisivo senso di alto, austero classicismo, e confortano in senso classicistico il gusto del piacevole, del grazioso capriccioso, e perfino in certe scenette alessandrine, in certi paesaggi raffinati, non mancava un certo gusto di descrittivismo accurato e pittoresco da lacca e da cineseria, come anche nel Parini un gusto di esotismo non urta ed anzi collabora con certe forme di classicismo miniaturistico.

Proprio 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, 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 vigorosamente rinnovatori anche se, attraverso la coincidenza con certo gusto rococò e attraverso uno speciale classicismo edonistico e sensistico, caldeggiavano progressivamente l'amore del gesto e della linea regolare, ben al di là di quel «non so che di vago ed espressivo» di cui parlavano gli editori alla 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 una 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 pagano¹² quanto per funzione galante, erotica. Lo dice anche la prefazione che loda il Savioli per «la novità dello stile, la leggiadria dei numeri facili e armoniosi, e sopra tutto per la moderna galanteria sparsa di fiori mitologici e condita di sapore antico».

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 (la ragione per cui il Manzoni rigetterà la mitologia come immorale), e utilizza 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.

La vena di sorridente culto erotico (che viene a volte sentito o come elegante traduzione o come giustificazione naturalistica: si pensi alla vaporosa religiosità erotica di tante scene di Casanova, e per esempio alle pagine significative dell'avventura con Angélique e Lucrece) si svolgeva esemplarmente in una misura classica, come il sensismo più o meno cosciente, che si diffonde a metà del secolo, vuole una forma che lo sostenga e gli permetta di captare ed eternare le sensazioni piacevoli.

Non poetica neoclassica, ripeto, ma classicismo in zona di preparazione di neoclassicismo e utilizzabile da parte di più chiara coscienza della bellezza ideale e della calma serenatrice superiore alla semplice grazia del piacere.

¹² Il Sismondi nelle sue belle pagine sul Savioli nella *Littérature du Midi*, Bruxelles 1837, II, pp. 42-43, interpreta il classicismo savioliano al di là del neoclassicismo in un rinnovato paganesimo: «On dirait que Savioli est un poète païen; il ne sort jamais de la mythologie classique; elle semble, pour lui, faire partie du culte de l'amour: elle est si bien en harmonie avec ses sentiments habituels, elle lui est devenue si naturelle, qu'on le juge comme un latin ou comme un grec et qu'on n'est point refroidi par ce qui chez lui est un culte et chez d'autres une allégorie».

Nel passaggio dalla prima edizione del '58 di Bologna a quella del '65 di Lucca¹³ il volumetto si raddoppiò e là dove nelle prime dodici odicine il poeta portò qualche correzione rivelò ancora la sua preoccupazione di maggiore incisività (anche nei titoli sopprese quelli troppo lunghi: *Alla nutrice che custodisce la fanciulla* diventò *Alla nudrice*; *Alla fanciulla che si adorna* divenne *Il mattino*, o li variò per timore di monotonia: *Alla fanciulla* divenne *La felicità*) 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 scendeva» 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 («imagine» per «immagine») o scioglie nessi più contorti in forme più rapide ed efficaci (così in *Alla nudrice* le correzioni alla strofa quarta e quartultima), nella prima *A Venere* vengono sopprese tre strofe finali che smorzavano l'effetto di piccolo inno e divagavano in preghiere più da «segretario galante». E nella *Felicità*, nel quadretto finale di Didone e di Enea, la penultima strofa è nobilitata ed alleggerita ed il sorriso confidenziale che prima affiorava eccessivo («Intatta al buon Sicheo») viene più finemente assorbito nella intonazione sacro-elegante coerente alla sagoma delle miniature savioliane in cui un'ironia bonaria, una malizia da buongustaio (nulla di De Sade in questo libertino molto moderato pure nelle sue professioni di edonismo bolognese) cerca di resistere nelle forme stesse della galante eleganza e addirittura nel travestimento stesso mitologico e classico come una sottile compiacenza di bravura e di diletterismo.

Si riveda ora soprattutto la prima odicina *A Venere* e se ne trarranno alcune facili costatazioni. La costruzione è piuttosto a scenette staccate che a linea continua, tanto da far pensare a quadretti separati e giustapposti decorativamente per efficacia di immagini isolate.

La musica non fluisce, si arresta ai bordi delle quartine che nel giuoco alterno di sdrucchioli e piani attuano una breve e conclusa armonia collaborante nella sua lucidità e nel suo ripetersi preciso e gustoso alla ricerca di una lirica media, di una espressione elegante e ferma del ritmo piacevole della vita condensata in un susseguirsi di momenti piacevoli tradotti in immagini piacevoli: a cui un vago sensismo, nel suo amore per il presente percepibile il più possibile, assicura la massima validità non illusoria.

Scarsa musica e funzione sussidiaria delle rime per un ritmo in fondo monotono, nelle sue cadute e riprese piuttosto secche e metalliche: e il primo a notare la monotonia, dal suo punto di vista ancora arcadico o di brillante, colorito rococò, fu il Frugoni, che pure passò dalla polimetria più

¹³ La prima è vagamente adornata da incisioni di paesaggio e da un'incisione iniziale tipicamente rococò: il poeta in abito moderno e languidamente abbandonato con penna in mano e orecchio porto a Cupido e a Venere sullo sfondo di un nitido profilo di Bologna. Nella seconda invece solo un cammeo con Venere.

accesa a tentativi ulteriori in versi sciolti: «Mi è di costà stato trasmesso un volumetto di canzoni stampate delle quali è autore il signore conte Savioli (scrive il Frugoni in una lettera all'Algarotti). Vorrei che me ne diceste voi il vostro sentimento senza simulazione alcuna. A me paiono belle e graziose. Lo studio delle ovidiane elegie vi campeggia per tutto. I colori latini vi s'incontrano ad ogni tratto. Non mi piace però quella conservazione dello stesso metro in tutte. Parmi che se lo avesse l'autore variato, avrebbe fatto più piacere a chi legge e più onore alla lingua nostra, la cui fecondità non ama di essere ristretta. Mi pare, a cagione di questa uniformità di numero, di sentire per entro a queste eleganti canzonette quel suono sempre cadente ad un modo, che mi stanca ne' versi martelliani. Io forse m'ingannerò. Voi mi trarrete d'errore, se vi sono».

Il rigore classicistico è sentito come assicurazione di una specie di eternità, di fermezza al momento edonistico, impedendo con la sua forma stilizzante, con la sua forza di immagine nitida e di suono senza fughe e sfumature, uno slabbrarsi e cedere della sensazione piacevole trasportata in poesia.

Le continue perifrasi mitologiche funzionano insieme da appoggi in una poesia scarsamente ispirata (linea di mitologia erotica, tono religioso e sorridente) e da piacevoli pretesti di divulgazione galante. «Mitologia per le dame», l'ha detta il Momigliano, che nota come il mondo del Savioli sia tutto femminile: e certo la poesia del Savioli presuppone un pubblico femminile e di salotto.

Le quartine nel gioco alterno di sdrucchioli e piani¹⁴ attuano una breve e conclusa armonia monotona ed insistente nelle sue cadute o riprese piuttosto secche e senza vera risonanza, in cui le rime si riducono a funzione sussidiaria di fronte alla ricerca di un ritmo e di un disegno abbreviato ed incisivo. A cui non manca di certo una sciatteria spesso approssimativa per troppa sommarietà efficace, come si può vedere alla seconda strofe dove un'immagine sensibile e pregnante nei primi due versi è seguita da espressioni di copertura convenzionale. Eppure nell'insieme la strofetta ha una sua efficacia, una sua conclusione. È la suggestione mitologica così fortemente sfruttata si appoggia al riferimento figurativo (la figurina di Venere nella pietra incisa nella collezione Stosch) e il poeta punta naturalmente sull'elemento più malleabile dell'aggettivo («o *molle* Dea di *ruvido* fabbricosa cura»), sicché la vicenda mitica di Venere e Vulcano viene riassunta ed evidenziata per mezzo dei tre aggettivi e specialmente nel contrasto dei primi due, *molle* e *ruvido*, che addensano il massimo di sensazione specifica a illuminare la femminilità di Venere e la rozza virilità del marito in un esito piacevole e malizioso, efficace e sorridente, galante e preciso. Tenui colori sentimentali vengono accentuati con abile tecnica di rilievo nel giro di un *enjambement* in valore di abbandoni subito ripresi e in funzione di una mor-

¹⁴ Il metro degli *Amori* fu usato per la prima volta nel 1746 dal Rota, maestro del Savioli, ma solo con la sua adozione costante da parte del Savioli in tutto il suo libro divenne esemplare nella lirica settecentesca.

bidezza senza vere sfumature e senza alone musicale: «Le tenere / fanciulle» «languidi / begli occhi». E in quei quadretti e figurine senza violenza la gracile curva morbida del rococò si sorregge su di un taglio conciso e spesso persin goffo e sciatto per sforzo di concisione, per rapida presentazione efficace ed elegante. Come nel ritmo breve, nelle linee minute di cammeo, e di miniatura arieggiante al cammeo (la vera miniatura sarà piuttosto arieggiata del Parini), una energia tra sorridente e pretenziosa (un che di ironico e di saputo si sprigiona spesso dalla sistematezza e dalla concisione spesso un po' stecchita e compitante dei versicoli savioliani, delle mosse a volte marionnettistiche delle sue figurine) sostiene le rapide immagini in un'andatura di sfilata scattante e automatica in una luce senza fremiti, in una breve musica senza echi, ma con un sapore caratteristico di eleganza figurativa, di linee e di gesti minuti e sommari, precisi e rilevati, a volte affascinanti per la loro breve, ma intensa capacità di rappresentazione rapida e intera.

E mentre udir propizia
solevi il flebil canto
tergean le dita rosee
della fanciulla il pianto.¹⁵

Più che chiarezza evidenza, volontà e capacità (costante la prima, non costante la seconda e incostante l'esile vena di ispirazione surrogata a volte da un semplice gusto di cronaca galante) di trasformazione di una sorridente realtà di *boudoir* in precisa grazia di cammeo antico, di stilizzazione di un paesaggio contemporaneo in coerenti e gustosi moduli classicistici.

Tutta una frivola e delicata vitalità (mossa nel suo fondo da un'avidità di piacere smorzata da un'educazione compostissima), un movimento di figurine moderne con atteggiamenti del costume moderno (passeggiate in carrozza, incontri in teatro, maschere carnevalesche, convegni notturni, *toilettes* mattutine) si realizzano artisticamente in quanto tale realtà è assunta in forme sostenute ed eleganti che ne conservano il fascino più sensibile e lo essenzializzano rappresentandolo lucido e polito in un linguaggio per sua natura disposto ad elevare ed evidenziare, specie nella direzione della lirica latina culminante in Orazio.

Altre volte una volontà di rappresentazione della realtà moderna ricorrerà al linguaggio classico («Tu pur pensosa Lidia la tessera / al secco taglio dai della guardia») e il Foscolo delle *Grazie* riuscirà a rappresentare la vita dell'elegante città di Flora nel più puro linguaggio neoclassico e addirittura vi tradurrà i più intimi movimenti romantici, ma qui – ben lungi da questa più alta esperienza e in vicinanza della esperienza pariniana certo omogenea, ma tanto più ricca e potente – il Savioli tende a cogliere piccole immagini di una piccola vita di

¹⁵ Si noti in questa figura di Saffo la mancanza di ogni vero intenerimento preromantico che sarà invece la nota nuova introdotta dal Bertola nelle sue riprese savioliane.

società nell'ambito ristretto della galanteria, del sentimento ironico-erotico, brevi scene cittadine, brevi mosse di figure eleganti: una realtà che poteva essere facilmente trasposta, così poco complessa e sostanzialmente monotona nella sua superficiale vivacità anche se celante quel tanto di fervore vitale e socievole che nello stesso edonismo aristocratico implicava un aspetto di civiltà più libera, non tutta estranea alla civiltà illuministica.

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, il Savioli 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 fan ombra;
l'altra devoto portico
per lungo tratto ingombra)

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:

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.¹⁶

O il quadretto agilissimo della pettinatura:

Già dal notturno carcere
i crini aurei sprigiona
ed all'eburneo pettine
gl'indocili abbandona.

O la bella sequenza d'immagini mitiche su cui l'odicina poeticamente si conclude:

Arser d'amara invidia
poi le dardanie spose.
Arse d'amor Deifobo,
ma 'l foco incerto ascose.

O infine il quadretto dell'aurora fra Watteau e le Tavole Ercolanensi:

Altri color non ornano
la giovinetta Aurora,
quando Titon scordandosi,
l'oscuro ciel colora.

La bella, rappresentata gustosamente e nobilitata già nella impeccabile aderenza concisa del linguaggio ai suoi movimenti, alle sue linee (come nella strofa della pettinatura in cui il linguaggio è in simpatia coll'immagine della scherzosa tiranna notturna dei capelli: «carcere, sprigiona, indocili, abbandona»), è nell'altra parte senza fatica trasformata (nell'aura tutta eleganza aggraziata e mitologica e tutta suggestione figurativa) in una minuscola e fragile Elena argiva, e il *boudoir* settecentesco e l'eletta scena omerica ridotta miniaturisticamente si fondono in proporzioni di eleganza e di evidenza sensuosa e gustosa in piccole e perfette dimensioni di cammeo.

Proprio l'immagine mitologica, sentita come scenetta viva 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 (come facevano le *ariette* metastasiane nella direzione del canto-saggezza) in perfezione di nitida e gustosa immagine¹⁷.

¹⁶ Il Foscolo del 1800 si ricordò di questi versi nel finale della Ode alla Pallavicini, ancora tutta echeggiante di cadenze e modi savioliano-pariniani.

¹⁷ Il procedimento tipico del Savioli consistente nel rilevare col richiamo mitologico il

Come avviene nella ventesima ode *Il sonno*, in cui la voluttuosa fantasticheria della bella che sogna l'amante trasferisce la sua conclusione piú limpida e distaccata nelle due quartine finali:

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 (abbiamo visto che il Savioli si pone in posizione di divulgatore elegante «per le dame» e la sua sottile poesia vive coll'accento di suasion erotica), è in realtà l'appoggio piú vivo ai quadretti di scenette piú realisticamente settecentesche e in essa queste trovano lo svolgimento piú 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 maggior impegno e di maggior risultato.

Come si può vedere chiaramente nelle odi migliori come quelle citate e come l'ottava (*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 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

contesto che aspira a gustosa evidenza (piú che a «delicatezza e precisione» che secondo l'editore di Rimini, 1792, sarebbe il segno della perfezione savioliana) nel chiudere movimenti e serie di quadretti miniaturistici con un esplicito rinforzo di quel mondo lieve e settecentesco di miti eleganti ed edonistici, è cosí essenziale per lui e coincidente con un istinto di sommarietà lucida e di declamazione rappresa in un'immagine che anche nell'ode senile *In occasione della festa nazionale celebrata in Milano nel giorno 26 Giugno 1803* i due settenari finali chiudono la strofe decorosa e fiacca con un'immagine piú precisa in cui il Savioli porta la massima forza della sua stanca ispirazione e chiede il massimo aiuto alla suggestione del linguaggio classico e della figuratività mitologica:

Palla propizia arride
e Atene sua ricorda...
Dal taciturno avello
austere ombre de' Curi!

chiude timor le Driadi
nelle materne scorze.

Il motivo superficiale 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, e il ceffo e il piede.
Nol seppe il sol; più tacita
l'oscura notte arrise;
vide contenta Venere
la sua vendetta e rise:
rosar 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 di questo piccolo poeta.

Un nuovo breve ritorno al tema della partenza e della gelosia e di nuovo la valorizzazione di quella fuga di carrozza settecentesca mediante la incisione del ratto di Proserpina con un gusto di figurina grottesca e piacevole:

Non s'involo più rapida
sull'infernal quadriga
la siciliana vergine
preda di nero auriga.

Dopo di cui, e dopo l'eccessivo *tour de force* mitologico, cade il finale piuttosto confuso ed esteriore.

Di fronte a questi risultati così 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, ci si può meravigliare degli entusiasmi del Torti che, nella sua singolare posizione fra arcadica e preromantica, eleva il Savioli al di sopra del Parini come il poeta che «restituisce alla poesia il sentimento e la rima» e in cui «l'amore che egli tratta è il piú generale», le cui odicine sembrano «altrettanti capi d'opera nel loro genere che passeranno alla posterità piú remota e giustificheranno gli applausi e la predilezione del secolo che li ha veduti nascere»¹⁸. In realtà i brevi impeti, il brio spesso saputo e meccanico, la spigliatezza che decade tante volte in sforzo o faciloneria non giustificavano davvero un tale giudizio entusiastico e sfasato, perché la lieve poesia savioliana si risolve soprattutto in una abilissima formula di conciliazione fra canto metastasiano accolto piú superficialmente e deciso sviluppo della rappresentazione figurativa di origine rolliana, assumendo 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 stringere piú che intere poesie rapidi e conclusi esempi di un ritmo di cammei¹⁹ su di una generica e interessante trama di esile e sorridente melodramma erotico ridotto anch'esso alle minime proporzioni, privato dello sviluppo delle incertezze metastasiane, collocato su di una scena minima ma precisa ed evidente, con figurine fermate nei loro gesti essenziali di eleganza, di frivola delicatezza, di sorridente patetismo, e trasposte in proporzioni di cammeo, in termini di una mitologia leggiadra, familiare ed estremamente nitida.

Il potere di riduzione settecentesca (una specie di canocchiale rovesciato, una lente di perfetto impiccolimento²⁰) è stato esercitato dal Savioli con estrema coerenza, ma ciò che lo distingue dal Metastasio e dal primo Settecento è appunto la presenza viva e visiva di quelle figure moderne e mitiche, la presenza di gesti e di movimenti fissati e rappresentati nella loro sensibile realtà e insieme un uso della lingua dei classici piú diretto e pieno.

Naturalmente in questa presentazione del Savioli funzionale allo studio di uno sviluppo della poetica settecentesca sul filo della volontà e della illusione

¹⁸ *Prospetto del Parnaso italiano*, Firenze 1828, III, pp. 204-213.

¹⁹ Si pensi, in una direzione in cui certamente la presenza del Savioli è innegabile, alla prima ode del Foscolo e si capirà nel confronto stilisticamente non impossibile come il giudizio del Mazzoni (*Ottocento*, Vallardi 1934, I, 39) ripreso dal Porena («Atti dell'Accademia dei Lincei», 1936, p. 420 ss.) (collana di cammei e poesia da salotto e da *boudoir*), errato nei confronti del Foscolo, sia totalmente vero per il Savioli.

²⁰ E lo stesso canone della bellezza rococò è di modeste proporzioni: la donna dei pittori è per lo piú piccola e rotondetta, nei palazzi si ricavano salottini quartierini e mezzanini come a Ca' Rezzonico a Venezia, e piccole alcove che rispondono a questo bisogno di intimo e di minuscolo.

classicistica prima della esperienza neoclassica, pur puntando su effetti diversi e costituendo una fase nuova di gusto classicistico rispetto a quella del Metastasio, occorrerà ancora precisare che reagendo alla preminenza del canto il Savioli tenne conto dell'esperienza metastasiana e dal seno di una condizione diversa, di fronte al prevalere di esigenze descrittive e discorsive²¹, sollevò la sua poetica dell'evidenza elegante sulla base di una utilizzazione minore del canto e dell'azione melodrammatica, riducendoli in un ritmo più monotono e scattante, in una articolazione più secca e con minore fluidità.

Le piccole scene utilizzano motivi melodrammatici e galanti ridotti al minimo e li inverano in immagini (più che in movimenti di sentimento e in risoluzioni di canto), in successione di quadretti, secondo una tecnica che lo stesso Parini risentirà fino ad applicare il ritmo e la strofetta savioliana per una rappresentazione ben diversa di storia morale in *A Silvia*, usufruendo del procedimento savioliano per il succedersi graduato e staccato dei quadri della progressiva corruzione delle donne romane.

Ma nella vicinanza maggiore a certa impostazione melodrammatica metastasiana (e quando il Savioli indulge di più alla facilità del melodramma decade) la poesia degli *Amori* ha sempre decisione maggiore, riduzione più sommaria delle perplessità, delle esitazioni incantevoli che aprono il passo alle ariette. Come nell'inizio del *Destino*

(Ch'io scenda all'artificio
di mendicata scusa?
Non posso: il volto ingenuo
col suo rossor m'accusa.),

che ripropone la diversa accentuazione di elementi di rappresentazione di forme classicistiche più sicure, di rapidità per effetti di incisività di scene che ben si vedono anche quando mancano vere e proprie figure catalizzatrici di questa sensibilità bisognosa di evidenza. Come nel finale in cui le nude parole allineate hanno un rilievo compendioso diverso dal canto metastasiano:

A tuo conforto io misero
che posso darti intanto?
Fredda amistà, silenzio
e breve inutil pianto.

O nel finale della diciottesima (*Le Fortune*) che realizza una mossa melodrammatica con accentuazione di colore e con estrema rapidità di risoluzione:

²¹ Ed è qui che trova una certa giustificazione il giudizio del Torti che vedeva il Savioli nel piano dei versiscioltisti illuministi e classicheggianti: «Egli ne ricavò quei suoni deliziosi, ed impose silenzio al rauco frastuono, alla ventosa eloquenza degli orgogliosi scioltisti», op. cit., p. 205.

Per quel color purpureo,
che il tuo bel viso ha tinto,
per gli occhi tuoi che languidi...
Ma tu sorridi: Ho vinto.

Prevalenza di brevi azioni per risultati di scena rappresentati nella massima evidenza aggraziata²², eppure non totale mancanza di una certa abilità e volontà di 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 la tipica tragedia del classicismo rococò e se il Savioli raggiunge la sua massima forza personale negli *Amori* mi sembra che la sua tragedia possa ben essere considerata nella storia dei tentativi classicisti-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 del suo tempo teso a illeggiadrire il drammatico mondo dei classici e dar dignità classica al proprio costume. Come fa appunto il Savioli nella sua prefazione, a proposito di Achille innamorato e «raddolcito» con prudenza, scusandosi «se quella intolleranza e ferocia onde l'antico Omero veste il suo Achille, sono state per me raddolcite alquanto in grazia di una passione, la quale non potendo omettersi come quella che era la ragione della tragedia, voleva perciò esser trattata *secondo l'uso del secolo*. Ancora quest'uso l'ho io moderatamente seguito sì ché ne avesse a soffrir meno la dignità del mio eroe...». Achille imparruccato ma vestito all'antica! e il mondo della tragedia greca rivisto tutto *sub specie amoris*, che era un modo di permeare quel mondo autorevole di sentimenti moderni e di rendere questi più affascinanti e poetici scartando l'aperto melodramma (*l'Achille in Sciro* del Metastasio) e tentando una tragedia regolare e senza musica.

Ed infatti in endecasillabi molto agili e sicuri²³ vive un mondo di affetti e di personaggi languidi e vivaci (il languore dell'epoca rococò ha sempre mosse di scatto e di ripresa briosa e vivace e il preromanticismo si affermerà consumando in rilievo malinconico questa garanzia di brio sorridente, tormentando la sensibilità già desta, svolgendo sensismo in sentimentalismo²⁴): Paride sospirato per Elena, Achille spasimante per la bella Polissena e questa sdegnosa e segretamente innamorata di Achille.

²² Non occorrerà ricordare che come ogni «passione» qui è assente, così è assente ogni violenza e il realismo nobilitato classicamente è sempre su di una direzione piacevole, omogenea all'aura elegante. Nulla di quanto vi porterà il Parini e si confronti in proposito la scenetta della Damina in preda ai «vapori» (*All'Ancella*) con la scena complessa del *Giorno* (*Vespro*, 189-213).

²³ Questa agevolezza è precedente allo sforzo di concisione degli *Amori* che nasce così con una sicura volontà di superamento di una scioltezza già acquisita con un intento e un'illusione di maggiore liricità di tipo classico.

²⁴ Si veda, per questa affermazione di svolgimento più che di rivolta dall'illuminismo sensista al preromanticismo, il mio *Preromanticismo italiano*, Napoli, 1948, 2ª edizione 1959, specialmente nel capitolo sul «Caffè».

Fremiti, attese, delusioni, e anche qui una presupposta lettura del Metastasio e un'estrema gracilità di costruzione (il rococò in poesia ha più morbidezza che forza), con troppi ritorni di situazioni simili e insistenze sulla scena replicata tre volte dell'incontro tra Achille e Polissena. Ma è innegabile una capacità di presentare queste gracili figure di «patiti» d'amore, di farli muovere nell'ambito invalicabile delle loro pene piacevoli, di farli parlare in una modesta nobiltà di eloquio in cui echi arcadici («in quel suo orgoglio traveder gli parve / un non so ché che pur pareva pietate») si sciolgono in un'eloquenza più mossa e meno scheletrica, in un recitativo piacevole e decoroso, moderatamente colorito con un linguaggio più ricco di quello melodrammatico ma di quello echeggiante le parole essenziali

(Alle donzelle
debole è il cor di lor natura, e solo
destinato agli amor. Quante s'udiro
odi eterni giurar, che il cor men fero
si compiacque smentir?)

e disposto ad utilizzare per piacevoli effetti drammatico-lirici anche spunti petrarcheschi («o ch'io di me medesimo e di mio stato / incerto vissi assai»). E 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 torre a lei crescean beltade),

ha una sua grazia nobile, 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 in fine farà comprendere con delicati sottintesi la vera condizione del suo animo.

Ma vendicato ne sarete. Il tempo
o consoleravvi, e d'un amor che nato
era con tristi e troppo infausti auspici
ei spegnerà gli avanzi. In Grecia forse
v'aspetta un nuovo amor. Ma Polissena
non avrà altronde a consolarsi e s'anco
n'avesse pur, non vorrà certo. Io sempre
infelice sarò...

Pene sottili e senza violenza²⁵, un mondo greco rivisto con occhiale di salotto settecentesco. E non certo risultati da capovolgere la nostra conoscenza del Savioli, non tali da costituire di per sé l'indicazione di una capacità di scavo profondo, ma tali da indicare attenzione a psicologia di tenerezza amorosa, che il poeta degli *Amori* riassume in direzioni più succinte e sommarie (ma sarebbe così errato considerare quegli accenni rapidi per evidenza come abbozzi rozzi e superficiali) e tali da meglio giustificare il piano particolare degli *Amori* che si elevano nell'attività savioliana come momento successivo e definitivo di esercizio più arduo e impegnativo su di una notevole capacità espressiva, su di una esperienza di classicismo rococò più discorsiva e teatrale della cui esperienza usufruiscono per la loro rapida sintesi gustosa.

Esile trama melodrammatica ridotta ai minimi termini e tesa più all'offerta di piccole scene di profili e gesti che non a svolgimento di temi sentimentali e, ripeto, soluzione degli esili motivi (la gelosia, l'attesa, ecc.) non in canto ma in figurine e in scenette rilevate e sensuose che, nell'elegante e leggiadra aura mitologica, assorbono e realizzano in immagine quel tanto di piacevole realtà che possono assumere nel loro prezioso ma limitato potere di rappresentazione.

La figurina dell'innamorato che attende infreddolito nella notte fuori dell'uscio dell'amata

(Taccio di me che assedia
l'acqua più densa e greve
e i piè' mal fermi agghiacciano
per sottoposta neve),

quella della fanciulla innamorata che attende alla finestra l'amato malgrado il tempo cattivo

(Né la sgomenta l'impeto
di freddo vento o pioggia

²⁵ Una violenza più di eloquio che di vera vita drammatica è nella parlata di Ecuba trasformata in virile odiatrice di Achille. Tuttavia le sue parlate sono notevoli per certi effetti di facile, fluida impetuosità, testimone delle capacità stilistiche e letterarie del Savioli e del suo uso abile del verso sciolto:

I tuoi fratelli estinti
dunque mai non avranno altro che pianto?
... Ettore,
ch'ultimo dono all'inimico amaro
lasciò presagi di infallibil morte,
per mia bocca ti parla alto, e l'attende:
per tua difesa ei giace: e tu vivrai,
né avrà vendetta? In questi luoghi, il vedi,
la destinata vittima al tuo braccio
abbandonano inerme i Dei di Troia...

e sulla pietra rigida
il nudo seno appoggia),

il gesto della damina con il ventaglio con moti or lenti or rapidi, il rilievo delle belle mani «che d'Ebe agguaglian per lor bianchezza il seno» (tipica espressione di duplice rilievo sensibile e di collaborazione della mitologia alla rappresentazione di un dato sensibile) sono davvero, con le scenette mitologiche qua e là citate, esempi di questa piccola poesia e di questo classicismo rococò in cui lo spirito di un ingenuo ed edonistico sensismo si equilibra nella *perspicuitas* dei classici usufruita in effetti di minuta e rapida evidenza elegante.

Altri letterati si daran daffare a tradurre, a mediare i classici, a utilizzare la loro forma poetica per effetti di immediata evidenza in direzione didascalica piú o meno larvata (*utile dulci*), e verrà quasi contemporaneo il Parini con ben altra ricchezza e capacità, ma gli *Amori* restano un punto fermo del classicismo settecentesco e, mentre aprono una linea di poesia erotica classicistica che si sviluppa in piú matura atmosfera neoclassica e giunge a sciogliersi addirittura nel Foscolo, consolidano in generale (sull'avvio piú incerto e compromesso del Rolli e separandosi dalla tendenza metastasiana di cui assorbono e riducono l'essenziale trama di melodramma) la coincidenza di aspirazione classicistica e di poetica dell'evidenza elegante, del riferimento mitico e figurativo in precise condizioni di vivacità e leggiadria rococò di minuscole proporzioni, di piccola pittura ercolanense ornamentale.

Ben altra la capacità pariniana che non ha mai cadute di sciatteria e sa adeguare una realtà esterna e psicologica di ben altra profondità spiegandosi davvero in largo discorso poetico, in una sorta di epica ironica di tutto il mondo di cui il Savioli staglia piccoli e gustosi frammenti, ma quella forza piú superficiale e parziale seppe crearsi un piccolo ritmo di quadretto, un modulo di rappresentazione elegante e senza dispersione di una piccola realtà sentita in sensibilità visiva e tattile cosí intensamente da rimanere esemplare: sicché certe volte se ne avverte la presenza non solo nei piccoli neoclassici emiliani che il Carducci collegò al Savioli e che il Momigliano collocò in dipendenza savioliana, ma qua e là in poemetti e poesie del secondo Settecento accanto alle piú tipiche formule pariniane di fronte alle quali quelle savioliane risuonano come piú arcaiche e piú acerbe, ma anche piú spiccate nella loro posizione inconfondibile, nel loro ritmo secco e monotono. Come, per fare un esempio caratteristico, avviene nel falso pariniano *La sera* (Venezia 1766) in cui, nella contraffazione dello stile pariniano e nella ripresa di interi versi delle parti pubblicate nel 1763-65, spuntano improvvisamente, individuate come piccoli nuclei piú solidi, meno fluidi, immaginette savioliane come quelle della fanciulla al balcone con il seno nudo sulla pietra bagnata che doveva dare un intenso piacere alla lettura dei contemporanei con la sua nitidezza visiva, con il suo suggerimento sensuoso e sensuale e con il suo richiamo di elegia erotica latina.

Mentre il ritmo savioliano dava ai contemporanei il sottile ed equivoco gusto di una linea secca risentente soltanto la leggiadria delle figure, di una lontana eco di misure quantitative sotto la discreta presenza della rima che appare riacquistata in un superamento della canzonetta arcadica. Certo è che la produzione pariniana non cancellò l'impronta del Savioli e il vecchio Parini ne risentì a suo modo (in una ispirazione che svilupperà i fermenti più seri del secolo da cui pure quella poesia era stata genuinamente prodotta) il fascino di formule metriche e figurative nella grande ode *A Silvia* e, come vedremo, nel suo alto neoclassicismo, laddove prevalse un'ispirazione di contemplazione galante, il motivo del «grato della beltà spettacolo» non sdegnò la vicinanza delle forme tanto più frivole e superficiali del piccolo incisore degli *Amori*. Né andranno dimenticati (anche per meglio rendersi conto degli entusiasmi del Torti) le riprese nel Bertola, nel Monti, nel giovane Foscolo (in realtà attraverso la ripresa bertoliana) di schemi e moduli savioliani che sottolineano la persistenza lunga della suggestione del Savioli e la sua reale incidenza nel gusto del tempo. E – ciò che qui non si può che accennare – con una storia del saviolismo che potrebbe riuscire assai interessante nella poetica del secondo Settecento.

Mentre infatti il Bertola riesce a riprendere Savioli con molta coerenza e con un'abile introduzione nei suoi schemi di accentuazioni tenere, gessneriane e preromantiche, il Monti vi introduce a fatica la sua maggiore irruenza di sonata preottocentesca e volge le strofette savioliane al neoclassicismo più scenografico e sontuoso della *Prosopopea di Pericle* o le apre alla ventata storica, e al senso fiabesco e fantastico dell'*Ode al signore di Montgolfier*. E il giovane Foscolo, dopo la ripresa savioliana-bertoliana delle odicine della raccolta Naranzi, sente il bisogno di allungare la misura savioliana nelle strofe di sei versi della prima ode o in quella della seconda con lo slargo dell'endecasillabo finale, superando più decisamente la base savioliana in una musica più varia ed alta che ne brucia i margini troppo stretti e compendiosi e la implicita galanteria rococò e libertina nel ritmo più slanciato e libero, nella fruizione intensa della vitalità come bellezza e della bellezza come ristoro.

Ma tutto ciò ben indica comunque la forte presenza del Savioli nella lirica di secondo Settecento.

L'Arcadia e il Metastasio (1963)

W. Binni, *L'Arcadia e il Metastasio*, Firenze, La Nuova Italia, 1963, 1984³. Il volume, introdotto dal saggio *Poetica e poesia nel Settecento italiano*, è diviso in tre parti: «L'Arcadia», «Il Metastasio», «Postille arcadiche»; la prima parte comprende gli scritti *La formazione della poetica arcadica e la letteratura fiorentina di fine Seicento*, *Prearcadia settentrionale*, *Il petrarchismo arcadico e la poesia del Manfredi*, *Sviluppo della poetica arcadica nel primo Settecento*, *Pier Jacopo Martello e le sue commedie «per letterati»*, *La commedia del Maggi*, *Il teatro comico di Girolamo Gigli, Faggiuoli e Nelli*; la seconda, *Il Metastasio*; la terza, *Interpretazioni dell'Arcadia*, *Arcadia provinciale*, *Aglauro Cidonia*, *Benedetto Marcello*, *Maffei politico*, *La «Merope»*, *La «Vita» del Giannone*.

Riproduciamo l'*Avvertenza* con cui Binni apre il volume, e gli scritti non già pubblicati precedentemente alla sua prima edizione: *Prearcadia settentrionale*, *La commedia del Maggi*, *Faggiuoli e Nelli*, *Il Metastasio*; delle schede della terza parte, «Postille arcadiche», pubblicate nella «Rassegna della letteratura italiana», abbiamo mantenuto l'intero montaggio binniano, evitando di riprodurle nel volume 14 di quest'edizione, dedicato alle sue «schede» settecentesche per la rivista.

AVVERTENZA

Mentre il saggio introduttivo è del 1962 (relazione al congresso di lingua e letteratura italiana, Magonza-Colonia) e il saggio metastasiano è interamente nuovo, il resto del volume deriva dalle dispense di due corsi universitari del 1951-1952 e del 1952-1953 (in parte rielaborate in vari articoli fra il 1953 e il 1959 in «La Rassegna della letteratura italiana»). Le postille arcadiche sono tolte dalla mia rassegna del Settecento (in «La Rassegna della letteratura italiana»), dal 1953 in poi.

Tutti gli scritti raccolti in questo e nel volume *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura del Settecento*, insieme ai saggi pariniani e alfieriani raccolti nel volume *Carducci e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1960, ad altri saggi alfieriani che saranno raccolti in un altro volume in preparazione, al volume *Preromanticismo italiano*, Napoli, E.S.I., 1948, 2^a ed. 1959, al vecchio libro *Vita interiore dell'Alfieri*, Bologna, Cappelli, 1942, a saggi del volume *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1951, 2^a ed. accresciuta, 1963, e tanto altro materiale di spunti e di idee contenuto nelle mie rassegne settecentesche, verranno organicamente rifusi ed integrati in una storia della letteratura del Settecento che avrà due redazioni di diversa ampiezza: una nella Storia letteraria Garzanti, una in un volume autonomo.

Firenze, 1 ottobre 1963.

PREARCADIA SETTENTRIONALE

Nell'Italia settentrionale non vi era un centro di cultura naturalmente antibarocca come quello così preciso di Firenze, la cui priorità nel rinnovamento arcadico fu riconosciuta ad esempio dal Muratori, grande lodatore del Maggi e degli antibarocchi settentrionali. Ma già nell'epistolario del Redi (e poi nel *Ditirambo*¹) compaiono assai presto i nomi del «savio» Maggi e del De Lemene come di uomini ormai fuori dell'inganno barocco e del secolo «depravato»² e degni quindi dell'attenzione e della stima e dello scambio epistolare dei letterati fiorentini. Il caposcuola toscano 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 toscana³.

Nel caso del Maggi⁴ (e in parte del De Lemene) il legame fra cultura e letteratura è soprattutto rappresentato dal suo forte interesse classicistico e dal suo atteggiamento religioso-morale che si incontra con un'ondata di moralismo contro la «lascivia» marinistica percepibile anche in ambiente di ultimo barocco settentrionale⁵. E del resto anche nei toscani abbiamo

¹ Il *Ditirambo* del Redi è anche un importante documento di storia letteraria e precisa assai bene una specie di carta italiana in cui sono indicati i letterati e i centri della nuova cultura e della nuova letteratura.

² Come dice il Panciatichi, censore della prima edizione (1674) delle *Rime* di Benedetto Menzini.

³ Un esempio del legame fra il rinnovamento letterario e quello della cultura in genere si può avere, nel caso del rinnovamento napoletano, attraverso la «conversione» filosofica e letteraria del Caraccio (Vita scritta da D. De Angelis in *Vite degli Arcadi illustri*, I, 1708, p. 145): «In questa oscura nebbia di errore si vide il Caraccio e stette quasi vicino a sottoporsi al comun giogo, se la chiarezza del suo intelletto e la robustezza della sua mente non fosse stata valevole a farnelo riscuotere; al che gli valsero di buona guida e d'acuto sprone i lodevoli esempi di que' saggi uomini e letterati che istituirono in Napoli l'Accademia filosofica degli Investiganti».

⁴ Carlo Maria Maggi (1630-1699) passò tutta la sua vita a Milano (o nella sua villa di Lesmo) e fu professore di lettere greche e latine alle scuote Palatine e segretario del Senato. Su di lui si veda la *Vita* scritta dal Muratori (in *Opere*, Milano 1700, o in *Vite degli Arcadi illustri*, I). Fra i saggi moderni citabili ancora quello pieno di simpatia, ma criticamente debolissimo, di E. De Marchi, *C.M. Maggi*, Milano 1885, e Milano 1930, e l'articolo di M. Apollonio, *C.M. Maggi e il moralismo lombardo*, in «Civiltà moderna», 15 febbraio 1932.

⁵ La situazione del Sud deve essere ancora ricostruita. Accanto al barocco estremo (e diverso quanto a impegno morale) di un Artale e di un Lubrano (su cui si vedano i saggi di F. Croce in «La Rassegna della letteratura italiana», 1961, p. 393 ss., e 1962, p. 224 ss.), si

notato l'esigenza di una nuova serietà morale confinante (nel Filicaia) con atteggiamenti di un forte bigottismo ufficiale degli ultimi Medici e con una diffusa azione dei gesuiti e delle loro scuole⁶, più sensibile nell'Italia settentrionale. Ma nel Maggi lo stesso moralismo religioso, che lo distolse dai «suggetti pericolosi» e lo portò a reagire con violenza alla poetica marinistica, ha poi un fondamento particolare nel suo concreto buon senso che si traduce in maniera piacevole ed efficace (con un lontano sapore pariniano o portiano e in una tradizione che nel Settecento continua con i Tanzi e i Balestrieri) nel teatro 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 decorr cont i pensé.
 La mattina sto giò tard
 fin che 'l sò me ven adoss,
 fin che 'l coeugh moeuv i leccard,
 e son stracch de stà in reposs.
 A faà i cunt con i ficciaever
 no me casc parché g'ho paio,
 e sto in legg cuntand i traever,
 e fagand castij in l'airo.⁷

Fondo di bonarietà e di intimità, di amore per la vita, di saggezza tranquilla, ma non priva di fervore morale che vive anche nell'espressione in

manifestano (a parte la forza delle nuove posizioni critiche ed estetiche del Caloprese e del Gravina) o tentativi di autorizzamento classico degli stilemi barocchi (si veda la lettera di Pietro Casaburi al Caramuele, 4 marzo 1680, in *Opere scelte* di G.B. Marino e dei marinisti, a cura di G. Getto, Torino 1954, II, pp. 152-163) o riprese di classicismo in funzione antibarocca come quella del Cicinelli (su cui si veda il saggio di G. Malcangi in *Volti e figure del passato in Puglia*, Roma 1956 e la scheda di F. Croce in «La Rassegna della letteratura italiana», 1956, p. 593).

⁶ È questo un punto chiaro di incidenza dell'attività gesuitica nel rinnovamento del buon gusto. Non però qui una precisa azione sulla letteratura con lo scopo di ammonire gli animi nell'ozio idillico, ma uno stimolo a fine Seicento (e specie nel nord) a reagire alla «lascivia» barocca, a tentare poesia religiosa e morale. Significativa in tal senso è la dedica delle *Rime* del Maggi al generale dei gesuiti Tirso González: «ma ciò che più rileva, ad impulso loro, io fui ritratto da que' soggetti pericolosi, dietro a' quali miseramente mi andava a perdere, e fui più tosto fatto a questi altri applicare della gloria di Dio e della virtù, ecc. Essi mi scopersero come in queste materie morali e pie, molto più nuovo, più largo, e più nobil campo si apre a chi sappia scorrerlo» (*Dedica delle Rime*, Firenze 1688).

⁷ In L. Medici e G.A. Maggi, *C.M. Maggi, poeta meneghino*, Milano 1930. Ma adottò la lezione fornitami gentilmente da Dante Isella che sta curando l'edizione del Maggi per la casa editrice Einaudi.

lingua letteraria di «cose vere e appropriate»⁸ a cui il Maggi dovè la sua fama e la sua efficacia nel «rinnovamento del buon gusto».

Questo fervore morale (che il Muratori vedeva derivato anche da una particolare educazione di filosofia morale⁹), legato anche ad una nuova vitalità in una Milano che si va facendo diversa da quella del primo Seicento, si incontra con una capacità istintiva di espressione decisa e inequivoca e rivela la sua efficacia non solo nelle forme popolari e scherzose (più aperte tradizionalmente a un senso di sincerità e di realismo), ma proprio in quelle rime a sfondo morale e religioso o amoroze spirituali, in cui il programma di nuova poesia si appoggia ad un'attenzione particolare alla realtà dell'animo, ad un vivo senso della vita spirituale. Sicché, in una cura stilistica molto più approssimativa (dove la polemica Muratori-Maffei di cui parlerò più avanti) di quella di un Menzini o di un Filicaia, lo scatto dell'espressione maggiana, a volte quasi rude e disadorna, ma sicura e decisa, è ben coerente ad un'interna sicurezza che i contemporanei dovevano insieme sentire come presenza di un nuovo contenuto spirituale più serio e come modo espressivo nuovo e per loro davvero rivoluzionario.

Si pensi alla maniera dominante marinistica e si legga un sonetto come il seguente (*Il vero saggio qual sia*), con le sue forme scarne e brevi, con la sua chiarezza poco adorna, con la sua sobria discorsività e il suo fervore contenuto ed immesso nel passo risoluto di 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 più riserbo,
se abbassando le ciglia, al lampo cede.
Chi mira in alto più, quegli men vede:
la più cieca ignoranza è del superbo.
Dio, gran padre de' lumi, anco al più colto
spirto, nel tenebroso uman viaggio
mostra 'l tergo talor, ma non il volto.
Chi sue tenebre vede, ha 'l più bel raggio.
Chi crede saper più, quegli è più stolto.
Chi sa di non saper, quegli è più saggio.

Manca qui la fusione e l'articolazione del componimento cui la poetica arcadica tende e di cui erano esemplari i sonetti del Redi o del Menzini, ma

⁸ La frase è del Croce (*Storia della età barocca*, Bari 1930, p. 419), che rileva positivamente nel Maggi – in paragone col Filicaia – tale momento di «verità e proprietà».

⁹ «Una tanta fecondità e un tal polso di pensieri veniva al Maggi dalla felicità del suo ingegno, dalla dirittura e delicatezza del suo giudizio e dalla cognizione delle varie arti e lingue ma più principalmente dalla filosofia de' costumi» (*Vita cit.*, p. 83).

in questo procedere a gruppi di due o tre versi al massimo (e addirittura il finale si compone di tre versi simmetrici, ma staccati), 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 in cui l'esperienza petrarchesca e petrarchista conferma l'omogeneità di questa esperienza con quelle che altrove si avvalgono appunto dell'utilizzazione di moduli petrarcheschi come sicuro mezzo di nuova forma poetica.

E se nelle *Rime* del Maggi si ha sempre l'impressione di una espressione non perfettamente riuscita, di un tentativo che lascia qualcosa di incompiuto (e pure con un certo suo fascino di novità acerba e personale), non si deve negare a questo scrittore un suo accento e un suo nucleo ispirativo che dà valore e forza alla stessa importanza della sua posizione di rottura del gusto barocco, di iniziatore della nuova letteratura nell'Italia settentrionale. Accento più preciso in alcuni sonetti come quello già letto o come quest'altro, *Gode in pensare alla mutazione di se stesso*, che raggiunge una maggiore complessità e azzarda con successo un ricorso alla immagine più esplicita nel finale:

Dove sono i sospir, che al giovinetto
mio cor porger solean vano alimento,
al superbo mio cor, ch'ebbe a dispetto
di moderata speme andar contento?
Le dorate catene, onde fui stretto,
or d'amore, or di gloria, io più non sento.
Chè 'l desio giovenil, che m'arse il petto,
venne qual fuoco e poi passò qual vento.
Così disposto al fine a cangiar metro,
alle antiche follie chiudo l'orecchio
e con saggio dolor mi guardo indietro.
Riconosco ognor più, quanto più 'vecchio,
che le speranze mie furon di vetro,
e di quel vetro all'avvenir fo specchio.

Nelle poesie amorose spirituali per Eurilla (Teresa Serra Visconti) questa forma di chiarezza decisa e scabra, fondamentale nell'esercizio poetico del Maggi, si addolcisce in una blanda musicalità, in un certo piacere di cadenze morbide che fanno pensare al De Lemene, ma che vengono scosse dai movimenti più intimi di ispirazione etico-religiosa mai assenti nella produzione del Maggi.

E un tentativo più interessante (anche se meno riuscito rispetto ad alcuni sonetti più compatti ed intensi) di accordare la nuova tematica, 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, in desolazione di spirito*, che desidero qui riportare

come esempio notevole 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 fidanza, è forse orgoglio.

D'invitarlo ardir non ho,
che l'offesi col rifiuto.
Mal richiede un ben perduto,
chi l'aveva, e nol curò.

Ed oh che bene immenso!
Tal gioia ne dà,
che ogn'altra è mendace.
Ei porta una pace
che il mondo non l'ha.

Dolce tempo che 'l godei!,
sospirando al cuor ne parlo.
Deh potessi rimembrarlo,
senza il duol ch'io lo perdei!

Pruovo omai di quali angosce
sia cagion lo starne senza.
È un'amara conoscenza
di chi perde, e poi conosce.

Ma chi mel tolse, oimè?
Lampo d'onor bugiardo,
un vento d'ira, un guardo,
un ben, che sembra bene, e poi non è.
Ah chi mel tolse, oimè?
Fu sí lieve la mercede,
per cui ruppi a lui la fede,

che perverso io sto per dire,
che ho tradito per tradire.

Dunque diffiderò?

È pur dolce il mio Dio: Grida, che no.
So che torto gli fa,
piú che 'l tradirlo, il disperar pietà.

Sú cuore, or va:
chiedi perdono.
Egli è sí buono
che tornerà.

L'ire sue sí lievi sono,
che un sospir le smorzerà.
Egli è sí buono
che tornerà.

Ma perché 'l cerco fuore,
se forse è già nel cuore?
Io quasi il giurerei.
Questi pensieri stessi ah non son miei.
Egli li detta, io lo scrittor ne fui:
e se vi sembran pie
queste lagrime mie, vengon da lui.

A voi sembra ch'io pianga, e mi consolo:
che son pieni d'amor gli sdegni suoi.
Sí dolce è la pietà, ch'egli ha di noi,
ch'è gioia immensa immaginarla solo.
A voi sembra ch'io pianga, e mi consolo.

Mentre un piú esplicito abbandono, con forti residui barocchi, al piacere della musica e del pittoresco è presente nella lunga e discontinua *Giornata di isola*. Il tentativo è interessante perché la sincerità del sentimento religioso e morale (ben in accordo con la fervida chiarezza dello spirito del Maggi, con il suo attivo senso della vita morale e degli affetti) rifiuta soluzioni troppo facili e scorrevoli, e proprio perciò (piú che per un'originaria incapacità melodica) è ben lontano dalle forme dolciastre e concluse del De Lemene, ha come delle dissonanze e sfasature, quasi un certo claudicare del ritmo che solo a tratti raggiunge felici movimenti di ispirata e limpida tensione, battute di decisione coerenti all'intimo scatto dell'animo del Maggi. E il linguaggio è pure, nella sua chiarezza e spregiudicatezza, incerto tra forme letterarie e parlate (e a volte quasi popolari e addirittura rozze), come la stessa spiritualità maggiana non evita nella sua decisa semplicità qualche aspetto di rozzezza e di goffaggine.

Tuttavia la mèta del Maggi era tutt'altro che volgare anche in questo caso (dare al nuovo contenuto un'espressione melodica ma essa stessa rinnovata da questa sua nuova funzione «antilasciva») e si può capire come nel rinnovamento antibarocco dell'Italia settentrionale questi tentativi interessanti

per il loro stesso coraggio e la loro sincerità, questo tipo di esperienza etica e poetica così individuata e così animata, pur nel suo fondo sentenzioso e discorsivo, da una vita sentimentale genuina, dovessero colpire i contemporanei e operare «conversioni» decisive dal gusto secentistico al desiderio e ai tentativi di una nuova letteratura.

Né in questa prima fase di reazione al barocco nel nord Italia (meno preparata ed armonica di quella toscana) si dette eccessiva importanza alla sciattezza di quello stile (in parte però giustificabile diversamente nella speciale posizione del Maggi alla ricerca di forme semplici e decise), di cui si ammirò la chiarezza, l'intima sostanziosità, la presenza di motivi spirituali e di una analisi dell'anima attenta e fervida che appariva nuova e promettente per un'epoca che andava cercando, nei suoi spiriti migliori, una migliore conoscenza ed espressione della realtà esterna ed interna e la ricostruzione dei mezzi espressivi su basi di «natura e ragione» contro la così detta «barbarie di artificio» dei barocchi.

Ecco infatti l'elogio del Muratori che dopo aver accennato a una prima attività del Maggi come poeta «lascivo» (nel senso complesso della parola, morale ed estetico) così continua: «Poscia nelle rime serie tanto amoroze come spirituali, usò un suo particolare stile, che non è già spesse volte vivace per immagini di fantasia, né strepitoso per grandi parole o metafore o iperboli ardite, ma è ben sempre grave per la maestà de' sensi, pieno di spirito per l'ingegno de' concetti, non troppo sottili e metafisici, ma naturali e veri e ameni per la leggiadria delle frasi. Insomma è quel suo stile ripieno di un sugo meraviglioso di filosofia, e di una nobil notomia degli affetti umani, con cui si porge un pascolo dilettevole insieme e sodo al palato di chi ama più i frutti che le fronde, e di chi sa gustare il buono de' differenti stili, senza consumare tutta la sua stima dietro ad un solo e massimamente dietro a quello che diletta solamente gli orecchi e al più ancora l'immaginativa, senza pascere parimente l'intelletto».

All'elogio del Muratori, tutto ispirato dalla impressione più viva dell'azione esercitata dal Maggi fra il 1670 e il 1690 in alta Italia, prima della diffusione delle poesie del Menzini e del Filicaia, rispose più tardi Scipione Maffei (il grande erudito veronese e padre d'Arcadia nel Veneto), aprendo una polemica continuata dal Muratori e dal Martello e molto interessante per la storia del gusto arcadico sempre più esigente – dopo una prima fase di reazione al barocco in cui ogni soccorso era considerato buono – quanto alle qualità stilistiche, alla compiutezza e politezza formale che diventava addirittura valore non puramente letterario ma di finezza ed altezza spirituale. Il Maffei nel suo discorso *Nella prima radunanza della colonia arcadica di Verona* (aperta nel 1705)¹⁰, destinato a mostrare «quasi in iscorcio, quali sieno gli stili che l'Arcadia segue ed approva», dopo aver distinto come il Crescimbeni la letteratura italiana da quella greco-latina e indicato nel Petrarca «il duce

¹⁰ S. Maffei, *Rime e prose*, Venezia 1719, p. 27 e ss.

cui prima d'ogni altro l'Arcadia seguir si pregia e seguendo il quale traviar non si può già mai»¹¹ e nel Chiabrera un innovatore, ma limitato, e dopo la condanna del marinismo (con riserve per gli idilli boscherecci e marittimi del Marino), indica nel Maggi un poeta che si ribella al secentismo e a cui riconosce «bellissimi sonetti», ma che non è da imitarsi «perché s'ingannò in alcuni punti essenziali della poesia, come egli stesso non molti mesi prima della sua morte mi confessò».

Poi il Muratori nella *Perfetta poesia italiana* (1706) aveva di nuovo elogiato il Maggi pur con qualche nuova limitazione: «In Lombardia siam lecito il dire che la gloria di avere sconfitto il pessimo gusto è dovuta a C.M. Maggi e a F. De Lemene. Il Maggi specialmente verso il 1670, cominciò a ravvedersi dal suo e dall'altrui traviare, e a riconoscere che i concetti da lui amati, gli equivoci, le argutezze sono fioretti che scossi cadono a terra, né possono sperar durata. Si fece dunque egli a coltivar lo stile del Petrarca e tanto adoperò in questa impresa che solo il suo esempio bastò a disingannare molte città non solamente di Lombardia ma d'Italia ancora. E ben fu facile ad un filosofo par suo, poetando, di piacere ai saggi e al volgo stesso, più che non piacque per l'addietro lo stil marinesco. Imperocché laddove lo stile di alcuni petrarchisti, anche rinnovati, sembra (ed è in effetto ancor tale alle volte) secco, smunto e privo di forza, il Maggi riempì ed impinguò il suo di sugo e di vigore. E più ancora sarebbe piaciuta la sua scuola, s'egli alla forza de' suoi versi avesse talora più congiunto il dir sollevato e i colori poetici, e si fosse maggiormente della sua fantasia voluto valere. A memoria mia le rime di questo poeta, capitate a Modena e a Bologna, fecero, per così dire, il medesimo effetto che lo scudo luminoso sfoderato in faccia all'effeminato Rinaldo nei giardini di Armida»¹².

Ma intanto il Maffei aveva reso esplicito il dissenso che c'era fra la sua posizione di forte limitazione e quella del Muratori che pure accennava ad una certa deficienza, piuttosto volontaria, dello stile maggiano. Nella lettera al Garzadoro (esempio caratteristico di minuta discussione arcadica sulla poesia in genere e sulle caratteristiche stilistiche di un determinato testo poetico¹³) il Maffei con molto acume distingue l'importanza di rinnovamento del Maggi dalla sua insufficienza artistica, indicando come alla giusta tendenza del Maggi a «rappresentare gli interni movimenti delle umane affezioni, in che ottimamente avvisossi, essendo questo uno de' poli della poesia» non corrispondesse la capacità di esprimersi in «stile poetico»: «La prima opposizione che può farsi al Maggi è che il suo stile non è poetico. Voi vedete che la saetta va a ferire al cuore, e per certo poche altre opposizioni più gravi potrebbero farsi a chi scrive in versi. Vero è che molti odonsi tutto giorno

¹¹ Op. cit., p. 34.

¹² *Della perfetta poesia italiana*, Milano 1821, I, pp. 44-45.

¹³ Si vedano in proposito le osservazioni del Fubini nel saggio sulle osservazioni del Muratori al Petrarca nel vol. *Dal Muratori al Baretto* cit.

per celebrare un poeta replicar encomi ai suoi sentimenti, e si credono aver detto tutto, ma s'ingannano di molto, perché i sentimenti non sono quelli che caratterizzano il poeta, essendo essi ugualmente comuni ai prosatori; quello che fa principalmente il poeta è lo stile e tanto più nelle cose liriche». Il Maggi vien definito «prosaico ed invenusto», accusato di sentenziosità e di pesantezza ragionativa.

Discussione a cui, se non daremo un preciso valore di urto fra «contenutisti» e «formalisti» in senso moderno, non manca certo l'interesse di una precisazione notevole del gusto arcadico nelle sue oscillazioni fra esigenze di nuovo contenuto e cura di linguaggio poetico e di perfezione stilistica¹⁴ e di una sistemazione dell'importanza del Maggi che indica bene due momenti nella storia dell'Arcadia: quella della reazione antibarocca in cui il Maggi ebbe grande parte, specie nella cultura letteraria settentrionale, e quella dell'Arcadia trionfante e matura in cui l'esempio del Maggi appare arcaico e superato, mancando di quelle qualità stilistiche a cui l'Arcadia veniva dando un valore sempre più preciso.

E la stessa difesa più tarda che il Martello fece del Maggi contro il Maffei nel *Femia sentenziato* e nella *Ritirata del Femia* e nell'introduzione al *Teatro italiano*, se non si può ridurre ad una semplice difesa per partito preso (per lumeggiare le cattive qualità del Maffei e la sua ingratitudine verso il Maestro¹⁵), implica certo la constatazione dello scadimento della fortuna del

¹⁴ Indubbiamente il Maffei si faceva (nel Discorso arcadico e nella Lettera al Garzadoro) intenzionalmente affermatore e portavoce della tendenza prevalente nell'Arcadia romana con i suoi interessi stilistici e retorici (e «lo stile poetico» è punto quanto mai equivoco fra giusta esigenza stilistica e concezione retorica di generi e di forme separate di prosa e poesia), e, proprio nel fondare la colonia veronese, voleva reagire ad ogni possibile adeguazione del buon gusto con un semplice regolamento esteriore del contenuto e con un semplice distacco dalla «lascivia» barocca. Nel Maffei agiva anche un amore della tradizione stilistica italiana, mentre nel Muratori l'esaltazione – pur con riserve che rivelano la sua fedeltà ai canoni stilistici arcadici – del Maggi corrispondeva ad una opposizione ragionata ad ogni eccesso di puro stilismo, di «bellezze esterne» a favore dell'importanza dell'animo, del pensiero nuovo, come essenziali stimolatori di buono stile.

¹⁵ Nel *Femia sentenziato* (del 1724; citiamo dall'ediz. del Viani, Bologna 1869, p. 111) così è presente il Maggi di fronte all'ingrato discepolo:

Ei fu pur tuo maestro, ei pur distolse
dai falsi vezzi di cantor lascivi
le caste muse e le rimise in pregio
di vergin nate a celebrar gli Dei,
sposando inni celesti ad aurea cetra.
Ei vecchio pur della sua gloria erede
scrisse te giovinetto in mille carte.
Muore: Apollo ne piange e tu ne ridi,
profano, e le onorate ossa ne insulti?

E nella introduzione del *Teatro italiano*, dicendo che «sono ormai quindici anni che questo dispiaciuto e disprezzato autore non si legge», accusa il Maffei di aver lui causato questa rovina del Maggi con la sua lettera al Garzadoro per poter lodare se stesso come primo rinnovatore del buon gusto nell'Italia del Nord.

Maggi e della sua influenza ridottissima o nulla nell'Arcadia settecentesca a cui quel ritmo scabro, deciso, ma poco armonico ed elegante dovè parere efficace contro il barocco, ma non certo esemplare per l'educazione del buon gusto¹⁶. Limitata così l'azione del Maggi in un'epoca precedente la diffusione delle poesie del Menzini e del Filicaia e in una precisa zona, indicato il carattere del suo rinnovamento e l'accento della sua personalità, si può ora accennare alla posizione rappresentata alle origini dell'Arcadia dall'altro scrittore lombardo che i contemporanei avvicinarono sempre al Maggi in un'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 precisa concretezza umana e morale che è tipica del Maggi, così come la coscienza del distacco dal barocco è nel De Lemene molto più dubbia e complicata da effettivi residui barocchi nel suo spirito e nella sua poesia. La base comune è rappresentata dalla coincidenza della conversione letteraria con un approfondimento (diversamente intimo) di posizioni religiose e morali, ma nel De Lemene il passaggio dalla tematica erotica barocca a quella religiosa teologica si risolve, quanto a motivi di vera intimità, in una pura questione di contenuto astratto, a cui si aggiunge, sulla linea della melodia (l'elemento più vivo nel De Lemene), una variazione di dolcezza da schietta sensualità a morbido, tepido vagheggiamento di riti e momenti meno intensi e tragici o comunque resi blandi e femminei, raddolciti e ridotti in proporzioni minuscole ed amabili.

Sicché la fortuna del De Lemene in Arcadia (maggiore di quella del Maggi) si basa su due motivi: su di una ragione di brutto contenuto e di omaggio convenzionale alla superiorità della poesia religiosa e addirittura della esposizione in versi di proposizioni teologiche (quale è il fastidiosissimo libro, intitolato *Dio*, che espone in sonetti ed inni la filosofia tomistica), e sulla simpatia arcadica per le forme melodiche che d'altra parte nel De Lemene apparivano scompagnate dai temi «lascivi» e rinforzate (ma quanto esteriormente e falsamente!) dall'applicazione fattane a temi religiosi. Fu da prima proprio la solita conversione, resa più clamorosa dal volumetto *Dio*¹⁷, a precisare l'attenzione dei contemporanei su Francesco De Lemene¹⁸ e sulla sua

¹⁶ Nelle stesse *Rime degli Arcadi* (V, Roma 1717) le poesie scelte del Maggi (Nido Meneladio) non sono i sonetti e i componimenti per musica da noi citati, ma piuttosto qualche sonetto patriottico (per la vicinanza con il Filicaia), e qualche poesia religiosa più cantilenante e vicina alle forme del De Lemene.

¹⁷ Il conformismo religioso del De Lemene è quanto mai rigido e nella stessa maniera con cui nella dedica designa il papa come «Vicedio» si può constatare una forma di ossequio esteriore davvero sconcertante. Simili forme non si trovano nell'opera più intima e libera del Maggi.

¹⁸ Nato a Lodi nel 1634, dopo i suoi studi di legge a Bologna e Pavia, il De Lemene passò agiatamente tutta la vita nella città natale «amantissimo della quiete» e solo per un periodo non lungo coprì la carica di «oratore» di Lodi a Milano. Morì nel 1704 (*Vite degli*

attività letteraria presto associata idealmente a quella del Maggi e presentata poi come esemplare dallo stesso biografo e critico Muratori¹⁹.

Come si vede dalle frasi della *Vita* del Muratori e dei «Delegati» riportate in nota, il corso dell'esperienza lemeniana è tutto legato ad un essenziale problema di accordo fra la sua vocazione di canto e l'elemento religioso adoperato prima a dar serietà alla sua poesia in forme più regolari, solenni (sonetti ed inni), in esercizio retorico di esposizioni di misteri e dogmi avvivati da un armamentario di trovate e immagini di origine secentista anche se più misurate e regolarizzate, poi più originalmente adattato in una direzione meno solenne alle stesse forme melodiche del madrigale e della canzonetta in cui egli aveva fatto le prove più felici della sua gioventù dopo le prime esperienze più marinistiche.

In questo senso l'opera del De Lemene, che è certo fra quelle degli iniziatori del gusto arcadico la più legata a forme e spiriti secenteschi, ha viceversa una sua notevole importanza e per l'influenza che poté avere su alcuni scrittori dell'*Arcadia* matura (in particolare il Rolli, che utilizzò con ben altri risultati e con altra poetica schemi di cantate lemeniane²⁰) 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 ricevuti o in accordo con nuovi temi che parvero taumaturgicamente capaci di depurare e autorizzare nuovamente il canto o, più genuinamente, in una nuova giustificazione intima di sensibilità diversamente da quella barocca, animata, vivace e libera, lietamente ma non pesantemente edonistica, che trionferà nell'*Arcadia* più matura sulla via già in qualche modo indicata da certe opere del Redi, del Menzini, e proseguita dallo Zappi, dal Metastasio e dal Rolli.

Arcadi cit., I, p. 190 ss.).

¹⁹ Merita il conto di riportare la linea dell'elogio muratoriano, concepito al solito come elogio agiografico di un santo padre del «buon gusto»: «F. De Lemene fu uno di quelli che cominciarono a discacciare dai versi la pompa soverchia delle mendicate false acutezze, la enfiatura dello stile, e le altre affettazioni: e bandirono la viltà degli argomenti, non però così che ne escludessero la tenerezza cantando soavemente d'amore...». Ma le esperienze di poesia amorosa in forme meliche misurate e senza «lascivia», che alla fine eran quelle più adatte a piacere all'*Arcadia* matura, già posteriori a prime prove marinistiche sconfessate e addirittura bruciate dall'Autore, furono superate dal nuovo tentativo di poesia sacra nella forma «regolare» di sonetti ed inni («letti con ammirazione universale da' letterati come quelli che oltre l'espressione del mistero contenevano immagini bellissime e maestose, e proprie della lirica poesia...»), su cui si appoggiò l'ultima opera del De Lemene. In cui i «Delegati» ad approvare la vita muratoriana trovano il punto massimo di questa esperienza di rinnovamento che non perde l'acquisto essenziale della melodia: «Dal che prendendo coraggio il Lemene, riprese anche le forme del madrigale, riducendolo al serio, senza distorlo dal concettoso che è il suo proprio carattere e in centocinquanta di questi scrive il Rosario della Vergine, frammezzato da canzonette leggiadrissime...».

²⁰ Si veda in proposito lo studio di C. Calcaterra (ora in *Poesia e canto*, Bologna 1951) sul Rolli che è da utilizzare con una forte limitazione circa il preciso legame della poetica rolliana rispetto al canto secentesco e alla stessa esperienza lemeniana.

Il problema del canto preoccupò i letterati dell'ultimo Seicento e a forme di rifiuto, sostanziali nel nuovo bisogno di un discorso poetico non riducibile a puri valori fonici, si associano tentativi di salvataggio persino di forme melodiche più tipiche, come avviene nel De Lemene, attraverso la loro applicazione a «temi seri» e creduti capaci di giustificare in maniera nuova l'amata melodia madrigalesca e canzonettistica. In tal senso l'amore dei contemporanei per il De Lemene sotto il manto della serietà religiosa, del nuovo Parnaso cristiano, era concessione ad una inclinazione retorica di grandiosità civile o religiosa non assente fra le tendenze di quegli anni (e qui la soddisfazione era piena nei confronti del *Dio*) e più ancora risposta ad una interna vocazione di canto che non aveva ancora trovato in tutti la sua vera soluzione²¹ coerente al più intimo spirito arcadico e veniva soddisfatta dall'equivoca, morbida musicalità del *Rosario di Maria Vergine*.

In questo singolare prodotto di sterile raffinatezza e di virtuosismo su di una materia sentimentale più svenevole che veramente delicata, il De Lemene portava il gusto di miniatura che viene prevalendo nell'ultimo Seicento (ma che in lui ha qualcosa di veramente lezioso come di un lavoro di pazienza, di fiorellini artificiali da convento di monache) e riduceva attentamente le forme madrigalesche e canzonettistiche in quadretti, in scenette preziose in cui il gusto stesso di variazione e di trovate dei barocchi ha però, nella stessa continuità e nelle dimensioni miniaturistiche, una singolare unità e misura tecnicamente interessanti in questo barocchetto morbidamente pio e leggermente sensuale.

Non occorrerà rilevare la sostanziale ambiguità di questa poesia religiosa come pretesto a un esercizio di abilità (abilità anche nel continuare per tante pagine a sostenere con variazioni spesso davvero lambiccate ed esteriori uno stesso motivo poco approfondito intimamente e svolto descrittivamente in superficie), il fastidio di questa tepida, rugiadosa religiosità senza vigore, incline a soluzioni di sensibilità molle e poco pura, 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

²¹ L'Arcadia matura saprà bene distinguere nella sua educazione letteraria il suo nuovo gusto del canto dal canto barocco di cui essa si servirà come semplice preparazione dell'«orecchio». Si veda in proposito il passo dei *Sermoni della poetica* del Martello (in *Versi e prose*, Bologna, 1792, I, pp. 220-222) in cui si parla dell'educazione del giovane poeta che il maestro «ritrae discreto e destro» dalle letture dei secentisti dopo che in quelle «l'udito» ha acquistato meglio «del verseggiare l'uso».

coteste del tuo piè rose divine?
Fermati, non toccar? Non han già spine?

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 motivi barocchi (ben diversamente di quanto avviene nei più limpidi e «rinnovati» toscani), nella linea della sensibilità melodica già certamente modificata (se non altro nell'accordo più attento con figure e movimenti di figure) in questo prodotto «barocchetto». Ed in tal senso di interesse di gusto e di tecnica si può anche comprendere come su questi testi (in cui sensibilità tutt'altro che volgare e raffinatezza stilistica sono qualità senza vero centro e nucleo poetico) si poteva discutere a lungo elogiativamente, traendone spunto per osservazioni assai fini sulla poesia e sulla esecuzione stilistica. Come fece il Ceva nelle sue *Memorie d'alcune virtù del signor Conte De Lemene e di alcune riflessioni sulle sue poesie*, Milano, 1706, che, secondo il Croce²² hanno «l'andamento di un saggio critico moderno» e sono tutte vibranti dei concetti del «buon gusto» e del «buon giudizio», della «natura guida e maestra», della poesia che insensibilmente «incatena ed incanta» e lascia una dolcezza nell'animo «a guisa di un liuto armonioso che segue per lungo tempo a risonare da sé medesimo senz'essere tocco, rifacendo sotto voce l'aria e le canzoni già fatte...»²³.

E se il critico aggiunse, con la sua simpatia eccessiva, anche ciò che nel testo non c'era o era appena accennato (e la simpatia corrispondeva a un'aspirazione del gusto del critico valida anch'essa nella poetica arcadica come amore della grazia, della intima dolcezza, delle segrete possibilità della parola poetica, dell'incanto di particolari stilistici assaporati con nuova intensità), non v'è dubbio che le qualità dell'attenzione espressiva, dell'accurato accordo nella parola di suono e immagine esistono, sia pure in maniera esteriore e senza rispondenza sentimentale, nei madrigali e canzonette del *Rosario* (e per un effetto di gruppo di madrigali, si vedano quelli che vanno da *Stagione delle rose* a *Rose fiorite ed aperte*). Agli arcadi, assai generosi verso ciò che secondava il loro gusto e serviva al «rinnovamento», piacque il *Dio* per la sua funzione di riempire un genere di poesia «alta» (la poesia religiosa e teologica); piacque più sinceramente il *Rosario* con il suo accordo di miniaturismo figurativo e melodico e di religiosità morbida e piacevole, ma piacquero anche, e più, quelle poesie più giovanili (sonetti madrigalistici e cantate) in cui la melodia sgorgava più abbondante e colorita²⁴. C'era in

²² *Storia dell'età barocca* cit., pp. 221-222.

²³ Sul saggio del Ceva (importante anche ad indicare la collaborazione fra poesia e critica in Arcadia e addirittura l'intensificazione dovuta alla critica di motivi spesso pallidi e potenziali nella poesia e la loro accentuazione positiva) si veda R. Ramat, *La critica del padre Ceva*, Firenze 1947, e M. Fubini, *Dal Muratori al Baretti* cit., in cui si mette in rilievo il sostanziale antiseicentismo del Ceva: grazie contro acutezze, anima contro ingegno (pp. 23, 29, 40).

²⁴ Nell'opera del De Lemene la melodia è dunque sempre presente (meno però nel *Dio*

queste poesie ancor tanto di secentesco e come lessico e come trama canora poco salda e poco accordata con la linea di chiarezza e di evidenza che l'Arcadia amava, ma c'era anche l'esempio di un canto ormai autorizzato à rebours in quell'autore dalle sue esperienze successive, e comunque non privo di una generale misura che lo distacca dall'immagine più convenzionale del barocco-turgido (come lo sentivano gli arcadi²⁵) e dalla melica barocca come puro «piacere degli orecchi» legato a trame di parole svagate e senza preciso, organico significato.

Ecco così i sonetti come *La violetta*, *Piacere di solitudine*, le cantate «a voce sola» come *La bella cantatrice* o *La lontananza*. Nel primo sonetto i chiari residui barocchi di linguaggio e di sfumature canore²⁶ («pompa gentile», «pompa d'amor», «con linguaggio di odor» ecc.) nel gioco madrigalesco della parola «pallore» (e pallida, pallidetta) sono ridotti in un disegno più nitido e in un effetto più modesto e smorzato.

Messaggera dei fior, nunzia d'Aprile,
 de' bei giorni d'amor pallida aurora,
 prima figlia di Zeffiro e di Flora,
 prima del praticel pompa gentile:
 s'hai ne le foglie il bel pallor simile
 al pallor di colei che m'innamora,
 se per imago sua ciascun t'adora,
 vanne superba, o violetta umile.
 Vattene a Lidia, e dille in tua favella,
 che più stimi degli ostri i pallor tuoi,
 sol perché Lidia è pallidetta anch'ella.
 Con linguaggio d'odor dirle tu puoi:
 se voi, pompa d'amor, siete sí bella,
 son bella anch'io perché somiglio a voi.

E nel secondo, che poté suggerire qualche spunto al *Solitario bosco ombroso* del Rolli, torna una sensibilità madrigalesca e una delicata voce di canto in un quadretto anche sentimentalmente vicino alla tematica arcadica e pre-

più retorico ed espositivo) e costituisce il motivo più tipico di questo rimatore di barocchetto melico. 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 rocò 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...».

²⁵ Naturalmente il giudizio degli arcadi non può coincidere con quello tuttora in evoluzione della critica contemporanea. Ma in questo studio della formazione della poetica arcadica importa soprattutto calcolare l'immagine che gli arcadi avevano del barocco per capire la loro reazione, la loro coscienza di distacco e di novità.

²⁶ E si può dire che gli arcadi amarono il De Lemene appunto perché riportava nelle sue poesie certe caratteristiche barocche più amabili senza le accentuazioni più concettistiche che essi soprattutto ripudiarono.

ziosamente chiuso da quel ritorno di canto su di una pausa e una esitazione melodrammatica:

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, né 'l bosco
turbarsi dal mio duol pace sí cara.

In questi due sonetti si può così ben capire come pur nella loro base barocca (così preziosamente alleggerita) gli arcadi potessero apprezzare la tenerezza melodica e l'accurata espressione di una sensibilità attenta e pacata. Così nelle cantate a voce sola, ancora più chiaramente legate a una melica secentesca assai diffusa, la linea del canto (più rapido e brillante nella *Bella cantatrice*, più indugiante e pensoso nella *Lontananza*) – a parte gli svolazzi più tipicamente secenteschi e certe immagini più barocche, ma alleggerite nel tono di scherzo – si offriva sicura e suggestiva ai lettori arcadici che nel De Lemene trovavano, anche nella sua produzione meno «rinnovata», un esempio di costruzione melodica da recuperare nelle loro poesie entro un accordo più intimo tra valore melodico, figurativo e sentimentale, fra tenerezza canora e chiarezza di linguaggio.

Se l'esperienza del Maggi vale soprattutto come decisa prova di distacco dal barocco e quella del De Lemene come prova della tendenza melica implicita nella costituzione d'Arcadia, e tutte e due testimoniano dei limiti e caratteri del movimento prearcadico nell'Italia settentrionale, l'opera del Guidi presenta non solo l'interesse di una personalità più risentita e non priva di fermenti poetici, ma l'interesse di una posizione più di impeto e di ricorso all'immagine che i contemporanei sentirono, in quell'epoca di velleità più che di realizzazioni, come riprova della libertà dell'ingegno poetico, della preminenza del genio nel rapporto arcadico fra genio ed educazione, ispirazione e disciplina.

Così nel discorso citato per l'apertura della colonia veronese, il Maffei poneva a chiusura del suo quadro la poesia del Guidi come esempio di novità e di audacia poetica²⁷ e il Gravina, per il quale il Guidi è addirittura l'unico

²⁷ «Ne abbiamo dinanzi agli occhi l'esempio in un arcade nostro, che è il Guidi, il quale

vero poeta contemporaneo, dopo aver ricordato nel *De disciplina poetarum* gli altri innovatori che però «ut novorum insignioribus vitiis ita et praecipuis veterum virtutibus caruerunt», annuncia trionfalmente: «Inventus vero est hoc aevo Alexander Guidus noster amicissimus, qui primus mortalium tollere contra sit oculos ausus, primusque novorum insolentiam, candore atque castitate veteris locutionis, et imitatorum servitutem moderata elatione spiritus, et colorum novitate declinarit»²⁸.

Ma a parte lo speciale elogio del Gravina che si svolge, sul pretesto del Guidi, verso una complessa posizione estetica e programmatica che rimase isolata di fronte alle posizioni più facili e fortunate del Crescimbeni, il riconoscimento generale degli Arcadi (dal Maffei al Muratori, dal Martello al Crescimbeni) di una qualità geniale del Guidi e quasi della sua testimonianza concreta a favore della fantasia e del genio poetico, trova in realtà precisi limiti nell'isolamento effettivo in cui la poesia guidiana rimase (anche se qualche eco se ne può trovare nella Massimi o in certi sonettisti di «rovine romane») e nel giudizio di singolarità inimitabile e di eccezione non priva di rischi e difetti potenziali che ne dà il Crescimbeni, esprimendo quella che dovè essere l'opinione diffusa dell'ambiente romano in cui Alessandro Guidi operò dal 1685 alla morte. Nel dialogo IX della *Bellezza della volgar poesia* esalta (come nella *Vita* del Guidi da lui scritta²⁹) l'originalità del Guidi come di un poeta «che non vorrebbe dir parola che non fosse immagine». Ma poi non mancano punte di dubbio elogio quando parla del «degnissimo nostro Erilo» che vuol fare «strasecolare» e di una poesia «che non ammetterebbe una sillaba che facesse il verso men rumoroso d'una bombarda» (frase già adoperata per i secentisti), quando nota il rischio di gareggiare con la Bibbia (che può condurre a «fiaccarsi il collo», «saltabellando continuamente sull'orlo de' precipizi») e quando infine conclude per una sua eccezionalità incapace di fare scuola, di aprire (secondo il gusto arcadico l'importanza di un poeta è misurabile anche nella sua capacità di aprire una scuola, di costituire esempi) una nuova maniera poetica: «L'eccellenza dell'arte sua e la

una particolare maniera si è venuto formando, che egli chiama di immagine e riesce sí viva e forte che con applauso più sonoro e con maggior commozione de' circostanti non so qual poeta fosse udito già mai. E però chi sarà sí felice di produrre alcun nuovo carattere, purché secondo la vera e sana idea della poesia, andrà di mille innanzi agli altri non ché del pari. Vero è che siccome il modello di alcune forme di Dante e del Chiabrera, accoppiate con certi modi delle orientali favelle ha preso i semi di quel suo stile; così anche per la novità dee necessariamente precedere un esatto studio degli universal maestri» (*Rime e prose* cit., p. 35).

²⁸ G.V. Gravina, *Prose*, Firenze, 1857, p. 310.

²⁹ Nato a Pavia nel 1650, il Guidi passò a 16 anni a Parma dove nel 1671 pubblicò le poesie poi ripudiate. Nel 1683 fece un primo viaggio a Roma, dove nel 1685 (lo stesso anno dell'arrivo del Menzini) fu chiamato da Maria Cristina a far parte della sua corte e dell'Accademia Reale. Dopo la morte della regina, passò un periodo di ristrettezze economiche, superato con nuove protezioni di potenti. Tranne un breve periodo passato nel 1710 a Pavia, rimase sempre a Roma fino alla morte avvenuta nel 1712. Per i dati della sua vita ugualmente utili le due *Vite* del Guidi, a cura del Crescimbeni e del Martello.

finezza della armonia, che possiede veramente stupenda, il fanno non condannare universalmente, e per conseguenza non basta in ciò la sua autorità, ma bisogna esser lui, per godere di questo privilegio».

Il giudizio del Crescimbeni precisa bene la posizione del Guidi rispetto al quadro della letteratura arcadica e della sua formazione, in cui contarono assai più gli esempi dei toscani con la loro chiarezza e continuità di discorso poetico che non quello del Guidi. Verso il quale alla fine non mancava un certo sospetto di fronte a quella che pareva «genialità», «libertà di fantasia», di poesia «tutta d'immagine» che faceva pensare perciò a un velato ritorno di secentismo e comunque ad una pericolosa scuola di audacia poco controllata, ad un'eccessiva concessione alla fantasia nell'equilibrio gelosamente misurato tra fantasia e ragione, tra natura e disciplina, tra ispirazione e calcolo stilistico.

In realtà, come vedremo, i sospetti «arcadici» erano esagerati e la decantata genialità del Guidi si riduceva ad un impeto velleitario e di breve respiro, ma – tenuto conto dell'ingrandimento di valore concesso dagli arcadi ai loro poeti e dell'attenzione da essi prestata alla funzione pedagogica ed esemplare di un autore – si può capire come la poesia guidiana, con le sue mosse assortite ed impetuose, con il suo piglio pindaresco ed eroico e d'altra parte con le sue costruzioni poco regolari (la canzone libera), con il suo linguaggio sempre corruciato ed enfatico, riuscisse insieme gradita e sconcertante per i cultori del «buon Polibo» e «del leggiadro Eugenio», per i fautori di poesia accurata e limpida anche nelle forme della lirica «alta» in cui accettarono l'eloquenza poco rumorosa e poco eccitante del Filicaia. Sicché il Guidi, ammirato e onorato in Arcadia e addirittura celebratore ufficiale di tante cerimonie arcadiche (isolato però nello scambio di epistolari del tempo), rappresentò piuttosto un'esperienza solitaria e un'esigenza presto ridotta nella poetica arcadica di primo Settecento. Ridotta a uno stilizzato senso dell'eroico che torna fino nel Metastasio (lettore del Guidi attraverso l'interpretazione del Gravina) e comunque efficace per certo movimento più scattante (che non nel Filicaia) usufruito in senso piacevole nella linea agile e briosa delle costruzioni arcadico-rococò.

E vediamo da vicino la carriera poetica del Guidi, la sua opera, il suo significato di velleità grandiosa ma non più barocca, il suo carattere di suggestione e di impeto più abbozzato che realizzato e i suoi momenti più riusciti.

Non è facile ricostruire, come si può invece per altri arcadi, la precisa via di evoluzione del Guidi nell'ambiente parmense dominato dal marinista Semproni, ma si può immaginare che qualche influenza del Maggi (sia pure seguito solo in una generica esigenza «antilasciva») fosse attiva in Parma come in Bologna e Modena intorno al 1670. Comunque le poesie pubblicate nel 1671 a Parma³⁰ sono ancora fortemente legate all'ambiente barocco

³⁰ *Poesie liriche di Alessandro Guidi*, Parma 1671. La data è ripetuta anche nella dedica (1 agosto 1671) e nell'*imprimatur* (6 luglio dello stesso anno) e non si capisce quindi come

(e certe punte polemiche contro la «lascivia» non mancano, come velleità, in ambienti di ultimo barocco settentrionale³¹), come dimostrano chiaramente la dedica e un gruppo di sonetti che, con qualche carattere più particolare, potrebbero figurare in una raccolta di lirici marinisti, come indicano già i titoli concettisti e ad effetto: *Amante con chioma finta bionda incipriata*, *Capelli arsi da un fulmine mentre erano lavati da bella donna*, *Per bella donna con orologio al fianco*, *Bella donna paragonata ad una furia*, *Donna vecchia con fiori in testa*, *Amanti che si baciano frapposta una vetriata*. E appare molto sospetto e dubbio il dramma immaginato dal Martello nella sua *Vita del Guidi*, di un Guidi poeta barocco *malgré lui* tanto che per l'intimo tormento della sua vocazione tradita si sarebbe addirittura ammalato³²!

Fuori di questo gruppo di sonetti l'intonazione moraleggiante ed eroica ben si distingue dal vero e proprio marinismo in una posizione che sfuma tra i motivi di rinnovamento e certi atteggiamenti di ultimo barocco grave e pensoso. Comunque, entro forme più barocche e confuse, il giovane Guidi afferma già in queste rime la base tematica e il tono più tipico della sua poesia.

Sulla base di un rifiuto della lascivia sensuale e della poesia erotica (*Per la lascivia delle penne*), l'interesse del Guidi va a temi morali ed eroici (Virtù contro Fortuna, Eroismo contro lascivia, Gloria e forza dell'animo³³), alla esaltazione della poesia come commemoratrice di personaggi illustri, di grandi avvenimenti storici.

È soprattutto questo ultimo tema che spicca nelle *Rime* di Parma: il legame fra le memorie illustri stimolatrici di nuova gloria (*Che le memorie degli uomini grandi sono l'unico fomento a l'azioni generose*) e la poesia che tali memorie immortala e salva dalla notte del tempo:

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...³⁴

tutti gli studiosi (a cominciare dal Crescimbeni) abbiano sempre dato il 1681 come anno di pubblicazione (si aggiunga che nella *approbatio* dell'inquisitore si dice «quod certe mirum ut a vix ex ephaebis egresso senilia et seria adeo sint egressa»).

³¹ Si veda in proposito F. Ulivi, *Prima dell'Arcadia*, in «Paragone», 28, 1952.

³² «Il genio del nostro Alessandro voleva urtare contro questa corruttela ma come poteva riuscire ecc... Suo malgrado adunque cominciò a tormentare il proprio ingegno, a lasciarsi trascinare a seconda con tanto strazio di sua inclinazione che soggiacque ad una infermità perigliosa» (p. 231). Spesso «voleva recitare lui versi del Petrarca, del Chiabrera, del Tasso e vedeva incresparsi quelle fronti e tutte quelle mani rimaner mute agli applausi» pronti per il marinista Semproni. Da ciò, secondo il Martello, derivò il carattere delle *Rime* di Parma, libro «debole» «né marinesco né petrarchevole».

³³ Pur del caso perverso
 i moti insani e le vicende infide
 il magnanimo cor seco deride.

³⁴ *Rime*, ed. cit., p. 181.

Da le tombe famose aura vitale
porge invito fomento a nobil core,
le prisch'orme calcando alto valore,
tronca in calle d'onor messe immortale.³⁵

Con uno svolgimento che si fa sempre piú torbido e quasi convulso, spunti impetuosi e densi si staccano nei contesti lunghi e farraginosi (difetto mai vinto davvero dal Guidi) e momenti piú nervosi e personali si individuano piú nettamente quando il tema ambizioso della poesia che esalta eroismo e tombe illustri squilla bellicoso e funereo. O si avverte un movimento piú schietto, anche se presto aggrovigliato e approssimativamente espresso, quando il Guidi tenta la poesia delle rovine grandiose e suggestive:

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...³⁶

Fumano le ruine
d'Ilio combusta e la Dardania gente
porge al volo degli Euri esca di polve.
Incenerisce il crine
a la teucra fortuna il bronzo ardente,
e in flebili sepolcri Asia s'involva.
La vendetta dissolve
a barbarici re pompe superbe
e svenate grandezze occultan l'erbe.³⁷

Ciò che piú colpisce in queste poesie, piene di tante rozzezze e di tante cadute goffe, di arditezze senza esito o preziosamente oscure, sono appunto certi inizi tematici piú intensi e piú nuovi, come echi di una zona piú profonda e personale, di una commozione piú sincera, che però presto si esteriorizza e si fa retorica e si intrica in forme espressive sempre piú sforzate e lambiccate come «gli obelischi svenati», i «liquidi dirupi», che riconducono piú chiaramente, per quanto entro una via piuttosto singolare e personale, alla vicinanza del clima barocco e anzi di un barocco pesante e tetro.

In realtà la poesia del Guidi nasceva proprio in questa esigenza di scatto poco giustificato (e spesso addirittura vuoto), in questa tensione irre-

³⁵ *Rime*, ed. cit., p. 64.

³⁶ *Rime*, ed. cit., p. 112.

³⁷ *Rime*, ed. cit., p. 44.

quieta (più ansia che presenza di poesia) ad una espressione alta ed eroica che il Guidi sentiva in opposizione alla «lascivia» marinistica (a cui aveva reso pure il suo omaggio) e che nella sua sostanza rispondeva a nuove esigenze di rinnovamento spirituale e poetico confuse con residui e ultimi sviluppi barocchi. Questa poesia costruita tra sentenza ed esempio (e dunque con impostazione di poesia lirica e ammaestrativa secondo la convenzione tradizionale ripresa e ravvivata fin dal Foscolo) nasce in un clima letterario incerto, ma il suo accento più personale la qualifica a far parte delle nuove esperienze post-barocche tra le quali essa porta un più deciso gusto dell'immagine grandiosa ed eroica (e addirittura certe sue poesie sembrano nella loro stessa costruzione caotica veri e propri trofei poetici simili ai trofei d'armi scolpite di tardo gusto cinquecentesco o tardobarocco), un piglio fra poetico ed oratorio certo diversamente impetuoso dalla pacata enfasi del Filicaia e sviluppatosi sulla sua base naturale già nel periodo parmense e in un equivoco clima di tardo barocco venato dall'eco di nuovi atteggiamenti letterari. E se in seguito un nuovo contatto con le correnti rinnovatrici porterà il Guidi ad una depurazione della propria poesia dagli elementi barocchi più presenti nelle poesie di Parma, ad un nuovo bisogno di costruzione e di relativa chiarezza, la radice della poesia guidiana era già precisata nel volumetto del 1671, che in genere gli arcadi furono portati a sottovalutare (o ignorare dopo la sconfessione superba dello stesso autore all'epoca dell'*Endimione*) per il loro tipico bisogno di distinguere recisamente le opere in «prima» e «dopo» la conversione al buon gusto³⁸.

È del 1683 (in coincidenza con il primo soggiorno romano che anticipa il trasferimento definitivo a Roma nel 1685) la canzone in morte del barone D'Aste che segna il passaggio del Guidi da un confuso clima di ultimo barocco (con fermenti rinnovatori) alla più chiara adesione al «buon gusto» prearcadico. L'essenziale motivo della celebrazione degli eroi ritorna qui più spiegato e limpido, in una costruzione regolare e misurata, rapida e lineare in cui sembrano intervenire quella prudenza e quel gusto di chiarezza desiderati dal Menzini anche in accordo con gli impeti pindarici e l'entusiasmo della lirica alta. E sembra quasi che in questo componimento, che gli arcadi misero all'inizio della vera poesia del Guidi, questi abbia fatto un forte esercizio di dominio delle proprie forze naturalmente dispersive e si sia imposto uno schema quanto mai lineare e poco propizio a larghi indugi di descrizione suggestiva, così come avviene anche nella canzone *Il Tevere* alla Massimi (con qualcosa però di brioso che giustifica meglio il ritmo rapido e saltellante) o nella canzone all'Orsi in cui si duole che non si scriva più di temi eroici.

³⁸ Il Crescimbeni nota però che in quel volume, «tra la lordura della maniera del secolo, risplendé qualche lampo di quelle bellissime gemme che sotto altro cielo e in altro tempo produsse poi il suo pellegrino ingegno» (*Vita*, ed. cit., p. IX).

Già le Muse
eran use
celebrar forti guerrieri;
ma per l'acque d'Ippocrene
sol sirene
son di canti lusinghieri.

Ma questo tipo di costruzione più lineare e regolare non sembrò al Guidi che una forma provvisoria, adatta a disciplinare la sua abbondanza espressiva e a liberarlo da quegli svolgimenti più chiaramente barocchi che abbiamo osservato nelle poesie di Parma. L'impeto della celebrazione degli eroi e il suo amore di gesti larghi e inizialmente complessi non si adattavano alla costruzione esile e rapida che si osservò nelle canzoni del Menzini e presto quell'esercizio di «buon gusto» fu superato nel celebre (e quanto povero e svagato!) *Endimione* (in cui il Guidi tentò una favola organica³⁹, un componimento teatrale da cui la sua natura di poeta di impeti e di movimenti che si diluiscono e si intricano nei lunghi svolgimenti lo sconsigliava) e nelle nuove poesie scritte fra il 1685 e il 1700 circa, prima in relazione alla sua funzione di poeta ufficiale della corte di Maria Cristina e poi come celebratore delle cerimonie arcadiche, alle quali infine si aggiunsero le sei *Omelie di Nostro Signore Papa Clemente XI* (1703-1709), ultima fatica tutta retorica e fiaccamente illustrativa sul testo latino oratorio⁴⁰.

Le poesie dell'epoca cristiniana iniziate dal 1683 con la canzone per il barone D'Aste⁴¹ risentono della vicinanza stimolatrice della singolare «basi-

³⁹ Donde la simpatia poco avveduta del Gravina che su quel povero testo scrisse il suo intelligente e vivacissimo *Discorso*. Quanto poté influire il Gravina sul Guidi? Certo le sue idee sulla missione civilizzatrice della poesia, sull'opposizione di miti e ragionamenti, dovettero incoraggiare il Guidi alla sua poesia celebrativa. Ma la natura di retore bisognoso di pubblico e risonanza ufficiale si rivela nei rapporti Gravina-Guidi quando allo scisma arcadico il Guidi rimase nell'*Arcadia* più adatta con le sue cerimonie a soddisfare la sua brama di applausi. Si può pensare che letture di classici e qualche influenza del Maggi non siano mancate nel periodo parmense e che poi il contatto diretto con gli uomini del rinnovamento a Roma abbia dato un deciso contributo alla nuova poetica seguita dal Guidi: e, si noti, sempre in posizione piuttosto isolata e con un evidente limite di cultura, anche se non mancarono certo al Guidi i suoi bravi testi (specie Petrarca e i petrarchisti) a sostenerlo nel suo esercizio letterario.

⁴⁰ Le poesie dell'epoca romana fra Accademia Reale e Arcadia furono edite a Roma dal Komarek nel 1704 e riprodotte poi insieme alle *Omelie*, all'*Endimione*, alla *Dafne* e all'*Accademia per musica* nell'edizione di Verona, 1726.

⁴¹ Se la datazione della nuova maniera poetica guidiana è precisa, più difficile è stabilire la storia della sua «conversione», che ha almeno due versioni differenti: quella del Martello che mostra il Guidi già lettore dei classici e dei «buoni testi» nel periodo parmense quando era barocco «per forza e di contraggenio», e quella del Crescimbeni che nella sua *Vita* riporta la conversione al primo soggiorno romano (1683) e parla di «vari letterati» che «deplorando l'infelicità del secolo e conoscendo che il suo ingegno per la docilità che mostrava, e per quei lampi, che si vedeano sparsi nelle sue Rime era in istato di facilmente entrar nella strada del vero pindarico al quale egli dal genio e dall'attività della fantasia, più

lissa» (non piú di questo si può affermare sulle relazioni fra Guidi e Maria Cristina⁴²), che nel suo *Instituto dell'Accademia* aveva fra l'altro ordinato «non voglio che si canti piú»⁴³ e, pur ammiratrice del Filicaia, vagheggiava una poesia di grandiosità piú energica e «pindarica» (Pindaro è la tentazione degli arcadi, il prestanome delle loro velleità di lirica eroica) a cui il Guidi appariva il piú naturalmente portato.

E nacquero cosí le canzoni dedicate a Cristina o ispirate dalla sua morte (tra cui notevole è quella al Panciatichi *Per l'urna di Maria Cristina*), che presentano in un organismo metrico ancora regolare e tradizionale, ma diversamente complesso da quello piú secco e semplice della canzone per il barone D'Aste, svolgimenti di temi eroici e solenni in un discorso ampio e stimolato da un frequente erompere di immagini piú risentite, da movimenti propulsivi in cui si traduce piú direttamente un fondo di eccitazione e di aspirazione alla grande poesia: e il Guidi è veramente la figura concreta di questo vano desiderio di grande poesia, di un nuovo Pindaro, che distingue la prima fase della vita arcadica, cosí ricca e varia, da quella piú consapevole del periodo settecentesco in cui la scelta di una poesia melodrammatica è

che ad altro stile era portato, gli insinuarono il modo di conoscere la bellezza di Pindaro e del suo grande ed ammirabile imitatore Chiabrera. Ebbe oltre a ciò notizia di Dante e di Petrarca, nomi allora per lo piú ignoti a' poeti e seppe che questi due erano i principi della nostra poesia, senza la guida de' quali niuno stile poetico in lingua italiana può giungere alla perfezione» (*Vita*, ed. cit., p. XII).

⁴² La storia dell'Accademia reale di Maria Cristina e della stessa attività letteraria della regina in esilio andrebbe nuovamente fatta con nuovo spirito storico. Sulle relazioni fra il Guidi e Maria Cristina come collaboratrice e ispiratrice non solo dell'*Endimione*, ma d'altre poesie, fantasticò poco criticamente T.L. Rizzo nel suo saggio su *A. Guidi*, Lecce, 1927 (poi in *Dal Sei all'Ottocento*, Torino, 1931): saggio tendenzioso e sfasato in cui una valutazione sproporzionatamente positiva della poesia del Guidi si appoggia anche su di un rilievo esagerato di certa aura foscoliana, e peggio leopardiana, presentita in alcuni versi del Guidi e utilizzata per costruire una figura di precursore del neoclassicismo. Per le suggestioni che la poesia guidiana poté esercitare sul Parini si vedano G. Natali, *Guidi e Parini* («Fanfulla della domenica», 23 marzo 1913), G. Corsi, *A. Guidi e Parini* (Annali del Liceo di Teramo, 1934) e, per la metrica guidiana il saggio di A. Crespi, *A. Guidi e la canzone libera leopardiana* («Rivista d'Italia», settembre 1913).

⁴³ Tuttavia il bando dato da Cristina al canto come «lascivo piacere degli orecchi» non tolse che anche nell'Accademia reale si cercassero nuove forme di accordo tra melodie e poesia «seria» e persino piú intenso e con predominio della poesia puramente librettistica; che sarà poi l'intenzione stessa del Metastasio. E il Guidi rappresentò, per eccesso, questo nuovo bisogno di un testo poetico non subordinato alla musica, e la sua *Accademia per musica* (1687) era cosí poco librettistica e facile che «diede a che fare a chi ornolla di musica perché in essa non trovò quella facilità di locuzione e quel correr di versetti che i professori di musica per la loro poca cognizione dai troppo creduli verseggiatori unicamente richiegono, avvilendo cosí una delle piú belle e dilettevoli spezie che abbia la nostra poesia ritrovato» (*Vita* del Crescimbeni, op. cit., pp. XIII-XIV). Poi il Metastasio troverà un modo piú sicuro ed agevole d'accordo fra poesia e musica, imponendo l'organicità del dramma, ma offrendo una diversa possibilità di musicazione del suo testo con la natura chiara e semplice, intesa ed evidente del suo linguaggio.

avvenuta in coerenza con il vero spirito dell'epoca. Perché il Guidi, se venne acquistando sempre maggior padronanza dei propri mezzi espressivi a limitare sempre più (ma mai compiutamente) la tendenza dispersiva della sua immaginazione, che diviene facilmente divagata e farraginoso negli svolgimenti troppo lunghi a cui pure i suoi impeti inevitabilmente lo portano, rimase sostanzialmente chiuso nella sua naturale disposizione di scatto e di tensione frammentaria, di iniziale piglio poetico che si sfa in eloquenza fiacca e poco articolata, di abbraccio che non stringe e non feconda.

Sicché, se pure, come ripeto, il passaggio dalle *Rime* di Parma alle nuove poesie romane del periodo cristiniano e poi da queste a quelle ispirate dalle cerimonie arcadiche (e naturalmente soprattutto il primo passaggio) corrispondono ad una progressiva chiarificazione della poesia guidiana e ad un progressivo miglioramento delle sue possibilità costruttive, l'atteggiamento fondamentale del Guidi mantiene una sua chiara continuità: e così permane il suo essenziale modo di esprimersi in uno schema fra sentenza ed esempio con un discorso poetico più eccitato che spiegato sotto l'apparenza di una costruzione sempre più ampia e dominata, con uno scatto di immagine che spesso sembra un avvio di accensione che non si comunica poi a tutto l'organismo poetico. Il Guidi non riuscì mai a superare del tutto (malgrado una maggiore chiarezza e articolazione di discorso) la sua incapacità di vera costruzione, come non poté mai dare più che suggestioni più o meno vaste, più o meno generiche, lampi di immagini, scatti di fantasia che si complicano con ripetizioni e svolgimenti cerebrali e retorici.

Il suo impeto bellicoso e commemorativo, legato alla velleità, sua e del suo tempo «barocchetto», di vaticinio pindarico, del poeta che passeggia sulle nubi e parla a tu per tu con le muse e con l'eternità (con tutto il ridicolo che ne consegue nella sproporzione effettiva tra mèta così ambiziose e una realtà così diversa⁴⁴) si risolve, con maggiore o minore estensione e

⁴⁴ Il Martello nei suoi *Sermoni dell'arte poetica* traccia questa immagine della poesia del Guidi e nelle sue parole di ammirazione noi possiamo viceversa costruire un'immagine ironica di tanta ingenua superbia. Ma ricordiamo quanto spesso i critici travedono nei loro contemporanei ciò che essi desiderano dalla poesia del proprio tempo; e particolarmente in epoche letterarie in cui sulle rovine di una poetica se ne viene formando, faticosamente, con incertezze ed equivoci, una nuova:

Ma il Guidi ognor sull'apollinea soglia
cento alati cavalli al freno ha pronti
per farli alti levar dovunque ei voglia.
Ei pur degli incredibili ne' fonti
bee l'immagini elette, a cui vuol fede
quasi uom che il vero ed infallibil conti.
E s'a lui credi, ei di se stesso il crede,
parla e sente di sé qual d'un che i cieli
scelsero a por di là di morte il piede,
a squarciar dell'oblio sui nomi i veli,

durata, in momenti piú suggestivi (anche se sempre equivoci nella loro natura fra poetica e retorica), in gesti risoluti e densi, in inizi di membrature muscolose e solenni che non si svolgono, come in un abbozzo irrealizzato e abborracciato con materiali piú scadenti e con elementi inferiori, discorsivi (piú stucco che marmo!).

Forse il piccolo poeta vagheggiò qualcosa di simile alla grandezza eroica di palazzo Farnese (dove egli abitò a lungo dopo la morte della regina Maria Cristina)⁴⁵, ma proprio il confronto fra quel capolavoro e le sue canzoni ci fa piú acutamente sentire il fallimento delle sue velleità, la sproporzione non solo di forza, ma anche di gusto nel suo tentativo e nella sua illusione tenace di una nuova poesia classica in cui solo l'ammirazione e l'aggiunta infatuata dei contemporanei potranno sentire un singolare incontro (era il loro desiderio su questa via secondaria del gusto arcadico nella sua fase barocchetta) di «sublime e chiaro»⁴⁶, di «mirabile e verisimile» da porsi accanto, nella sua posizione di eccezione, alla lirica alta piú ordinata e continua del buon Filicaia. Il suo fondo eccitato e poco limpido, in cui immaginazione e raziocinio si complicano (per quanto in maniera sostanzialmente diversa da quanto avviene nel vero barocco), si traduce, come dicevo, in impeti, in pigli, in inizi e in rilievi di immagini che dalle poesie del periodo cristiniano a quelle del periodo delle cerimonie arcadiche guadagnano in capacità di durata e di suggestione piú vasta, intorno ai motivi guidiani di celebrazione di eroismo, e soprattutto di tombe illustri, di rovine gloriose, di contrapposizione grandiosa fra civiltà e barbarie, fra pace arcadica (sentita però soprattutto in forme grandiose e retoriche di nuova civiltà potentemente pacifica) e le guerre turbatrici dell'epoca.

a star del mondo a ragionar coi fati,
de' qual gli ordini eterni ei sol riveli.
Rapito il miri in su le vie de' vati
trattar le nubi, e dietro a sé la traccia
per grand'aria lasciar di lampi aurati,
e parlar con le Muse a faccia a faccia,
e gir sicuro infra gli Dei fin dove
mormora il tuono, il fulmine minaccia,
e con la lingua, che imparò da Giove,
cantar di Roma ai maestosi avanzi
de' figli antichi suoi l'eroiche prove.
Sogni d'infermi e fole di romanzi,
e pur, mercé de' carmi suoi, le accolgo
sacre come a me sacro il ver fu dianzi.

⁴⁵ E nelle sale del palazzo, come raccontano i biografi, il Guidi si aggirava alla notte declamando i suoi versi, eccitando la sua immaginazione.

⁴⁶ Nei versi citati del Martello ricorre anche questo elogio particolarmente arcadico: «fiso a' nuovi suoi canti, a me mi tolgo; / né so, come *sublime e chiaro* uom possa / parlar da nume e che l'intenda il volgo». In realtà questa mèta ambiziosa non era adatta alla poesia arcadica, che raggiunse i suoi risultati migliori nell'incontro di chiarezza e di canto melodrammatico, di evidenza gustosa e di animazione patetica in proporzioni tutt'altro che sublimi.

E si potrebbe fare una raccolta di versi e di sequenze di versi guidiani (già nelle *Rime parmensi*) capaci di suscitare suggestione di clima eroico e bellissimo, di tensione assorta e solenne e quasi una promessa poi non mantenuta – di una intera poesia omogenea. Impressioni rapide ed echeggianti di vasti spettacoli solenni⁴⁷:

Tutta vestita a bruno
portò la vinta Olanda il ciglio afflitto...
Oh se l'ombra di Ciro
lungo l'Eufrate oggi movesse il piede!
fuor dell'antica sede
Babilonia vedria pianger sul lito:
vedria le regge dell'impero assiro
per ermi campi inonorate e sparte
e d'ampie mura di splendore ed arte
oggi l'arabe insidie orrido albergo...
Verran sul Tebro gli Etiopi e gl'Indi
e di barbare bende avvolti i crini
i re dell'Asia alla bell'urna innanzi...
Deporran l'aste e i sanguinosi acciari
a piè della grand'urna i re guerrieri...

Ma questa stessa operazione di isolamento di versi e di brevi sequenze di versi, che potrebbe farsi lunghissima e certo generosa di indicazioni quanto mai tendenziose (e gli stessi avvicinamenti a versi pariniani, foscoliani e leopardiani, se possono, in qualche caso, indicare una lettura guidiana di questi autori e una relativa importanza del Guidi nella via di una certa tecnica e di un certo linguaggio classicheggiante, non debbono condurci a risentire i versi guidiani nell'atmosfera dei poeti nominati e ad indugiarsi con una preferenza poco motivata criticamente), denuncia i limiti della fantasia guidiana intimamente frammentaria e viva in momenti isolati che spesso scoloriscono nel loro vero contesto fiacco e retorico. In seno agli stessi versi che qui possono colpirci sì noti come soprattutto conti lo scatto iniziale (che appare inizialmente più profondo di quanto non sia) e il rilievo (che poi scade spesso in abile formula oratoria) di parole caricate di un'energia e di una suggestione che non trovano un vero motivo centrale che le giustifichi poeticamente. E difatti nelle canzoni per Cristina, ad esempio in quella alla sua urna, che cosa si cela effettivamente sotto quell'atmosfera solenne ed eroicamente mesta, che cosa lega fra loro quelle apparizioni suggestive di

⁴⁷ Nel linguaggio immaginoso del Guidi e nel suo tipico accordo (con rilievo di inversioni classicheggianti) di aggettivi e sostantivi è fortissima l'efficacia di certe accentuazioni del Della Casa: così «le bellezze incenerite e sparte» (del sonetto *La bella argiva*) che ritorna tante volte in varie modificazioni nelle poesie guidiane. Il Guidi aveva dunque presenti Petrarca e i petrarchisti della maniera «grave».

barbarici re, di sanguinosi acciari? Ancora una volta non piú che un abbozzo di motivo poetico, il tema della grandezza di Cristina e della funzione della sua urna come altare di pace e di nuova civiltà.

E diciamo subito che da questo punto di vista nelle canzoni successive, in cui pure va ritrovato antologicamente il meglio del Guidi, i temi poetici della nuova civiltà arcadica (semplicità pastorale, ripresa della grandezza romana nella potenza del papato) non sono piú precisi e fecondi, se si eccettui quel tema delle rovine e della grandezza passata (che era poi il piú congeniale allo spirito di commemorazione di tombe e di rovine, già notato nelle *Rime* di Parma) che risalta nelle sue offerte piú vive tra gli altri temi quanto mai retorici a cui il Guidi lo collega nelle sue Canzoni per l'Arcadia.

In queste canzoni il Guidi adottò uno schema metrico (la celebre canzone libera) di cui molto si vantò in relazione al suo nuovo modo di poetare «tutto d'immagine». Nella prefazione dell'edizione del 1704, egli si riconosce⁴⁸ «il pregio di essere stato ritrovatore di una maniera nuova di lirico poetare, mentre abbandonando in molti dei suoi componimenti quegli stretti legami, che per lo addietro si sono praticati nelle canzoni, sí nella qualità e nel numero dei versi, come altresí nell'alternar delle rime, non ha egli voluto fermarsi se non dove lo ha guidato il proprio ingegno e l'idea dello scrivere, conducendo però le cose sue con un ordine tale, che ben pare che ne risulti di quando in quando quella grave armonia che è l'anima della lirica, facendolo con arte sí grata all'udito, che volentieri dimentica i luoghi ne quali avrebbe dovuto aspettare nuovo posamento di rima, mentre intanto alla fantasia resta libero il campo di spaziare senza pregiudizio dell'orecchio, che bastevolmente soddisfatto rimane dal sentire ne' propri siti le armoniose corrispondenze». Molte furono le discussioni su tale forma metrica che il Crescimbeni nettamente condannò⁴⁹ accusandone l'opera stimolante «di chi lo consigliava» («non cessava di stargli intorno per farlo sciorre affatto dai legami del metro; anzi ogni dí piú l'incalzava e premeva, fingendogli, che avrebbe avuto maggiore libertà, e piú largo campo d'esprimere con isplendidezza le sue grandi idee; che la novità sempre piace ed ha seguito; e che essendo egli inventore di una nuova maniera poetica, il doveva essere anche di una nuova forma»⁵⁰) e la smania di originalità del Guidi, che alla sollecitazione di tali consiglieri (certo il Gravina, ma si faccia una tara sulle ragioni e sull'effettiva importanza di tale incoraggiamento che il Crescim-

⁴⁸ Sull'orgoglio del Guidi insisterono molto i contemporanei, ma si ricordi che l'immagine del poeta pindarico orgoglioso e sdegnoso era tradizionale e in qualche modo lo stesso Guidi se ne investì al di là del suo stesso carattere e gli stessi contemporanei amarono calcare le tinte e veder verificato in lui la loro immagine anche biografica del «vero pindarico».

⁴⁹ E gli «esaminatori» ufficiali della *Vita del Guidi* scritta dal Martello se la cavarono riferendo che il Guidi a chi lo accusava di avere sfuggito «le gran difficoltà delle rime regolate» e di averle collocate «a suo capriccio» rispondeva «che quando abbiamo una bella armonia non va cercato s'ella è regolare o arbitraria» (p. 245).

⁵⁰ *Vita*, ed. cit., p. XXI.

beni esagera per dare al suo avversario una colpa di più) era reso propenso dalle stesse difficoltà trovate, secondo il Crescimbeni, a comporre nelle ardue strettoie della rima e del metro regolare.

La condanna del Crescimbeni, che sottolinea l'esigenza arcadica più centrale di moderata libertà dentro le misure tradizionali, esagera naturalmente le ragioni meno lodevoli dell'innovazione metrica guidiana, ma tocca anche parzialmente un motivo giusto. Il Guidi, dopo avere fatto un'esperienza di regolarità nella canzone per il barone D'Aste e in forme simili, sentiva il bisogno di una struttura insieme solida e libera, capace di adeguare il suo movimento ad impeti e onde di cui egli accentuava l'irresistibile forza della genialità e in cui noi riconosciamo la sua incapacità a precisarsi e ordinarsi intimamente. Ed infatti anche in questa nuova struttura metrica, astrattamente propizia a un movimento libero e autodisciplinantesi, non si può dire che il Guidi abbia raggiunto quegli effetti di organicità che se ne riprometteva, anche se indubbiamente a quello sforzo di novità in campo metrico corrispose, in quelle ultime canzoni e nei loro momenti più intensi, una capacità di svolgimento maggiore che nelle produzioni precedenti.

Non certo nella celebre e falsa canzone *La fortuna*, che deve la sua fama al pretesto da essa rappresentato alla scoperta alfieriana della propria vocazione poetica⁵¹ e che risolve la contrapposizione fra la pace dell'animo (con riferimento alla tematica pastorale) e i capricci della sorte in un insopportabile *bric-à-brac* di esempi storici carichi di strane tinte esotiche e barbariche (questo gusto di nomi esotici e di fasto barbarico in schemi classicheggianti è una delle caratteristiche della maniera guidiana⁵²) fastidiosamente pretenziosi di alti significati e poco fusi con certi toni più lievi e stilizzati, che hanno il loro risultato migliore, ma isolato, nel finale in cui la fortuna distrugge i modesti beni del pastore:

Indi levossi furiosa a volo,
e chiamati da lei
su la capanna mia vennero i nemb;
venner turbini e tuoni,
e con ciglio sereno
delle grandini irate allora i' vidi

⁵¹ V. *Vita*, epoca III, cap. XII. La Ode «grandiosa» (ma si noti, «alcune stanze e specialmente la bellissima di Pompeo») trasportava l'Alfieri «a un segno indicibile» di entusiasmo e furore poetico. Ci si può spiegare come certi impeti innegabili, certo colore acceso di immagini eloquenti potessero – indipendentemente dalla loro mancanza di vera organicità e di vera motivazione poetica – colpire e commuovere l'animo ardente dell'inesperto ascoltatore. Particolari echi guidiani si possono isolare nella giovanile *Cleopatra*. E già per il Metastasio la più forte presenza del Guidi è nel *Giustino*.

⁵² «Me de' barbari regi / paventan l'aspre madri / e stanno in mezzo a l'aste / per me in timidi affanni / i purpurei tiranni... Questa è la man che fulminò sul Gange / i regni agli Indi e su l'Oronte avvolse / le regie bende dell'Assiria ai crini; / pose le gemme a Babilonia in fronte / recò sul Tigri le corone al Perso / espone al piè di Macedonia i troni...».

infra baleni e lampi
divorarsi la speme
de' miei poveri campi.

Anche qui mancanza di un vero svolgimento perché mancanza di una vera situazione poetica precisa e sicura, al cui posto un tenue schema retorico è sopraffatto dallo scatto inutile di tante immagini alte e vuote.

Le canzoni che si presentano più interessanti ed offrono, nei loro svolgimenti pesanti e poco conclusivi, brani più suggestivi e notevoli sono quelle scritte per alcune Cerimonie ufficiali dell'Arcadia romana e soprattutto quella intitolata *Gli Arcadi in Roma* (1693), a cui si riferisce il Muratori per indicare in quella «nobilissima canzone» le qualità «dell'estro nella fantasia»⁵³.

Ho già detto che in queste canzoni il motivo delle tombe illustri e della poesia suscitatrice di memorie eroiche ed esortatrice a nuove azioni gloriose si complica con i temi (già affiorati nelle canzoni per Maria Cristina) di una nuova civiltà pacifica e rinnovatrice, che si riallaccia alla grandezza romana antica per opera dell'Arcadia e della potenza papale. Ma fra questi temi, pur così significativi, in questa zona di ambiziose velleità, per un senso retorico della missione romana ed arcadica, solo il tema delle rovine e delle memorie dell'antica «maestà latina» ha un suo vigore e un suo accento poetico, mentre gli altri sono più equivoci, incerti e retorici, anche perché l'animo del Guidi, mentre non sentiva efficacemente il più tipico motivo pastorale idillico (che affiora con una certa vitalità solo nel finale già citato della *Fortuna*), ondeggiava fra un sogno più vago di nuova civiltà pacifica e cristiana («Magnanimo pastore a te fia dato / che sul bel colle regni, / entro il cor dei potenti / spegner l'ire superbe e i ferì sdegni»), un generico sdegno per le guerre rovinose di quegli anni e un più autentico amore per motivi bellicosi⁵⁴ che possono invece risuonare attraverso il velo eccitante del passato e della memoria poetica nel tema della grandezza antica, delle rovine ancora minacciose di Roma guerriera e dominatrice. È questo tema, circondato da un'aura grave di malinconia e di rimpianto (vero segno di un lato meno genuino ma pur presente nell'epoca: quello di un sogno di impossibile grandezza, di velleità letteraria di potenza), quello che più s'impone alla nostra attenzione nelle varie canzoni come *Gli Arcadi in Roma*, *Gli Arcadi sul Colle Palatino*, *I Costumi degli Arcadi*, *La promulgazione delle leggi d'Arcadia*, *Quando si decretò nell'Arcadia di incidere l'Elogio del principe Antonio Farnese*.

Specialmente nella prima, anch'essa, come tutte le canzoni guidiane, insostenibile in tutto il suo lungo sviluppo, la suggestione delle rovine romane

⁵³ *Della perfetta poesia*, Venezia 1730, I, p. 299-302. Il Carducci, così vigile antologista di componimenti settecenteschi, la riportò insieme a quella del 1696 *Nel pubblicare le leggi dell'Accademia degli Arcadi* e al sonetto *Non è costei* nella sua antologia *Primavera e fiore della lirica italiana*, Firenze 1911.

⁵⁴ Nelle *Rime* di Parma una canzone porta il titolo significativo *Esser necessaria la guerra per trattenimento di spiriti grandi*.

si addensa in un'atmosfera di nostalgia commemorativa, di funebre meditazione grandiosa, scossa da mosse ed immagini piú tese, ma omogenee al largo gesto di rievocazione grave ed assorta che sostiene la lunga sequenza dei primi cinquanta versi e ne fa quasi una poesia a sé. La sensazione della rovina che accora quanto è piú grandiosa e che d'altra parte conserva l'orgoglio dell'antica grandezza e suscita un insieme di ammirazione, di rimpianto, di rispetto commosso, ha trovato qui un'espressione piú continua e piú precisa e, al di là dei versi efficaci, degli accordi densi e suggestivi di aggettivi e sostantivi (le «bellicose trionfate navi» che piacquero al Foscolo), 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 piú denso di tanti scatti eroici è qui trasfuso nel ritmo generale, nello sviluppo di immagini, nel risultato efficace di una emozione piú sicura e piú chiara.

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.

E lo stesso ritmo abbondante e vario della «strofa libera» ha qui il suo risultato migliore e la sua giustificazione piú intima nella aderenza ad un movimento intimo che non si potrebbe pensare – nelle condizioni particolari della immaginazione guidiana – nelle forme stringate e rapide adoperate ad esempio nella canzone per il barone D'Aste. Naturalmente di efficacia, di suggestione si può parlare piú che di vera poesia e nel gesto di rievocazione essenziale a questo motivo dello spettacolo grandioso delle rovine è pur potenziale la posa del retore che poi si chiarisce meglio nelle parti successive della stessa canzone.

Ed anche in questi momenti migliori e interessanti, la tendenza guidiana a deviare in forme generiche, poco strette e plastiche dopo un inizio o uno scatto piú denso, si rivela spesso in immagini piú suggestive che precise, come si può vedere nell'immagine finale di questo quadro del tempo che indica la sua opera di distruzione (nella canzone *Quando si decretò eccetera*):

e se d'intorno miri
il Campidoglio e il Tebro

pietà ti discolora e manca il ciglio;
quando terror t'ingombra
veggendo sotto i polverosi aratri
i cadaveri e l'ombra de' latini teatri!
Qui pur sedean l'imperiali mura
che il mio poter disperse;
qui i tetti d'oro, che mia man converse
in fredda nebbia oscura!

Nella produzione del Guidi, meritano attenzione anche i sonetti (solo una dozzina in mezzo al fioccare di sonetti di quegli anni), fra i quali quello per Luigi della Cerda si collega al motivo di commemorazione eroica animata da un raro sorriso di simpatia per l'eroe giovinetto, ed altri rispondono ad occasioni particolari di ossequio cortigiano. Ma in un piccolo gruppo di sonetti amorosi, spicca quello riportato nei *Vestigi della storia del sonetto italiano*⁵⁵ dal Foscolo che così lo commenta: «Questo sonetto esprime poeticamente una splendida verità, alla quale per altro non può aprire gli occhi, se non chi non ha bisogno più di vederla. Vero è che l'amore induce a creare idoli e ad adorarli miseramente appunto quegli uomini che più ardentemente amano la bellezza e la virtù sulla terra: pure sí fatti animi conoscono meno difficilmente l'errore, e si sdegnano d'essersi umiliati davanti alla creatura ch'essi avevano deificata. Però quel versetto di Davide se non fosse divino sarebbe tuttavia sapientissimo: Sdegnatevi e non peccherete»⁵⁶. Dove è evidente l'accentuazione dell'impostazione centrale che poteva piacere al Leopardi di *Aspasia* e il riconoscimento foscoliano di una particolare forza sentimentale e personale nel Guidi.

E certamente l'accento forte e centrale che batte in questo sonetto accentuando un atteggiamento più chiaramente mescolato con elementi letterari poco fusi in altri simili sonetti (e anche qui non va perso di vista il sottile riferimento letterario di contrapposizione al celebre sonetto petrarchesco: «in qual parte del cielo, in quale idea»), conferma l'accertamento nel Guidi di un nucleo personale di un certo vigore, che si svia in orgoglio, in prosa, in retorica, ma che è alla radice delle sue espressioni più intense, del suo bisogno di poesia grande, della sua capacità di emozione in temi non volgari, della singolarità innegabile della sua stessa retorica farraginosa e ambiziosa. Di questo animo non comune, di questa coscienza personale che poi degenera in fatuo esibizionismo, è prova appunto il sonetto che qui rileggiamo:

Non è costei dalla più bella Idea,
che là su splenda, a noi discesa in terra:
ma tutto il bel, che nel suo volto serra,

⁵⁵ *Opere*, ed. naz., VIII, pp. 141-142.

⁵⁶ Si veda ora per questo sonetto e per il giudizio generale sul Guidi M. Fubini, nella introduzione ai *Lirici del Settecento*, Milano-Napoli 1959.

sol dal mio forte immaginar si crea.
Io la cinsi di gloria e feci Dea,
e in guiderdon 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 il fabbricarsi i Dei;
io conosco l'errore e soffro il danno,
perché mia colpa è 'l crudo oprar di lei.

Già in altro sonetto aveva detto:

Non fu possanza di beltà, ma frode,
onde donna superba il cor m'avvinse,
ed in questa nimica ormai di lode,
quando il poter di mia ragione estinse.

Ma qui il senso alto e risoluto della inferiorità della donna reale rispetto alla immagine superba che il poeta stesso ha creato col suo «forte immaginar» diventa, specie nella prima quartina (la più bella e compatta), veramente motivo poetico. La natura risentita e inquieta del piccolo poeta che sentiva così altamente di sé (ma non si pensi ad un risentimento di escluso e non si fantastichi troppo sul contrasto tra l'animo nobile e la deformità fisica⁵⁷), e che si fa sentire nel piglio più intimo ed iniziale di ogni suo momento più intenso, ha trovato in questo sonetto una situazione propizia a sviluppare la sua forma migliore.

Che è sempre forza di scatto e di piglio fra poetico ed eloquente, come si vede anche in questo sonetto in cui l'accento batte sugli inizi, sugli stacchi, sulle contrapposizioni forti che questa volta hanno una continuità più sicura e si esprimono con mezzi stilistici davvero coerenti: «il forte immaginar» ha creato una poesia insolitamente compatta e il linguaggio forte (che utilizza esperienze di petrarchismo grave ed aspro con movimenti più recisi e immediati) non cede, mantiene un vigore coerente allo sforzo sentimentale della dura separazione fra l'animo creatore di bellezza e la donna crudele ed inferiore. E una certa violenza volontaria si mescola al più genuino impeto dell'animo sdegnato, come non manca una sfumatura di compiacenza letteraria della propria forza, del proprio «forte immaginar». Sicché, in conclusione, al «rarissimo poeta», come lo chiama il Muratori, va riconosciuta una potenziale disposizione poetica, un animo non privo di un singolare scatto

⁵⁷ Il Guidi, gobbo, deforme e senza un occhio, vien però presentato dai biografii come gratissimo alle donne per il suo spirito e per l'incanto della sua declamazione e, a quanto pare, non senz'altro escluso da grazie amorose.

e di una tensione piú genuina, ma limitata e incapace di durare al di là di felici mosse, di momenti suggestivi, pronta a risolversi in retorica fastidiosa e disordinata, a scadere da abbozzo di immagini e di mito grandioso a un sentenziare enfatico, da una aura suggestiva ad un accozzo di particolari eloquenti, di immagini scatenate a vuoto.

Caratteristica esperienza in questa fase di iniziale Arcadia «barocchetta», piena di velleità e aspirazioni non ben chiarite, l'opera del Guidi, con i suoi parziali e frammentari risultati e con la sua generale posizione, rappresenta il tentativo di una riconquista della poesia fuori della poetica barocca, su di un piano di grandiosità e di forza fantastica che al Guidi doveva sembrare quanto mai sacrificata nella correttezza esangue di un Filicaia. Il tentativo guidiano rimase presto isolato di fronte al prevalere delle esigenze di ordine, chiarezza e minute proporzioni, di ritmo agile e piacevole, di movimento melodrammatico e di fine analisi sentimentale, come la fase dei tentativi di costruzione grandiosa in genere viene cedendo a quella del miniaturismo nel sonetto melodrammatico e nella canzonetta. Ma mentre un'eco della sua immaginosità bellicosa e grandiosa passerà, in forme stilizzate, non tanto in alcuni poveri sonettisti di «rovine romane», quanto nello stesso Metastasio dei drammi romani, l'opera del Guidi servì di appoggio e pretesto all'avvio della discussione sulla poesia del Gravina, dette lo spunto ad una interpretazione e proposta di poetica arcadica, che, battuta da quella del Crescimbeni, rimane però importantissima nella storia dell'Arcadia e nel pensiero estetico del Settecento, ed efficace sull'opera del Metastasio e del Rolli.

LA COMMEDIA DEL MAGGI

Carlo Maria Maggi¹, importante, come abbiamo visto, con la sua opera poetica in lingua nella reazione di fine Seicento al barocco e al marinismo soprattutto per la sua fervida ispirazione morale contrapposta alla «lascivia» barocca nel suo doppio significato morale e formale, espresse le sue esigenze rinnovatrici anche nelle poesie dialettali in «meneghino» e nelle quattro commedie pure dialettali: *Il barone di Birbanza*, *Il falso filosofo*, *Il manco male* e *I consigli di Meneghino*, scritte tra il 1693 e il 1699.

Spirito serio e pensoso, preoccupato di dare alle sue opere un contenuto morale (e un senso di concretezza e di naturalezza opposto alla frivolezza, alla falsità della letteratura barocca), il Maggi mostra già nelle sue poesie dialettali una disposizione naturale al ritratto parlato, a personaggi espressione di una saggezza istintiva e popolare, a caricature bonarie di viziosi, di nobili scioperati ed altezzosi, colpiti come deviazioni da quel buon senso, da quella misura e correttezza che egli riteneva fondamento di una civiltà tradizionale e moderna, equilibrata ed attiva, così come di un'arte civile, educativa, nata da un contatto sincero con la vita ed utile alla vita.

Atteggiamento espresso in poesie o in prologhi di commedia² e legato a quella ripresa di vita morale, di sincerità e di maggiore attenzione alla realtà che è proprio una delle radici più profonde della nuova cultura arcadica e che non ha bisogno, per essere considerato valido ed interessante, di tutti quei richiami al Porta, al Manzoni, al moralismo e realismo lombardo che servirono dal De Marchi al Sanesi e soprattutto all'Apollonio per rivendicare la figura dello scrittore milanese e per valutarne positivamente (e spesso con eccessiva esaltazione) l'opera di commediografo.

Senza accettare in tutto la valutazione dell'Apollonio (basata in parte sulle precedenti, notevoli osservazioni del Sanesi e sulla simpatia del Toldo che notò la sua feconda conoscenza del grande commediografo francese e lo considerò il più vero «precursore» del Goldoni³) nella *Storia del teatro in italiano* e nell'antologia *La commedia italiana* (in cui *I consigli di Meneghino* sono riportati come

¹ Su di lui come poeta e iniziatore dell'Arcadia nell'Italia settentrionale si veda il paragrafo relativo in questo volume e alla bibliografia ivi indicata si aggiunga ora il saggio di H. Auréas, *Les comédies et les poésies dialectales de C.M. Maggi*, in «Acme», V, 1952, fasc. 1 e 2.

² Art, che no iutta al ben,
o che 'l mal non corresg,

l'è perdiment de temp, se non l'è pesg.

³ *L'oeuvre de Molière et sa fortune en Italie*, Torino 1910: «Celui qui a mérité le plus, peut-être, le nom de précurseur de Goldoni» (p. 346).

unica commedia prima del Goldoni), si deve dare all'opera comica del Maggi la sua giusta importanza e si deve considerare il suo moralismo come la sua forza e insieme come il suo limite, così come la sua attenzione alla realtà del suo tempo, la simpatia per una vita sobria ed attiva del popolo, della borghesia e di una nobiltà consapevole dei suoi doveri e del rinnovamento a cui deve adeguarsi, e la sua concezione vivacemente contenutistica della poesia, sono elementi ben vivi anche se non raggiungono nella sua opera realizzata la forza di veri elementi poetici, non si organizzano in azioni drammaticamente efficaci.

La sua satira (per cui poté sentire con simpatia l'opera di Molière, così fecondatrice nell'opera di questi commediografi più spregiudicati e meno guardinghi dei teorici arcadici), che prende sapore di indulgenza nel suo sguardo bonario più che sdegnoso, non ha la forza di creare più che ritratti piacevoli ed arguti, mentre la sua stessa bonaria attenzione alla vita non diventa la poetica simpatia di un Goldoni per gli uomini e per la loro realtà.

E si pensi per la debolezza della sua satira che si limita a ritratti più gustosi che incisivi (e troppo diluiti nelle loro parlate) a quel *Falso filosofo* in cui il modello molieriano si scioglie in un personaggio piuttosto melenso e noioso, e si pensi per la limitatezza di risultati anche nella direzione di una vita di ambiente, di un movimento di coro animato da simpatia e da ironia, a quelle rappresentazioni di pettegolezzi femminili che possono interessarci per certe novità di contenuto (conventi di suore portati sulle scene), ma non per la loro effettiva vita artistica, così come la stessa voce della saggezza del buon senso popolare impersonato nella maschera di Meneghino è più suggestiva nelle intenzioni dell'autore che nella realtà della sua loquacità sentenziosa e monotona.

Insomma l'interesse della commedia del Maggi ci appare più nel suo programma e nei suoi sparsi elementi costitutivi che nel risultato artistico, il quale rimane mediocre e non consente quel rilievo così assoluto alla cui luce l'Apollonio limita poi tanto severamente l'opera tanto più vitale di un Gigli.

Certo l'atteggiamento del Maggi è ricco di interesse specie se confrontato con quello dei commediografi «eruditi» di fronte ai quali la sua cultura (egli fu fautore di classicismo e studioso di «filosofia morale») appare più aerata da un gusto del popolare (che non mancò del resto neppure al suo conterraneo e contemporaneo Francesco De Lemene, che alla lirica svenevole e melodica congiunse una strana rudezza realistica nella commedia dialettale *La sposa francesca*) e persino da una considerazione più spregiudicata della commedia dell'arte da cui non sdegnò di riprendere (specie nel *Barone di Birbanza*) procedimenti scenici, lazzi più educati e moralizzati, e l'amore delle maschere nel personaggio di Meneghino, in cui, fra l'altro, va notata la forza di una tradizione locale presente anche nel Gigli, nel Fagiuoli, nel Nelli e assente nelle commedie di restaurazione cinquecentesca e classicista o nelle commedie per letterati.

E ci interessano, nel suo legame con la cultura arcadica e nella sua posizione più libera della soluzione «erudita», le sue precise posizioni che insieme combattono contro la commedia italo-spagnuola (in cui l'Arcadia vide un

pericoloso nemico insinuatosi nella commedia scritta) in nome dell'organicità, della verisimiglianza, della naturalezza⁴, e contro la semplice imitazione degli antichi comici:

Desmettí st'antigaia, i me toson,
on temp l'eva del bon,
adess l'è on alter fà;
in scambj de fà rid, fé sbadeggjà.
[...]
E poeú quij passaritt,
(fallij) quij parassitt,
quij sciaenn, quij barlafus che van co' sciansc
adess hin tropp lontan da i nost usanz,
e se lesgen domà par eleganz.
Se nó tocchem sul noeuv,
quanto sia par fà rid emm coppae i oeuv.

Ma, ripeto, quando si passa alla lettura e al giudizio concreto delle commedie i limiti del suo moralismo, della sua saggezza bonaria, della sua satira e della sua simpatia si misurano nel risultato mediocre: il moralismo si fa sentenziosità e finisce per ridurre la stessa forza dell'azione per scopi edificatori troppo scoperti, la saggezza, la simpatia, la satira mancano di incisività e non si fondono (come in Goldoni) in una dimensione poetica unica, in un tono generale, e i personaggi che ne sono la voce non hanno un movimento interno come mancano di un vero movimento scenico.

Si prenda la commedia migliore, *I consigli di Meneghino*, e già la stessa azione può indicare una intrinseca debolezza comica, una languidezza fantastica che ben corrisponde ad una certa facilità ottimistica del «piùssimo Maggi», come al prevalere della sua sentenziosità corrisponde il prevalere delle parlate lunghissime sul vero dialogo e sul ritmo dell'azione. Questa rimane piuttosto un disegno astratto e, se l'intrigo matrimoniale si svolge efficace nei pettegolezzi e nei maneggi di donna Quinzia, boriosa «damassa» preoccupata di dare alla figlia, donna Alba, un partito economicamente vantaggioso, ma più ancora di stabilire precisi termini contrattuali che salvaguardino il decoro nobiliare della famiglia in un matrimonio borghese che ferisce profondamente il suo stupido orgoglio di aristocratica spiantata, né manca di interesse e di vitalità nella figura bonaria e paterna di Anselmo, il laborioso borghese che si preoccupa della felicità terrena del proprio figlio Fabio, l'azione però si inceppa e si sbiadisce proprio intorno alla figura centrale di Fabio, incerto e volubile

⁴ «Gli spagnuoli hanno introdotto i meravigliosi nodi degli strani avvenimenti, il che veramente pare che dilette il teatro moderno. Or se questo diletto che col ravvisamento dell'inverosimile, almeno appresso ai dotti, sul tosto svaniscono, sia da anteporsi a quello che nasce dall'affetto e dal costume ben imitati, me ne rimetto a chi più di me se ne intende».

fra i suoi desideri mutevoli di affermazione mondana, di gloria militare, e una vocazione religiosa che lo condurrà al chiostro senza una giustificazione e senza quel rovesciamento di comico in drammatico, di frivolezza in serenità superiore che ci si sarebbe potuti aspettare.

Fatuo e inconsistente nei suoi entusiasmi, Fabio vive solo per permettere al saggio servitore Meneghino di opporre alle sue improvvise vocazioni le risposte di un'esperienza disillusa della vita a cui il giovane cede con eccessiva facilità, finché, andato a Roma, per rimandare un matrimonio che non lo soddisfa, e con la scusa di voler vedere la capitale della cristianità, si rifugerà in convento con una evasione dalla vita che non ha il tono di una conversione capace di dare un senso profondo a tutta la commedia.

Sicché la commedia appare viva, piuttosto che in un solido organismo, in una serie di scene e più di parlate di diversa intensità guastate alla lunga dalla loro eccessiva ripetizione e diluizione, e da quell'aria di saggezza pensosa, ma poco impegnativa, che si traduce artisticamente in una opaca e dolciastra monotonia.

Dunque ricchezza di spunti interessanti (la satira della nobiltà decaduta e boriosa, sfaccendata e occupata solo nei suoi puntigli frivoli, in contrasto con la nuova vita della famiglia borghese rappresentata nella laboriosità del padre di Fabio, la rappresentazione fra bonaria ed ironica dei piccoli intrighi di un convento di monache), ma scarsamente organizzati, e lo stesso motivo del «buon senso» popolare (i consigli di Meneghino), se dà luogo a interessanti sviluppi di temi nuovi (l'antipatia per la guerra e per la vita militare, la satira della fastosa vita romana) legati alla serietà dell'animo del Maggi, non è capace di sostenere un vero personaggio, ché Meneghino, sempre saggio e sicuro nella sua apparente rozzezza, è pure figura scialba, intenzionale ed astratta, come quella del timido Lelio, del saggio Costanzo, e dello stesso Anselmo che solo da lontano può far pensare a certe interpretazioni goldoniane del buon padre, del vecchio e patetico Pantalone.

Sicché, a parte certe parti delle parlate di Meneghino (soprattutto la bella pagina contro la guerra), la commedia raggiunge una efficacia artistica più vera solo nel ritratto di donna Quinzia e nei suoi discorsi, insaporiti da quel gustoso linguaggio dialettale ma pretenzioso, ed affettato⁵, che ne esprime così comicamente la natura orgogliosa e vuota, altera e volgare, fra pettegolezzo da comare e diplomazia di un'educazione gentilizia.

E si leggano le scene riportate in appendice, a verificare, pure nell'abbondanza sempre eccessiva, l'arte efficace del Maggi, la possibilità del suo linguaggio nel personalizzare un personaggio comico in un momento di ispirazione più sincera e nella rara fusione della ironia e dell'intenzione morale.

⁵ Con un simile linguaggio fra dialettale e colto parleranno le dame del Porta e le dame del Belli.

FAGIUOLI E NELLI

Il Gigli nello scrivere il *Ser Lapo* si rivolse per consigli, circa il dialetto fiorentino che vi adoperava, a G.B. 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 più spicca se lo si confronta con gli Anselmo Taccagni, con i Ciapo del commediografo fiorentino.

Giovan Battista Fagioli¹ ha infatti un temperamento molto diverso dal Gigli e la sua stessa fama specie in Toscana (dove forse ancora qualche vecchio popolano legge le sue rime o quel curioso libretto di Cesare Causa, *Il poeta Fagioli: Motti, facezie e burle del celebre buffone di corte*, che raccolse un'apocrifia produzione legata alla falsa tradizione di un Fagioli buffone di corte²) 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 semmai 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 e la corte, e le ville granducali di Poggio Imperiale e di Lappoggi), così la sua opera rispecchiò, senza eccessivo

¹ 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. Morì nel 1742. Per la bibliografia v. nelle note del cap. X del II vol. del *Settecento* del Natali, ed. 1960. Particolarmente importanti da un punto di vista biografico le ricerche di fine Ottocento: M. Bencini, *Il vero G.B. Fagioli e il teatro in Toscana ai suoi tempi*, Firenze 1884; G. Baccini, *G.B. Fagioli poeta faceto*, Firenze 1888. Per una valutazione della sua cultura teatrale (le fonti) il cit. vol. del Toldo e un articolo di E. Re, *Molière, Fagioli e Goldoni*, in «Rivista d'Italia», 15 agosto 1911. Per giudizi critici, i volumi del Sanesi, Apollonio, Natali e l'articolo del Del Cerro, *Un commediografo dimenticato*, in «Rivista d'Italia», 1911.

² Era la continuazione popolare, nel tardo Settecento e nell'Ottocento, della tradizione fiorentina delle facezie dei buffoni, dal Gonella al Piovano Arlotto al Pippo del Castiglioni. Questo mito popolare del Fagioli fu completamente sfatato solo dagli studiosi dell'ultimo Ottocento che, nella loro ricerca dei «precursori del Goldoni» (titolo significativo di uno scritto del Camerini nel 1874), ebbero il merito di rinnovare lo studio, almeno biografico, dei commediografi toscani di primo Settecento.

sforzo, il suo temperamento privo di forte tensione, la sua fondamentale tendenza discorsiva e burlesca.

Amico degli uomini della nuova cultura scientifica ed arcadica (Redi, Filicaia, Bellini, Salvini), il Faggiuoli 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 scienziati e letterati accomunati nelle accademie fiorentine 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; *Faggiuolaia*, Amsterdam, 1734), indicando da sé la direzione essenziale della sua debole ispirazione con l'epiteto di «piacevole» e chiamando se stesso «il faceto Faggiuoli». A parte le prose che son per lo piú costituite da «cicalate» accademiche, soluzioni «facete» e prolisse di dubbi e quesiti balordi e sofisticati (*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*) e di motti e proverbi, 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 mandarono in visibilio il Giusti, per la loro purezza fiorentina, ma che indussero il Baretti a proclamare il Faggiuoli «principe dei seccatori» e rappresentante fastidioso dei berneschi del Settecento) vi troviamo soprattutto la tendenza a svolgere all'infinito piccoli nuclei comici o leggermente satirici in una discorsività facile e sicura, ma snervata e poco incisiva, ben diversa dall'esuberanza del Gigli, tanto piú disordinata e squilibrata, ma tanto piú densa, colorita e personale.

Anche quando coglie con maggior forza iniziale un tema «bernesco» come quello della ingordigia frettolosa dei cortigiani di Lappeggi³, rappresentata efficacemente nello stupore allibito del poeta che all'inizio del pranzo vede i cortigiani alle prese con le vivande

(Restai per lo stupor quasi di smalto,
con gli occhi immoti all'affannata guerra,
con la forchetta in man sospes'in alto)

e rimane a guardare finché termina la strana gara

(Quindi sudato ognun si tira sú,
con mezza lingua fuor, peggio d'un braccio,
non s'ha piú forza e non s'ha fiato piú),

³ *Rime piacevoli* cit., I, capitolo XXVI.

finisce poi per guastarlo ripetendolo e variandolo per centinaia di terzine sempre piú scialbe.

Anche quando la stessa tematica delle sue rime pare promettere un maggior impegno, in contatto con motivi del suo tempo, come quello della satira del bacchettone e dell'ipocrita, essa si risolve in scherzi esteriori, in trovate piacevoli ma senza forza (la lode ironica della saggezza del campanil di Pisa esempio di «collotorto» perenne), o rivela soprattutto un compiacimento di coerenza nei facili contrasti, nel giuoco equivoco delle parole e dei modi di dire⁴.

E se tocca argomenti di per sé amari e suscettibili di una reazione intima, di una vibrazione personale, il suo timbro di uomo «faceto» e senza «passione», la sua sentenziosità superficiale (che utilizza motivi ed immagini popolari in una scrittura sciolta e sicura, ma senza intimo scavo) ci provano ancora la mediocrità del suo atteggiamento, la sua esperienza della vita, leggera e gretta, il suo risolino di facile scetticismo e di facile accomodamento. Come si può sentire in questo sonetto sulla vita dell'uomo (e si pensi a che cosa diverrà questo tema popolare nell'ispirazione del Belli!):

Spalanca gli occhi il poverin, quand'esce
in questo magazzin pien di malanni,
e pria che veggia il dí, piagne i suoi danni,
e come un assassin legato cresce.
Quando la poppa latte piú non mesce,
ecco il pedante che gli scuote i panni,
poi, tra rabbia ed amor, quand'ha piú anni,
divien sí ch'ei non è carne né pesce.
Già fatto vecchio, si ritrova giunto
da mille doglie e tal ch'a un bastoncino
s'appoggia mezzo rattappito e smunto.
Nella fossa alla fin sbalza il meschino:

⁴ Si legga questo *Pitaffio al sepolcro di un bacchettone* riportato a p. 151 del libro cit. del Bencini (si tratta di un esempio di «audacia» e perciò il Fagioli non lo pubblicò):

Arresta pure o passeggero il piede
al puzzolente avel se il cuor ti regge;
e mentre l'occhio tuo contempla e legge,
incerto il ciglio a quanto scritto vede:
qui giace un santo nuovo, che si diede
con riformarla, a trasgredir la legge,
fu lupo, e qual pastore entrò nel gregge,
non ci credeva e predicò la fede!
S'ingrassò con quel d'altri e fe' l'austero,
fu diritto, e teneva il collo torto,
era bugiardo, ed apparia sincero;
però non ti fidar, lettor, sta accorto,
ch'ei non ti gabbi ancor nel cimitero;
chissà ch'ei non sia vivo e faccia il morto.

presto cosí che si può dir: 'n un punto
la balia se ne va, viene il becchino.⁵

O si legga questo scherzo, poco appuntito, sulla vita:

Questo mondo è una zucca madornale,
piena di pesci e questi qui noi siamo,
che dentro or qui or là sempre giriamo,
e sempre in sú e giú chi scende e sale.
Siam di numero grande e disuguale,
quel che da noi si voglia, nol sappiamo:
fra di noi solamente c'ingojamo,
e chi ha bocca maggiore in ciò prevale.
Il Tempo, pescator del qual all'esca
nel nascer fummo presi, or qui ci ha fitti,
né vuol se non che a voglia sua, se n'esca.
E quando a divorarci ha i dí prescritti,
chiama la morte, che, qual sua fantesca,
ci trae da questa zucca, e allor siam fritti.
E cosí zitti zitti
diventiam senza distinzione di sorte
la frittura del Tempo e della Morte.⁶

Si avvertirà bene in questi versi come il Faggiuoli (che persino nelle reazioni ad avvenimenti personali dolorosi è pronto ad un accomodamento facile o ad un sorrisetto che appare piú frutto di una egoistica tranquillità che di un forte dominio sulle cose e su se stesso⁷) guardasse alla vita con un occhio piú curioso che profondamente interessato, con un atteggiamento che traduce in saggezza mediocre, in ironia senza sdegno quell'essenziale ideale di misura, di prudenza, di fruizione di una realtà ordinata e razionale, spontanea e naturale che ha ben altra serietà nell'animo dei suoi contemporanei e conterranei: un Redi, un Filicaia, un Menzini.

Di quell'ambiente vario e vivo fra esigenze scientifiche, impegno di rinnovamento culturale e letterario⁸, egli risente i lati piú deboli, accademici e

⁵ *Rime* cit., VI, p. 138.

⁶ M. Bencini, *Il vero Faggiuoli* cit., p. 163.

⁷ Quando morì il suo figlio maggiore, scrisse: «E se da me lo volle Iddio diviso / qui in terra, non mi duol, purché mi voglia, / con esso riunire, in Paradiso» (*Rime*, I, p. 48): che non è l'espressione di una superiore consolazione religiosa, ma l'effetto di un facile accomodamento, quasi un pretesto per non turbare la propria tranquillità. E piú tardi volgeva in burla la solitudine della sua vecchiaia: «Vi diedi i figli, e la consorte ancora / ultimamente diedivi i nipoti, / se lo volete, or vi darò la nuora» (Bencini cit., pp. 162-163).

⁸ All'inizio della sua attività il Faggiuoli scrisse anche odi, sul tipo di quelle del Filicaia, fece tentativi di stile piú complesso, ma già del 1686 sono i primi capitoli, ed egli ripiega su quel tipo di espressione piú adatta al suo temperamento, per cui già nel VI libro della *Volgar poesia* il Crescimbeni lo paragona a Berni e Caporali.

discorsivi, il gusto della parola scherzosa, della burla, di una riproduzione piacevole della lingua parlata in capitoli berneschi, in scherzi scenici, in commedie che vivono soprattutto in funzione di una vivacità di parlato e di dialogo, di un divertimento linguistico.

Naturalmente questa limitazione del suo atteggiamento vitale e del suo interesse artistico ci conduce anche a riconoscere al Fagiuoli la sua importanza nella letteratura teatrale del primo Settecento: non tanto vera forza di ispirazione comica (quale ha il Gigli), né vera capacità di costruzione organica alla luce di un programma di riforma che egli direttamente poco sentì (e che si deve invece almeno in parte riconoscere al Nelli), ma, entro disegni di scherzi comici più 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 ciarlieria, sul sapore della popolarità fiorentina 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 riecheggiata 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 – e lo fa con eccesso, quasi con istintivo gusto polemico.

Così dal seno della sua esperienza di capitolista e di «cicalatore» nascono i suoi scherzi scenici, le sue commedie di ambiente campagnuolo, in cui azione e personaggi sono 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 storpiava le parole difficili e le intendeva 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 Parigi* con gli equivoci provocati dall'ibrido francese del falso cavaliere di *Tantechouse*), il centro del suo interesse – attraverso questi mezzi adoperati con estrema abbondanza – 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 Baretti chiamava i suoi «graziosissimi contadini»⁹) e una più viva ade-

⁹ Del resto anche nel Goldoni le rare figure campagnole (specie nei melodrammi giocosi) hanno qualcosa di arcadico, di convenzionale ben diverso dalla freschezza dei suoi personaggi cittadini, dei suoi pescatori, barcaioli e artigiani. E ciò limita di molto la forza nuova ed artistica del *Feudatario* su cui, anche recentemente, si è troppo insistito (si v. la

sione a quella tradizione fiorentina di idillio rusticale 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*.

Nella loro destinazione di divertimento (specie nei teatrini delle ville granducali dove il Fagioli, non «buffone», ma letterato di corte, allestiva recite di commedie più elaborate e recite di divertimenti scenici raffazzonati alla svelta e spesso ricucendo e adattando dialoghetti e scherzi scenici precedenti), queste commedie hanno una loro più facile coerenza, una semplicità di linea in cui il Fagioli utilizzava e riduceva in forme più verosimili ed organiche (ma non tali da rappresentare una vera semplificazione per concentrazione superiore) trame della commedia dell'arte e persino intrighi romanzeschi con una spregiudicatezza che lo diversifica, come Gigli e Nelli, dalla posizione più schizzinosa dei commediografi della commedia erudita e classicistica, insieme ai quali però non disdegnava, nelle sue commedie cittadine, di rifarsi anche a trame della novellistica e della commedia cinquecentesca, come d'altra parte non rifiutava spunti del nuovo teatro francese.

Non direi che in queste commedie più semplici e più facilmente armoniche il Fagioli tocchi davvero la verità e spontaneità della vita contadina come sembrò al Sanesi, che parla di «veri contadini», o come sembrò anche al Goldoni che scrisse: «Lessi il Fagioli: vi trovai la semplicità, la verità, la natura, ma poco interesse e pochissima arte, e i suoi riboboli fiorentini m'incomodavano infinitamente»¹⁰.

In realtà, anche nella commedia che può sembrare più ispirata al gusto della spontanea vita campagnuola (*Un vero amore non cura interesse*), come la simpatia per i personaggi di questo idillio comico non è tanto profonda da farsi elemento di poesia e l'intenzione dell'autore va soprattutto alla comicità «buffa» (e il «buffo» costituisce la parola più adatta alla dimensione tipica del Fagioli: qualcosa che resta a mezzo fra la satira e l'umorismo pervaso da simpatia e comprensione, una dimensione mediocre e corrispondente più a curiosità divertita che ad interesse), all'effetto comico da ricavare dalla dabbenaggine dei suoi personaggi, espressa nel loro linguaggio storpiato e goffo quanto più si vuol fare serio e patetico, così questi contadini sono disegnati con l'occhio compiaciuto del letterato col sorrisetto di superiorità del cittadino che li mette in burla senza meditare sulla intimità dei loro affetti e senza una profonda ricerca realistica.

Sono figurine buffe e leggere, vive al solito nel loro parlato, pieno di spropositi e di gustosi modi gergali (ma alla lunga fastidiosi e pesanti), con le gradazioni assai abili del linguaggio dei cittadini di varia levatura sociale e culturale (il gentiluomo che vive in campagna, il servitore di origine campagnuola, ma divenuto pretenzioso per la sua permanenza in città, il vecchio

mia postilla sul Givelegov e la mia scheda sull'articolo di F. Flora, in «La Rassegna della letteratura italiana», 1959, p. 342).

¹⁰ Prefazione al vol. VIII dell'edizione Pasquali.

padrone fiorentino, avaro e innamorato delle sue giovani contadine). E lo stesso personaggio centrale di tutte queste commedie – Ciapo, il contadino anziano, furbo e ignorante, sornione e cocciuto ma alla fine ingenuo di fronte alla scaltrezza dei cittadini –, se supera per compiutezza i Nanni, Tonino, Cecco, Tonia, Menica, che lo circondano, è vivo soprattutto negli effetti «faceti» e «piacevoli» delle sue battute in superficie (si pensi ai contadini del Ruzzante!), con una sua grazia melensa che attutisce gli spunti piú risentiti, la forza della sua «verità», e lo mantiene in questa zona fra arcadica e tradizionale-toscana, in questo tono di «buffo», di ridicolo ottenuto attraverso i suoi spropositi e la piacevole comicità del suo proverbiare sentenzioso e «stenterellesco».

Si consideri comunque, a precisare l'importanza del Faggiuoli nella commedia del primo Settecento (in quella corrente che risente delle esigenze di riforma arcadica, ma che è piú spregiudicata nei suoi rapporti con la commedia dell'arte, e piú legata a tradizioni locali tra letterarie e popolari), anche la sua capacità di dar voce, di far parlare personaggi che, per quanto superficiali e mediocri, rappresentano una interessante trasformazione delle maschere della commedia dell'arte in nuovi tipi moderni e aderenti ad una tradizione locale: come è il Ciapo già ricordato, l'Anselmo Taccagni, le varie fanciulle e i giovani che riprendono caratteri di Arlecchino, di Pantalone, degli «innamorati», con una nuova giustificazione di figure della tradizione popolare fiorentina e con una espressività trasferita dalla forza del gesto a quella del parlato con la sua piacevolezza, con la sua maggiore aspirazione alla naturalezza, alla semplicità, alla disinvoltura.

E non per nulla le sue prime prove furono dialoghetti; scherzi scenici, in cui sembra quasi che egli abbia voluto provare la propria possibilità di far parlare i suoi personaggi nelle situazioni piú semplici, per poi passare nelle commedie rusticali ad un maggiore, ma sempre limitato movimento di azione e personaggi, in schemi assai semplici (verifica e svolgimento di un proverbio), in un disegno facile di figure buffe e ciarliere con effetti di festività piuttosto stentata e poco profonda, con l'impressione di una freschezza viziata da un gusto accademico e dalla mancanza di una vera simpatia dell'autore per ciò che rappresenta, e comunque appensantita dall'insistenza e dalla ripetizione nel giuoco linguistico: stucchevole proprio nella sua ricerca di continue facezie, di equivoci e modi di dire ridicoli, di puntigliosa riproduzione di battibecchi, che non han poi la forza di superare il dialogo, di diventare coro (come avverrà in Goldoni), decadendo invece in un cicaluccio fastidioso e dispersivo.

Del resto il Faggiuoli delle commedie rusticali, come non si azzarda ad impiantare situazioni complicate – del resto non richieste da questo essenziale spirito di scherzo comico-idillico con il suo modesto realismo illeggiadrito e accademico –, cosí evita di far muovere e parlare insieme parecchi personaggi, limitandosi per lo piú a duetti¹¹ o al massimo introducendo un

¹¹ Esemplari, in questo senso, per una maggiore misura della discorsività briosa, prima

personaggio, una voce che in disparte commenta il duetto centrale – vedi atto II sc. IV –, in cui il marito geloso comicamente iroso borbotta frasi minacciose e sviluppa a modo suo le battute del duetto innocente che si svolge fra la moglie alla finestra e il compito e galante notaio cittadino nella strada.

E quando tenta – come nel finale di *La nobiltà vuol ricchezza ovvero il conte di Bucotondo* – di creare un coro festoso e comico (la voce del conte balbuziente e gli stornelli equivoci e contadineschi in sua lode), mostra la sua debolezza, la sua mancanza di quella elastica forza di voci omogenee e variate che trionfa, ad esempio, nel brindisi nella locanda, nel *Campiello* goldoniano.

Ma accanto a queste commedie rusticali (con la loro gracile e petulante piacevolezza, con la loro equivoca freschezza e tuttavia con i loro pregi di maggiore semplicità e coerenza e con il loro significato nella storia del teatro comico proprio per la semplicità del disegno e per la sicurezza del parlato), il Fagiuoli ambì anche a costruire commedie «cittadine» piú complesse e non prive di qualche velleità moralistica.

In un certo senso queste prove piú ambiziose e difficili (e certo meno riuscite, quanto a compiutezza, di quelle rusticali, tanto piú semplici e facili) indicano che anche nel Fagiuoli – pur nel suo essenziale gusto del «piacevole» e del «faceto», del divertimento poco impegnativo, soprattutto nell'ef-

della diluizione che predomina piú generalmente, i duetti fra Ciapo e Orazio o fra Lena e Isabella nell'*Avaro punito* (I atto, scene I e II, in *Commedie*, I) o quello fra Lena e Nanni in *Un vero amore non cura interesse* (I atto, scena V, *Commedie*, II), che si può riportare come esempio tipico anche di questa specie di idillio comico tutto risolto nel parlato campagnuolo con la sua comicità insita negli spropositi, nelle deformazioni delle parole, nel giuoco di un ingenuo patetismo amoroso ridicolizzato dal contrasto con il linguaggio comico e con la reazione lenta e poco perspicace di cervelli «grossi» ed elementari:

Lena: O Nanni, tu hai buone nuove stamane, n'ero?

Nanni: Con ch'i' ti veggo, Lena mia garbata, non possan esser megghio, le non possano.

Lena: E pure ce n'anno delle cattive.

Nanni: O che c'è egghi, domine?

Lena: Io ti vo' dire ogni cosa, perché a tene non posso tener nulla soppiatto; il padrone appunto ora mi ha fatto un certo cicalamento, che a dittela, m'ha intorbidito il cervello.

Nanni: Che t'ha egghi detto, il mie sennino?

Lena: M'ha fatto una lunga filastrocca di belle parole: e finalmente egghi è cascato a dimmi, che vuol parlare a mie pà, perché egghi ha un partito sprifondato per matrimoni.

Nanni: Tù non brulli, n'ero?

Lena: I' non brullo; il nigozio è caildo caildo; or ora m'ha cicalato; vello, ch'egghi entra in culaggiri nella ragnaja.

Nanni: Catta de dua, ci mancherebbe questa! Ma tu, ch'ai tu rispoduto?

Lena: Che vuoi tu, ch'i' ghi rispondessi? Se a me non voluto dir ailtro; ma lo vuol dire a mie pà il resto.

Nanni: Ma to pà, poi l'arà pure a dire a tene una voilta.

Lena: E come mie pà me lo dirae, i' sentiroe: e allora risponderoe.

Nanni: Ma che risponderai tue?

Lena: Quel ch'i' risponderoe? Che io non vo' marito, se io non ho tene, che se' stato il me primo damo, e sarà l'ultimo.

ficacia comica del parlato, nelle risorse della lingua¹² – 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 satira di costume, ad una rappresentazione, comica ed educativa, di condizioni della società contemporanea, a personaggi simili ad uomini del proprio tempo. Naturalmente, data la sua natura, il Fagiuoli risentí 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 (dove anche l'interesse di documento che queste commedie possono avere come quelle, molto piú indicative, del Nelli), egli non ebbe la forza di addentrare questa attenzione e questo sguardo sotto le apparenze piú superficiali della «moda», di approfondire, ad esempio, quel contrasto fra nuove e vecchie generazioni a cui guarda, senza aver la forza di rendere piú esplicita la sua condanna della «moda» di una vita piú libera nei rapporti socievoli fra i due

Nanni: E se lui riprica, che non mi ti vogghia dare?

Lena: E i' terrò duro a dire che i' non vogghio aillro che tene.

Nanni: E se scoildandoti rispondere a codesto mo', e' ti bastona?

Lena: E' mi potrebbe anche ammazzare.

Nanni: Starai tu sailda?

Lena: Com'una macine. E tu, se anche il to' padrone ti volesse dar mogghie a so' modo?

Nanni: Risponderei ch'i la vogghio a mio, senz'ailtre cilimonie.

Lena: E se ti licenziassi dail podere?

Nanni: O che non c'anno aillri poderi nil mondo che il suo, eh?

Lena: Dunque tu starai sodo?

Nanni: Piú d'un masso; anzi, che ora che tu m'hai ficco questa puilce nil capo, ne vo' nescire e vo' pregare il mie padrone a chiedelti per me a to' pà, innanzi che il tuo lo 'mbrogghi.

Lena: Tu dí il vero; ma fa presto, che il vecchio colle tante belle 'mpromesse non lo fermi a fallo fare a so' modo.

Nanni: Sarà pensier mio; tien forte ve', Lena.

Lena: Non ti dubitare: e tu siami fedele.

Nanni: Piú d'un can bracco, guarda.

Lena: Io ti vorrò bene fino alla morte.

Nanni: Tu sarai la mia dama finch' i' arò ossa.

Lena: O palore biligne!

Nanni: O boce graziosa!

Lena: Ci siamo intesi.

Nanni: Non ascad' aillro.

Lena: A rivedecci, Nanni mio.

Nanni: Lena, mé bella, addio.

¹² E anche nelle commedie piú 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*, V, p. 281).

sessi, e senza d'altra parte affermare una comprensione, sia pur distaccata ed ironica, superiore alla semplice curiosità e al risolino dello spettatore, inteso solo a tratteggiar burle e caricature.

Come si può vedere, in maniera 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 professione, solo nella riduzione a scenario, come dimostra il citato articolo del Del Cerro) 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 servente¹³.

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 scaltrissima 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 e, mentre cerca di dare una maggiore caratterizzazione ai suoi personaggi ridicoli (nutriti di ricordi delle maschere dell'arte e insieme aspiranti ad una vita più individuata) in relazione ad una ambientazione cittadina e familiare più precisa ed impegnativa, tenta anche di organizzare le sue risorse comiche in funzione di una rappresentazione più mossa, complessa ed organica.

Questa maggiore ambizione (maturatasi in un esercizio teatrale vario e spregiudicato nell'accettazione di temi e di procedimenti mutuati alla commedia dell'arte, alla commedia italo-spagnuola, alla commedia cinquecentesca e al nuovo teatro francese, in una maggiore attenzione alle condizioni della società del proprio tempo) 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 quelle riduzioni di precedenti commedie in formule più agili e miniatu-

¹³ Su cui si veda lo studio di L. Valmaggì, *I cicisbei*, Torino 1927.

ristiche per teatro di burattini¹⁴, e in quello scherzo scenico, *La Zingana*, che nel ritmo rapido dei versi brevi e nel giuoco assai abile di figurine fra mondo campagnuolo e commedia dell'arte (*Zingana*, *Capitano*, *Pulcinella*, *Dottore*, *Goro*, *Tonio*, *Ciapo*, *Lena*), con l'incontro di diverse sfumature dialettali, crea una piacevole atmosfera di farsa fiabesca¹⁵.

In questa attività degli anni piú tardi, in cui il Fagioli provò e riprovò piú volte schemi piú simmetrici (come in *Amore non opera a caso* o in *Non bisogna in amor correre a furia*) e schemi piú complicati e romanzeschi (come negli *Inganni lodevoli* o negli *Amanti senza vedersi* e nei *Genitori corretti dai figliuoli*¹⁶), si impongono per una migliore vivacità di movimento e per un senso piú acuto di riuscita rappresentazione della vita contemporanea *Il marito alla moda* e, piú ancora, *Il Cavalier Parigino ovvero Aver cura di donne è pazzia* (tutte e due del 1734-1735).

Nella prima, che ha per scena una villa e un'osteria di campagna, ma abitate e frequentate da cittadini o da campagnuoli piú accorti e misurati dei vecchi personaggi delle commedie rusticali (come *Ciapo* divenuto oste, ma assai piú misurato nella piacevole loquacità, nelle sue facezie contadinesche), si intrecciano due vicende che uniscono insieme la satira bonaria e poco impegnativa della «moda» ed un elemento fra comico e patetico sullo sfondo di una modesta rappresentazione di vita familiare, insaporita da scenette assai delicate: come quella del piccolo Anselmino che trotterella a cavallo d'un bastone o l'arrivo dei tre pellegrini visto dalla finestra dell'osteria, o la scenetta fra *Menica* curiosa e *Anselmino* interrogato sulla vera identità della madre.

Isabella, figlia del vecchio Anselmo Taccagni, è stata promessa in moglie al giovane possidente Sempliciano Dolciati, sciocco e tardo (una di quelle figure melense di «buffo» che il pubblico fiorentino tanto amava nelle commedie del Fagioli). Essa non lo vorrebbe malgrado la sua ricchezza, specie quando arriva in paese Orazio con una donna ed un bimbo che presenta come la propria sorella vedova ed il proprio nepotino, mentre in realtà egli è il fratello di Isabella e la presunta sorella, *Lidia*, è invece la moglie sposata durante un viaggio a Venezia, dove egli aveva scialacquato i capitali datigli dal padre per commerciare e, ridotto in miseria, non aveva dato piú notizia in patria, tanto che era stato creduto morto.

Isabella si innamora di Orazio che inizialmente la asseconda, mentre insieme a *Lidia* studia la maniera di rientrare nelle grazie del padre, di farsi riconoscere e perdonare. E *Lidia* con la sua astuzia di donna saggia e briosa

¹⁴ Sono contenute nel vol. VII delle sue commedie.

¹⁵ Naturalmente anche qui si avvertono i limiti della fantasia del Fagioli e la sua inclinazione al giuoco linguistico nella tradizione idillico-comica rusticale fiorentina, entro cui va misurata, senza entusiasmi dilettaleschi, la gustosità piú insolita della stessa figurina centrale della zingara con la sua lontana somiglianza con la *Azzarellina* del Prati.

¹⁶ E si noti che in queste prove il Fagioli spesso utilizzava e conglobava precedenti schezi scenici, donde deriva anche una certa maggior difficoltà di unità e di armonia.

(ed è questa la figura piú viva della commedia e quella che fa in qualche modo pensare a simili figure goldoniane) intenerisce l'animo del vecchio avaro e, quando addirittura lo ha fatto innamorare di sé, rivela tutto ed ottiene il perdono per sé e per il marito. Sicché Isabella dovrà rassegnarsi a prendere per marito Sempliciano che intanto, sopportando la simpatia della fidanzata per Orazio e facendo tesoro dei consigli di Menica, si è fatta un'ottima educazione di «marito alla moda», assicurando fra l'altro che non disturberà mai la moglie quando questa riceverà visite di corteggiatori e si assoggetterà in tutto e per tutto al nuovo galateo del cicisbeismo.

Si scartino senz'altro i noiosissimi monologhi e le scene dell'amore di Isabella per Orazio, in cui il Fagioli riprende addirittura formule da repertorio secentesco o da commedia italo-spagnuola (la parte degli innamorati rimane la prova piú difficile per questi commediografi prima del Goldoni), e si limiti nella sua comicità piú farsesca (una farsa sempre affidata tutta al parlato) la satira del «marito alla moda» (e pure certi dialoghi di Sempliciano con Anselmo e con Menica – atto I, sc. V; II, sc. I-VII – se non fossero troppo allungati avrebbero una efficacia grottesca in un crescendo di domande assurde e di sciocchezze cosí madornali). Ma al centro della commedia la rappresentazione della vita della famigliuola di Orazio (con toni che sfiorano i modi della commedia sentimentale e borghese) e soprattutto l'azione di Lidia, nel fare innamorare il vecchio Anselmo e nell'obbligarlo a perdonare al figlio, son veramente risultati notevoli e il movimento piú delicato e sottile nella figura di Lidia corrisponde ad una migliore capacità tecnica di movimento sulla scena (specie la scena III del II atto), di graduazione del dialogo, al di là del semplice effetto piacevole (e alla lunga fastidioso) del parlato scherzoso e caricaturale.

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

E in questa atmosfera piú viva e circostanziata (che corrisponde al crescente gusto settecentesco di scene precise, di vita contemporanea portata nel teatro) c'è in questa commedia un senso piú preciso del motivo di costume che è al centro dell'azione: il contrasto tra il nuovo modo di vivere, nel suo eccesso di libertà, di galanteria, di frivolezza (rappresentato dalla casa di Frasia Tarlati), e la chiusa vita familiare tradizionale, gelosa e sospettosa (rappresentata dalla casa di Anselmo Taccagni), con il contrasto, nell'interno

stesso della prima casa, fra la spensierata e ridicola galanteria della vecchia, smaniosa di vita elegante e socievole e di nuove nozze, e il buon senso della giovane Cintia che per la nausea di una vita così frivola finirà per scegliere la vita conventuale, e, nella seconda, fra l'avidità gretta e gelosa del vecchio Anselmo e il naturale desiderio di amore e di libertà della figlia Isabella.

E se il linguaggio non riesce bene ad adeguare, nella sua volontà di rappresentazione e di satira bonaria, quel tono di eleganza e di sfumatura di cui sarà maestro il Goldoni, certo questo sforzo del vecchio Fagiuoli è da calcolarsi come interessante adesione ai modi di un Settecento più avanzato e come apertura, in lui nuova, agli aspetti della vita contemporanea.

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 Fagiuoli, per sciogliersi in una soluzione poco impegnativa e poco convincente. «Aver cura di donne è pazzia», ogni donna seguirà la sua vocazione ed attuerà il suo desiderio e tutto si concluderà con il ricorso ad un motivo comico farsesco: le trovate del servo Scappino che riesce ad ingannare la custodia gelosa del vecchio Anselmo e addirittura a fargli «consegnare di propria mano la figlia all'amante, col quale questa si sposa», mentre la vecchia Frasia sposa Arsilio, cicisbeo alla cerca di una ricca dote, e Cintia si ritira in convento.

Sicché nello svolgimento della commedia va prevalendo (anche se piacevolmente intrecciato con la rappresentazione del motivo di costume: e si pensi alle scenette di Scappino travestito da chincagliere in casa di Anselmo) il motivo farsesco, che culmina nelle scene IV e XIII del II atto, in cui Scappino, travestito da cavaliere parigino, con il suo ridicolo misoginismo e sfruttando l'avarizia di Anselmo, inganna il vecchio geloso.

E si noti come anche qui più dell'azione il Fagiuoli segua e realizzi, secondo la sua natura, il 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.

Anche queste ultime commedie insomma confermano, nello sforzo maggiore del Fagiuoli, i chiari limiti della sua natura, della sua forza comica più disposta ai risultati di un dialogo burlesco e piacevole (e alla lunga fastidioso e ciarliero) che non ad un organismo intimamente comico.

Tuttavia ai contemporanei toscani le commedie del Fagiuoli sembrarono un importante esempio di nuovo teatro comico ed esse, se non riuscirono ad imporsi sui teatri veri e propri (abbiamo visto come il *Cicisbeo sconcolato* venisse diffuso nell'Italia settentrionale solo nella riduzione a scenario fattane da quell'Adriani che è più noto come autore delle *Metamorfosi di Pulcinella*), e se il Goldoni (che si riferiva però alle commedie rusticali) poté giudicarle importanti per «semplicità e natura», non «per interesse ed arte», furono considerate da vari scrittori fiorentini di metà secolo non solo

come capolavoro di linguaggio «faceto» (alla stregua dei capitoli), ma proprio come l'opera di un «nuovo Terenzio» (e a Terenzio dichiarò di volersi ispirare lo stesso Fagioli¹⁷), di un riformatore, ammirevole per l'insieme delle qualità che essi ingrandivano, scambiando la realtà con i loro desideri.

Così Andrea Pietro Giulianelli, nella sua orazione funebre detta il 20 dicembre 1742 nell'Accademia degli Apatisti (e riportata alla fine del VII volume delle *Commedie*), poteva valutare entusiasticamente non solo la vivacità del linguaggio del Fagioli, il suo esempio di commedia tutta scritta, la sua trasformazione di maschere in personaggi della vita contemporanea, la semplificazione dei «viluppi», ma proprio (richiamando esplicitamente la proposta del Muratori) una scuola insieme di «ben vivere» e di «costume», di «natural rappresentazione di ragionevolezza e convenienza» «de' costumi dell'età sua e delle passioni degli uomini», rappresentati in commedie «ben condotte» e «adornate colle bizzarre invenzioni degli accidenti e colla proprietà del terso parlare maestrevolmente distese»¹⁸.

Sicché il Fagioli veniva proclamato «il graziosissimo Terenzio de' nostri tempi» e si indicava in lui lo scrittore che aveva finalmente riformato il teatro comico dopo la barbarie del Seicento tutto dedito «ad un meraviglioso chimerico, senza verun riguardo alle leggi dell'onestà, della ragionevolezza, della naturale imitazione».

Una valutazione che sembra corrispondere, più ancora che alla concreta opera del Fagioli e alla sua volontà programmatica poco impegnativa e modesta, alle intenzioni più chiaramente rinnovatrici dell'altro commedionografo toscano del primo Settecento: Jacopo Angelo Nelli.

L'opera di Jacopo Angelo Nelli appare indubbiamente, pur nelle particolari condizioni della tradizione toscana, più legata, rispetto a quella del Gigli e del Fagioli, alla precisa volontà programmatica dell'*Arcadia* e più aperta ad una maggiore precisazione concreta della civiltà letteraria del «buon gusto», 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 festosa ed impetuosa del Gigli (più fortemente satirica e meno curante di eleganza e misura), o in quella del Fagioli, che, malgrado le sue commedie più tarde, rimane più vicino alle condizioni della cultura fiorentina di fine Seicento nel suo lato più capitolistico ed accademico, con prevalente interesse linguistico.

Insomma l'opera del Nelli, che quanto ad ispirazione non supera davvero l'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.

¹⁷ In un capitolo in cui la «musa Fagiola» ricorre per consigli a Talia che le addita come esemplare soprattutto Terenzio.

¹⁸ Fagioli, *Commedie*, ed. cit., VII, pp. 316-317.

Poco sappiamo della vita del Nelli¹⁹ e non possediamo di lui che un numero assai limitato di lettere che ci permettano di ricostruire, come per il Gigli e il Faggiuoli, una vita di sentimenti e un preciso atteggiamento nella cultura del tempo, fuori delle sue commedie.

Tuttavia, dallo scarso materiale a nostra disposizione²⁰ e da alcuni spunti delle sue stesse commedie e delle sue prefazioni, si può ricavare il ritratto di un uomo pensoso e consapevole dei propri impegni e doveri civili, equilibrato e prudente, seriamente convinto degli ideali etici della nuova cultura razionalistica, che egli accetta come valori ormai diffusi e affermati nella società in cui vive: tipico uomo del Settecento arcadico e razionalistico, fiducioso nell'ideale centrale di una civiltà razionale e moderata²¹, paurosa di eccessi anche nel proprio razionalismo ed attenta a distinguere accuratamente, mediante il criterio del «buon giudizio» (equivalente morale ed intellettuale del «buon gusto» in letteratura), una conquistata libertà nei rapporti socievoli (contro la rozzezza e la grettezza del passato) da una pericolosa licenza di costumi, di cui il Nelli dipingerà le conseguenze drammatiche, con accenti di moralista preoccupato e non privo di pedanteria, nella commedia *Gli allievi delle vedove*.

¹⁹ 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, Forteguerra (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. Le sue commedie uscirono fra il 1731 e il 1765 a Lucca ed a Siena. Undici furono pubblicate a cura di A. Moretti, Bologna 1883-1889, in tre volumi. Scarsissima la bibliografia: oltre alle opere più volte citate del Sanesi, dell'Apolonio, del Natali (e, per le fonti, del Toldo), si vedano l'articolo di A. Moretti, *J.A. Nelli*, in «Rassegna nazionale», 1° febbraio 1890, e il volumetto di F. Mandò, *Il più prossimo precursore del Goldoni*, Firenze 1904.

²⁰ Specialmente un gruppo di lettere inviate al Benvoglianti da Siena nel 1712-1713 e pubblicate nel volume citato del Mandò.

²¹ In alcune lettere al Benvoglianti sui metodi da lui seguiti nell'educazione del principino Strozzi (18 febbraio e 18 marzo 1713), egli ben precisa, in un tono di serietà e di calma sicura, l'ideale di un «cavaliere» onesto e moderno, educato al rispetto della religione tradizionale, ma privo di ogni superstizione e bigotteria («Da questo mio parlare Ella non s'immagini già ch'io sia per fare un allievo in bigotteria, che anzi simil gente vorrei che non se ne vedesse al mondo», Mandò cit., p. 159). Né libertino né bacchettone (e sono parole che compariranno nei *Mémoires* di Goldoni), l'ideale cavaliere del Nelli rispecchia quell'ideale di virtù mondana, di equilibrio fra natura e ragione, di sincerità e di correttezza morale che, in forma più attiva e profonda, saran la base del «cittadino onorato» goldoniano. E se il Nelli è tanto più prudente e moderato del Gigli, pare che le sue stesse commedie non convincessero troppo per i loro ideali virtuosi, ma moderni e mondani, i gesuiti del collegio Tolomei di Siena se egli si dové lamentare (Mandò, op. cit., p. 152) della loro, sia pur cauta ed indiretta, persecuzione. Sta di fatto che il moralismo a base razionalistica, per quanto prudente e rispettoso, con la sua polemica contro l'eccessiva devozione, e con i suoi valori moderni, finiva per urtare contro l'ostilità dei gruppi ecclesiastici più rigorosi, che vedevano in quello una forma di mondanizzazione della morale, un modo di eliminare o di limitare l'esclusività della mediazione ecclesiastica.

In questa commedia, il Nelli attraverso un personaggio saggio e virtuoso, Filodoto, esprimeva la sua equilibrata e prudente morale, che, mentre approvava un nuovo modo di vivere onesto e lieto, socievole e libero, ne condannava gli eccessi licenziosi seguendo, con i suoi non accettati consigli e con la propria severa diagnosi, la catastrofe di due famiglie: in cui, per la debolezza di due vedove dedite alla vita elegante e troppo indulgenti con i propri figli, questi passano rapidamente dalla disobbedienza e da puerili scapestreataggini ad azioni immorali e delittuose.

È sull'esito tragico, artisticamente fallito (ché il Nelli non aveva alcuna forza tragica e finì in questa unica prova per calcare le tinte fino al grottesco) ma interessante per questa vocazione morale e moralistica del Nelli, Filodoto, nel suo tetro monologo finale, eleverà più apertamente la riprovazione di una vita condotta «non dalla ragione», ma «dalle sregolate passioni», da parte di una concezione della vita «né libertina né bigotta», mondana e moralmente guardinga, pronta d'altra parte ad opporre il «buon giudizio» e l'inseparabile binomio «ragione e natura» ad ogni stortura morale e letteraria.

Come avviene nella *Dottoressa preziosa*, in cui, più del padre tradizionalista, l'innamorato Cleante, concreto, saggio e «moderno», convincerà la giovane vedova – guastata dalla falsa letteratura romanzesca ed inverosimile, da un ideale assurdo di amore romanzesco e tutta invasata di un preziosismo spropositato e secentistico – con i solidi argomenti di un amore naturale e civile, e con il buon gusto di «discorsi naturali» e di «pensieri seri ed interessanti».

Sicché alla fine della commedia (notevole più come documento culturale che come vero risultato artistico²²), mentre il servitore Pippo si rallegra perché la vittoria del buon senso e la cacciata del falso poeta e dotto, Terenziano (pallida copia del molieresco Trissotin delle *Femmes savantes*, risentito attraverso qualche caratteristica del Don Pilone del Gigli), gli permette di non dover «lambiccarsi il cervello a trovar paroloni» (Saforosa esige dai servi un linguaggio classicheggiante, cruschevole e prezioso), la servetta Plautina esalterà le proprie ed altrui fatiche «per isdottorar una falsa dottoressa, riad-

²²La *Dottoressa preziosa*, in cui il Nelli contaminò spunti delle *Précieuses ridicules* e delle *Femmes savantes* (ma più di queste), non manca di effetti comici (specie nel primo atto) nel giuoco piuttosto facile degli spropositi della protagonista e negli interventi briosi di buon senso della servetta Plautina, ma nel complesso è opera fiacca e denuncia bene la sostanziale opacità del Nelli, la sua scarsa vibrazione comica e il progressivo rallentamento del ritmo dell'azione, anche se particolari tecnici (si pensi alla scena del ballo ad es.) e i numerosi elementi di interesse culturale possono richiamare la nostra attenzione. Come documento culturale essa riflette, oltre che la polemica contro il Seicento ed il marinismo, in quegli anni piuttosto sorpassata, una certa satira del falso pindarismo, del romanzo secentesco (di cui fa la satira anche il Fagioli: Frasia Tarlati legge Marino e i romanzi cavallereschi mentre la saggia Cintia legge Petrarca), nonché dell'infatuazione classicistica (Saforosa dà nomi classici o pseudoclassici ai servitori). E a questo proposito si ricordi che il Nelli era piuttosto scettico di fronte al classicismo del Gravina e alla «liscia naturalezza», alla freddezza delle sue tragedie classicistiche (v. Mandò, op. cit., pp. 155-157).

dottorarla nel buon senso e renderla meritevole della laurea di donna savia e prudente, secondo la vera dottrina e buon gusto».

Buon senso, buon gusto, vera dottrina, donna savia e prudente: ecco gli ideali del Nelli e della sua epoca. E questi ideali, come l'antipatia per l'inverosimiglianza 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 piú maturi, quando la sua attività di commediografo si fece piú esclusiva ed impegnativa²³.

In queste prefazioni (assai interessanti per la storia della commedia del primo Settecento fra le proposte dei teorici d'Arcadia e il *Teatro comico* del Goldoni) il Nelli si preoccupa soprattutto di difendere un coerente programma di rinnovamento, basato essenzialmente sulla verisimiglianza, sulla naturalezza e sulla organicità dell'opera. Alla proprietà e correttezza stilistica (per la 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 circostanziata», ben rilevata («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»²⁴.

E la richiesta della verisimiglianza mediante le precise «circostanze» e l'evidenza, continuità e verità 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 ridotto: «La prego considerarle non in se stesse, ma bensí unite e correlative all'orditura della favola; mentre ciascheduna mi par che serva o a far letto o a dar scioglimento o ragione di qualche fatto»²⁵.

Il Nelli appare dunque – sulla base della precettistica classica e delle piú moderne esigenze arcadiche – ben consapevole delle qualità desiderabili in

²³ All'inizio della sua attività letteraria il Nelli tentò anche la tragedia (a cui lo incoraggiava il Benvoglianti), ma se ne staccò presto lasciando inedita un'unica opera, *Il Pompeiano*.

²⁴ *Commedie*, II, pp. 257-259.

²⁵ *Commedie*, I, p. 10.

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 divulgabili²⁶), 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 spettacolo²⁷.

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 indugi²⁸ – l'essenziale ed ovvia necessità che le commedie abbiano «varietà, movimento e fuoco in se stesse» («altrimenti riescon sempremai fredde e rincrescevoli»²⁹), siano insomma insieme «istruttive, saporite e piacevoli», animate e ben diverse da una «lezione morale». Ed è proprio qui che il Nelli sentí di piú i propri limiti, specie di fronte al Gigli da lui molto ammirato (anche se elogiato in forma cosí poco aderente se lo proclamava «nuovo Terenzio» proprio per l'irruente, dispersiva e ben poco castigata *Sorellina di Don Pilone*)³⁰.

Molte volte nelle lettere di prefazione egli cerca di scusarsi della mancanza di «franchezza e libertà poetica», di «fuoco comico», adducendo la fretta o spiegando l'eccessiva lunghezza di una commedia con la necessità di creare piú scene e personaggi per contentare i propri attori, cavalieri numerosi e suscettibili³¹. Egli avvertiva dunque i propri limiti e ripiegava spesso, mal-

²⁶ *Commedie*, I, p. 228.

²⁷ *Commedie*, I, p. 232.

²⁸ E si noti anche la curiosa giustificazione di società su cui il Nelli appoggia in parte la sua esigenza (cosí poco attuata in pratica) di brevità: «La libertà di conversare con donne introdotta anche in Italia, nei luoghi pubblici e per le case particolari, fa che una troppo lunga dimora in uno stesso luogo, ove debba starsi con qualche soggezione e silenzio, si renda noioso ed intollerabile piú che avanti di tal uso non era» (*Commedie*, I, p. 225).

²⁹ *Commedie*, II, p. 226.

³⁰ Nell'ultima parte del *Vocabolario cateriniano* del Gigli, terminata dal Nelli, questi si scusa con i lettori se egli non avrà le stesse qualità di estro, vivacità del predecessore (anche se poi aggiunge che tali qualità forse non eran le piú adatte al soggetto trattato e ai tempi cambiati).

³¹ *Commedie*, I, p. 113.

grado i suoi propositi, sul farsesco (anche se ridotto a forme castigate e stilisticamente corrette), sui «sali e facezie», sull'accademico gusto del parlato spropositato ed equivoco anche se senza l'insistenza tipica del Fagiuoli.

In realtà, quando si passa dal campo del programma e delle intenzioni a quello dei risultati, ci si accorge che il Nelli – pur possedendo notevoli capacità tecniche (le verificheremo specie nella *Suocera e la nuora*) e rappresentando indubbiamente un momento importante nello svolgimento del teatro comico del primo Settecento con la sua aspirazione ad un'opera organica e capace di reggersi da sé (per adoperare parole goldoniane) come costruzione misurata e dotata di quei caratteri di verisimiglianza, di chiarezza, di naturalezza, di modernità a cui la sua epoca tendeva – non possedeva una *vis comica* adeguata e lo stesso ritmo dell'azione, più 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 più che tagli di scene inutili o parentetiche (come spesso avviene nel Fagiuoli) una mano più energica che raddensi le parti più diluite e più stanche.

Così come il suo linguaggio, notevole per un'eleganza media, per una forma di parlato più comune e corrente, più 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 così costante nel Goldoni anche nelle sue opere più 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 più come documento di una tecnica teatrale più 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 (e davvero interessanti tecnicamente sulla via della commedia goldoniana, tanto che pare strano che il Goldoni non le abbia conosciute ed apprezzate³²) il Nelli giunse attraverso un esercizio assai lungo e faticoso, mal precisabile nel suo percorso creativo per mancanza di una cronologia sicura, ma abbastanza facilmente rappresentabile in sintesi come passaggio da opere più vicine alla commedia italo-spagnola (come il *Viluppo* e *Gli amori tra gli sposi non conosciuti*, così indicativi nel titolo, e degli anni 1709-1710) e da opere più apertamente farsesche, con utilizzazione degli scenari della commedia dell'arte (la cui presenza, ripresa con le nuove esigenze di regolarizzazione e di caratterizzazione, è più evidente in commedie

³² Il Goldoni, che ricordò Gigli e Fagiuoli, nei suoi *Mémoires* non cita mai il Nelli, ma sembra impossibile che nel suo lungo soggiorno in Toscana egli non abbia avuto modo di conoscere le opere del commediografo senese, vivo ed attivo ancora in quegli anni.

die come i *Vecchi rivali* o *Il geloso in gabbia*³³), ad opere che, sull'esempio del Molière e dei minori commediografi francesi di fine Seicento, puntano più decisamente su di una preminenza del personaggio centrale (come avviene ad esempio nella *Moglie in calzonni* con il rilievo assai riuscito della virile e caparbia Ciprigna, e come avveniva già precedentemente con la Pasquina della *Serva padrona*), o tentano una più vasta rappresentazione di vita «moderna» con la più chiara accentuazione moralistica degli *Allievi delle vedove*.

In questi tentativi diversi, ed interessanti per il modo con cui il Nelli utilizza l'intrigo della commedia eroicomico e la vivacità comica degli scenari (vivo esempio della difficile situazione di una commedia che voleva regolarità, verisimiglianza, organicità e insieme non voleva perdere l'interesse dell'intreccio e la vivacità della pura azione comica evitando la pura restaurazione classicistica e la commedia per letterati)³⁴, è interessante anche il modo con cui egli volle sfuggire al semplice rifacimento delle commedie francesi cercando invece di imitarne i procedimenti e di servirsi di figure, spunti, motivi molieriani (come abbiamo già visto parlando della *Dottoressa preziosa*), senza pregiudicare la fondamentale esigenza di una commedia originale nel suo centro inventivo e nella sua generale costruzione: conferma anche questa di come il Nelli, mentre utilizza spregiudicatamente scenari, commedie secentesche e commedie molieriane (quelle che più lo stimolarono ad una commedia etica ed organica), tenga a superare quello stadio di traduzioni e rifacimenti che il Goldoni considerò come il primo passo nei tentativi di rinnovare la commedia italiana.

Attraverso le commedie minori il Nelli si preparò (con l'accompagnamento essenziale delle sue dichiarazioni programmatiche) alle due commedie maggiori, in cui – pur nei limiti di rallentamento e di opacità già notati – egli fece il suo sforzo più intenso e dette la miglior prova delle sue capacità tecniche, specie nell'incontro dei personaggi, nel taglio delle scene, nell'accordo fra parlato e movimento scenico: e abbiamo visto più volte come proprio in quella ricostituzione dell'organismo teatrale, anche da un punto di vista meramente tecnico, i commediografi arcadici avessero incontrato la maggiore difficoltà, mentre erano più facilmente riusciti nella ricostituzione del discorso nelle singole parlate o al massimo nei duetti.

Nelle *Serve al forno* il Nelli fa la prova più ardita di dar vita e voce ad un mondo curioso e pettegolo, vario e mosso, né d'altra parte (come dice il Sanesi) privo di personaggi più individuati (e del resto il Nelli tende nelle sue commedie più mature più che al predominio di un unico personaggio all'incon-

³³ Così nei *Vecchi rivali* la figura, tipica della commedia dell'arte, del Capitano (ma resa più moderna e settecentesca) e il duello farsesco fra i due vecchi rivali in amore e ugualmente spavaldi e paurosi; così nel *Geloso in gabbia* i travestimenti di Buonatutto e la farsesca trovata del falso leone.

³⁴ Che è proprio la difficoltà così ben rilevata dal Goldoni nella prefazione all'edizione delle commedie del 1750.

tro di diversi personaggi, alla loro mutua sollecitazione): quali sono il vecchio Agridemo, avaro, geloso e innamorato della pupilla, Simplicia, e questa stessa piacevolissima figurina di fanciulla ingenua nel suo pudore, nella sua credulità, nel suo improvviso innamoramento (e una volta almeno il Nelli sa ottenere con delicatezza, se pure con qualche concessione a doppi sensi poco rilevati, quella difficile voce degli innamorati che aveva mantenuto la sua rigidità convenzionale e secentesca nel Gigli e nel Fagiuoli), e quali sono, più che i fornai Palandrone e Palandra (troppo sentenziosi e saccenti), le tre serve, Poppiona, Cuttremola e Fregola, con le loro sfumature personali che si riflettono nel loro linguaggio (fiorentino più stretto o più campagnolo, e toscano meno precisato) assai vivace e spregiudicato nella sua popolarità leggermente raggentilita nei modi autorizzati dall'Arcadia (linguaggio «plebeo», ma non «vile»).

Nei loro pettegolezzi sulle faccende dei loro padroni, nella narrazione dei loro amorazzi e soprattutto nelle liti in cui a vicenda scoprono le proprie magagne, le tre serve intrecciano assai abilmente le loro voci, specie nelle prime scene (I atto, sc. II e III), quando queste entrano successivamente e fanno coro insieme a quella del servo Rattoppa che interviene a far convergere su di sé l'interesse e la simpatia delle tre ragazze, ad eccitare la loro gelosia ed i loro contrasti.

Questo centro assai vivo di interesse (il forno e la strada su cui questo si apre) è poi annodato, attraverso Rattoppa e la balia Poppiona, all'altro centro di scena e di azione: la casa di Agridemo e di Simplicia, presa fra l'amore per il giovane Leandro (padrone di Rattoppa) e la gelosia del tutore Agridemo nelle cui grazie invano tenta di entrare Leandro.

Ma poi sulla buona impostazione iniziale il ritmo vario e complesso va al solito perdendo di vigore e il movimento dell'intrigo fra casa e forno (sorretto dalle trovate di Rattoppa e Poppiona per agevolare l'amore dei due giovani e ingannare il vecchio Agridemo) si fa sempre più stanco ed esterno, mentre i successivi incontri delle tre serve van perdendo, con la ripetizione, interesse e l'animazione delle loro voci plebee va scemando e rivelando quella fondamentale opacità che il Nelli non riesce mai a superare completamente: sinché l'intervento del padre di Simplicia, tornato dalla prigionia barbaresca, risolverà la commedia con le nozze dei giovani in un finale più corretto e logico che comicamente efficace.

E dunque, anche su questo piano più alto, la buona condotta della commedia, la sua 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 a smorzarsi nella fondamentale monotonia ed opacità del Nelli, che ne riduce l'effetto complessivo e ne diluisce la forza ed il ritmo, che si fa sempre più allungato e ripetuto nelle sue volute ampie e indugianti.

E la commedia ci appare più interessante nel suo disegno, nella sua impostazione, nei suoi procedimenti generali che nella realizzazione minuta e concreta.

Limiti presenti persino in quella commedia, *La suocera e la nuora*, che meglio di ogni altra può far pensare (come disegno e come invenzione di tema, per la sua viva attenzione ad una vita nel chiuso di una casa settecentesca, per le sue abili soluzioni sceniche e dialogiche) alle commedie goldoniane: ed anzi il Sanesi, che per le *Serve al forno* pensò alle *Massere* o ai *Pettegolezzi delle donne*, per questa pensò alla *Famiglia dell'antiquario* (che ha per sottotitolo anche *La suocera e la nuora*) e addirittura disse che il senese seppe trattare il tema del contrasto fra suocera e nuora «con forza più schietta e con più viva franchezza»³⁵.

In realtà, se non vale neppur la pena di discutere un simile giudizio, tanta è la sostanziale differenza di poesia tra Nelli e Goldoni (e basterebbe pensare alla bellissima figura di Doralice e alla compattezza vibrante delle scene centrali della commedia goldoniana in confronto con il II atto smorzato e inconcludente della commedia nelliana), l'avvicinamento fra le due commedie può essere suggerito non solo dalla somiglianza di argomento, ma anche dalla generale impostazione teatrale della commedia nelliana che, nella corrispondenza alle esigenze programmatiche del Nelli, rappresenta una concezione della commedia assai vicina a quella della riforma goldoniana.

E se altrove il Nelli mostra più chiari residui di elementi farseschi non sempre ben fusi (qui vi sarà solo una certa concessione nel secondo atto – travestimenti ed equivoci che ne derivano – e nella burla giuocata al cicisbeo intrigante rinchiuso nella cantina), in questa commedia egli si mostra più sicuro e moderno, capace di rendere in un organismo articolato e concluso una modesta avventura domestica, interessante per la sua «modernità», per la bonaria satira di manie e «vizi alla moda», per la rappresentazione nei personaggi e nell'azione di un momento di vita comune. È anche se poi, per paura della «liscia naturalezza», il Nelli non dimenticherà certi espedienti più farseschi già accennati e il gusto fagiuoliano di equivoci del parlato, tutto ciò sarà più misurato e la comicità sarà cercata soprattutto nella situazione stessa, nella efficacia naturale dell'urto fra i personaggi.

Il disegno di questa commedia è più 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 più 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 più 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 più direttamente è rivolto, sono (a parte il *Don Pilone* del Gigli) gli esempi più notevoli di una tecnica comica elaborata e rispondente alle nuove esigenze settecentesche prima del Goldoni.

³⁵ I. Sanesi, *La commedia*, II, Milano, 1954, p. 279.

Si rilegga il primo atto e si noterà come felicemente il Nelli abbia saputo presentare le due donne (Litigia, la suocera, caparbia e desiderosa di non perder terreno nella propria casa e nella vita galante, nell'iniziale battibecco con il placido marito Pasquale, desideroso solo di quiete familiare, di pranzi piacevoli e tranquilli; Agrida, la nuora, avventata e orgogliosa della sua avvenenza e della sua gioventú, nel dialogo con Zughetta che la eccita contro la suocera) con la loro gara di puntigli, con la loro affermazione di libertà e di padronanza sui servitori e sull'andamento della casa. Il contrasto è colto in un momento tipico della vita familiare: Agrida è uscita presto di mattina per partecipare ad una cioccolata in casa di amici e Litigia, per non esser da meno, se ne va al passeggio facendosi accompagnare, in mancanza di meglio, dal cuoco Zeppa, proprio quando questi dovrebbe preparare il pranzo, mentre l'interessato Bireno, che approfittando delle liti domestiche vorrebbe arrivare al suo scopo (sposare la figlia di Litigia), accresce nelle due donne il reciproco risentimento e i due mariti (Pasquale e il figlio Filidauro) tentano invano, con l'aiuto dell'amico Onorato, di riportare pace e ordine nella casa.

E il movimento dell'azione, seguito sulla direzione delle due donne, viene poi condotto a culminare nelle scene finali (XV-XVIII) che danno la migliore misura di questa capacità di scena ben tagliata, di incontro di personaggi e di voci nella sicura atmosfera di una casa settecentesca. Specie quando, all'inizio del pranzo, il malumore delle due donne (preparato in Agrida dalla sconvenienza della suocera che ha portato via il cuoco, quando doveva preparare il pranzo, e in Litigia dall'intollerabile offesa della nuora che ha voluto cominciare a mangiare senza attendere i suoceri, mentre il prudente Filidauro, diviso fra l'amore per la moglie e il rispetto per la madre, sta seduto un po' discosto dalla tavola senza mangiare, ma incapace di impedire alla moglie che cominci da sola il pranzo) passa dalle prime battute più sommesse, dal reciproco punzecchiarsi, all'alterco e alle offese più gravi e le due dame si alzano in piedi furiose, provocando finalmente lo sdegno di Pasquale, che invano aveva tentato di calmarle e che perde la pazienza quando vede l'impossibilità di proseguire in pace il suo pranzo. I due mariti conducono via nelle loro stanze le mogli e i servitori commentano allegramente il diverbio e concludono la scena andandosene a mangiare in cucina le pietanze lasciate intatte dai padroni.

Orbene, chi pensi alla difficoltà dei commediografi di primo Settecento a passare dal monologo e dal duetto all'incontro, al concertato di più voci, all'accordo fra atti e parole, ad ottenere comicità da scene semplici, misurate, svolte senza indugi ed intoppi, espresse in un linguaggio corrente ed omogeneo, fluido e moderno, non potrà non riconoscere qui una conquista notevole, un risultato teatralmente convincente, anche se ben distinguerà un simile risultato dalla forza animata ed elastica che in una simile situazione avrebbe spiegato un Goldoni.

Ed è su questo piano medio, non certo di grande arte, ma di letteratura

teatrale matura e ben adeguata alle esigenze di un discorso comico omogeneo, di una capacità di scena semplice e naturale (quale il programma arcadico richiedeva), che va considerato anche il finale della commedia, quando il ritmo dell'azione, che nel secondo atto e nella prima parte del terzo si è andato al solito progressivamente rallentando nel lungo svolgimento dei maneggi di Bireno, dei tentativi di pacificazione dei due mariti e di Onorato, delle avventure delle due donne (a cui non è servito neppure l'ammaestramento di una commedia che prospetta la loro identica situazione), ritrova una misura migliore, una vivacità di dialogo e un gusto di scena che si possono esaminare in ogni particolare costruttivo e rivelano in questo modesto commediografo un possesso nuovo di tecnica, una padronanza di mezzi espressivi che gli permettono di realizzare pienamente i suoi rari momenti di maggiore felicità ispirativa, il suo bonario mondo di saggezza e di equilibrio.

Sicché appare inutile anche il rimprovero del Sanesi alla scarsa forza risolutiva di questo finale (come si pacificheranno le due donne nella reciproca lontananza?) perché il Nelli, superato il momento di moralismo più crudo degli *Allievi delle vedove*, tendeva a soluzioni come questa, sorridente ed agevole, corrispondente ad una moralità fiduciosa nella misura e nel compromesso, nella virtù del buon senso che nella voce di Onorato suggerisce non una definitiva rottura dell'unità familiare o un severo castigo delle due donne, ma un allontanamento che le renda più giudiciose e più prudenti (nell'esame dei loro difetti aiutato dalla solitudine che renderà più forte in loro il desiderio della vita familiare e di una più saggia fruizione della vita cittadina e «alla moda») e che intanto permetta a Filidauro e a Pasquale un salutare recupero della loro pace turbata.

Ma, sulla base di questa soluzione così settecentesca, così adatta al gusto di una commedia «saggia e piacevole», si consideri soprattutto la piana, agevole felicità di queste ultime scene.

Eliminato l'intrigante Bireno con una burla, gli uomini della casa inducono le due donne a partire per due ville diverse (ed esse vanno col comune desiderio di farsi dispetto l'un l'altra). Tutti sono in abito da viaggio, in un'aria festosa ed eccitata di preparativi; ma i due mariti con una scusa non partiranno e gusteranno nelle parole di Zughetta la scenetta ultima dei litigi delle loro mogli sin all'ultimo mosse dal puntiglio di avere la carrozza più bella e il segretario più giovane e separate solo dalla pronta partenza dei vetturini. Rimangono sulla scena i due mariti che si rallegrano con Onorato per l'ottimo consiglio e Pasquale già degusta un buon pranzo finalmente in pace.

Ma il Nelli vuol dare al suo finale un ultimo guizzo di vivacità, dare alla distensione sorridente un ultimo piacevole fremito di turbamento.

Pasquale crede di sentire un rumore di carrozze, e trema al pensiero che si tratti delle due donne che ritornano indietro e manda Zughetta a vedere. E intanto si appena, malgrado le assicurazioni di Onorato, e la sua frase è

interrotta da Zughetta che ritorna tutt'affannata e conferma i suoi timori. Ma subito, mentre Pasquale si dispera e smania e Filidauro si prepara ad impedire alle donne di rientrare in casa, Zughetta spiega che è stata una sua burla, che le carrozze non eran quelle delle due donne, e Pasquale si riadagia nella beatitudine della sua pace riconquistata e, come prima prova della realtà di questa, invita il figlio e l'amico ad andare con lui «a bere la cioccolata al caminetto».

Non ci faremo certo indurre dalla bontà di queste scene, e in genere della commedia esaminata, ad elogiare indiscriminatamente il Nelli, ché in sostanza anche *La suocera e la nuora* non ci permette certo di dimenticare le forti limitazioni già fatte circa la sua incapacità a reggere il suo ritmo comico con uguale intensità, circa l'opacità del suo linguaggio privo di una vera animazione poetica e privo di quel fuoco di fantasia più viva e impetuosa che abbiamo trovato nel Gigli.

Ma questa commedia ci permette di dare al Nelli il suo posto notevole nello svolgimento dei tentativi di teatro comico prima del Goldoni, di riconoscere la maturità della sua esperienza tecnica, del suo programma di riforma arcadica meglio commisurato alle esigenze di una società e di una cultura che si è andata precisando e maturando rispetto ai primi anni del secolo, di cui Maggi, Gigli e Fagiuoli sono più chiaramente esponenti.

Nel Nelli il mondo settecentesco si esprime più sicuramente e l'espressione comica si è fatta più sicura, più abile e fusa (dal movimento scenico allo scorrere più fluido del dialogo), e il distacco dalla forme contro cui l'*Arcadia* era insorta si è fatto maggiore e più abile insieme si è fatta l'utilizzazione di elementi presi da quelle. Anche se pure per l'opera del Nelli occorrerà dire, rispetto a quella del Goldoni (e a parte l'enorme differenza di natura poetica), che essa rimane più limitata, anche quanto ad esperienza teatrale e quanto a possibilità di azione in un pubblico vasto e nazionale, dal suo regionalismo e dalla sua destinazione a teatrini di villa, di corte, di collegio.

IL METASTASIO

Premessa

Il Croce fu coerente nella sua posizione di fronte all'Arcadia: letteratura e cultura, letteratura come educazione e preparazione di disciplina stilistica corrispettivo della chiarezza razionalistica, ma mancanza di poesia e al massimo accenti poetici sparsi entro un'epoca e una concezione letteraria e razionalistica. Egli mantenne tale giudizio anche per il Metastasio, combattendo la «riabilitazione» desanctisiana troppo facilmente sociologica e giungendo da una parte ad un giudizio generale dei drammi metastasiani come «giuoco», festa, divertimento, e dall'altra ad un recupero di rari momenti piú commossi e delicati e di rare immagini poetiche (piccole «scintille» dell'amore e del dolore) che però «paiono quasi venuti fuori per caso»¹.

Son proprio queste estreme punte della limitazione crociana che suscitano piú spontanea reazione in chi ritorni a quel giudizio dopo una nuova lettura intera del Metastasio preparata da una piú vasta e diretta conoscenza dell'Arcadia, dei suoi problemi di poetica, del suo sviluppo.

Non si tratta di abbozzare qui una nuova *Rettung*, un *plaidoyer pour Méthastase*, ché poi, di fronte al giudizio crociano e a quello, tanto piú ricco e sfumato, ma sostanzialmente troppo riduttivo del Fubini², van pur considerati almeno i giudizi tanto piú positivi del Momigliano, la giustificazione russiana della «realità idillica» metastasiana, la valutazione del recitativo «preleopardiano» del Flora, gli spunti storicistici del Sapegno, il recente saggio del Varese cosí cordiale e acuto nella comprensione dell'umanità e della poetica teatrale del Metastasio³, e magari l'impressione assai sintomatica di un lettore, come il Bacchelli, che, partito da una immagine sfiduciata e cro-

¹ B. Croce, *Il giudizio del De Sanctis sul Metastasio*, in *La letteratura italiana del Settecento*, Bari 1949, p. 22.

² Si veda del Fubini l'*Antologia di Pietro Metastasio*, in *Classici italiani*, a cura di L. Russo, Firenze 1939, pp. 669-704. Il Fubini centra l'aderenza della poesia metastasiana alla definizione ceviana della poesia come «sogno fatto in presenza della ragione», ma alla fine par troppo ricavare da quella definizione stessa una preclusione decisa e preventiva delle possibilità poetiche metastasiane che nel cerchio di quella poetica potevano trovare la loro condizione di genesi piú che la loro necessaria negazione o drastica riduzione (cfr. M. Fubini in *Dal Muratori al Baretto*, Bari 1954, pp. 319-321).

³ C. Varese, *Saggio sul Metastasio*, Firenze 1950. Questo saggio è stato stimolo particolare nella costruzione di questo mio scritto, specie con il suo capitolo *Trama e tessuto lirico*, ma anche con quelli sulla vita e sulla poetica del Metastasio. Sul saggio del Varese cfr. la recensione di M. Mancioti, in «La Rassegna della letteratura italiana», 1954, p. 264 ss.

ciana, fu tratto, da una lettura diretta ed intera dei melodrammi, ad un senso di ammirazione per quel cerchio limitato, ma perfetto, per la «melodia metastasiana che gli vien dalla natura e non soltanto dall'arte, che è poetica e non solo melodrammatica»⁴.

Basterà invece preliminarmente osservare (tutto il capitolo seguente vuol essere la dimostrazione concreta e diretta) che tali affermazioni crociane segnano proprio la coagulazione estrema di un'insofferenza antimetastasiana che va radicalmente corretta alla luce della poetica e della poesia.

Il Metastasio ebbe un senso serio della propria arte e missione teatrale, coerente all'ispirazione teatrale del suo tempo, e nulla è d'altra parte più errato della sua riduzione a «giuoco, festa, divertimento» quando essa implicò (non occorre poi dire con quanto margine di cose più facili e corrive specie nell'attività più artigianale del lavoro per commissione, degli anni viennesi) una sua poetica consapevole, un rapporto con il teatro antico e moderno, una sua elaborazione lenta ed assidua che trovò il suo centro di forza più coerente non nell'aspirazione tragico-eroica, ma nella sensibile e schietta poesia degli affetti patetici, nella curva più avanzata della natura poetica arcadica, nelle condizioni del gusto e degli ideali arcadico-razionalistici e sulla base di una personale intuizione del regno dolce-amaro della sensibilità amorosa, sul vissuto incontro di idillio e di elegia in un diagramma «melodrammatico» nel senso più storico della parola e suffragato dalla conoscenza della stessa esperienza vitale del Metastasio. Sicché poi tutt'altro che «per caso» il Metastasio raggiunge le immagini poetiche, i moti semplici ed eletti del suo patetismo commosso e melodico, il suo linguaggio dimesso e vibrante, che sono coerente culmine (e tutt'altro che raro e sporadico e disorganico nelle opere della maturità) di tutta una tensione genuina rafforzata da una tecnica elaborata, da una sperimentazione teatrale complessa e progressiva.

E sarà vero che certi limiti metastasiani di profondità sono insieme personali e storici, come disse il Gramsci⁵ (ci voleva altra tensione storica perché sorgessero Parini e soprattutto Alfieri), e sarà vero che lo stesso rapporto con la musica presuppone una concezione di questa che è in disaccordo con la ricerca più profonda di autonoma espressività e di struttura sinfonica della musica più avanzata del Settecento, come disse il Della Corte⁶: il che, a ben guardare, conferma poi come il Metastasio chiedesse alla musica non più che un aiuto, una sottolineatura del proprio «canto interno», di una poesia di per sé espressiva e melodica. Ma entro quei limiti che allontanano il Metastasio dalla grande nuova poesia tragica dell'Alfieri e che verificano la

⁴ *Teatro e immagini del Settecento italiano*, Torino 1954, p. 48 ss.

⁵ A. Gramsci, *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, Torino 1955, 6ª ed., p. 52. Pagina che implica una discussione sul problema del limite storico di un poeta e d'altra parte una comprensione diversa dell'epoca arcadico-razionalistica, entro cui, pure aderendo e reagendo, si sviluppa il Vico.

⁶ A. Della Corte, *Settecento italiano, Paisiello. L'estetica musicale di Pietro Metastasio*, Torino 1922, pp. 327-331.

sua naturale inadempienza rispetto alla tragedia eroica, in accordo con l'intraccio di ispirazione e aspirazione velleitaria del tempo arcadico (al di là del quale Metastasio trasforma il suo accordo storico in un dissenso e in una incomprensione degli sviluppi più profondi del razionalismo in illuminismo, della sensibilità idillico-elegiaca arcadica in preromanticismo), Metastasio è poeta e poeta di un momento storico che ha pure una sua dignità e un suo significato nel movimento della storia settecentesca. Come la sua arte patetica, la sua tecnica teatrale melodrammatica, il suo linguaggio scarnito, scelto ed efficace, furono non solo termine di progresso polemico e di contrasto, ma avvio e scuola di finezza psicologica, di vibrazione sentimentale-melodica, di poesia degli affetti per i poeti maggiori del secondo Settecento e sin per il Leopardi.

Riconoscerne la validità e il limite entro un diagramma del Settecento quale ho cercato di delineare nel saggio introduttivo di questo volume non è dunque solo reazione ad una distruzione forse coerente, ma fuori della interpretazione storica e della valutazione critica intera. È collaborazione ad una ricostruzione della nostra storia letteraria in cui Metastasio ha un suo posto e un suo valore effettivi segnando più chiaramente i limiti di una posizione storica rispetto ai grandi momenti dell'illuminismo e del preromanticismo, e insieme precisandone l'apporto e la consistenza in un disegno più vasto che parte dalla fine del barocco e dalle prime origini della nostra storia letteraria moderna.

Né la storia tenta di prender la mano all'estetica (come pensava il Croce di fronte al giudizio desanctisiano sul Metastasio) perché essa, come deve, ci introduce attraverso il commutatore della poetica alla miglior comprensione di un mondo poetico che, storicamente compreso e giustificato, tanto meglio rivela le sue genuine qualità, il suo incanto esile, ma consistente ed autentico.

Provai, alcuni anni fa, a Genova, una lettura teatrale, pur senza musica, dell'*Olimpiade*, e un pubblico di studenti e di professori, venuti forse per ridere, si trovò preso dalla forza tenera e delicata di quella poesia, dal suo scatto perfetto «ad orologeria», dal suo disegno teatrale nitido e lucido, superò gli scogli dell'improbabile e delle peripezie favolose in forza della verità delle situazioni patetiche e della più vera favola dei sentimenti a cui la trama metastasiana serve di occasione congegnata e articolata. E quella verità nel suo fondo storico-umano e nella sua espressività poetica fu intesa ben diversamente da un giuoco, da una festa, da un divertimento, i punti più alti furono raggiunti attraverso lo sviluppo seguito di tutto il melodramma e non come momenti casuali e raggiunti per caso.

Una riprova inoltre, per me, di come la dimensione teatrale sia essenziale per la poesia idillico-elegiaca del Metastasio e di come il lettore ed il critico debbano, anche nella loro lettura, calcolare tale dimensione e tanto più vincere la tentazione di puntare solo sulle arie e sull'immagine di un Metastasio lirico-melico di brevi momenti di canto autonomo, di preziose gocce canore, sgorgate da una ganga discorsiva senza necessità poetica.

Ché, alla fine, il melodramma metastasiano, con i suoi agganci per la musica e per la scenografia, è la sintesi massima delle tendenze arcadiche di dialogo, di rappresentazione, di spettacolo centrato nella espressività e nella corrispondenza con un pubblico vivo e contemporaneo. Magari sogno e favola di evasione da una realtà intera, ma con una realtà di vita patetica in un nesso inscindibile di società, di civiltà, di cultura, che pur lega la espressione estetica arcadica ai temi vari della «pubblica felicità», della «civile conversazione», della comunicabilità, della collaborazione, essenziali nel fondo più serio ed attivo di un'epoca che sarebbe ormai errato rappresentarsi solo e tutta come frivola e puramente accademica. Pur con tanti limiti e di frivolezza e di accademismo di fronte all'impegno tanto più deciso della civiltà illuministica vera e propria e al decisivo colpo d'ala del secondo Settecento con la sua ricchezza, spesso anche torbida, di più diretti avvii moderni del rigore e del coraggio intellettuale, della complessità della coscienza, della sensibilità, della fantasia, con la sua ansia tanto più fonda di verità, di realtà, con la sua inquietudine tanto più intensa e fermentante di slancio al sogno, al «bello», all'«infinito», con la sua varietà di paesaggio esterno ed intimo, con la sua diversa carica nelle prime parole arcadiche di ragione e natura.

L'animo melodrammatico arcadico trionfa nella poesia del Metastasio così 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 più medio e diffuso e nella loro tensione all'espressione poetica. In quell'epoca (e soprattutto nella sua calda sensibilità patetica, nella direzione del «cuore» e delle sue vibrazioni entro un cerchio limpido e limitato di natura-ragione, di realtà-finzione, di dialogo e rapporto «socievole» fra intimità e convenzione) il Metastasio è saldamente iscritto e tale sua posizione è comprovata nella sua stessa incomprendimento degli sviluppi più profondi e rinnovatori di quell'epoca verso l'illuminismo e il preromanticismo della seconda metà del secolo.

Diagnosi dell'*animus* metastasiano, anzitutto, che trova un materiale eccezionalmente ricco e probante (e, come vedremo, vivo e capace di una doppia utilizzazione: in funzione della sua poetica e dei rapporti vita-poesia, e come autonoma prosa degna di attenzione e di rilievo artistico) nell'abbondantissimo epistolario, anche se questo è più ricco di riferimenti a *rebours* sul periodo giovanile romano e napoletano che non, purtroppo, di documenti diretti di quel periodo.

Anzitutto le lettere sono documento dell'essenziale impostazione vitale del Metastasio fra riserbo e controllo (che esclude troppo aperti abbandoni di confessione e che risale all'educazione e al costume razionalistico di autodisciplina e di rifiuto ad un eccessivo compiacimento autobiografico) e una fondamentale fiducia nel rapporto, nel dialogo, nella socievolezza, nella comunicazione e nell'utilità del singolo alla «pubblica felicità».

Come il Metastasio chiarisce in una lettera all'Adami (29 aprile 1757): «Io credo e sostengo che non merita 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»¹.

E se l'amore e il gusto dell'utile e degli agi e piaceri della vita organizzata per tutti non si espande al di là di alcune sparse dichiarazioni poco impegnative (come quelle riguardanti l'apertura del Prater viennese anche alla

¹ Epistolario, in *Opere*, IV, p. 8, a cura di B. Brunelli, Milano 1943-1954. Si confronti a proposito la battuta dell'*Attilio Regolo* «Inutilmente nacque / chi sol vive a se stesso» (Atto, II, scena VII) e quella, ripresa nella lettera, del *Sogno di Scipione* «Non meritò di nascere / chi visse sol per sé».

«povera fanteria»²), copiosi sono i casi in cui il Metastasio insiste sui valori dell'onore, della riputazione e del loro interno corrispettivo di moralità altruistica e di rapporto con gli altri, come soprattutto può leggersi nella bella lettera del 3 aprile 1734³ in cui il poeta dichiara di rinunciare all'eredità della Romanina, a confermare la natura pura del suo amore non venale e a rinsaldare il nodo ben arcadico fra onore, reputazione e coscienza.

Ugualmente è chiara la salda adesione del Metastasio alla prospettiva primosettecentesca 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. Sicché in una lettera al fratello⁴, eternamente brontolone e scontento nei confronti del proprio tempo, egli ribatte decisamente, con l'orgoglio e la fiducia caratteristica di chi sente di vivere in una civiltà migliore e rischiarata dalla ragione e dalle leggi, anche se, come vedremo, egli stesso era molto critico nei confronti degli sviluppi «illuminati» e «libertini» della civiltà razionalistica: «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 Atrai? Sono forse (come meno 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 tanta 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?».

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

² 28 aprile 1766, al fratello, *Opere*, I, p. 457.

³ *Opere*, III, p. 107.

⁴ 9 febbraio 1767, *Opere*, IV, pp. 526-527.

utilità» dell'epoca razionalistica⁵, anche se di fronte ad un Muratori la sua posizione, tanto più limitata e media, si distingue per una tanto minor forza dell'elemento «pubblico» e per una versione più individuale del tema della sicurezza garantita dalle leggi.

Comunque egli crede nel progresso di una convivenza migliore protetta dalle leggi e dai principi, pastori di popoli, in un ideale governo razionalistico-paternalistico che sembra realizzarsi per lui in quello di Carlo VI e più di Maria Teresa, «madre» e «padrona» di cui, in una lettera del 27 luglio 1767 al fratello⁶, tracciava questo compiaciuto ritratto contraddistinto dal rilievo di qualità regali ed umane degne del sicuro scambio di fiducia fra lei ed il suo popolo: «La maestà, la grazia, la bellezza, l'umanità e quell'anima benefica che sempre hanno distinta questa adorabile principessa, in quel giorno l'adornavano visibilmente a gara, e tutte erano ravvivate dal visibile, giusto ed interno suo contento nel vedersi così ben corrisposta da' suoi sudditi de' quali ella ha meritato e conseguito d'essere e la delizia e l'amore».

Quella fiducia del popolo nella sovrana come provvidenziale incarnazione delle leggi e regolatrice del ritmo di benessere e di felicità pubblica è poi il centro della morale metastasiana del letterato cortigiano convinto dei suoi «doveri» e della sua parte di collaborazione ad un'attività di illuminata potenza, sicché gli stessi schemi eroico-cavallereschi, anche dei melodrammi più stanchi e falsi del periodo viennese, corrispondevano pure, almeno come aspirazione, alla speranza di contribuire così all'educazione di un'élite dirigente destinata al governo, non al dominio cieco e irresponsabile dei sudditi. Ché, per quanto riguarda la vita di corte con i suoi intrighi e le lotte delle varie fazioni vivacissime nella concreta corte viennese, il Metastasio se ne tenne accuratamente lontano esprimendo chiaramente e più volte il fastidio delle convenienze più frivole e del «vortice luminoso» ed effimero degli onori e delle preminenze. Tanto che egli spesso rifiutò persino le distinzioni onorifiche offertegli dagli amati sovrani⁷ e si permise a volte di scherzare sulla perdita di tempo causata dalle «cerimonie» della vita di corte⁸, tutto preso dal ritmo della sua vita di poeta e dalla convinzione di pagare il suo debito

⁵ Vedi G. Falco, *Sulla coscienza civile del Settecento italiano*, in «Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino», classe di scienze morali, 90, 1955-1956, che insiste sull'essenziale importanza del passaggio dalla secentesca «ragion di stato» alla «pubblica felicità» settecentesca.

⁶ *Opere*, IV, p. 555.

⁷ Vedi M.A. Aluigi, *Storia dell'abate Pietro Trapassi Metastasio*, Assisi 1783, pp. 132-134.

⁸ Lettera allo Jommelli dell'8 aprile 1750, in *Opere*, III, p. 508: «Oggi si celebra il nome del conte; dimani la nascita della marchesa; torna quell'amico, bisogna correre col benvenuto; parte quell'altro, bisogna augurar buon viaggio; mademoiselle si sposa e si congratula; madama è di parto e si trotta. Un ministro è promosso, *ad maiora*; un altro si fa applicar un crastiere, *proficiat*: insomma fra queste incommode inezie, che si chiamano uffici civili, fra l'andare, il venire, le riverenze, i complimenti, le offerte, le proteste, e molte altre gentilissime maniere di rompersi scambievolmente il più bel di Roma ci troviamo alla fine della settimana stanchi, rifiniti senza aver fatto cosa alcuna».

di suddito leale con la sua fedeltà assoluta e con la sua opera letteraria e teatrale. Quel tipo di stato, quel tipo di società e di civiltà nella sua versione più ottimistica e media (Metastasio vive la sua interpretazione più profonda della sensibilità entro i saldi termini di valori civili medi non personalmente approfonditi, accettati personalmente come conseguenza della sua radicale adesione ai motivi razionalistici medi della sua epoca) erano i punti di riferimento della sua esperienza socievole.

E proprio alla luce di quell'equilibrio fra esigenze di libertà e sicurezza e l'argine delle leggi dello stato paternalistico illuminato, alla luce di un desiderio di stabilità, di ordine, di moderata libertà (corrispondente nella «civitas» all'ordine provvidenziale-razionale della sua concezione universale), il Metastasio fu portato a reagire agli sviluppi illuministici del razionalismo che egli considerò come aberrazioni e deviazioni da un retto uso della ragione. Come nello sviluppo della sensibilità preromantica egli vide una deviazione del retto uso della natura, un tradimento del reciproco controllo ragione-natura e, come vedremo, una specie di ripresa dell'aborrito barocco, così l'illuminismo gli sembrava pauroso avvio di ritorno al disordine e alla licenza di epoche precedenti a quella da lui amata e poeticamente interpretata. Con il concorso della sua stessa concezione del letterato cortigiano, in cui una costante di ascendenza umanistica si rafforzava nella sua convinzione di collaborazione meritoria all'ordine mondano, alle ragioni dei potenti che venne interamente spezzata solo dall'Alfieri e che (al di là della collaborazione più attiva e illuministica del Parini) poté in qualche modo continuarsi, in contrasto con i nuovi ideali alfieriano-foscoliani, nella concezione montiana contraddistinta da un senso della responsabilità solo formale e letteraria del poeta che lo stesso Metastasio non avrebbe del tutto accettata con una storicità, a suo modo, più convinta e giustificata e centrale. Sicché solo l'Alfieri avrebbe potuto avvertire (pur con la riserva autoironica sul giovanile plutarchismo) la viltà della sua fedeltà cortigiana, che nel pieno Settecento non trovò invece obiezioni e che noi stessi dobbiamo considerare senza inutili sdegni postumi e nelle sue ragioni interne e storiche non spregevoli nello sviluppo dell'epoca arcadico-razionalistica, specie quando si rifiutino le interpretazioni assurde, di origine carducciana, sull'«alma romana» ed eroica del Metastasio.

Deve essere dunque ben chiaro il limite che trattiene il Metastasio tutto entro l'epoca arcadico-razionalistica (e al di fuori dei suoi fermenti più avanzati e delle sue istanze più profonde e suscettibili di sviluppo illuministico più diretto): 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 poetico così legato alle condizioni medie, agli ideali del suo vero tempo e della sua immagine di quello sempre più ricercato nella sua versione di ordine e rifiutato nei suoi elementi più rivoluzionari. Donde certi riesami della sua stagione napoletana e la critica delle posizioni più avanzate antigesuitiche, anticuriali e foriere

di pensiero libertino, già vive nell'ambiente napoletano dei primi decenni del secolo. Come si rileva in certi ironici ricordi dell'«ardente falange antivaticana»⁹ dei razionalisti napoletani, o, già in una lettera del 16 settembre 1747 all'Algarotti¹⁰, nei richiami ironici al bagaglio culturale della gioventù della sua generazione utilizzato nel «sapersi scagliare anche fuor di proposito contro i gesuiti e contro la bolla *Unigenitus*».

Evidentemente quei giudizi senili non combaciavano con la precisa situazione del giovane Metastasio, sulla quale purtroppo non possediamo che scarsissimi documenti (l'epistolario metastasiano, prima del periodo viennese, è quasi inesistente), ma che, solo a pensare alla forte influenza graviniana e ai primi componimenti poetici, dovè essere assai piú spregiudicata e influenzata dagli elementi vivi della cultura napoletana quali si possono ora ben riconoscere nella descrizione critica del libro del Badaloni¹¹ e nella sua individuazione del «côté» degli illuminanti e del Gravina. Basti almeno ricordare, nella *Morte di Catone*, l'accenno 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?),¹²

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»¹³.

Anche se, già in questi componimenti giovanili, gli impegni ideologici e combattivi del Gravina appaiono risolti in un piú generale e pur graviniano ideale di saggezza e di appello razionale e provvidenziale

(Noto prima a te stesso esser procura,
preceda ogni opra tua saggio consiglio,
e poi lascia del resto al Ciel la cura)¹⁴

e in una generale spinta platonizzante che oppone alla frivolezza dei beni mondani la saggezza di chi, guidato dalla ragione, cerca «una tranquilla pace» nel «non cangiar mai il core», nel non macchiarsi di errori e peccati

acciò che l'alma del suo fango pura
ritorni lieta allo splendor natio,

⁹ *Lettera al Mattei*, ottobre 1775, *Opere*, V, p. 363.

¹⁰ *Opere*, III, p. 324.

¹¹ N. Badaloni, *Introduzione a G.B. Vico*, Milano 1961, pp. 235-265.

¹² *Opere*, II, p. 763.

¹³ *L'origine delle leggi*, *Opere*, II, p. 765.

¹⁴ *La strada della gloria*, *Opere*, II, p. 759.

e nel comprendere che

colui la propria vita ha piú disteso
che non dai giorni il viver suo misura,
ma da quel che conobbe ed ha compreso.¹⁵

Affermazioni che comunque si potrebbero appoggiare su citazioni precise delle tragedie graviniane, specie del *Papiniano*.

Saggezza e nesso ragione-providenza celeste che si incontrerà sempre piú con uno schietto *amor vitae* piú adeguato alla visione arcadica, e si consoliderà in un cattolicesimo razionalista poco approfondito e poco precisato, mentre la lezione morale graviniana seguirà a premere sulla aspirazione metastasiana alla virtù, che, portata poi agli eccessi astratti del «sublime» eroico-cortigiano, ha però sempre una sua radicale importanza nel mondo melodrammatico metastasiano, rafforzando la tensione delicata e gentile di un patetismo nobile e generoso e insieme recidendo la possibilità di una vera intuizione poetica del mondo del male, dei sentimenti malvagi e peccaminosi che il Metastasio respinge e – se li rappresenta – schematizza senza profonda partecipazione, ricavandone semmai note indirette di mestizia elegiaca.

Ma, come dicevo, nell'epoca viennese e nel progressivo dissenso del Metastasio rispetto agli elementi piú corrosivi e critici del razionalismo in direzione illuministica, i limiti conservativi e addirittura reazionari del poeta cesareo, la sua distinzione di una libertà moderata e iscritta in un ordine terreno e provvidenziale saldo e statico, si vengono profilando con progressiva chiarezza.

Non solo il Metastasio non volle saperne (pur con scuse prudenti ed evasive) di collaborare alla *Encyclopédie*¹⁶, ma, specie dopo il '60, sempre piú apriva, seppur con intimi, le sue preoccupazioni e i suoi sdegni a proposito della lotta antigesuitica, identificando (egli non «filogesuita» ed «educato e nutrito ai sentimenti poco favorevoli a quella specie di individui che voi mi nominate»¹⁷) in quella lotta ragioni ed obbiettivi piú vasti e pericolosi e addirittura l'avvio ad una «anarchia temporale e spirituale»¹⁸ che egli veniva presagendo e prefigurando con foschi colori.

¹⁵ *L'origine delle leggi*, *Opere*, II, p. 766. Nell'*Ezio* l'affermazione si configura nel contrasto fra giorni ed opere («Il viver si misura dall'opre e non da' giorni»). A rilegger l'elenco di «sentenze e massime» aggiunta alla *Vita* dell'Aluigi, si misura anche meglio la forza di scuola di saggezza del Gravina e la versione piú mondana e cortigiana che essa prese nel Metastasio.

¹⁶ V. lettera a Luigi Di Cahusac, 12 agosto 1751 (*Opere*, III, p. 665) e lettera allo Zanetti, 21 agosto 1751 (*Opere*, III, p. 670).

¹⁷ Lettera al fratello, 15 maggio 1769 (*Opere*, IV, p. 732).

¹⁸ Lettera al fratello, 28 settembre 1761 (*Opere*, IV, p. 226): «La fermentazione che agita tutta l'Europa pare che abbia oggetto piú vasto che i Gesuiti che le servono di pretesto. L'anarchia temporale e spirituale è un pezzo che si prepara nelle spiritose macchine della nostra bella letteratura».

Sia che descriva la situazione della corte di Vienna, intorno al '70¹⁹ («Io partecipo e godo con voi di cotesta comoda, lieta, opulenta e tranquilla segregazione dal nostro turbolento commercio, dove gl'ingegni piú fervidi ed applauditi, professandosi protettori dell'oppressa (dicon essi) umana società, s'affaticano con ogni sforzo a distruggere tutti i sacri e profani vincoli che la conservano. Non potete immaginarvi quanto dopo la vostra partenza siasi accresciuta la loro baldanza ed il numero insieme dei giovani proseliti dell'uno e dell'altro sesso. Sono cosí rapidi i progressi dell'empietà e della licenza, che a dispetto dell'età mia io temo di giungere ancora in tempo di essere spettatore del *bellum omnium contra omnes* dell'ardito filosofo inglese»), sia che piú oscuramente invochi l'intervento divino a riportare luce e calma «in quello strano universale fermento nel quale al presente si trovano le sacre e le profane cose in tutta la terra conosciuta» (fermento prodotto da un fuoco che «arde nascosto da lunghissimo tempo») ²⁰, sia che, piú ampiamente, spieghi al fratello ²¹ i frutti dell'«enorme frenesia irreligiosa, che tutto contamina interamente il nostro secolo», e dell'opera di coloro che «intolleranti di qualunque ecclesiastica o secolare podestà, professandosi teneri amici degli uomini, ne sovvertono intanto la necessaria società, spezzando i piú sacri, i piú antichi e i piú solidi legami della medesima; e che dilatando il nome di libertà oltre i giusti confini della prudente definizione di Erennio Modestino, chiamano violenze tiranniche quelle regole che sono figlie della libertà medesima, che la dirigono, non la distruggono, e che ne limitano una parte per non perderla tutta. Cotesta enorme licenza di pensare e di parlare raduna facilmente proseliti, perché trova partigiani ed avvocati efficacissimi nelle nostre passioni, alle quali paiono subito lucidi ed incontrastabili tutti i raziocini che loro tolgono quel freno che convien pur che si soffra se si vuol vivere insieme. Non veggo perciò apparenza che il mondo risani da cotesto epidemico delirio a forza di ragioni: convien che funeste conseguenze, a poco a poco intollerabili a tutti, disingannino col fatto. Questa terribil crisi dee per necessità seguire e forse è cominciata; ma prima che il tutto prenda di nuovo il suo equilibrio sa Dio che sarà di noi» ²².

¹⁹ Lettera ad Agostino Gervasi, 10 ottobre 1771 (*Opere*, V, pp. 109-110).

²⁰ Lettera a Sigismondo Chigi (destinatario, in vero, non bene scelto!), 27 giugno 1768 (*Opere*, IV, p. 632).

²¹ Lettera del 23 novembre 1767 (*Opere*, IV, pp. 580-581).

²² Simili frasi richiamano assai da vicino certi commenti dolenti di Maria Teresa sul secolo «illuminato» («In generale questo spirito di sedizione comincia a diventare dappertutto comune; è dunque la conseguenza del nostro secolo illuminato. Ne soffro spesso, ma la depravazione dei costumi, quest'indifferenza per tutto ciò che riguarda la nostra santa religione, son causa di tutti questi mali», scriveva, a proposito di un tumulto popolare, Maria Teresa, il 2 giugno 1775, alla figlia Maria Antonietta. V. *Consigli matrimoniali alle figlie sovrane*, a cura di A. Frugoni, Firenze, 1947, pp. 181-182). Del resto certe massime e certi consigli dell'imperatrice (op. cit., pp. 209-211) consuevano chiaramente con massime metastasiane sul «bene pubblico» che è lo scopo dei re, sul re come «padre dei suoi popoli», sulla sua scelta di ministri e consiglieri virtuosi, sulla «clemenza» (pur con la precisazione piú

Mentre in una diagnosi satirica (che può far pensare a temi pariniani in una direzione così diversa) della più lata situazione di costume, da cui egli vedeva emergere la più precisa «licenza» contro l'ordine sacro e profano, il Metastasio denunciava il pericolo di una educazione della nobiltà viennese (composta di «semidei» individualistici e libertini e non di «eroi» virtuosi e fedeli al trono e all'altare) da parte di precettori francesi²³ o dimostrava la sua antipatia per la filosofia del commercio²⁴ rivelandoci (ad un livello di giustificazioni diverse da quelle del simile tema pariniano e alfieriano) ancora una volta la sua fedeltà a ideali di tipo fisiocratico dell'epoca arcadica (in cui egli e l'Arcadia trovavano un vivo contatto fra la tematica idillico-pastorale e ideali sociali di stabilità feconda e di ragionevole, ordinato progresso) e insieme (secondo il senso dominante della lettera citata) il rimpianto del letterato arcade per l'abbandono della «bella letteratura» e degli ideali culturali-letterari arcadici a favore dell'utilitarismo delle scienze e delle attività economiche e militari.

Tutto rinvia, in queste prese di posizione contro vari aspetti del secolo illuminato (che rendevano così caro Metastasio a certe zone della restaurazione²⁵), a una centrale posizione arretrata nel tempo fino agli ideali medi, e già usufruiti in una direzione prevalente di ordine, di prudenza, di tranquillità (fuori dunque delle linee ideologiche più ardite della stessa epoca), dell'età arcadico-razionalistica di primo Settecento, a cui chiaramente rinviano gli accenni, sopraricordati, nella lettera al fratello del 22 novembre 1767. Tutto rinvia 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».

Di quell'epoca Metastasio continuava a vivere gli ideali etico-civili più centrali e medi entro un contesto storico così diverso, e dall'adesione convinta a quelli era nato l'afflato storico della sua poesia.

E infatti, alla stessa maniera, come sopra accennavo, anche di fronte agli sviluppi della sensibilità e della letteratura al di là dell'Arcadia nell'epoca illuministica, preromantica e neoclassica, entro cui continuarono a svolgersi la sua lunga vita e la sua lunga attività di scrittore, il Metastasio reagiva sulla base della sua formazione e della sua consolidata conquista personale-storica di poetica e di poesia.

È se caratteristico del gusto arcadico è il ricordato rimpianto della «bella letteratura» (che ricorda certe spiegate dichiarazioni del Tommasi di fron-

esperta di non adoperarle «indifferentemente per tutto»), secondo gli schemi astratti della *Clemenza di Tito*, e d'altra parte con una maggiore concreta sollecitudine di lotta contro gli «abusi» della classe dominante che situa, malgrado tutto, la posizione dell'imperatrice in una zona più irrorata di illuminismo.

²³ Lettera allo Zanotti, 12 marzo 1778 (*Opere*, V, pp. 497-498).

²⁴ Lettera al Pasquini, 27 agosto 1759 (*Opere*, IV, p. 103).

²⁵ Si veda così l'interessante volumetto *Estratto di lettere dell'abate Metastasio*, Imola 1828, che raccoglie lettere metastasiane in funzione reazionaria.

te allo sviluppo della letteratura di tipo didascalico-illuministico) e se, anche rispetto all'infatuazione neoclassica per i greci, si potranno ricordare le osservazioni sul teatro greco piene di riserve sul disordine, gli eccessi, le imprudenze e sconvenienze dei grandi tragici greci (che precisano il limite arcadico del classicismo metastasiano), è soprattutto nei riguardi degli svolgimenti della sensibilità preromantica che le reazioni del Metastasio appaiono più sintomatiche per la sua sensibilità, il suo gusto e la sua stessa *Weltanschauung*.

Egli, che è sempre così accogliente con i componimenti poetici inviati dai loro autori, non può tenersi dall'ammonire il Rovatti (che gli aveva inviato delle poesie «sepolcrali»²⁶) circa il discutibile gusto di un uso compiaciuto di «funebri immagini dell'ultima dissoluzione» e dall'incoraggiarlo a correggere il suo «ipocondriaco temperamento» risolvendo così i caratteri del gusto lugubre preromantico in una vera e propria situazione morbosa a cui contrapponeva i vantaggi della sua esperienza di «ipocondriaco» condotta dalla saggezza e dal commercio degli uomini ad una serenità sostanziale²⁷. E in un lettera al Bottoni, noto traduttore delle *Notti* di Young²⁸, la lode al tetro scrittore inglese è tutta percorsa da limiti ben significativi: non solo l'«ordine negletto», «le frequenti ripetizioni», ma soprattutto «l'ostinato costume di mostrarci sempre gli oggetti dal lato lor più funesto e di non volerli condurre mai alla virtù per altra via che per quella della disperazione»²⁹.

Al fondo di questi dissensi letterari vive in realtà il centrale ottimismo arcadico-razionalistico del Metastasio, il suo bisogno di una fruizione saggia dei beni offerti dalla natura, anche nei suoi contrasti e nella sua varietà, di cui può essere insegna sintomatica la nota paginetta sull'inverno moravo e sul piacere delle varie stagioni che è chiaro 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'Arcadia³⁰): «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 con tutto il suo magnifico treno: e senza aver mandato avanti 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 aurette, spirante da' sette gelidi Trioni ci rende i suoi omaggi fin dentro alle nostre più interne e custodite

²⁶ Lettera dell'8 maggio 1769 (*Opere*, IV, pp. 728-729).

²⁷ Lettera del 16 marzo 1772 (*Opere*, V, p. 149).

²⁸ Su cui si vedano le mie pagine nel *Preromanticismo italiano*, 2ª ed., Napoli 1959, pp. 142-148.

²⁹ Lettera del 23 maggio 1771 (*Opere*, V, p. 85).

³⁰ Sul tema delle stagioni, così congeniale allo spirito arcadico e di primo Settecento, si veda ora il libro 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.

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 premunirsi 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»³¹.

Ma si tratta di un edonismo e di un ottimismo non volgare (diverso dall'epicureismo godereccio di un Frugoni o di un Van Loo), 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, nel periodo piú tardo, rivedono (come da una prospettiva piú delusa e disingannata e quasi al di là del cerchio di una saggezza cosí e quasi troppo tenacemente esercitata) l'illusorietà e la «teatralità» immorale del mondo: «in questo sporco teatro del mondo»³² ... «tutto è favola, caro fratello, in questo sporco teatro in cui siamo»³³...

E non a caso tornano qui (ma con un accento piú doloroso e tetro, corrispettivo di una estrema stagione senile sempre piú solitaria e priva del ricambio vitale con un vero «commercio» degli uomini e con lo sviluppo della storia) le parole «teatro» e «favola», quando si pensi a quella singolare e quasi sconcertante meditazione poetica del celebre sonetto del 1733 sulla composizione dell'*Olimpiade*.

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?

³¹ Lettera alla Pignatelli, 23 ottobre 1749 (*Opere*, III, pp. 436-437).

³² Lettera al fratello, 11 giugno 1770 (*Opere*, V, p. 20).

³³ Lettera al fratello, 21 gennaio 1771 (*Opere*, V, p. 69).

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!

Sonetto che, mentre rimanda al rilievo delle singolari condizioni di intensità di quell'anno creativo supremo (immedesimazione del poeta nella sua opera, partecipazione del poeta alla vita sentimentale dei suoi personaggi e insieme coscienza della sua creazione «verisimile», ma non «vera», capacità di distacco critico che comprova la forza e la coscienza metastasiana della «finzione» poetica), sottolinea più in generale questo bisogno di una verità più salda di quella apparente, sino al margine di un impeto mistico surrogato realmente da una lucida passione di verità, e l'amara coscienza di collaborare ad una vita effimera, ad una vita-sogno che mette in pericolo, con un baleno di disinganno esistenziale, tutta l'assidua costruzione di un mondo illuminato dal convergere di natura e ragione.

E così il pur celebre recitativo di Timante nella seconda scena del terzo atto del *Demofonte* è tutt'altro che una parlata casuale e puramente funzionale al diagramma dell'azione (anche se in tal funzione esso opera poeticamente) e implica uno scavo doloroso nella realtà da parte di un'esperienza a suo modo approfondita, una diagnosi lucida, uno scandaglio razionalmente coerente e appuntito sull'esistenza umana che permea, a ben guardare, tutto il fondo dell'opera metastasiana e lo sottrae alle condizioni di un edonismo tutto frivolo e letterario. Anche se la conclusione è altra (come lo è nel melodramma) e una risalita alla fiducia, alla saggezza, ai soccorsi della «morale filosofica» non manca mai nel circolo più vivo ed attivo della visione vitale del Metastasio.

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,
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.

Ma questo scandaglio (pur nei limiti di una certa simmetria ragionativa e con punti più deboli nella trama salda e stringente) è stato operato e da questo risulta quell'insieme di attenzione e di paura (e, a un certo punto, quan-

do l'equilibrio minaccia di rompersi, di rifiuto di guardare fino in fondo) di fronte ai grandi temi e alle occasioni di meditazione pessimistica che il tempo offrì al Metastasio, specie nella zona più tarda della sua vita. Come di fronte al terremoto di Lisbona del 1755 (*test* essenziale per l'atteggiamento metafisico e ideologico di tanti uomini del secolo³⁴), come di fronte al problema maupertuisiano della somma dei beni e dei mali, dei piaceri e dei dolori nella vita dell'uomo che dal Metastasio viene risolta ottimisticamente³⁵, ma non senza un'intima esitazione e, d'altra parte, con una volontà di non spengere mai la sensibilità (madre dei piaceri e dei dolori) che ben testimonia come la saggezza di Metastasio non sia il frutto di impassibilità frigida, ma il risultato di una scelta volontaria che pur non ignora l'attrazione delle conclusioni pessimistiche. Come anche meglio si chiarisce in quella lettera del 31 gennaio 1750 alla Pignatelli³⁶, che partendo appunto dal problema del bilancio maupertuisiano, conclude con la dichiarazione esplicita di non voler essere trascinato in un «abisso di dubbi» e con la doppia e univoca soluzione di una salvezza nella poesia e nella saggezza ottimistica e provvidenziale-razionale, intonata a un linguaggio «sensibile» e sin volgaruccio, se si vuole, che è poi esso stesso una scelta di calore mondano e di legame con esso della sensibilità poetica.

Il Metastasio non discute la provvidenza, non indaga 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 nelle lettere 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. Tutt'altro che chiuso, arido e insensibile³⁷ di fronte ai problemi dell'esistenza umana, tutt'altro che ottuso alla consapevolezza dei dolori della vita e della malvagità umana (dove la paura costante di diventare «misanthropo» e la conversione di una scoperta dolorosa più in compassione che in sdegno³⁸), anche di fronte alla cesura inesorabile della morte³⁹ il Metastasio ne avverte la lacerazione sino al senso profondo

³⁴ Si pensi almeno al Voltaire e al ricordo goethiano in *Dichtung und Wahrheit*. Per il Metastasio si vedano varie lettere di quell'anno (*Opere*, III, p. 1075, p. 1084, p. 1089) in cui fondamentale è il ricorso alla provvidenza i cui disegni non si vogliono discutere, come non si vuol discutere l'atteggiamento dei «pastori dei popoli» di fronte a «fenomeni così spaventosi ed ostinati».

³⁵ Si veda la lettera alla Pignatelli, 22 aprile 1762 (*Opere*, IV, pp. 249-250).

³⁶ *Opere*, III, p. 470.

³⁷ Si veda il finale della lettera al Trivulzio (16 giugno 1753, *Opere*, III, p. 836) che rifiuta il «carere dolore» se ciò implica rifiuto di sensibilità e sottolinea la scelta metastasiana di illusione e sogno come migliore, più consolante realtà per gli uomini.

³⁸ Si vedano le lettere al Grisi, 12 luglio 1773 (*Opere*, V, pp. 244 e 461).

³⁹ Si rileggano in proposito le lettere per la morte della Romanina al fratello, 13 marzo 1734 (*Opere*, p. 105) e ad un amico, 3 aprile 1734 (*Opere*, III, p. 107) e quella, per la morte

della trasformazione del mondo in un «popolatissimo deserto» a causa della morte della persona amata, e insieme tende a superarla con la sua conquistata saggezza, frutto di educazione e di tendenza naturale-storica come in qualche modo è la sua stessa arte.

E il risultato, ancora una volta, saranno una fiducia e un ottimismo senza baldanza, con qualcosa, se si vuole, di poco profondo e di poco impetuoso (i limiti chiari del Metastasio e della sua poesia), ma dotati di consapevolezza e di esperienza, venati di trepidazione e di ansia, e perciò capaci di sostenere una poesia misurata e sensibile, di cui avvertiamo i presupposti vitali nella sensibilità stessa dell'uomo, dominato e controllato, ma sotto irrequieto e spinto sino alla «nevrastenia» e alla «ipocondria»⁴⁰.

Ma un ipocondriaco che si salva con l'autoironia (fino alla creazione, nelle lettere, di un autentico «personaggio» dolentemente comico, con il suo immancabile seguito di «flati ipocondriaci», di «cancheretti» e «cancherini» che assediano la sua povera «macchinetta»), con la saggezza esercitata con se stesso e con gli altri di cui si fa consolatore paziente, sensibile e lievemente ironico nel ribadire i principi della «moral filosofia», dell'esercizio della vita nel conforto della socievolezza, dell'equilibrio fra piaceri e dolori⁴¹, del fondamentale *slogan* secondo il quale «l'arte, anzi l'obbligo nostro è di adattarsi alle vicende umane, persuasi della temeraria pretensione di adattare quella a noi»⁴².

Con una gamma di sfumature e di toni che variano, a seconda del destinatario e dell'occasione, fra certa severità solenne e convinta, adoperata

dell'Althann, all'Orzoni, 11 aprile 1755 (*Opere*, III, p. 1005), dove lacerazione e saggezza meglio s'incontrano.

⁴⁰ Metastasio andava soggetto spesso a «convulsioni» e chi gli era più vicino poteva osservare il divario fortissimo fra l'apparente felicità e calma del poeta e la sua ipersensibilità che lo rendeva infelice, timido e pauroso, indeciso (sí che l'eroismo tanto esaltato nei suoi drammi sembra una proiezione esasperata di una volontà di autodominio faticosamente esercitata sui propri nervi malati e sulla propria timidezza: paura della guerra quando si avvicina a Vienna, paura dei cambiamenti di corte che possono mettere in pericolo il suo impiego ecc.). E così il conte Perlas poteva (in una lettera citata dall'Aluigi, op. cit., p. 124 n.) citare il suo caso come quello di un estremo contrasto fra la sua presunta felicità e la sua reale infelicità. Ma, nelle lettere, solo in rari momenti la sofferenza si scopre in maniera più esplicita: v. la lettera al fratello del 7 novembre 1744 (*Opere*, III, p. 252) e la lettera al Filipponi (13 febbraio 1748, *Opere*, III, p. 341): «Io trovo nella filosofia argomenti efficaci a fortificarmi contro la morte, ma non già contro un cattivo abito di salute più terribile di quella perché ci priva e del piacer di vivere e del riposo del morire...». «Con l'incomodo tenore di mia salute confesso che non sta perfettamente in equilibrio la mia tolleranza: ma la carriera è lunga e la filosofia è zoppa. Io non so né che influisca né come comunichi la nostra macchina con l'anima nostra, essendo sostanza di così diversa natura: ma sento più vivamente di quel che vorrei che questa mia povera animetta paga i difetti del fodero suo mal sicuro».

⁴¹ «Così alterna la Provvidenza i mali ed i beni, perché né le disgrazie ci opprimano né le felicità ci corrompano». Lettera all'Azzoni, 29 febbraio 1768 (*Opere*, IV, p. 603).

⁴² Lettera al fratello, 27 febbraio 1758 (*Opere*, IV, p. 41).

specie con l'irrequieto e fastidioso fratello⁴³, e la garbata, ironica galanteria con cui instancabilmente contiene le *poussées* pessimistiche e «ipocondriache» della contessina Orzoni Torres.

Così dalla lettura dell'epistolario (ben tenendo conto della sua ubicazione cronologica sbilanciata verso la lunga vecchiaia del Metastasio e quindi dell'accrescersi degli elementi già esaminati di amarezza-saggezza, di dissenso col tempo più vivo e progressivo⁴⁴) risulta un ritratto dell'uomo ben coerente come sostegno di alcuni atteggiamenti e temi del poeta e molto interessante per la sua situazione personale-storica. Con chiari limiti nella direzione dello slancio, dell'energia aperta, dell'avventura, dell'appassionato «eroismo» («il mestiere dell'eroismo è mestiere da facchino», dirà nella lettera del 25 agosto 1764 al Farinelli⁴⁵, e la frase con tutto il suo di più ironico par davvero un controcanto assai significativo alla tematica assurdamente eroica prevalente nei melodrammi senili) volto nel senso di sopportazione, di pazienza, di prudenza⁴⁶, di «difesa» esercitata nella vita privata, e non mancante di una sua dignità di controllo, di accettata convenzione pedagogica, che insieme sforza e fa vibrare più sottilmente una innegabile vita di sentimento più scopertamente risolta nella vita della sua poesia e dei suoi personaggi poetici.

A cui lo stesso tema della «perplexità», tanto accarezzata e sofferta fra ironia e autocoscienza⁴⁷, offre un sostegno vivo, personale, di esperienza, di una condizione umana così sottilmente complicata e sensibile fra desideri, inquietudini, tormenti della sensibilità e controllo anche tormentoso della ragione.

Mentre, nel campo dell'esercizio dei sentimenti (ribadito il fatto che il Metastasio sembra riservare il fondo più intenso di essi per la sua poesia anche con qualcosa di geloso ed avaro, di poco generoso⁴⁸), in una posizione nettamente antiromantica e antiautobiografica, ben si avverte l'incontro di una vibrazione sottile ed autentica e di un'arte squisita e salda di autodominio e di dominio delle passioni proprie ed altrui deviate da ogni esplosione troppo aperta, turbatrice, invereconda.

⁴³ 14 giugno 1738 (*Opere*, III, pp. 165-166).

⁴⁴ L'ordine, il sistema dominano la vita del Metastasio specie nel periodo viennese quando la ripetizione esatta dell'orario della giornata ne fece un «oriulo» (come dice l'anonimo autore della *Vita di Pietro Metastasio*, Venezia, 1784, p. 163)

⁴⁵ *Opere*, IV, p. 372. La frase è riferita alla sua «filosofica moderazione», alla sua sopportazione dei propri malanni fisici. Ma essa coglie bene l'illusione metastasiana di adeguare nella sua vita privata una forma di singolare eroismo e la reazione più istintiva a questo sforzo penoso.

⁴⁶ Quella «prudenza» che il biografo settecentesco citato, l'Aluigi, esalta come «eroica» anche nel campo di una diplomazia cortigiana-anticortigiana, segnando uno dei due punti di concordanza settecentesca più esplicita.

⁴⁷ Si veda ad es., fra le molte, la lettera al Mastraca, 17 gennaio 1739, in cui il Metastasio si qualifica come l'«arciconsolo dei cacadubbi» (*Opere*, III, p. 179).

⁴⁸ I biografi contemporanei finirono per mitizzare la bontà del Metastasio che ebbe (per dirla con l'anonimo autore della *Vita di P. Metastasio*, sopra citata, p. 60) «un cuore tutto cuore», risalendo alla realtà biografica dall'accertamento della ricca sensibilità che si espande nella poesia.

Come può vedersi nella lettera viennese ad un'ignota signora di Dresda⁴⁹ per ridurre e contenere una passione nascente, impossibile e pur non negata, o in quelle alla Romanina in cui il Metastasio sviluppa, con mano squisita, tutta una sottile arte di graduazione della tenerezza, della severità e della saggezza, dell'ironia, a seconda che, in quella relazione, diventata così difficile e sin pericolosa, egli voglia frenare le impazienze dell'amica gelosa, deviare l'antica passione nelle forme di una affettuosa amicizia, o risvegliarne alcune speranze riassorbendole poi in avvertimenti ironici e patetici di saggezza⁵⁰. Entro la prudenza la tenerezza, l'elegia, la forza del ricordo amoroso che ritorneranno nell'*Olimpiade* e nel *Demofonte* e che qui vivono più contenute e controllate e così, in qualche modo, già dirette a una espressione filtrata e distinta e comunque mai abolite in un rifiuto totale di esse, in un gelo assoluto di egoismo e di insensibilità.

Certo un atteggiamento molto diverso da quello di altri temperamenti e di altre posizioni storiche, ma che va inteso nelle sue ragioni interne, nel suo rapporto con la poetica e con la poesia metastasiana, con il suo lucido dominio della sensibilità in funzione artistica e teatrale, con la sua conoscenza, la sua sollecitazione e controllo del cuore e delle sue «vibrazioni» e «modificazioni» fuori di ogni impeto rozzo e passionale, in una cultura dei sentimenti raffinata e non perciò arida e fredda, ricca com'è di gamme di gentilezza, di pietà, di simpatia per le vicende sentimentali più direttamente esercitate nella zona fervida della gioventù e degli incontri umani più scoperti degli anni giovanili. E di fronte a cui ogni impazienza nostra rischia di escluderci dall'ingresso preliminare in una *Stimmung* sentimentale e culturale che richiede invece comprensione e iniziale adesione per poterne appurare i motivi genuini e accedere a un'arte che sarebbe stolto negare e ignorare in base a confronti antistorici e a richieste di aperta «passione», di impetuosa sincerità. O prendere o lasciare: per me preferisco scegliere la prima strada e risalire dall'interno a nuclei di una personalità e di una poesia pur così lontane dalla mia personale «poetica» e umanità e pur così segnate da limiti personali e storici ben evidenti.

Mentre l'epistolario rivela, già su piano artistico, il suo valore di prosa che

⁴⁹ «Non è stata tutta prudenza filosofica quella omissione di congedo che V. S. Illustrissima vuole ascrivermi a virtù: non so se per suggerirmi umanamente una scusa alla mia mancanza, o se per sostenere ingegnosamente l'impegno di ritrovare in me commendabile anche quello che merita riprensione. Io non saprei negare di aver scelto questo come partito migliore, ma non potrei onestamente tacere di averlo debolmente eseguito. Ogni giorno della settimana che precede alla sua partenza uscii di casa risoluto di non farle altra visita, ed ogni giorno della medesima sono stato alla sua porta a procurare il contrario. Insomma è avvenuto, come in questo, quello che avviene in tutto alla maggior parte degli uomini, che combattuti sempre fra la ragione e il desiderio, non sanno mai esser tanto deboli né tanto forti che basti a secondar liberamente il cuore: o ad ubbidir senza limitazioni alla mente...». (Vienna, 1734, *Opere*, I, p. 118).

⁵⁰ Si vedano le lettere del 12 maggio, 21 giugno, 7 luglio 1732, del 19 gennaio, 23 febbraio, 4 luglio 1733.

non è stato mai sottolineato come si dovrebbe ad ampliare la nostra intera conoscenza e la nostra intera valutazione del Metastasio, delle sue capacità espressive e costruttive, della sua arte di sfumatura, di lucidità, di concisione, di modernità semplice ed elegante.

Ricco di veri e propri capolavori arcadico-razionalistici, l'epistolario metastasiano si impone anzitutto al lettore (così al di là di certa prosa arcadica severa del Gravina e diversa da quella fusa e armonica del Muratori) per la sua estrema lucidità, per la sua capacità di dare evidenza nitida e distinta (che il Metastasio tanto lodava, d'accordo con il suo tempo, nei propri corrispondenti⁵¹) alle cose riferite in un taglio riassuntivo e miniaturistico perfetto che corrisponde all'arte della ricapitolazione e dell'esposizione degli antefatti tanto ammirati dal De Brosses nei suoi melodrammi⁵², con un consenso molto significativo da parte del «francese» a uno scrittore italiano che tanto aveva tratto dall'educazione razionalistica e francese e tanto contribuiva ad amare l'arte di chiarezza della prosa e poesia italiana dopo l'enfasi e il turgore barocco⁵³.

Basti almeno 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 viaggio⁵⁴ (vero *tour de force* dell'intelligenza e della penna), o, su di un piano più chiaramente artistico, quelle numerose in cui 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 austriaco⁵⁵), il gusto della precisione e del movimento, in una

⁵¹ «Grazie della bella, chiara, nitida, sincera, breve, espressiva e veridica relazione della festa. Voi me l'avete quasi quasi fatta vedere» (al Riva, 3 settembre 1732, *Opere*, III, pp. 70-71).

⁵² C. De Brosses, *Viaggio in Italia*, ed. a cura di G. Natoli, Firenze 1957, II, pp. 369-370. Il De Brosses ha pagine molto fini sul Metastasio e fra l'altro coglie bene due motivi: la capacità metastasiana di legare recitativo e arie «di passione» in un'unica «espressività» e la capacità di ricreare interamente il materiale preso dal teatro francese e spagnolo.

⁵³ Il Metastasio è, con i limiti che ciò comporta, proprio all'estrema punta di quell'antipatia per i «natural confusi» «che vorrebbon dir tutto» di cui parlava con tanto sdegno il Menzini nella sua *Arte poetica*.

⁵⁴ Lettera al Farinelli del 12 novembre 1749 (*Opere*, III, pp. 437-444).

⁵⁵ 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 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

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, piacevolissimo⁵⁶.

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 con l'animo e l'intelligenza vigile e superiore dello scrittore, le figure di questi due corrispondenti: il fratello vanitoso, spendereccio, rissoso, pieno di manie mondane e letterarie malcollocate, avvocato di cause perse e maldestro moralista (una vera figura di opera comica, ma venata di una certa patetica simpatia che traluce tra l'impazienza e l'indulgenza fraterna), e la contessa italo-austriaca con i suoi «vapori», con le sue paure avventate, con la sua leggerezza di giudizio, a cui il Metastasio oppone, in modi seri ed ironici, la sua filosofia morale, pur aprendosi (come nelle lettere al fratello) di quando in quando a confessioni e a conclusioni più amare, a consonanze di uomo esperto dei mali della vita e della malvagità degli uomini.

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 Flacco *pingue pecus domino facias et caetera, praeter ingenium*. Alla fine una bella pancia ben organizzata e presentata maestosamente a tempo e luogo, paga sempre con usura di rispetto la piccola fatica di chi la porta. Se non foss'altro che quell'idea di 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! È forse in grazia della parola greca! O Coridon! Coridon! A proposito di pancia, mi rallegro che abbiate conoscenza col reverendissimo padre Chiaberge»⁵⁷. O, fra le lettere alla Orzoni, si rilegga almeno

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, 11 novembre 1759, *Opere*, IV, pp. 119-120).

⁵⁶ Si vedano, fra le altre, le lettere a pp. 57, 85, 99 del volume IV.

⁵⁷ 2 novembre 1743 (*Opere*, III, p. 239). E ancora le lettere del 18 marzo 1743 (*Opere*,

quella, fra ironia e galanteria, sulle donne⁵⁸: «La vostra gentilissima lettera del 16 del cadente m'inspira, riverita signora contessina, un poco di rivalità verso di voi. Veggo che in essa vi assumete la libertà di usurpar lo stile di noi altri ipocondriaci consumati: avete l'ardire di riempire la vostra lettera d'idee pavonazze, e trascorrete sino all'eccesso di moralizzare sulla brevità, sull'incertezza e sul poco valore della vita umana. Chi vi ha autorizzato, riverita signora contessina, a mietere ne' campi altrui? Questo non è mestiere per le belle. Elle sono destinate per delizia e sollievo del genere umano, e quando fanno il contrario si oppongono alle venerabili leggi della natura. Se vi piace di filosofare, scegliete una setta che si confaccia meglio al vostro naturale istinto. Le idee ridenti di Democrito vi si adatteranno meglio che il tuono lagrimevole d'Eraclito. Queste querule e lamentevoli espressioni stan così bene ad una vostra pari, come starebbero ad Aristotele ed a Platone il rossetto e le mosche. Che insaziabilità! Non vi ha forse fornite la natura di sufficiente campo dove esercitare e compiacervi de' vostri invidiabili talenti? Non vi basta d'esser le apportatrici della gioia dove comparite? Vi par picciola la facoltà di confonder a piacer vostro gli animi più ordinati e sicuri, di mansuefar la ferocia? d'umiliar la superbia? di rammollir l'ostinazione? di dar ingegno a' più balordi, e di toglierlo a' più perspicaci? Che lascerete a noi poveri sventurati fantocci, se tentate usurparci fino l'ipocondria? Mi consolo che a vostro dispetto non potrà mai riuscirvi, lo sento per prova che le vostre idee tette mi risvegliano più l'immagine di chi le scrive, che della miseria umana. Ed in vece di disgustarmi della vita, mi persuadono a conservarla per esser lungo tempo con lo stesso invariabile rispetto vostro, ecc. ecc.».

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 della gioventù di cui ritorna l'eco nel ricordo suscitato da un minimo accenno, come 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 sensibile parte del cuor mio»⁵⁹.

Proprio sul tema del ricordo può emergere un carattere fondamentale dell'animo e dell'arte metastasiana. Il ricordo, per quanto tenero e commo-

II, p. 233), del 29 gennaio 1753 (*Opere*, I, pp. 782-788), del 30 agosto 1751 (*Opere*, III, pp. 854-855), del 26 maggio 1760 (*Opere*, IV, pp. 142-143), del 14 luglio 1766 (*Opere*, IV, pp. 478-479) o quelle più tristi degli ultimi anni, immalinconite dalla decadenza fisica e mentale del fratello, dalla sua ghiottoneria insaziabile, dalle sue ultime risibili vanità.

⁵⁸ *Opere*, IV, pp. 38-39.

⁵⁹ *Opere*, III, p. 266.

vente, 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 celebre lettera sul soggiorno calabrese il cui ricordo vien suscitato da alcuni accenni del Mattei: «Ho riveduto 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 a Scalea: mi son tornati in mente i nomi e gli aspetti di Cirella, di Belvedere, del Cetraro e di Paola: ho sentito di nuovo la venerata voce dell'insigne filosofo Gregorio Caloprese, che adattandosi per istruirmi alla mia debole età, mi conduceva quasi per mano fra i vortici dell'allora regnante ingegnoso Renato, di cui era egli acerrimo assertore, ed alleitava 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 ancora ridere quando, dopo avermi per lungo tempo tenuto immerso in una tetra meditazione facendomi dubitare di ogni cosa, s'accorse che io respirai a quel suo *Ego cogito ergo sum*: argomento invincibile di una certezza ch'io disperava di mai piú ritrovare»⁶⁰. Quadro nitido, affettuoso, pieno, in cui il ricordo riaffiora con le condizioni di un lieto presente ed evita ogni ingorgo sospiroso, 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 piú tempo all'amico, che è una forma di elusione di ogni sovrabbondanza emotiva, di ogni turbamento del quadro cosí interamente delineato.

E ancora piú interessante su questa direzione è l'altra celebre lettera alla Romanina, da Vienna, sul carnevale romano⁶¹, un autentico piccolo capolavoro del gusto settecentesco e della poesia teatrale metastasiana: «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 21 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 cosí lungo che esamina tutte le carrozze, fosse mai il bellissimo Piscitelli? – Certo; senza dubbio. – Ecco il

⁶⁰ Al Mattei, 1 aprile 1766 (*Opere*, IV, pp. 453-454).

⁶¹ Alla Bulgarelli, 27 gennaio 1731 (*Opere*, III, pp. 52-53).

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 avuto il Corso di Roma dalla piazza de' Gesuiti di Vienna».

Si consideri anzitutto l'estrema felicità e abilità dell'impostazione della scena: con la doppia prospettiva fra interno ed esterno sull'apertura della finestra posta fra la visuale sul Corso e quella su ciò che si svolge entro la stanza in cui gli invitati arrivano, prendon posto, si scambiano complimenti e rapide, gustose battute che spostano e rispostano l'attenzione fra l'interno e la scena sempre più animata del Corso fino all'incalzare della corsa dei barberi con la variante della falsa disgrazia di un ragazzo risolta in un suo singolar lieto fine.

Ma soprattutto e insieme si consideri il fatto che 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.

E si concluderà con l'osservazione che la lontananza, la solitudine del poeta nella ghiacciata Vienna invernale e il loro incontro con il fervido ritmo della rievocata vita romana, colta nel culmine di un'occasione socievole e spettacolare, funzionano come motore sentimentale e forza e limite rappresentativo di una scena in cui non si inserisce nessuna nota di aperto rimpianto (la sigla finale è la soddisfazione di aver fatto rivivere con la fantasia la scena amata), la forza nostalgica si è fatta interamente energia e misura di ritmo e di evidenza rappresentativa.

Né per caso questa lettera appartiene ai primi anni viennesi quando l'esercizio della vita e degli affetti venne come recuperato tutto poeticamente (e con un procedimento più apertamente presente appunto nello sviluppo di questa lettera) 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 al centro della tensione espressiva metastasiana, della sua vocazione ed intenzione teatrale, in accordo intimo con tendenze preminenti nella stessa *Stimmung* e poetica arcadica.

Così come la poetica metastasiana riprende e personalmente rinnova e rinforza i termini fondamentali della tensione poetica arcadica e delle stesse vere e proprie «poetiche» a lui più vicine: sogno in presenza della ragione, pazzia che sgombra le pazzie, per usare i bandi più arcadici del Ceva e del

Gravina. Nozioni di poesia ibride, impure, dualistiche quanto si vuole, ma tese a rendere una speciale visione della vita e della poesia storicamente molto significative dopo il barocco e, se rivissute dall'interno con una coerente forza poetica, come nel caso del Metastasio, tutt'altro che preclusive rispetto ad una realtà poetica, se si vuole limitata e poco profonda, ma, nei suoi limiti, genuina e capace di parlare anche a noi quando non la si sottoponga ad antistorici paragoni e richieste impossibili, quando la si segua nel suo percorso interno e nella sua espressione di un'umanità storicamente compresa.

Tutto lo svolgimento dell'arte metastasiana è contraddistinto da un assiduo, ostinato impegno di poetica, di riflessione e di commisurazione dei propri strumenti espressivi al fluire e precisarsi dell'ispirazione poetica che troverà così, nel suo momento più alto e pieno, la sua via di sgorgo più sicura preparata dalle prove e riprove precedenti, anch'esse mosse dal duplice e concorrente impegno di poetica, di esercizio, di ispirazione e di concreta esigenza poetica.

Ma questo artista sorvegliatissimo, e pur tutt'altro che mosso da ragioni puramente sperimentali-tecniche, ha precisato i documenti della sua più esplicita meditazione di poetica solo in anni piuttosto tardi e fuori del periodo più intenso della sua ispirata attività. Sicché occorrerà premettere un avvertimento di cautela circa la loro utilizzazione *à rebours*, come illuminazione del cammino concreto dello scrittore, circa il maggiore irrigidirsi di certe sue aspirazioni alla «tragedia» vera e propria alla luce del suo più tardo esercizio eroico-virtuoso, circa certe sue prese di posizione più spiegabili entro il clima meno vivace e più tradizionalistico-conservatore degli anni tardi da noi esaminato nel capitolo precedente.

Ma, con tutti questi limiti e precisazioni, la meditazione del Metastasio nei suoi due documenti fondamentali (*l'Estratto della poetica di Aristotile* e le note alla traduzione dell'*Ars poetica* di Orazio¹), nelle osservazioni al teatro greco e nelle numerose lettere dedicate ad argomenti di poetica, si configura per lo più come meditazione *a posteriori* rispetto all'opera realizzata, come giustificazione della propria poesia e della propria poetica attuata nell'organismo melodrammatico.

E possono dunque essere usate, come qui farò, a verifica delle fondamentali posizioni di poetica del Metastasio e del loro accordo con istanze arcadiche generali soprattutto in direzione di una giustificazione del proprio melodramma e dei propri ideali di poesia che non come documenti di autonoma meditazione estetica, di cui pure non mancano segni interessanti in un allargamento moderato del regolismo che va però, secondo me, soprattutto ricondotto entro l'opera di giustificazione del melodramma più che

¹ La prima opera fu compiuta solo nel 1773, la seconda, del 1749, fu però ripresa e perfezionata fra il 1768 e il 1773. Delle osservazioni sul teatro greco, pubblicate postume e concepite solo come pro-memoria a proprio uso e consumo, non conosciamo la data, ma sono certo anch'esse del periodo viennese.

chiaro «precorrimento» di moderne teorie estetiche². Ché, alla fine, la stessa scelta dei due testi, Aristotele e Orazio, limita l'ambito della ricerca metastasiana in una zona sempre chiaramente classicistica (malgrado l'incidenza di letture più moderne da lui usufruite nella stesura di questi suoi scritti) e caratterizza il suo atteggiamento di modernità tradizionale fuori di un più arduo impegno di fondazione estetica originale vera e propria, precisa la sua intenzione di discutere ed esporre quei due testi illustri del classicismo italiano ed europeo in funzione della giustificazione della novità del suo melodramma non contraddicente le esigenze di una poetica tradizionale se intesa nella sua maggior larghezza.

Fondamentale risulta anzitutto la delineazione dei caratteri costitutivi del poeta in cui rifluiscono tipici elementi arcadico-razionalistici e quasi la riasunzione esemplare dell'analisi della propria natura ed esperienza: «In primo luogo, per esser atto a divenir poeta è necessaria una naturale acuta sensibilità all'armonia e 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., 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 Aristotele 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 que-

² Si veda in proposito il saggio di E. Scuderi, *Metastasio teorico di poesia*, in «Ausonia», 1957, troppo concessivo, e la mia scheda relativa ne «La Rassegna della letteratura italiana», 1957, p. 301 (e anche U. Pannuti, *Il Metastasio e le tre unità*, in «Giornale italiano di filologia», 1956, p. 356 ss., e la mia scheda ne «La Rassegna della letteratura italiana», 1957, p. 142 ss.).

gl'ingegnosi translati e metafore, che sono il piú 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 facultà 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 piú 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 piú allontanandoci, non siam poi abili a piú 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 piú avviene (dic'egli) che le cose che dagli uomini piú dotti si dicono e si scrivono, piú facilmente s'intendono perché la chiarezza è la principal virtù dell'eloquenza: e quanto altri è men fornito d'ingegno, tanto piú 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 piú deboli. Plerumque accidit, ut faciliora sint ad intelligendum, et lucidiora multo quae a doctissimo quoque dicuntur: nam et prima est eloquentiae virtus perspicuitas, et quo quis ingenio minus valet, hoc se magis attollere et dilatare conatur: ut statura breves in digitos eriguntur, et plura infirmi minantur. Lib. II, cap. III *De inst. orat.* E pure non mancano 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»³.

Gli elementi essenziali dell'uomo arcadicamente destinato alla poesia sono qui lucidamente raccolti: sensibilità musicale e ritmica che risponde anche alla capacità improvvisatrice tanto esaltata in Arcadia; docilità e attività del cuore (cosí acutamente graduata in «docilità» e «attività», fra spontaneità quasi mimetica e piú vera forza sentimentale, distinta a sua volta nel legame di una emotività personale e di una capacità di «eloquenza» comunicativa nel segno generale dell'espressione patetica); feconda vivacità di fantasia matrice di immagini anch'esse comunicabili (la comunicabilità è *Leit-Motiv* di tutto il discorso) e potere metaforico (sui cui limiti di chiarezza e ragionevolezza poi piú accuratamente si ritorna); fuoco dell'estro o entusiasmo. Ma subito insieme, in un incontro che è centrale in tutta la poetica arcadica sin dal Menzini (qui riportato nei suoi versi), il buon giudizio, la misura ragionevole: incontro di cui il Metastasio sente la difficoltà e l'apparente contraddittorietà (diversamente dai teorici piú banali), ma di cui insieme sente la necessità in relazione alla sua poetica che cosí fortemente punta sulla «catena» di idee-sentimenti-immagini e sulla chiarezza, esigenza poetica e morale ancora una volta connessa alla essenziale esigenza del comunicabile e del socievole che cosí energicamente presiede all'opera metastasiana.

Qualità che giustificano centralmente tanti giudizi critici e preferenze del Metastasio: il celebre giudizio sul Tasso⁴ a cui poi piú segretamente lo legava (come ben vide il Momigliano in molte note del suo commento alla *Libertà*) lo sviluppo degli elementi melodici elegiaci, o il breve giudizio del Parini⁵: «Cotesto meritamente celebrato signor abate Parini, che trovo sempre eguale a se stesso, in tutti gli scritti che sono a me pervenuti; cioè non ricco solo di tutti quei pregi che distinguono l'insigne poeta, ma favorito dalla Natura di quell'*ottimo giudizio*, padre dell'ordine e della chiarezza, che non di rado si desidera nei primi luminari del Parnaso».

³ Note alla traduzione dell'*Ars poetica* di Orazio, in *Opere*, II, pp. 1276-1278.

⁴ Lettera al Diodati, 7 aprile 1737 (*Opere*, III, p. 152). L'esaltazione del Tasso, del suo ordine e del suo «dilettevolmente commosso», non toglie però l'accusa arcadica ai «concettini» e ai suoi avvii prebarocchi.

⁵ Lettera alla Diletti Mattei, 28 luglio 1777 (*Opere*, V, p. 462).

Dove interessa anche l'ultima aggiunta che si riconnette alla metastasiana scontentezza di fronte alla poesia dantesca e ariostesca⁶, così spiegabile entro la dinamica della sua poetica e del suo processo di realizzazione poetica.

Mentre l'elemento della ritmicità e melodia naturale del poeta trova più volte espressione nella esaltazione della stessa naturale tendenza degli uomini al canto e alla musica (e la ricerca del Metastasio è sempre ancorata ad una considerazione globale e media degli uomini, della natura umana, così come egli dissente da una poesia per tecnici e letterati, cucina di «cuochi per cuochi»), che ben giustifica dall'interno e il raccordo fra musica interna della poesia e suo prolungamento nella musica e canto veri e propri, e il rapporto di sviluppo fra recitativo ed aria (e più intimamente il valore di tutto ciò come sfogo disacerbato delle pene, come catarsi che esalta e risolve le passioni e prepara la giustificazione più interna del «lieto fine»): «Ed in fatti chi mai potrebbe dubitar dell'efficacia della musica su gli animi nostri? Chi mai non ne prova e non ne osserva gli effetti ed in se stesso e in altrui? Chi non s'avvede che la nostra violenta inclinazione la chiama a parte di tutte le azioni umane? Nel culto de' sacri tempj, nelle adunanze festive, nelle pompe funebri e fin tra i furori militari vogliam sempre che abbia considerabil luogo la musica. La conoscono e se ne compiacciono le più barbare, le più selvagge nazioni: la sentono benché non atti ancora al perfetto uso de' sensi, i più teneri bambini, e cessan per essa da' pianti loro: il reo nel tetro suo carcere, lo schiavo fra le catene e l'affanno del suo faticoso lavoro, cerca un sollievo, e lo ritrova nel canto.

Sente fra i piè sonarsi i ferri, e canta».⁷

Tutte le qualità del «poeta» metastasiano sono poi da considerare in relazione alla poetica del melodramma, come nuovo genere teatrale che ripristinerebbe (alla luce di un classicismo «moderno») le condizioni della tragedia greca musicale e cantata. E alla luce del predominante problema teatrale (Metastasio non è affatto un lirico che si avvale di uno strumento espressivo che trova sul suo cammino, ma, come vedremo, egli in certo senso se lo rinventa e se lo crea come necessario alla sua ispirazione personale storica⁸) vanno riviste le più generali discussioni metastasiane sulle unità, sulle regole, sulla verisimiglianza, sul linguaggio e le particolari discussioni sulla liceità e validità del dramma musicato e cantato.

Il poeta per eccellenza è, per Metastasio, il poeta tragico (in accordo col

⁶ Per il *Furioso* ritorna anche l'accusa della *bienséance* e del moralismo arcadico alle sue scurrilità e alla sua eccessiva «naturalzza».

⁷ Estratto dell'*arte poetica di Aristotele*, in *Opere*, II, pp. 976-977.

⁸ Anche per il Metastasio la scarsa considerazione, in tanta critica idealistica, per il teatro ha operato negativamente e occorre prender coscienza preliminare di questa generale svalutazione delle condizioni teatrali particolari se si vuol capire la poetica e la poesia di questo scrittore, come poi di un Alfieri.

suo maestro Gravina e con la generale aspirazione settecentesca al «piú perfetto dei generi»), il cui merito preminente è dal Metastasio spiegato alla fine dell'*Estratto dell'arte poetica di Aristotile*⁹, in senso «antilirico» come quello «di soddisfare, scrivendo, all'indispensabile impegno di scordarsi affatto di sé medesimo, e di non parlare mai col proprio ma sempre col cuore altrui; arte che suppone una ben difficile conoscenza ed una non comune attività a potere assumere a suo talento il carattere, cioè le disposizioni dell'animo di un personaggio introdotto; arte che produce il piú squisito di tutti i piaceri, mentre rende visibili le diverse, ne' diversi individui, interne alterazioni degli affetti umani; de' quali, a seconda del bisogno, investito il poeta, ne investe l'animo de' suoi spettatori, e seco dolcemente lo trasporta dove gli aggrada».

La complessità della rappresentazione del «cuore» e delle «alterazioni» degli affetti umani, e insieme la possibilità di una rappresentazione unitaria e varia entro un cerchio di tempo e spazio tanto minore (e meno pericoloso di deviazioni, di indugi, di dispersioni e languidezze) di quanto possa aver luogo nell'epopea, danno alla tragedia in senso metastasiano una posizione di primato basato sui tipici elementi del gusto arcadico-razionalistico. Che nell'aspirazione alla ricostruzione della tragedia greca nella sua unità melodico-espressivo-rappresentativa (dove la nota affermazione delle «arie» come diretti residui dei cori greci¹⁰) traduce realmente sue essenziali esigenze respingendo insieme, rispetto alla tragedia greca, le sue crudesse e l'eccesso di tragicità¹¹, difendendo contro Aristotele la liceità del «lieto fine»¹² legata acutamente ai «costumi presenti» (sicché poi «convien credere che, scrivendo oggi questo gran filosofo la sua *Arte poetica*, adatterebbe il

⁹ *Opere*, II, pp. 1116-1117.

¹⁰ *Opere*, II, pp. 1019 e 1068.

¹¹ Nelle *Osservazioni al teatro greco* si delinea un rapporto di Metastasio con i tragici greci che è molto lontano dalla posizione graviniana e poi soprattutto neoclassica circa l'esemplare perfezione greca (anzi sembra spesso implicare una polemica con tutta l'esaltazione neoclassica, anche se il capro espiatorio è soprattutto il Brumoy), messa piú volte apertamente in dubbio alla luce del gusto arcadico-razionalistico. Si ricordi almeno un aperto attacco al gusto attico (*Opere*, II, p. 1151) ché sopportando e anzi applaudendo la «scostumatezza» di Aristofane Atene «non conferma la finezza del discernimento e la delicatezza del gusto a quella da noi attribuita ecc.»; o la continua ironia sull'«aurea semplicità naturale» greca (ad es. di certe parlate «sconvenienti» dell'*Andromaca* di Euripide che non si può «disapprovare, se piaceva ai greci, che facevan cosí belle statue», *Opere*, II, pp. 1137-1138). Né Metastasio accetta, persuaso della validità del gusto proprio e del proprio tempo, le giustificazioni di tipo storicistico di un gusto che troppe volte offende la *bienséance*, il decoro, la delicatezza, la verisimiglianza, la proporzione, anche a causa di uno stile «ritorto e figurato all'eccesso» (*Opere*, II, p. 1121), di eccessi lirici (ivi., p. 1120): notazioni di stile, queste, che, *a contrario*, convergono nella definizione della poetica metastasiana in cui il classicismo è subordinato nettamente ai criteri arcadico-razionalistici e rococò di delicatezza, di tenerezza, di lucidità, di convenienza morale e razionale, in una *medietas* che, in genere, si chiude di fronte alla grande poesia immaginosa ed ardita e reagisce favorevolmente di fronte a forme piú patetiche ed eleganti.

¹² *Opere*, II, p. 1072.

predetto suo canone a' costumi presenti e non a quelli di venti secoli addietro»¹³), e rilevando in Euripide (amato particolarmente perché piú tenero, piú semplice, piú affettuoso¹⁴, cosí come fra i moderni l'amore del Metastasio va soprattutto a Racine¹⁵) l'essenziale modulo melodrammatico della fluttuazione e delle modificazioni del cuore¹⁶.

Mentre, sul piano delle controversie contemporanee, la difesa del teatro contro il rigorismo moralistico del padre Concina¹⁷ e del melodramma contro quello estetico dei teorici boileauiani francesi¹⁸, quello regolistico degli aristotelici ortodossi tipo Lazzarini, e contro le accuse del Muratori¹⁹, che porta ad affermazioni notevoli sulla possibilità di nuovi generi e su di una moderata libertà dalle regole²⁰, si configura soprattutto come difesa del proprio tipo di melodramma. Che il Metastasio ha creato nella consapevolezza della decadenza del melodramma secentesco e delle esigenze arcadico-razionalistiche, compiendo il miracolo di un salvataggio e di una riforma del melodramma, in gran parte alla luce delle stesse istanze che movevano le accuse dei teorici arcadici, che di quello fecero lo strumento espressivo piú centrale e congeniale della poetica attiva del primo Settecento: sicché poi lo stesso Muratori piú tardi doveva riconoscere la poesia del Metastasio come la maggiore del suo tempo²¹.

Infatti il Metastasio, operando (secondo i suoi modi poco rivoluzionari, ma concretamente innovatori ed energici) dall'interno del gusto contemporaneo, e sviluppandone insieme le istanze classicistiche e «moderne», lavorando con

¹³ *Opere*, II, p. 1072.

¹⁴ Lettera all'abate N.N., 16 giugno 1775 (*Opere*, V, p. 344). La lettera riguarda il paragone tra Sofocle ed Euripide.

¹⁵ V. lettera a Mastraca, 21 marzo 1739 (*Opere*, III, p. 163).

¹⁶ *Osservazioni sul teatro greco*, *Opere*, II, pp. 1140-1141, dove si esalta il «superior talento drammatico» di Euripide sia nella «sospensione» degli spettatori, nella «continua fluttuazione dell'animo» di personaggi come l'Agamennone dell'*Ifigenia in Aulide*, sia nell'«artificio col quale si succedono i timori e le speranze».

¹⁷ V. lettera al fratello, 15 gennaio 1753, *Opere*, III, p. 782.

¹⁸ V. lettera al Calzabigi, 16 febbraio 1754 (*Opere*, III, p. 899) e poi altre lettere nel vol. IV, p. 196, p. 791, e nel vol. V, p. 252.

¹⁹ *Estratto dell'arte poetica di Aristotile*, in *Opere*, II, p. 994.

²⁰ Come avviene per le commedie «lacrimose», v. *Opere*, II, p. 992.

²¹ In una lettera al Riva, del 27 gennaio 1735 (*Epistolario*, VIII, Modena 1905), il Muratori conclude un elogio della *Clemenza di Tito* (pur fra qualche riserva circa l'intreccio che ha qualcosa di «outré» e di inverosimile) con questa recisa conclusione: «Insomma la conclusione si è, che io non conosco oggidí poeta, che possa pretendere uguaglianza con cotesto felicissimo ingegno». Una precedente lettera al Riva del 14 marzo (*Ep.*, VII) definiva il *Demetrio* «un capo d'opera de' sentimenti, per le ingegnose ariette, per la mirabile facilità a dire quanto egli vuole in rima. V'ha dei pezzi che sorprendono». E ancor prima, in altra lettera allo stesso, del 28 novembre 1731, lodava del Metastasio soprattutto «una mirabil facilità a spiegar tutto con sublimità, con chiarezza e con ubbidienza beata di tutte le rime». Non occorrerà insistere sull'aderenza di questi elogi alle piú ambite mètte della poetica arcadico-razionalistica.

la sua salda e cauta energia sul vivo di una sensibilità e di una storicità nei loro piú medi e diffusi valori (lontano quindi dalla spinta piú forte, ma piú irrealizzata di un Gravina, di un Conti, di un Muratori), scartò la soluzione tragica pura (cosí intrisa poi di autentici elementi melodrammatici), la via della tragedia storica-ideale su cui sterilmente si era impegnato il Gravina, e fece rifluire tutta l'esperienza psicologica e melodica della lirica arcadica in un organismo teatrale che sarà teoricamente non piú che un compromesso, ma che praticamente valse come via centrale della poetica dell'Arcadia matura.

Egli intese che il melodramma corrispondeva, proprio nel suo modulo costitutivo, a fondamentali termini del gusto e della sentimentalità arcadica (come ho indicato nel capitolo dedicato allo Zappi e alla Maratti) e, invece di rifiutarlo come facevano i teorici maggiori dell'Arcadia o di riformarlo alla maniera dello Zeno, piú arcaica e moralistica, si preoccupò di 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 (e tanto meno le condizioni spettacolari) 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 movimento patetico, fu la massima impresa del Metastasio, il risultato della sua inventività paziente e consistente e in tal senso, pur avvalendosi delle prove dello Zeno e di altri, egli operò ad un livello piú moderno, piú profondo e nuovo.

Anzitutto con la forte preoccupazione di capovolgere i termini del rapporto musica-poesia come di fatto vivevano nella realtà del melodramma tra fine Seicento e primo Settecento e come erano verificati e condannati dai teorici e riformatori arcadici.

Non la poesia deve essere ancella della musica, come era apparso reale e inevitabile al Gravina²², al Crescimbeni²³, o al Martello (che piú scetticamente proponeva di lasciare il melodramma al suo inferiore piacere abnorme e alle sue imperfezioni, irregolarizzabile e irrimediabile²⁴), o al Muratori che, nel capitolo quinto del terzo libro di *Della perfetta poesia*, in un'ampia ricapitolazione delle accuse al melodramma, puntava insieme e globalmente

²² Si veda del Gravina il paragrafo XX del trattato *Della tragedia*. Il Gravina nel melodramma vedeva «meccanicità», amore «chimerico» (con una prevalenza che andava a scapito di «ogni espressione di altro costume e di altra passione», limitazione dell'«infinita varietà dei casi umani») e insieme asservimento della poesia alla musica e alla scenografia.

²³ Il Crescimbeni non vuole addirittura parlare del melodramma perché privo della regolarità tipica della tragedia lavorata al «tornio aristotelico», per il «guazzabuglio di personaggi» che lo Zeno aveva almeno districato e semplificato (*Istoria della volgar poesia*, ed. 1730, VI, p. 107).

²⁴ *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».

sulla innaturalità, inverosimiglianza, improbabilità di esso²⁵, sul suo ricorso a espedienti, equivoci, colpi di scena, sulla sua «effeminata tenerezza», sulla sua mescolanza disorganica di toni comici e tragici, ma soprattutto (al centro di considerazioni più immediate sulla condizione di ignoranza dei musicisti e degli attori che lo trovano concorde con il Marcello²⁶ e poi con lo stesso Metastasio) 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 musica²⁷».

Orbene nella poetica metastasiana il rapporto si capovolge (ritornando intenzionalmente alla forma cui il Muratori accennava come originaria dei greci, in realtà riavvicinandosi all'intenzione dei creatori del melodramma²⁸ e superandola per volontà di complessità di azione), il primato della poesia è posto fuori di discussione e la musica deve servirne e sottolinearne l'espressività, appunto secondo l'ipotesi (condivisa e combattuta durante il secolo) 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

²⁵ *Della perfetta poesia*, Milano, 1820, III, pp. 65-67, che mettono in chiaro, con movimento gustoso di parodia indignata, l'assurdità della situazione melodrammatica dal punto di vista del razionalismo arcadico (e, se si vuole, non solo di esso): «È egli mai verisimile per la gente che una persona in collera, piena di dolore e di affanno, o narrante seriamente e daddovero i suoi affanni, possa cantare?... Ma che più ridicola cosa c'è di quel mirare due 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 una canzonetta, allorché il soggetto porta necessità di partirsi in fretta e di non perder tempo in ciarle?». Naturalmente le accuse degli arcadi trovano un terreno tanto più propizio nel melodramma secentesco sovraccarico di elementi spettacolari, impostato su contrasti e mescolanza di toni comici e tragici, su colpi di scena e avventure senza fine, di cui possono essere esempi *Il pastor regio* di Ferrari della Tiorba o i melodrammi dell'Aureli.

²⁶ Per il Marcello rimando alla mia scheda riportata in questo volume. Sulla discussione intorno al melodramma si vedano R. Giazotto, *Poesia melodrammatica e pensiero critico nel Settecento*, Torino 1952, e la relativa recensione di M. Mancioti, ne «La Rassegna della letteratura italiana», 1954, p. 267 ss.

²⁷ Op. 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 verosimile ed organica, ma pur sempre fasciato 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).

²⁸ Nel Rinuccini, nel prologo della *Euridice*, parla la «tragedia», mentre poi in melodramma di pieno Seicento (ad es. nella *Favola di Orfeo* dello Striggio) nei prologhi parlerà la «musica». Per l'origine poetica del melodramma si veda il finissimo saggio di L. Ronga, *La nascita del melodramma dallo spirito della poesia*, in *Arte e gusto nella musica*, Milano-Napoli 1956.

cui però avvertiva i limiti intrinseci di rigidità²⁹), il Metastasio sostenne sempre (accettando così le accuse dei teorici arcadici al melodramma, ma considerandole valide solo contro il melodramma degenerato nella generale corruzione del gusto settecentesco e riassorbendole nelle esigenze positive che egli voleva sviluppare nel suo «autentico» melodramma o dramma musicale) il primato della poesia e della espressione poetico-tragica fino alla costatazione estrema di una riuscita migliore dei suoi drammi se recitati senza musica, ma meglio ribadendo la sua posizione più vera di un ausilio della musica dimostrata concretamente nei suoi rapporti con i musicisti.

Il dramma è scritto e pensato nella sua organicità e il poeta chiede, ordina al musicista l'ausilio di sviluppo e di sottolineatura musicale e melodica delle parole e dello stato d'animo che esse centralmente esprimono, in una posizione dello scrittore che è effettivamente molto diversa da quella di qualunque «librettista» di altre epoche.

Si rileggano, per aver chiara la posizione del Metastasio, certe sue lettere a musicisti, come quella del 20 ottobre 1749 allo Hasse, in cui, pur cortesemente dicendo di non voler limitare la libertà del musicista, egli indica precisamente i luoghi dove gli strumenti «possono giovargli» e il modo con cui la musica deve confortare il calore di un'«orazione già di per se stessa concitata» e non deve, invece, con la sua lunghezza «intepidire» l'orazione, «snervare» il recitativo. E agli stessi cantanti (in una posizione singolare di regista delle proprie rappresentazioni ben rilevata dal Varese) si estende la sua preoccupazione di scrittore che chiede ad essi fedeltà alla direzione espressiva fermata dal testo poetico, ne rifiuta e condanna acutamente ogni tentativo di deviazione virtuosistica, ne sollecita la posizione di ausilio e la coerenza di espressività, comunicabilità emotiva alla forza patetica espressiva della poesia³⁰.

Tanto da giungere ad affermare, come estremo (magari contraddittorio ai

²⁹ Sullo Zeno si veda la lettera a G. Bettinelli (10 giugno 1747, *Opere*, III, p. 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) ed è molto importante per la storia metastasiana del melodramma fra '600 e '700: «quando mancasse 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 verosimile, 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».

³⁰ Cfr. lettere al Farinelli (1 agosto 1750, *Opere*, III, p. 555) e al Santoro (26 marzo 1764, *Opere*, IV, p. 350) in cui il Metastasio apertamente polemizza con i cantanti disobbedienti e presuntuosi (di un'epoca – si noti – ormai di crescente dissenso con gli sviluppi della musica e della pratica del canto) che «vergognandosi di assomigliarsi agli uomini, de' quali prendono il nome, anelano unicamente di gareggiar con le calandre, coi zufoli e coi violini».

suoi principi della naturale tendenza umana al canto e alla musica interi), il miglior risultato dei suoi drammi se recitati senza musica, e più centralmente dichiara la sua poesia come capace di autonomia e di musica interna. Come può ben rilevarsi dalla nota lettera allo Chastellux³¹ in cui si esprime insieme la tarda polemica metastasiana contro una musica che sempre più tende (diversamente dalla condizione media dei musicisti adibiti ai suoi melodrammi nell'epoca più chiaramente arcadica) a sopraffare il testo poetico con una propria autonoma espressività e considera il testo come puro pretesto di situazioni e stati d'animo consegnati direttamente alla fantasia creatrice del musicista. E se in realtà le cose erano diverse e anche in certa librettistica di fine Settecento si può avvertire un coerente bisogno di maggior drammaticità fuori del diagramma più consueto del «melodramma melodrammatico»³², un concorrere dell'opera del librettista e del musicista verso una nuova concezione drammatica, centralmente ci importa qui ben chiarire la volontà e la tensione operativa del Metastasio che, pur nei limiti di un compromesso inevitabile, se ne giovava per rinsaldare dall'interno (non per demandarla esternamente alla musica e al canto) la sua spinta espressiva e musicale essenziale che egli avvertiva e voleva capace di una propria «interna melodia», considerando l'integrazione del musicista non più che un proseguimento e una sottolineatura delle sue direzioni espressive e poetiche teatrali autonome.

E ciò che vale insieme chiarire ulteriormente è il fatto che nella complessa e difficile opera del Metastasio regista, ordinatore delle proprie rappresentazioni teatrali e musicali, giustificatore della propria concezione del rapporto poesia-musica, campeggia visibilmente la centrale preoccupazione espressivo-patetica del poeta del «cuore» che a tutti i collaboratori della sua opera chiede «espressività», linguaggio del cuore, organicità espressiva, serietà e impegno espressivo e comunicativo volto a sollecitare più che l'orecchio il cuore degli spettatori³³ e più che con la «meraviglia» con il «piacere» di una creazione poetica coerente, organica, naturale riferita poi al gusto e alla umanità di un pubblico che è per il Metastasio non astratto e indeterminato, ma concreto e particolare: il pubblico della sua età di cui il poeta è interprete congeniale e cordiale³⁴.

³¹ 15 luglio 1765 (*Opere*, IV, pp. 938-999).

³² Si può vedere ad esempio il testo dell'*Antigone* del Coltellini musicata dal Traetta. Del resto la storia della librettistica settecentesca è tutta da fare e da legare allo sviluppo delle poetiche settecentesche. Sarà chiaro ad esempio che l'*Ascanio in Alba* del Parini ha un'impostazione neoclassica assai lontana dai moduli metastasiani, mentre i libretti dell'opera «buffa» portano diverse cariche di linguaggio comico-realistico che andrebbero ben valutate. Si veda intanto lo studio, troppo però solo sociologico, di E. Battisti, *Per un'indagine sociologica sui librettisti napoletani buffi del Settecento*, in «Letteratura», 46-48 (1960), p. 114 ss., e la mia scheda ne «La Rassegna della letteratura italiana» 1961, p. 187.

³³ *Estratto dell'arte poetica*, *Opere*, II, p. 1089.

³⁴ *Estratto dell'arte poetica*, *Opere*, II, p. 1091.

Donde di nuovo la forza e il limite metastasiano di una fortissima contemporaneità e storicità fino al rischio di un sacrificio (in realtà apparente data l'omogeneità del Metastasio al proprio tempo storico) di proprie esigenze, inutili e fuorvianti se non comunicabili e accettabili. Popolarità e comunicabilità appoggiate, del resto consapevolmente, a due posizioni risolte di Metastasio: quella degli obblighi «precisi ed indispensabili del poeta» e quello del preminente giudizio popolare.

«L'obbligo principale di questo (come buon poeta) si è assolutamente e principalmente quello di dilettere; l'obbligo poi del poeta (come buon cittadino) è il valersi de' suoi talenti a vantaggio della società, della quale ei fa parte, insinuando, per la via del diletto, l'amore della virtù, tanto alla pubblica felicità necessario. Or se il poeta non diletta, è cattivo poeta insieme ed inutilissimo cittadino. Tutti gli illustri esempi di virtù e le massime morali che avrà sparse inutilmente ne' male accolti suoi fogli, seguiran la sorte di questi; ed in vece di correre applaudite fra le mani del popolo, ed istruirlo, saran condannate»³⁵.

Il giudizio del popolo poi è «di un peso indubitanamente, molto più considerato che altri non crede. Il popolo è per l'ordinario, il men corrotto d'ogni altro giudice. Non seduce il suo giudizio rivalità d'ingegno, non ostinazione di scuola, non confusione di inutili, di falsi, di male intesi o male applicati precetti, non voglia di far pompa di erudizione, non malignità contro i moderni, mascherata di idolatria per gli antichi, né alcun altro de' tanti velenosi affetti del cuore umano, fomentati, anzi bene spesso prodotti dalla dottrina, quando non giunge ad esser sapienza. Legge ed ascolta il popolo i poeti unicamente per dilettersi: non se ne compiace se non quando sente commuoversi: e benché s'inganni il più delle volte quando pretende di spiegar le cagioni del suo compiacimento, non s'inganna perciò in lui giammai la natura, quando si risente all'efficacia de' non conosciuti impulsi che l'han mossa»³⁶.

Queste esigenze di «popolarità», di «comunicabilità» (il teatro, dunque, al culmine di tale poetica) e, più in alto, di espressività patetica e teatrale, dominano anche il problema metastasiano del linguaggio che (lontano da

³⁵ V. lettera al Santoro cit., *Opere*, III, p. 350.

³⁶ V. lettera al Mastraca (28 febbraio 1739, *Opere*, III, pp. 181-182) in cui il Metastasio motiva il suo distacco dalla rappresentazione tragica troppo realistica sulle condizioni di fatto di un «popolo» diverso e diversamente educato da quello a cui si rivolgeva Sofocle col *Filottete*. Del resto il suo tempo vide in questa sua contemporaneità e popolarità uno; dei suoi pregi più alti ché, come dice l'anonimo biografo già citato (op. cit., p. 148), «la bellezza, l'eleganza deesi adattare al genio delle persone per cui si scrive e al gusto, qualor non sia depravato, del secolo in cui si scrive. Con tal mira sempre scriveva l'incomparabile nostro poeta, e per questo si è reso padrone de' nostri cuori».

ogni immagine di pura facilità librettistica e di sciatteria improvvisatoria³⁷) è orientato consapevolmente in tale direzione, da cui dipende la ricerca di una «modernità» che opera fra tradizione e uso, fra uso e «buoni autori», che si preoccupa di essere soprattutto efficacemente, espressivamente elegante, melodica e chiara³⁸.

Da qui l'incontro della diffidenza per il rigorismo cruscante³⁹ e dell'assiduo scandaglio nella correttezza efficace e propria, l'ideale (così arcadico, ma spinto a impasti più eletti e insieme più semplici) di una «colta ed elevata incantatrice favella che imita il discorso naturale»⁴⁰, superiore a quella comune per eleganza e interno canto, ma come quella spontanea e comprensibile⁴¹, qualità queste ultime che il poeta tende a portare al loro grado supremo e paradigmatico.

Sicché, ripresa l'assidua volontà arcadica, denunciata di fronte ai francesi, di una distinzione del linguaggio poetico da quello prosastico, il Metastasio la fonda però su di un incontro di aulico e di popolare, di discorsivo e di musicale come forma suprema di comunicabilità e di espressività-impresività (l'impegno anche puntiglioso delle arie sentenziose che mirano a fissare la modesta saggezza arcadico-razionalistica in

³⁷Naturalmente, specie nell'ultimo periodo in cui il Metastasio scriveva più controversia e per superior commissione, non mancano effettive sciatterie e facilità librettistiche, ma ciò non si può dire delle opere più sorvegliate e ispirate.

³⁸Per le minute preoccupazioni linguistiche del Metastasio si rileggano le lettere 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 della 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?

³⁹Per 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).

⁴⁰Espressione simile a quella di altri arcadi, come il Maffei.

⁴¹Circa la «comprensibilità» si ricordi l'ammirazione del Metastasio per i canti religiosi tedeschi scritti in una lingua che i fedeli «intendono» (lettera al fratello, 27 luglio 1750, *Opere*, III, p. 551). E per la chiarezza e comunicabilità ad ogni costo, si rilegga la lettera al fratello, 18 gennaio 1768 (*Opere*, IV, p. 595). «Le lingue non sono altro che strumenti atti a trasportar nella mente degli altri le idee concepite nella nostra: onde fra due espressioni sempre è da preferirsi quella che meglio conseguisce il suo fine (purché non sia barbara o pedestre) all'altra più elegante e pellegrina, ma meno retta e fedele. Con questo ragionevolissimo principio io ho procurato in tutti gli scritti miei di sfuggire l'oscurità e gli equivoci: ed a dispetto di questa perpetua cura non mi è sempre perfettamente riuscito: tanto è difficile il trasporto delle immagini dalla nostra all'altrui fantasia».

forme definitive e tesaurizzabili da tutti gli uomini, come di fatto avvenne nel Settecento e come continuò ad avvenire in più ristretti cerchi di scolastica educazione nobiliare nell'avanzato Ottocento⁴²).

Da qui (e cioè da tipici centri motori arcadico-razionalistici incarnati nella natura e nel calcolo metastasiano, ma contraddistinti da un'interna scelta entro le vie arcadiche) derivano l'antipatia per gli eccessi dell'«affettazione petrarchevole» e del «libertinaggio marinista»⁴³, la risoluzione di slanci di tipo guidiano, inerenti alla velleità grandiosa eroica, in forme di chiarezza e animata vivacità che usufruisce e supera insieme la lezione filicaiana, l'antipatia per i metri difficili e troppo tecnici e specialistici (la sestina⁴⁴), per le forme metaforiche inverosimili ed oscure (dove la scarsa apertura anche a Dante spesso risentito in tal direzione⁴⁵), la stessa fedeltà alla rima⁴⁶ come

⁴² Ricordo, per esperienza personale, che le mie due nonne, educate in collegi «per nobili fanciulle» intorno al 1870, erano solite appoggiare riflessioni proprie con citazioni perfette di arie sentenziose del Metastasio!

⁴³ Per il petrarchismo «esangue» ed affettato si veda la lettera all'Algarotti del 1° dicembre 1746 (*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 *fritti 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 specie che si chiama fra noi *secentismo*».

⁴⁴ Nella lettera al Caiafa del 17 aprile 1773 (*Opere*, V, p. 228) dichiara la sestina «a lui odiosa fin dalla mia infanzia alle lettere». «Essa è una faticosa puerile inezia da maritare con gli anagrammi, acrostici e cronografici, mette in ceppi la ragione, rende sterili le menti più famose e in vece di quell'armonia seduttrice ch'è il fisico incantesimo della poesia, produce un noioso frastuono da scorticare le orecchie meno delicate».

⁴⁵ Si veda la lettera all'Algarotti del 13 maggio 1747 (*Opere*, III, p. 303) in cui rifiuta la metafora dantesca delle «mani del cielo e della terra». «La metafora, a creder mio, dee condurre l'intelletto al positivo per la via di qualche viva e bella imagine e la povera mia fantasia è miseramente confusa quando intraprende d'attribuir le mani al cielo e alla terra, e il mio intelletto suda a dedurre da un'immagine così enorme il nudo senso dello scrittore». Si veda anche contro le metafore ardite e troppo nuove la lettera al Lazzaroni, gennaio 1764 (*Opere*, IV, pp. 332-333).

⁴⁶ Si veda la lettera all'Alberti, 6 marzo 1769 (*Opere*, IV, pp. 715-716), in cui dichiara la sua scarsa simpatia per l'endecasillabo sciolto tanto prediletto dal Gravina. «Sia ragione o costume, il mio orecchio non si adatta facilmente a cotesta comoda libertà, che forse un poco di pigrizia ha raccomandato a qualche altro illustre Liceo della nostra Italia. È vero che la rima talvolta impedisce tirannicamente l'espressione de' nostri pensieri; ma è vero altresì che ne suggerisce talvolta de' più luminosi e sublimi, a' quali non sarebbe mai pervenuta la nostra mente senza il violento sforzo al quale la costringe e l'avvalora quell'angustia eccitatrice». Fa eccezione per le poesie didascaliche, pur aggiungendo che la «musica» è

mezzo di «imitazione» melodica di discorso naturale e di sottolineatura di definizione e di sintesi espressiva.

E la stessa limitatezza del lessico metastasiano, tante volte osservata e prima rilevata come pregio un po' prestigioso di saper dir tanto con tanta limitata varietà e poi più fortemente contestata come sicura riprova di scarsa poeticità e di una concessione alle forme librettistiche e canzonettistiche, si giustifica più storicamente (e ben tenendo conto della ripresa di una linea del linguaggio melodrammatico e teatrale) nella preferenza metastasiana per una espressione analitico-sintetica concentrata su alcuni temi fondamentali poetici, per la costanza e sobrietà di tono, per l'incontro di eleganza e semplicità e comunicabilità ad un pubblico vasto e medio: legata alle istanze razionalistiche e al bisogno della collaborazione-sollecitazione con una società non puramente letteraria e di una tensione collettiva nemica dell'eccesso immaginoso, avida di chiarezza e di sinteticità lucida, di situazioni tutte afferrabili e comprensibili, di una emotività intensa risolta in canto.

Sicché in quella effettiva limitazione c'è pure una forza e una via di singolare capacità riassuntiva-espressiva esercitata con mezzi volutamente selezionati che danno ai nuclei essenziali e poetici del patetico un risalto e una suggestione maggiore, caricano le parole tematiche di una loro forza concentrata e risolta in canto, fuggendo la dispersività e amplificazione secentesca e l'aridità e piattezza della prosa.

Certo quella costanza di tono, quella ribadita, insistita espressione di un linguaggio emotivo-melodico dovettero sembrare ben monotone poi a chi come Alfieri e Foscolo portava in sé un mondo poetico tanto più complesso e vario, e l'immagine alfieriana dispregiativa del flauticello⁴⁷ e il suono di flauto di cui parlava il Foscolo⁴⁸ concorrevano in questa necessaria condanna che una civiltà nuova, tanto più ricca e forte, doveva pronunciare sul

sempre essenziale alla poesia. E così ripete nelle lettere al Mattei (16 maggio 1776, *Opere*, V, p. 389) in cui si scaglia contro il versiscioltismo come «antiarmonica setta regnante» e aggiunge che quel «poco musico metro», «togliendo alla poesia il fisico incantesimo della rima magistralmente usata, riduce a scarsissimo numero quello de' lettori; ed escludendone affatto il popolo, manca del più sicuro mallevadore dell'immortalità».

⁴⁷ Si veda il sonetto LII della prima parte delle *Rime* in cui ci si riferisce certo al melodramma di tipo metastasiano.

⁴⁸ U. Foscolo, *Saggi e discorsi critici*, ed. naz. X, 2, a cura di C. Foligno, p. 252 (trad. Ugoni). Per altri giudizi foscoliani v. S. Romagnoli, op. cit., pp. 64-65. Durissimo è inoltre lo schema di giudizio sul Metastasio nei frammenti alla fine della lezione undicesima delle *Epoche della lingua italiana (Saggio di letteratura italiana)*, ed. naz. XI, 1, a cura di C. Foligno, p. 257: «Perché impoverì la lingua, perché impoverì la Natura – perché ammolli i costumi – sua fama, prova della mollezza de' tempi e de' costumi, non merita del suo genio – anzi... dell'uso che fece del suo genio in danno dell'Italia». Notevole è anche, per capire la posizione storica foscoliana, il passo del *Saggio sulla letteratura contemporanea in Italia* in cui giustifica l'eccessiva «asperità» del verso alfieriano come bisogno di raddrizzare l'albero della lingua italiana piegato verso la mollezza del Metastasio (*Saggio di letteratura italiana* cit., II, pp. 517-518).

mondo e sul linguaggio metastasiano. Ma, a voler vedere le cose storicamente, a voler rendersi conto della tensione espressiva di un'epoca, nei suoi limiti e nei suoi caratteri non solo negativi, quel linguaggio fluido e chiaro, semplice ed elegante, melodico ed espressivo era pure il risultato di una assidua tensione storica, artistica, né esso manca di una sua schietta capacità di ridestare in noi (quando ci si riporti a quella poetica, a quelle condizioni di vita e di gusto) ciò che esso voleva esprimere di poetico e di umano. E nella accettata immagine del flauto, quale finezza di gamme, quale capacità di far rifluire in quella voce morbida e lineare e cristallina una effettiva vita di affetti, di aspirazioni, di sentimenti poetici!

È, ripeto (come si vedrà dalla parte più diretta allo svolgimento metastasiano), una apparente povertà e monotonia che son la mèta di un lungo esercizio complesso ed acuto, di una scelta orientata alle necessità prime di un mondo poetico-teatrale che di questi mezzi semplici ed eletti si serve per la sua più vera espressione.

Si pensi al recitativo del *Demetrio*:

Andrò dal colle 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.

Qui il sentimento idillico-patetico di una fedeltà amorosa sullo sfondo adjuvante della solitudine, illuminata dalla consuetudine cara del volger del giorno e del sole, condensa la sua forza espressiva mercé l'estrema semplicità ed eleganza del lessico, delle immagini, del ritmo che – a ripensar poi al lungo cammino di Metastasio fra istanze classicistiche-razionalistiche e riassimilazione della immaginosità e musica tardocinquecentesca e sin secentesca – si son qui risolte nella loro estrema rarefazione e pur conservano una lor densità di suono, di disegno, di emotività entro cui circola delicato e gentile (fino a certe immagini evidenti di fragilità e di trasparenza vitrea) il *Leit-Motiv* patetico nella sua misura perfetta e indimenticabile nel cerchio della finzione teatrale a cui quel linguaggio vuol aderire⁴⁹.

Né d'altra parte questo linguaggio poetico, tutto valido entro il suo cerchio storico, mancò di immettersi nella storia del linguaggio poetico italiano, costituendone (in forza della sua tensione poetica e della sua consolidata fermezza) 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

⁴⁹ Il linguaggio teatrale ha problemi diversi da lirici ed epici e deve avvicinarsi «quanto si possa senza avvillimento, al parlare naturale, che è quello della prosa». Lettera al Riva, 20 settembre 1732 (*Opere*, III, p. 76).

lirica e all'elegia narrativa, in una zona che va sino al Leopardi e che si basa soprattutto sulla forza dialogica e narrativa del recitativo (le arie appoggiarono di piú il «facilismo» provinciale) con il suo tessuto nitido e patetico, stringente e fluido, in cui l'eredità dell'Arcadia e del razionalismo si consolidano al suo livello piú alto passando direttamente o indirettamente attraverso il piú vario discorso poetico del Monti dell'*Aristodemo*, degli *Sciolti al Chigi*, dei *Pensieri d'amore* e recuperando, al di là della cesura barocca, il succo piú educato e sottile del tassismo e del guarinismo tardocinquecentesco.

Malgrado tutto, una via della tradizione italiana non spregevole e rifiutabile quando si pensi a come questa nel Settecento impostava certe sue esigenze di limpidezza e di chiarezza, di eleganza e di semplicità, di razionalità e di sensibilità in chiara funzione antibarocca e con la sua esigenza di comunicabilità piena, di responsabilità, di chiarezza, di comprensibilità.

Ma il Metastasio non fu solo un elaboratore di linguaggio, ché dietro quel suo tessuto linguistico, dietro i suoi moduli recitativi, dietro le parole della «perduta speranza», del «palpitare» del cuore, vibra un effettivo se pur limitato mondo poetico, una interpretazione poetica della situazione degli uomini nelle sue condizioni arcadico-razionalistiche ed è perciò che ci lascia sempre pensosi il giudizio leopardiano, pur nel suo dubbio, proprio là dove accomuna Metastasio ed Alfieri come poeti di «affetti», e proprio mentre svuotava il Monti di ogni realtà di sentimento poetico.

III

La premessa della formazione poetica del Metastasio è costituita significativamente dall'incontro fra il primo esercizio di improvvisazione, come ideale corrispondenza a quella essenziale presenza dell'«estro» di cui il teorico parlava nel passo ricordato delle note all'*Ars poetica* di Orazio, e l'educazione classicistico-razionalistica del Gravina e del Caloprese, la cui componente razionalistica era ben chiara nello stesso emblematico ricorso alla ragione ordinatrice che compare 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.¹

Lezione essenziale di cui il Metastasio conservò sempre alcune esigenze fondamentali: quella dell'organicità della favola contro la dispersione edonistica e musicale, quella di una destinazione didascalica e di inserimento dell'opera poetica in una direzione di costume e di moralità (dove il valore dato alle arie sentenziose come espressione corale di una saggezza collettiva), quella del componimento complesso e capace di uno svolgimento di favola contro la misura avara e costretta del sonettismo, quella di un linguaggio perspicuo e nitido filtrato attraverso l'esemplarità dei classici.

E soprattutto l'ideale di una totale verificabilità razionale (chiarezza e concatenazione) in cui lo scolaro del cartesianismo traduceva idee chiare e distinte in immagini altrettanto chiare e distinte.

Si può così intravedere, nelle stesse opere della prima adolescenza, la via seguita dal Metastasio fra una regolarizzazione dell'improvvisazione (le ottave del *Concilio degli Dei*) e lo sviluppo più studiato, nel metro severo e discorsivo della terzina, di una tematica graviniana, esaltatrice di una saggezza eroica e di un didascalismo morale nutrito di concreti appoggi giuridici e filosofici: dalla *Morte di Catone* all'*Origine delle leggi*, alla più tarda *Strada della gloria* del '18 che, nell'epicedio dell'amato maestro, raccoglieva i frutti più tipici di quella prima direzione più da un punto di vista tematico che da quello del linguaggio eclettico e solenne, con prestiti da Dante, dal Petrarca dei *Trionfi* e dal Guidi.

Si tratta di componimenti assai goffi e faticosi in cui campeggiano apofteg-

¹ *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...».

mi tipicamente graviniani come l'esaltazione (nella *Morte di Catone*) dell'eroismo dell'anima illuminata dalla ragione e tesa platonicamente alla sorte celeste

(Ah che quell'alma cui ragione è duce,
non può giammai temer di quella morte
che al destinato fin la riconduce.
Anzi ella sempre l'aspre sue ritorte
romper si sforza in cui si trova oppressa,
e sempre aspira alla celeste sorte)²

e l'affermazione già ricordata della naturale presenza dello spirito divino nell'uomo che non ha così bisogno dell'intermediario sacerdotale:

Ciò ben sappiamo che la divina essenza,
in cui tutti viviamo, a nostre menti
già del vero donò la conoscenza...
È poi, perché degg'io Giove superno
negli aditi cercar, se il trovo espresso
ovunque mi rivolgo, ovunque scerno?³

O (nell'*Origine delle leggi*) l'immagine del saggio illuminato dal lume interno⁴:

Il saggio vive sol libero appieno,
perché del bene oprare il seme eterno
dell'infinito trae dal vasto seno.
Egli discerne col suo lume interno
che da una sola idea sorge e dipende
delle create cose il gran governo.⁵

Mentre nella *Strada della gloria* la lezione del Gravina viene svolta soprattutto in una premessa morale di saggezza interiore ad ogni conquista di gloria che è molto tipica per il controllo, l'autodisciplina, la consapevolezza del Metastasio:

Noto prima a te stesso esser procura,
preceda ogni opra tua saggio consiglio,
e poi lascia del resto al Ciel la cura.⁶

² *Opere*, II, p. 762.

³ *Opere*, II, p. 763.

⁴ Dove è il riflesso preciso della teoria dell'«illuminante» Gravina di cui abbiamo già parlato. In questo senso l'*Origine delle leggi*, legata all'opera giuridica del Gravina *Originum iuris civilis libri tres*, è la più fedele espressione del gravinismo del Metastasio. Poi tale adesione venne spengendosi entro altri interessi, ma un certo fondo graviniano permane anche entro il conformismo religioso del Metastasio.

⁵ *Opere*, II, p. 765.

⁶ *Opere*, II, p. 759.

Ma su questa direzione già prima il Metastasio aveva cercato di inserire un tentativo piú chiaramente poetico di cui solitamente si ricordan solo il fallimento⁷ e la grave ipoteca del soggetto trissiniano imposto dal Gravina: il *Giustino*.

In realtà chi vada a leggersi quell'opera dell'adolescenza metastasiana (scritta fra il 1712 e il 1714) troverà che, entro la direzione graviniana, rispecchiata nell'abbondanza di parlate politiche e sentenziose e nel *Leit-Motiv* della saggezza illuminata, si muovono già elementi della poesia metastasiana che ripugnano alla tragedia solenne e austera del Gravina e che, pur entro un linguaggio in gran parte guidiano e nella abolizione della musica piú sicura delle rime (sono endecasillabi sciolti interrotti da qualche settenario), fanno avvertire la spinta piú genuina di toni patetici e melodrammatici, specie nella piú congeniale e indagata figura femminile di Sofia⁸. Ed è nei monologhi di questa che vibra già il gusto della distinzione di situazioni di perplessità appoggiato all'uso replicato dei «forse», dei «chi sa», come nel monologo della scena terza del primo atto o in quelli che si susseguono in presenza di Fosca (che commenta in chiave di lieto fine prefigurato e di saggezza razionale:

Ogni tempesta
termina colla calma e il vostro duolo
avrà piacevol fine)

e culminano in una catena di dubbi e di autorisposte di chiaro suono metastasiano. O si legga la lunga parlata di Sofia (Atto IV, scena VI) con la decisione dell'avvelenamento:

Ingiustissimo fato, eccomi giunta
dove del braccio tuo vana è la forza.
Questa nera bevanda, in cui s'asconde
lo squallido rigor di tetra morte,
da questo sen farà partir la vita;
ma saprà toglier anche a un tempo istesso
dalla tua tirannia l'alma dolente?
No, non cred'io che in quanto il sol colora
piú mesta donna ritrovar si possa,
né di me piú meschina. Odio la vita;

⁷ Il giovane Leopardi collocava il *Giustino* vicino al *Rinaldo* del Tasso e alla *Cleopatra* dell'Alfieri come opere riprovate a cui tennero dietro grandi opere poetiche (Dedica al lettore della traduzione del secondo libro dell'*Eneide* in *Poesie e Prose* a cura di F. Flora, Milano, 1937, I, p. 619).

⁸ 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 piú felice nel descrivere la mobile psicologia femminile, in cui è certo il piú vero precursore del Goldoni.

né già lo posso amar, poich  divenne
alimento di pena, esca d'affanno.
Ovunque il guardo doloroso invio,
su le pietre, sul suolo, in cielo, in mare,
miro impresso Giustino (ahi vista atroce!),
dell'amor mio, del mio morir cagione.
Il miro aim ! qual su l'arene il vidi,
enfianto, umido, lacero e grondante
ancor il crin dell'infelice flutto,
aprir ver me le scolorite labbra,
e dirmi in tuono orribile e severo:
«Per te non vivo, ingrata, e tu non mori?»
Ahi, qual rigido gelo,
presago di mia morte,
dalla piante mi scorre insino al crine!
V'intendo, s , v'intendo, irate stelle;
voi volete ch'io rompa ogni dimora
per girne in seno a morte: ecco, son pronta.
(in atto di pigliare il veleno)
Mio bellissimo sol, mia cara luce
che a mezzo il corso tuo giungesti a sera,
dalla sublime sfera ove ti aggiri
accogli tu con un benigno sguardo
della fida Sofia l'alma costante,
che incerta di trovarti ancor ti siegue.
Tu per trovarmi tanto mar passasti;
io per cercarti vo di vita a morte.
Oh Dio, potessi i giorni tutti gli anni,
che si dovriano alla mia verde etate,
cangiar colla tua vita; o quanto lieta
il vorrei far! Ma poich  il Cielo avverso
tanto non mi permette, perch  forse
degno prezzo non son della tua vita,
a te li sacro e alla tua pura fede.
Altro, caro, non cerco
se non che lieto mi raccolga, e scorta
mi facci almen per lo cammino ignoto.
Se ci  non fai per fin che il sol si estingua,
andranne errando sconsolata intorno
della flebil Sofia l'ombra dolente.
Ors  si muoia... Oh Dio! Chi mi trattiene?
Eh che   vano timor... No, non ho core;
la man ricusa d'ubbidir la mente.
Questa   ben, crudo Ciel, pena maggiore
d'ogni altra che fin ora oppressa m'abbia.
Ma che? Sar  Sofia di cor s  vile
che di morir ricusi,
quando la morte un maggior duol le toglie?

Ah no, ciò non fia mai. Si beva, e questo
mortifero liquor spenga ogni affanno (*beve*).
Già la morte è nel seno. Almen pietosa
mi disciogliesse tosto
da questa luce infesta agli occhi miei!
Oh misera Sofia, come vivesti
felice allor quando non eri amante!
Tropo, ah! troppo godrei felice stato,
se nel mio petto Amor non mai regnava.⁹

Né mancano nel tessuto piú incerto e ricco di riflessi barocchetti, castigati in eloquenza guidiana, certe impostazioni del discorso patetico metastasiano che piaceranno al Leopardi:

Oh me infelice!
Queste son le mie nozze e i lieti giorni,
queste le pompe, questi i miei piaceri?¹⁰

Anche se spesso la vibrazione del patetico è surrogata (per immaturità di stile e inesperienza di vita) da forme piú volgari e goffe¹¹ e la nitidezza è intorbidata da difficoltà¹² e le arie-cori sono rigide e stentate.

È evidente che nel *Giustino* queste premesse di tendenze metastasiane combattono non solo con una immaturità centrale (il metodo del tormento patetico non riesce ad intrecciarsi e a sciogliersi mancando di una matura intuizione del rapporto fra la sorte individuale e il destino), ma con un linguaggio e una tecnica pesanti e magniloquenti, con un materiale linguistico legnoso ed arido, privo delle risorse musicali e dell'*humus* sentimentale che saranno tipiche del Metastasio maturo. E l'acuta nitidezza razionale, che contribuirà poi alla fusione di eleganza e semplicità delle opere maggiori, è ancor troppo sul piano apertamente sentenzioso e didascalico del Gravina, così come l'impeto patetico lotta con lo stoicismo atteggiato e i toni gravi e solenni del Guidi.

Sicché ben si capisce come, sulla via che condurrà (attraverso molteplici tentativi ed esperienze in cui tecnica e motivi interni si intrecciano e si

⁹ *Opere*, II, pp. 47-49.

¹⁰ Atto IV, scena III.

¹¹ Or se ne pente, e se ne pente in modo,
meschina lei, che fa pietade ai sassi.
(*Opere*, II, p. 16).

¹² Ed io sento piú doglia
del dolor di Sofia,
che non senta piacer del suo diletto:
ché trovar non si può piacer sí lungo
che brevissimo affanno eguagli in parte.
(*Opere*, II, p. 23).

commisurano lentamente) fino alla metà dell'*Olimpiade* e del *Demofonte*, fosse necessario non l'abbandono totale delle istanze graviniane, ma il loro provvisorio smorzamento (per una ripresa più intima e originale e diversa) di fronte ad una nuova fase di sviluppo di qualità canore e immaginose, ad un più libero esercizio di canto e di immaginazione che solo esternamente può configurarsi come il «tradimento» del Gravina e la rivincita del Seicento sullo scolaro di un'Arcadia solenne, contenutistica e didascalica.

In effetti già nel 1717, nel *Ratto d'Europa*, sulla via dell'idillio mitologico, il Metastasio, pur nella ricerca di tipo graviniano di una musica più severa (endecasillabi sdruciolati in gara con esametri latini), si volgeva ad un'esperienza più spontanea e libera di patetismo, di pittoricismo paesistico, di canto madrigalistico, che, recuperando le nuove letture di Ovidio, del Tasso, lirico, dell'*Aminta*, del Guarini e del Marino bucolico, confluiva in una spinta verso forme più fluide ed abbondanti: corrispettivo di una sensibilità più lieta ed edonistica che, nella storia dell'Arcadia in progresso, si viene più avvicinando alle esigenze di tipo crescimbeniano attraverso un'esperienza più complessa e importante per la maggior profondità di acquisizione letteraria e di personale scelta del Metastasio. Il quale proprio attraverso questo più libero abbandono canoro e immaginoso, questo esercizio di sensibilità, meno costretta nelle castigate forme del severo classicismo graviniano, verrà successivamente riconquistando dall'interno di una complessa esperienza le esigenze razionalnaturali, la misura classicistica, le stesse istanze di moralità non astratta e di favola organica e «civile» con ben altra ricchezza e necessità che se egli avesse battuto unicamente la strada guidiana-graviniana che di per sé lo conduceva o all'intricata prova del *Giustino* o al ragionamento in versi dei componimenti in terzine prima ricordati.

E solo attraverso questa esperienza il Metastasio poteva, lavorando di scelta, di fusione, di assottigliamento su di una materia sensibile, linguistica, musicale e immaginosa più abbondante e libera, avviarsi alla musica nitida, al patetismo controllato, all'incontro di semplicità e di eleganza, all'armonia dell'opera come corrispondenza di trama e di tessuto lirico che contraddistingue più chiaramente il cammino dalla *Didone* all'*Olimpiade* e al *Demofonte*.

La direzione idillico-mitologica che domina in questa fase – e che si ripercuote sino in componimenti «sacri» come *Per la festività del Santo Natale* (in cui la nuova era aperta dalla nascita di Cristo è raffigurata come la vera età dell'oro¹³) – agevola questo sblocco della più libera sensibilità metastasiana e il recupero di una zona di adiuvanti suggestioni poetiche che giunge sino

¹³ Pace più che redenzione e, se si vuole, versione arcadico-civile del miracolo cristiano, come si vede anche nell'Ode *Pel Santo Natale* il cui finale è ben significativo per le ragioni arcadico-civili dello stesso idillio metastasiano. Con l'arrivo di Cristo (l'«Autore della pace») la pace si diffonde «lieta» in ogni lato, e «il furor dell'aquile latine» depone l'armi «ed in aratri duri / cangia le scuri sanguinose e fiere, / e le guerriere spade e i fasci ostili / in falci umili».

al Marino bucolico e idillico, ma soprattutto si delimita nella fase tassesca e manieristica prebarocca con i loro presupposti classici e con il primo svolgimento della poesia tassesca nell'inclinazione musicale del melodramma rinucciniano.

Non dunque tanto una rivolta al Gravina in nome dell'appello barocco (con la conseguente ipotesi di un puro svolgimento barocco-Arcadia e barocco-rococò secondo la nota tesi del Calcaterra¹⁴), quanto una ripresa della zona tassesca e quasi un ritorno alle origini del melodramma (e dunque insieme un rifiuto degli sviluppi secenteschi di questo) per un nuovo e originale recupero delle sue origini poetiche¹⁵ e per una nuova possibilità di risalire al dramma, all'opera organica attraverso l'incontro di immagini, di canto, di azione, nei suoi nuclei più elementari, e di linguaggio più fervido e libero: sulla base di una riconquistata felicità naturale, di un Eden idillico-mitologico in cui far lentamente rifiorire lo sviluppo dei sentimenti e della psicologia dei personaggi più «naturali» e «poetici» di quanto non potesse avvenire sulla via troppo costruita e intellettuale della tragedia graviniana o degli abbozzi guidiani.

Si rilegga già il *Ratto di Europa* e in una tendenza, comune al Rolli, di maggior rappresentazione sensibile, di figura e canto (poi ristretta a prevalenza di situazioni e canto per scelta, non per aridità, e per scelta personale e storica coerente alle direzioni fondamentali dell'Arcadia romana con cui il Metastasio viene ora collaborando), si avvertirà, di fronte al *Giustino*, il più libero abbandono e alla descrizione idillica¹⁶ e, nel suo seno, allo sviluppo del patetico ancora involto nella rappresentazione sensibile più che nel parlato:

Poiché rinvenne, come pietra immobile
parsa saria; ma i venticelli e l'aure
talor la chioma e 'l sottil velo scuotono.
Come viola è il volto esangue e pallido;

¹⁴ Si noti, fra l'altro, come la stessa utilizzazione di strofe del Marino conduca ad esiti nettamente antibarocchi.

¹⁵ Si ricordi in proposito il già citato saggio di L. Ronga, *La nascita del melodramma dallo spirito della poesia*, e si ricordi come il melodramma secentesco si fosse venuto allontanando, per ricchezza spesso caotica di elementi comico-drammatici, per funzione di lusso scenografico e per abbondanza del «meraviglioso», dall'originale ed esile tessuto poetico rinucciniano. Il Metastasio volle riprendere – a nuovo livello di interessi storici e letterari e con più forti aspirazioni di «tragedia» (che non mancavano però negli intenti del Rinuccini) – quell'origine più pura e poetica di fronte al «teatralismo» impoetico dei libretti melodrammatici secenteschi. E perciò si smussa in parte l'ipoteca zeniana sull'origine del melodramma metastasiano che risale alla sua maggior complessità soprattutto – non unicamente – per ragioni interne e per una sua ricostituzione originale.

¹⁶ E, allor che dalle grotte oscure ed umide
uscita la Notte sovra il carro tacito
traendo seco la triforme Cintia,
godea mirar nell'onde il lume tremulo
e col ciel di chiarezza il mar contendere.

non battono le palpebre, e gli occhi tumidi
dal grave pianto stanno immoti e stupidi;
e per la tema che l'affligge ed occupa,
con spesso e grave moto il cor le palpita.¹⁷

Che può parere un passo indietro rispetto a certe parlate di Sofia nel *Giustino*, mentre implica un risviluppo del moto patetico, che culmina nel sintomatico verbo metastasiano («palpita»), entro una capacità immaginosa e rappresentativa maggiore, di cui si alimenterà, tutto tradotto nella parola recitativa, il disegno patetico metastasiano.

Poi, usufruendo del succo delle nuove letture non-graviniane, dagli idilli come il *Ratto di Europa* e del più aperto esercizio melodico della *Primavera* del 1719 (che traduce insieme una moralità idillico-edonistica¹⁸ e un gusto fresco e nitido di incontro di paesaggio e di sentimenti¹⁹), le azioni teatrali, cantate e serenate, gli epitalami del 1720-1723, vengono prolungando questo esercizio di espansione musicale e immaginosa, di colorismo madrigalesco, e insieme lentamente assicurando al suo centro uno sviluppo di patetismo melodrammatico che si coagula in situazioni, in personaggi, in linee di parlate sempre un po' floride e gorgheggianti, ma progressivamente alimentate di una sentimentalità più precisa e volta a funzione più attiva nell'economia della favola.

Con un recupero chiaro, entro la letteratura, di elementi vivi di sensibilità e sentimentalità che differenziano la formazione del Metastasio dalla via più arcaica e moralistica dello Zeno, in cui gli elementi musicali e patetici son come più aggiunti e meno fusi nella loro qualità più artificiosa e spesso barocchetta.

Il Metastasio opera nel vivo della sensibilità e della sentimentalità del suo tempo e così si spiega poi il vivo successo della *Didone* in cui la corrispondenza fra il poeta e il suo pubblico fu piena, assoluta. E in cui insieme si preparò la base dello sviluppo melodrammatico metastasiano, che precede

¹⁷ *Opere*, II, p. 852.

¹⁸ Fin quel nocchier dolente
che sul paterno lido
scherzo del flutto infido
naufrago ritornò,
nel rivederlo placido
lieto discioglie l'ancore,
e rammentar non sa
l'orror che in lui trovò.
(*Opere*, II, p. 770).

¹⁹ Tornan le frondi agli alberi,
l'erbette al prato tornano:
sol non ritorna a me
la pace del mio cor.
(*Opere*, II, p. 769).

con una scelta sempre piú intransigente e sicura degli elementi costitutivi di un'opera che – nelle sue stesse caratteristiche di organicità, armonia, circolarità e vibrazione patetica, di dramma a lieto fine e di rappresentazione della vitalità lieta e patetica, saggia ed eletta, media ed aristocratica – traduce originalmente le aspirazioni piú intime dell'epoca arcadico-razionalistica. Quali erano già anticipate dal sonettismo melodrammatico dello Zappi e della Maratti e dal confluire piú coerente di una *Weltanschauung* di lieta e patetica fruizione della vitalità, di moralità e di socievolezza con le inerenti esigenze del dialogo e della linea costruttiva e scenica vibrante e nitida, melodica e razionale, briosa e lucida, animata e sospesa per una piú piena mèta di soddisfatta conclusione razionalnaturale nel porto idillico del lieto fine e con l'esigenza di un'opera intera che recupera in teatro le piú vive esperienze della lirica contemporanea.

Attività che trova il conforto (fra esercizio forense mal tollerato e gioiosa tentazione poetica) nella calda vita napoletana che rimarrà sempre, sino ai piú tardi anni viennesi (si ricordino le lettere al Farinelli e le compiaciute inserzioni di battute napoletane rievocate come segno patetico e lieto della gioventú), la zona fervida giovanile, la riserva di vitalità piú esercitata e vissuta, di «popolarità» e di vita teatrale piú autentica. Fra lo stimolo vivo della musica, il contatto sollecitante dei comici e dei cantanti, e lo sviluppo e l'utilizzazione delle nuove letture.

Si apra cosí l'*Endimione* (1720) e si avrà l'impressione di un primo anello in questo processo di risalita al melodramma attraverso prove inizialmente piú composite e brevi («azioni teatrali»), sul terreno piú propizio e facile della situazione mitologica e boschereccia (come era avvenuto agli inizi del melodramma vicino alla favola pastorale). Piú forte la presenza di battute comiche un po' pettegole, e ancor pieno l'abbandono al canto (e al senso edonistico dell'amore senza tormento²⁰) nella sua piú chiara ascendenza marzialistica cosí evidente nell'apertura dell'azione teatrale:

Nice, Nice che fai? Non odi come
garriscon tra le frondi
de' floridi arboscelli
i mattutini augelli,

²⁰ Le pene sono pimento del piacere:
Quell'alma severa
che amor non intende,
se pria non s'accende
non spero goder.
Per me son gradite
ancor le catene.
In mezzo alle pene
piú bello è il piacer.

Che pare un bando, a suo modo, contro la tematica dell'«alma severa» del Gravina e dello Zeno.

che al rosseggiar del Gange
escono a consolar l'alba che piange?

Dove è rilevabile il colorito canoro e paesistico (ma senza nulla di veramente concettistico e senza il gorgheggio secentesco), l'incontro prevalentemente tassesco²¹ nell'impasto sentimentale-musicale-immaginoso così fluido e liquido che domina in tutto il componimento. Da cui tutto scorre facilmente in un paesaggio idillico che viene riducendosi in emblematico sfondo di melodramma e con un'azione tracciata soprattutto dalla linea musicale-coloristica-sentimentale entro cui il patetico preme con impeti ben commisurati alla intera atmosfera in cui si pronuncia. Come può vedersi in questo breve dialogo tra Endimione e Diana²² nella cui risposta sembra albeggiare – ma in un raccorciamento maggiore quanto a linea patetica e in un maggior contesto di immaginosità e musicalità colorita – un movimento patetico alla cui intera esplicazione il Metastasio giungerà nell'*Artaserse*, nella sua piena maturità:

Endimione:

Mio nume, anima mia
poiché il tuo cuore in dono
con sí prodiga mano oggi mi dà,
non mi tradir, non mi lasciar giammai.

Diana:

Io lasciarti? Io tradirti?
Per te medesimo il giuro.
O de' conforti miei dolce tormento,
o de' tormenti miei dolce conforto:
sempre, qual piú ti piace
a te sarò vicina,
cacciatrice mi brami, o peregrina.

Anche negli *Orti Esperidi* il bisogno di pieno abbandono edonistico è francamente affermato sia nella tematica (amore ricambiato e felicità del vivere), sia nella schiettezza del colorismo melodico appoggiato al madrigalismo ed espanso floridamente, come in questa parlata di Venere innamorata:

Zeffiro lusinghiero,
che per l'ameno prato
vaneggiando leggero

²¹ Il filtro classicistico funziona in accordo con la zona di ripresa tasseca che è pure essenziale nel Metastasio, come fece piú volte vedere il Momigliano nel suo commento alla *Gerusalemme*. Ma piú che della *Gerusalemme* la ripresa è qui dell'*Aminta* e dei madrigali. Linea Tasso-Metastasio che è ben significativa (a parte il Gravina) per il tentativo arcadico di riprendere il corso della poesia italiana all'altezza del secondo '500.

²² *Opere*, II, p. 78.

lo sparso odor raccogli,
e le cime de' fiori annodi e sciogli;
fiumicello sonoro
che, scorrendo felice
la florida pendice,
il platano e l'alloro
grato con l'onde alimentando vai,
e, per l'ombre che godi, umor gli dai;
vaghe piagge odorate,
ombre placide e chete,
per me senza il cor mio belle non siete.²³

Ma la sensibilità che già anima sottilmente l'impeto melodico e il compiaciuto vagheggiamento degli elementi pittorici e canori del paesaggio partecipante al motivo erotico fondamentale trovano già, sulla direzione appunto di una sensualità sentimentale, distinzioni psicologiche acute ed attente nella voce esperta di Venere.

Non temer di mia fede,
ché la tema è fallace, e mio l'affanno,
siegui il felice inganno; e se talora
agghiaccia sul mio labbro
qualche tenero senso il mio timore,
ti parlerà per le pupille il core.²⁴

E mentre si apre il giuoco iterativo e distintivo delle coppie innamorate che sarà tipico del *Metastasio* (qui Venere e Adone, Egle e Palemone), già qualche scena più costruita melodrammaticamente si annoda nello schema sapiente dell'intreccio degli amori delle due coppie. Come l'abile contrappunto fra le ardenti assicurazioni di Adone a Venere e la sommessa costatazione di Egle a Palemone impersuasivo, che teme un legame d'amore fra Adone ed Egle di cui è innamorato²⁵.

O di quest'alma fida
unica speme, unica fiamma e cara,
dalle tue luci impara
di belle faci a scintillar il cielo.
Per te dal secco stelo
i gigli e le viole
sorgon di nuovo a colorar le spoglie.
Per te novelle foglie
veste il vedovo tronco, e al dolce lume

²³ *Opere*, II, p. 96.

²⁴ *Opere*, II, p. 99.

²⁵ *Opere*, II, pp. 104-105.

di tue pupille chiare
 ride placido e cheto in calma il mare.
 E tu che sei cagione
 di letizia e piacere
 alla terra, alle sfere, ancor non scacci
 l'importuno dolor che al tuo semblante
 la porpora gentil bagna e scolora?
Egle: (Non odi Palemon?)
Palemone: (Non basta ancora)
Venere: Per te, dolce mia vita,
 sollecita e dolente
 quest'anima fedel pace non sente.
 Se d'un chiaro ruscello
 guizza il pesce fra l'onde,
 se un lento venticello
 mormora tra le fronde,
 a quel moto, a quel fiato
 palpita questo core innamorato;
 e tutto par che sia
 oggetto di timore all'alma mia.
 Se tu non mi abbandoni,
 se a me serbi quel core,
 non so che sia timore;
 scuota Marte a sua voglia il brando e l'asta.
Egle: (Non basta, Palemone?)
Palemone: (Ancor non basta).

E si noti come nelle parlate di Venere l'ampiezza dell'espansione non toglia che la linea espressiva è sicura e sorregge il carico delle impressioni colorite e canore già con quella saldezza che poi troverà più adeguata forza nitida nella sobrietà non prosastica del linguaggio metastasiano, che sembra aver limitato e riassorbito (non abolito) il succo di questa esperienza di sensibilità poetica e immaginosa attraverso un filtro purificatore che ridurrà poi immagine e canto alla sicurezza ed essenzialità espressiva e patetica di certe delicate parlate dell'*Artaserse*.

Mentre nella «serenata» *Angelica* (del 1722) – che è interessante anche come riprova della prevalenza tassessa nella formazione più vera del Metastasio in questa specie di tassizzazione dell'argomento ariostesco²⁶ – entro

²⁶ Si rilegga l'apertura col dialogo melodico-madrigalistico di Angelica e Adone (p. 121) o, a p. 133, l'ariosa parlata di Angelica che finisce (con l'ausilio della replica di Medoro) per risolversi più chiaramente in un vero e proprio madrigale di tipo tassesco:

Non vedi il cielo
 che arride pietoso ai nostri amori?
 Ecco, dall'onde fuori
 spunta la bianca luna e il ciel rischiara

questo linguaggio melodico-coloristico l'elemento del recitativo espressivo e attivo viene prevalendo e arieggiando già tipici modi del recitativo metastasiano

(*Angelica*: Orlando! o quanto in vano
ricercato da me giungi opportuno)²⁷

e il personaggio di Angelica, con la sua civetteria e il suo patetismo, viene sempre più costituendo un progresso sulla via del personaggio femminile metastasiano che culminerà (in questa fase) in quello di Didone.

Come poi nella *Galatea*, del 1723, così ricca ancora di espliciti richiami di poeti adiuvanti (Poliziano, Sannazzaro, Ariosto, Tasso)²⁸, il linguaggio melodrammatico si fa sempre più strada, sia nella forza di suggerimenti di sfondi poetici scenografici

(colà ne vieni
dove quel cavo scoglio
sopra il placido mar curva la fronte
e il tranquillo Oceàn fa specchio al monte)²⁹

sia, e più, nella sua capacità di graduata e complessa definizione di stati d'animo (con qualche inarcata increpatura di rilievo barocchetto³⁰), sia

col suo tremulo raggio, e, fin del bosco
fra gli intricati rami
penetrando furtiva,
a regolar gli incerti passi arriva.

Questo è anche il documento di una possibile antologia madrigalistica di questo primo Metastasio, interessante e piacevole, ma di cui non rimpiangiamo la perdita più autonoma se si pensa all'uso interno che il Metastasio ne fece per la costruzione del suo canto-azione maturo. Ché sarebbe tesi errata quella di chi volesse individuare qui un Metastasio più libero e poi coartato e striminzito dalla costruzione melodrammatica.

²⁷ *Opere*, II, p. 119.

²⁸ Mentre poi gli echi saranno accuratamente riassorbiti e per lo più risolti in una generale ripresa di appoggio ad un linguaggio diventato a suo modo inconfondibile ed originale e mai – checché se ne dica – unicamente «librettistico».

²⁹ *Opere*, II, p. 139.

³⁰ Goder senza speranza,
sperar senza consiglio,
temer senza periglio,
dar corpo all'ombra e non dar fede al vero;
figurar col pensiero
cento vani fantasmi ad ogni istante:
sognar vegliando, e mille volte al giorno
morir senza morire,
chiamar gioia il martire,
pensare ad altri ed obliar se stesso,
e far passaggio spesso

nella delinearazione della parlata con tipici moduli di dialogo che saranno spesso essenziali alla forza tensiva del tono colloquiale metastasiano: come nella parlata di Polifemo³¹ con la ripetizione e l'intensificazione del «dille» e del colloquio rivolto, attraverso un'interlocutrice presente, al personaggio assente. Che è mezzo tipico di una più tenera e struggente tensione di colloquio amoroso volto a far vibrare, in un'atmosfera di assenza-presenza, la lontananza della persona amata, la difficoltà del varco sino a lei.

È qui la base più vicina alla forza nuova e geniale della *Didone* con la quale il Metastasio interrompe il parallelo esercizio, negli *Epitalami* (1720-23), di una lirica puramente musicale e descrittiva in cui pure si avverte la tensione di melodia in funzione di rappresentazione-azione: sicché sarebbe erratissimo rimpiangere una via madrigalistica interrotta per pure esigenze «teatrali», laddove queste vengono richieste dall'intimo dell'esperienza metastasiana e maturano e configurano, in ben altra prospettiva di capacità, la vena più canora patetica che nella fase madrigalistica può cogliersi.

* * *

La *Didone abbandonata* nasce al culmine di questa tensione melodico-patetica e la risolve in un impeto di costruzione intera, dentro un momento di eccezionale fervore vitale e creativo sollecitato dalla lieta vita napoletana, dallo stimolo del vivo personaggio dell'attrice, la Romanina (la *Didone* è infatti l'opera più legata ad un pubblico e ad un'attrice)³², confermato e chiarito da quella presa di posizione affermativa e polemica che è il brillantissimo intermezzo *L'Impresario delle Canarie*. Il quale, mentre espande intorno all'opera le componenti di letizia e di comicità che si involgono nelle stesse sue pieghe melodrammatiche e la caricano di una implicita tendenza alla commedia (senza perciò che essa in commedia si risolva, come parve troppo facilmente al De Sanctis), le assicura una base di consapevolezza della propria novità nell'ambito della vita e del costume teatrale del tempo.

Sicché questo intermezzo, che è di per sé cosa piacevole e viva, e premessa di una linea comica che il Metastasio sacrificò nel proprio svolgimento, riattingendola momentaneamente solo nella deliziosa, ma più fragile e disegnata commediola *Le cinesi*, testimonia la forza e la consapevolezza da cui sorge la *Didone* e ne assicura la storicità nel pieno della vita teatrale contemporanea, nella dimensione teatrale di un tempo che nel teatro risolveva le sue

da timore in timor, da brama a brama,
è quella frenesia che amor si chiama.

Dove si noti anche la versione più «frivola» dell'amore rispetto all'impegno più appassionato e sentimentale della tematica matura.

³¹ *Opere*, II, p. 143.

³² Si ricordi la lettera del 4 agosto 1734 pubblicata recentemente dal Fucilla (*Nuove lettere inedite del Metastasio*, in «Convivium», 1958, p. 586 ss.) in cui il Metastasio ricorda la Bulgarelli come colei che «m'inspirò».

esigenze, di realtà e di sogno, di dialogo e di calda socievolezza, di interesse per i rapporti umani e sentimentali nella loro irresistibilità e nel loro educato controllo, nel loro rifluire in lezione di saggezza e in incentivo di vitalità.

E si ricollega a quel tipo di intermezzo comico che, nella satira lieta della vita teatrale, coglieva insieme un oggetto della tensione comica moderna (commedia di costumi contemporanei e non semplice ripresa della commedia cinquecentesca) e un aspetto della riforma arcadica da cui più tardi, e ad un nuovo e più forte livello di mentalità e di civiltà, trarrà il suo primo spunto la riforma goldoniana. Donde la consonanza con la più grottesca *Dirindina* del Gigli e con lo stesso *Teatro alla moda* del Marcello (e più tardi con l'*Impresario delle Smirne* e con i primi schemi comici del Goldoni come la *Cantatrice* e la *Pelarina*), nonché con le stesse pagine più vive della polemica e delle proposte del Muratori nella *Perfetta poesia*, ma in un concreto esercizio teatrale che dimostra di per sé la vocazione scenica del Metastasio e quella più esplicita maturazione teatrale esplosa sulla base più sommessata e vaga dei precedenti tentativi teatrali.

E, al centro della satira dell'impresario-poeta galante, della cantante prestantuosa e rozza, della madre mezzana (insomma dell'equivoco mondo teatrale, che era già una delle ragioni della decadenza teatrale e uno dei punti della polemica artistico-morale dell'Arcadia), spuntano, vivi e mediati artisticamente, elementi chiari della polemica arcadica trasferiti sul piano teatrale. 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 «farfalla»:

La farfalla che allo scuro
va ronzando intorno al muro,
sai che dice a chi l'intende?
«Chi una fiaccola n'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.³³

³³ *Opere*, I, pp. 64-65. Si ricordino poi su questa strada parodistica le arie satiriche del *Crudeli*:

Il vezzoso terremoto
con l'amabile suo moto
va ingoiando le città
ed il fulmine giulivo,
non lasciando un uomo vivo
va scherzando qua e là...
L'elefante innamorato
con maniera – non più fiera,

Dove ben si delinea, in questa forza elastica e comica, nella chiara utilizzazione di un linguaggio bislacco e convenzionale, nella freschissima ilarità e nella mimica festosa e dinoccolata, la satira persuasa del melodramma barocco con la sua caotica mescolanza di toni tragici e comici, con la sua funzione casuale di esercizio canoro per i «virtuosi», con la sua improbabilità di vicenda e la sua indecifrabilità e incoerenza di discorso poetico. Sicché il libretto decadeva ad accozzo di motivi e di parole senza senso e senza capacità espressiva, il recitativo e le arie si giustapponevano senza necessità interna, inutili a chi li ascolta³⁴, offesa alla serietà poetica del melodramma, concessione al malgusto e alla frivolezza di un pubblico ineducato che non apprezza il «recitare» e chiede solo pezzi di bravura di canto per le virtuose interessatamente ammirate³⁵.

Ciò che rivela le preoccupazioni chiaramente arcadiche del Metastasio e conferma, a questo punto essenziale, la sua presa di coscienza della riforma del melodramma dall'interno delle sue condizioni: accordo necessario fra arie e recitativi, forza espressiva dei recitativi ed espressività anche delle arie, organicità dell'opera e, ripeto, suo intero impegno espressivo. Il tutto animato da voci e personaggi comici, che, senza ausilio didascalico, si muovono e si caratterizzano comicamente: il Nibbio, con la sua goffaggine volgare e le sue pretese di galanteria «platonica» (l'impresario «che pieno di rispetto, / modesto e melanconico, / sempre d'amor platonico / per lei sospirerà»³⁶), e Dorina còlta nel suo affaccendarsi autoritario intorno ai sarti e alle cameriere che le misurano il vestito per la recita («più corta questa parte»; / «tantin più, per favore»), nel suo buon senso, stupito dalle smargiassate del Nibbio

ma gentile, ma vezzosa
la proboscide amorosa
spinge in seno al caro ben.

³⁴ *Opere*, I, p. 57:

Anzi in questi [i recitativi] potrà
cantar con quella lingua che le pare,
ché allor com'Ella sa,
per solito l'udienza ha da ciarlare.

³⁵ *Opere*, I, p. 56:

Il libretto non deve esser capito;
il gusto è ripulito,
e non si bada a questo:
si canti bene e non si badi al resto.

³⁶ E per il linguaggio rozzo, composito con espressioni plebee e dialettali si rileggano le arie di barocco degradato nella ignoranza del rozzo impresario poeta:

Fingi meco rigore
sol per prenderti spasso;
so ch'hai tenero il core,
bell'ostreca d'amore, e sembri un sasso.

Dove si noti l'abilità con cui il Metastasio sa usare le risorse della satira linguistica e dunque le capacità di questo scrittore che scelse poi la via della elegante semplicità per scelta volontaria e ispirata e non per aridità personale e convenzionale.

e incapace di reagire pienamente alla convenzione, nella sua legalistica e autorevole richiesta di patti di onorario fra termini tecnici ed oggetti gustosi

(E che, oltre l'onorario, Ella mi debba
dar sorbetti e caffè,
zucchero ed erba thè,
ottima cioccolata con vainiglia,
tabacco di Siviglia,
di Brasile e di Avana,
e due regali almen la settimana),

sino al finale³⁷ in cui il duetto a versicoli, puntati sul suono comico del verso tronco, risolve pienamente la messa in azione di questi due personaggi «buffi» con una accelerazione festosa, uno scatto comico che già garantiscono le eccezionali qualità artistiche del Metastasio «1724» e, pur negli ideali arcadico-melodrammatici che guideranno il suo sviluppo dalla *Didone* in poi, le qualità di freschezza di un singolare momento di esplosione poetica di tutto il Metastasio, con una vivacità, una spregiudicatezza, una mobilità e fertilità di motivi e di risorse che in seguito egli educerà, condurrà pazientemente e tenacemente in una direzione più profonda, ma meno smagliante e impetuosa.

È il momento della scoperta della propria forza inventiva e teatrale, del proprio gusto di personaggi mobili e attivi, fra scena e vita, e si capisce bene come il Goldoni abbia considerato come esemplare la *Didone*, la «divina Didone», come dice il suo portavoce Ottavio nel *Teatro comico*

³⁷ *Nibbio*: Non importa: mi basta che un poco
si ricordi di un suo servitore.
Dorina: Speri, spero ché forse il mio core
il suo merto distinguer saprà.
Nibbio: Ah! signora, la sola speranza
non mi serve, non giova per me.
Dorina: Eh! signore; ma troppo s'avanza:
si contenti per ora così.
Nibbio: Ih! Ma questa mi par scortesia:
tanta flemma soffrir non si può.
Dorina: Oh! che fretta! Bastar gli potria
di parlarne vicino al Perú.
Nibbio: Uh! Ma tanto tenermi nel foco,
con sua pace, mi par crudeltà.
Dorina: Con sua pace, non è crudeltà.
Ma mi spieghi: qual è il suo pensiero?
Nibbio: Un affetto modesto e sincero.
Dorina: Me ne parli, ma quando sto in ozio.
Nibbio: Ho paura che il nostro negozio
mai concluso fra noi non sarà.
Dorina: Non disperi. Vedremo. Chi sa?
(*Opere*, I, pp. 65-66)

respingendone con sdegno le contraffazioni e le parodie, sentendone la vitale forza teatrale e la posizione di inizio di tutto il teatro settecentesco proprio perché essa era opera viva, traduceva impetuosamente esigenze vive del tempo in personaggi e azione, con minore discriminazione di tono (che sarà essenziale nella scelta successiva del Metastasio), ma appunto perciò più libera e piena.

È certi personaggi (se si esclude il più atteggiato ed esemplare Enea, che poi viceversa è fondamentale per la «perplexità» metastasiana, ma in modi anch'essi eccessivi e a lor modo corrispettivi di questo momento di scoperta delle proprie tendenze essenziali) hanno un che di più risentito e di più vivace, di più mobile e di più espanso pur entro la stilizzazione elegante e gentile che li profila già nel passo minuettistico e nel miniaturismo nitido e lucido che andranno poi prevalendo nella misura melodrammatica. Jarba, barbarico e utilitaristico, Selene con la sua figura più tenue, femminile e malinconica, di patita dell'amore e di «anima bella», che tace e soffre con tutta la vivacità del risentimento della sua situazione; Araspe, generoso e guerriero; Didone, eroina, dama ed attrice, hanno una carica vitale indiscutibile, una tipicità individualizzata che si traduce nelle battute energiche e rapide, volitive (si pensi a Jarba quando vuol far uccidere Osmida), e si fonde con lo slancio ritmico di tutta l'opera. Anche se questa, diversamente dal calcolo più sicuro delle opere successive, è meno saldamente misurata ed armonica nel riflettersi in tutti i personaggi dell'essenziale tema del destino e delle sue fluttuazioni sino al lieto fine: che qui è surrogato dai modi più scenografici e grandiosi con cui il rasserenamento finale compare come la calma del mare (e della sinfonia che ne esprime le condizioni³⁸), che si ricompone dopo lo slancio rumoroso della tempesta e dell'incendio adibiti a tradurre la tragicità meno convincente della morte di Didone.

Ecco: proprio qui si può misurare la posizione della *Didone*, premessa esuberante del melodramma metastasiano, ma opera tutt'altro che definitiva, in certo senso abnorme rispetto alla norma e al modulo del melodramma «perfetto» che il Metastasio intese creare negli anni romani e nei primi anni viennesi.

La *Didone* è meno fine ed eletta, meno armonica e coerente, priva della sigla essenziale del lieto fine, ma, nella sua acerbità (che si riscontra poi bene negli sbalzi di tono e di linguaggio), vitale e vibrante, esuberante persino, sia nello slancio della protagonista, sia nella rapidità della vicenda, sia nella stessa «perplexità» di Enea che è pure, a suo modo, la realizzazione di un tipico stato d'animo del mondo poetico metastasiano qui portato all'estremo e fino all'involontaria comicità del tipico «eroe» metastasiano.

Così come più forte ed aperto è l'urto fra i personaggi, il chiaroscuro delle loro qualità, il rilievo della loro tipicità, mentre in seguito i personaggi

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).

verranno piú finemente sfumati e piú commisurati fra loro in una comune omogeneità di base, con un prevalere della linea sottile e resistente costituita dalle loro reazioni e fluttuazioni di fronte alla vicenda guidata da un destino estroso e alla fine pacificatore, che nella *Didone* è meno variegato e screziato, piú esso stesso fissato in una fondamentale svolta: la imposizione del fato e degli Dei ad Enea di lasciare Cartagine. Anche se soprattutto la forza risentita di Didone sarà premessa essenziale alle piú delicate, ombrose figure delle Cleonici, delle Aristee, delle Dircee e Creuse che hanno pure elementi di nobiltà risentita e di rilievo personale e una comune base di femminile imperiosità e volubilità.

Ma certo il personaggio di Didone ha uno spicco risoluto fra gli altri personaggi, predomina su tutti, assorbe in sé la forza maggiore del melodramma, motivando insieme il carattere di impeto centrale di quest'opera e il suo limite di squilibrio rispetto all'armonia e alla proporzione dei melodrammi dei primi anni viennesi.

Non direi dunque che la *Didone* costituisca l'acme della poesia metastasiana con l'inerente falsa valutazione delle opere successive come deviazione e decadenza da questo tipo di melodramma piú risentito e concentrato nel personaggio centrale, che cosí di fatto si perde tutto il senso della poesia metastasiana e delle sue vere mètte di armonia e di sviluppo piú molteplice e insieme omogeneo.

La differenza esistente fra *Didone* e i capolavori della maturità (differenza poi da ribadire nella minore fusione del linguaggio, ancora troppo aperto a tracce tassesche e guidiane meno assimilate, a sbalzi fra eletto e prosastico, a urti fra recitativi piú energici e arie sin troppo canore) va calcolata, in un diagramma evolutivo, come premessa di successivo lavoro di armonizzazione e di piú minuta complessità e insieme come carattere di esplosione della scoperta metastasiana del suo melodramma: donde la singolare freschezza e insieme acerbità della *Didone* in cui, fra l'altro, il Metastasio, contro i teorici arcadici, riaffermava la preminenza del tema amoroso come centro vivo della sua ispirazione e della tensione piú schietta del suo tempo, come punto di appoggio anche alle notazioni eroiche e bellicose che in altre tendenze piú velleitarie dell'epoca dovevano costituire l'ossatura stessa del dramma. Tutto qui è abbondante ed espanso, piú forte l'impeto iniziale dei personaggi e del loro tipo, piú abbondante il canoro, piú risentiti gli atteggiamenti e la mimica delle figure, ma insieme, ripeto, piú sproporzionato è il disegno generale, meno funzionante la linea del destino e delle reazioni, meno sottile l'impegno e lo scavo psicologico-espressivo, meno fuso il linguaggio drammatico-melodico e l'organicità recitativo-aria.

In questa sua singolare realtà di opera di apertura (che doveva apparire al pubblico, come di fatto era, una geniale interpretazione di esigenze cosí a lungo risolte in parziali realizzazioni sonettistiche, canzonettistiche, drammatiche e musicali) spiccava soprattutto il personaggio della protagonista, dotato di una tale ricchezza di connotazioni classiche e moderne, eroiche,

regolari e insieme borghesi e realistiche (dietro c'era l'esemplare virgiliano, così trasformato settecentescamente da superare ogni semplice calco) che esso costituisce anche un certo anticipo delle figure femminili goldoniane nella loro volitività, nella loro capricciosa imperiosità, e realizza appieno l'incontro di qualità alte, regali, non mediocri («superba e bella», «son regina e sono amante»), di aspetti della bellezza, della passione, del dominio dell'amore invincibile e «naturale» («amore e maestà non vanno insieme»), della fragile femminilità («alfin femmina e sola»), di finzione e rilievo teatrale e di verità umana, di analisi dei sentimenti e della loro proiezione attiva in una sintesi trascinate poetica e storica.

Personaggio davvero indimenticabile (e tale da costituire la base di un ideale tipo femminile per tutta un'epoca), esso è contraddistinto anzitutto da una forza personale viva nell'imperiosità come nella coscienza della propria dedizione amorosa

(Che a te non pensi?
Io che per te sol vivo? Io che non godo
i miei giorni felici
se un momento mi lasci?),³⁹

baldanzosa, irruente e sicura (come nello scontro con Jarba nella quinta scena dell'atto primo), dotata di una violenza di sarcasmo («veramente non hanno / altra cura gli dei che il tuo destino», XVII, I), volubile e fulmineamente trapassante dall'odio più intenso all'amore più appassionato⁴⁰, tutta impeti risentiti sino alla finale sfida agli Dei:

³⁹ Atto I, sc. 2ª (e poi anche I, sc. 17ª: «vil rifiuto dell'onde, / io l'accolgo dal lido; io lo ristoro / dalle ingurie del mar; le navi e l'armi / già disperse io gli rendo, e gli do loco / nel mio cor, nel mio regno...»).

⁴⁰ La deliziosa scena 3ª del II atto, di grande effetto teatrale e sul confine di un comico che doveva singolarmente piacere agli spettatori del tempo sul pernio della volubilità femminile e della invincibilità dell'amore.

Osmida: Occupa solo Enea il tuo cuore.

Didone: Taci, non rammentar quel nome odiato.

È un perfido, è un ingrato,
è un'alma senza legge e senza fede.

Contro me stessa ho sdegno,
perché fin'or l'amai.

Osmida: Se lo torni a mirar, ti placherai.

Didone: Ritornarlo a mirar? Per fin ch'io viva,
mai più non mi vedrà quell'alma rea.

Selene: Teco vorrebbe Enea
parlar, e gliel concedi...

Didone: Enea? dov'è?

Selene: Qui presso
che sospira il piacer di rimirarti.

Didone: Temerario! Che venga.

Che Dei? Son nomi vani,
son chimere sognate o sono ingiusti.

e poi presa dall'orrore della propria empietà e dalla desolazione del proprio abbandono.

Mentre la pallida figurina di Selene, la patita di amore, l'altruistica vittima di un amore taciuto, replica la tensione amorosa di Didone in un controcanto melodico, sospirato, pieno di equivoci e di sottintesi trepidi, in un echeggiamento più sommesso, e pur contribuisce ad espandere il senso poetico dell'amore invincibile⁴¹ e prepara quel gusto di intreccio di amori non corrisposti che sarà pimento essenziale di tanti melodrammi successivi. Ma proprio, secondo la natura della *Didone*, nettamente sottoposta all'attrazione della protagonista di cui riecheggia la situazione nelle sue battute di parentesi dolenti e flautate:

Se abbandoni il tuo bene
morrà Didone (e non vivrà Selene).⁴²

E sotto l'aperto dramma di Didone cela il suo, mai direttamente espresso agli altri personaggi, riferendo il suo pianto alla propria identificazione affettuosa con la sorella⁴³, fino a situazioni giuocate con rischiosa abilità

⁴¹ *Selene*: Dunque supponi, Arbace,
che scelga a suo talento il caro oggetto
un cor che s'innamora?
Nella scuola d'amor sei rozzo ancora.
(Atto I, sc. 11^a)

Battuta importante, nella sua sfumatura ironica, per il carattere di «civiltà» del motivo amoroso, della cui forza nativa e istintiva il Metastasio si preoccupò sempre di farsi banditore lucido e persuaso. La saggezza arcadica consiste anzitutto nel riconoscimento della forza radicale dei sentimenti e del regno del cuore. Motivo poi condotto sino alla più esplicita sentenziosità (con quello che di banale essa comporta) in certe arie, come quella di chiusa della scena 10^a dell'atto II:

Ogni amator suppone
che della sua ferita
sia la beltà cagione:
ma la beltà non è.
È un bel desio che nasce
allor che men s'aspetta;
si sente che diletta
ma non si sa perché.

⁴² Atto I, scena 1^a.

⁴³ *Enea*: Piange Selene!
Selene: E come
quando parli così, non vuoi ch'io pianga?
Enea: Lascia di sospirar. Sola Didone
ha ragion di lagnarsi al partir mio.
Selene: Abbiam l'istesso cor Didone ed io.

sull'equivoco ripetuto di una sua espressione diretta ad Enea e due volte riassorbita nella sua qualità di portavoce di Didone:

Selene:

Come tra tanti affanni,
cor mio, chi t'ama abbandonar potrai?

Enea:

Selene, a me «cor mio»?

Selene:

È Didone che parla e non son io.

Enea:

Se per la tua germana
così pietosa sei,
non curar più di me, ritorna a lei.
Dille che si consoli,
che ceda al fato e rassereni il ciglio.

Selene:

Ah no! cangia, mio ben, cangia consiglio.

Enea:

Tu mi chiami tuo bene?

Selene:

È Didone che parla e non Selene.⁴⁴

Battuta che rimanda a un certo gusto dell'«equivoco» ancora forte nel Metastasio, che poi userà di simili espedienti in maniera sempre più sottile e misurata e che ora li presenta con un più energico e scoperto piacere della propria abilità.

Così come egli chiaramente qui punta più decisamente sull'eterogenità del personaggio «barbaro» Jarba-Arbace e sulla radicale perplessità di Enea.

Jarba è personaggio più sbizzato nervosamente e porta nell'opera una voce di basso e un colore scuro adoperato per un più aperto giuoco di contrasto di fronte al delicato mondo di toni e di ideali arcadici degli altri personaggi (e specie dell'«anima bella» Araspe che fa da *pendant* più smorto a Selene):

Eh! che virtù! Nel mondo
o virtù non si trova,
o è sol virtù quel che diletta e giova.⁴⁵

Enea: Tanto per lei t'affliggi?

Selene: Ella in me così vive,
io così vivo in lei,
che tutti i mali suoi son mali miei.

(Atto I, sc. 9^a)

⁴⁴ Atto II, sc. 9^a.

⁴⁵ Atto I, sc. 7^a.

Di fronte alle ragioni di un mondo così diverso dal suo⁴⁶ si impone con una caratterizzazione del «barbaro» che tornerà più volte nelle opere metastasiane fino ad una sorta di involontario primato di «buon senso» nella voce dell'africana Barce di fronte alla virtù assurda di Regolo, come quando ripaga, con veloce comando di morte, il tradimento, a suo favore, di Osmida, piccola intermedia figura di machiavellico a metà, recuperabile alla virtù dall'attrazione generosa di Enea: con una scena⁴⁷ di notevole efficacia teatrale nella velocità delle battute di Jarba, nella sua volitività decisiva e senza ombra di «perplexità».

Mentre Enea è l'eroe più «metastasio» nel senso deteriore 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. E questo qui si presenta in forme troppo scoperte di un comando che egli troppo facilmente accetta reagendovi in un disegno patetico-riflessivo portato ad una esasperazione emblematica, non sorretta da un giuoco interno-esterno più minuto e scavato.

Voglio dire che egli è, certo, paradigma dei tanti personaggi metastasiani, ma in forma più esterna e senza la densità personale e patetica che vive essenzialmente in Didone, nel personaggio che assorbe troppo egoisticamente la forza sentimentale e poetica del Metastasio in questa prima manifestazione della sua poesia.

Egli è il personaggio di un vano «pur troppo»⁴⁸ (la forma avverbiale che avrà altra forza nei drammi maturi e che passerà all'Alfieri in un ben diverso atteggiamento tragico-esistenziale di cui pure, a suo modo, il Metastasio anticipa, in forme lievi e troppo facilmente rasserenate, la significatività elegiaca di fronte ad un destino nelle sue apparenze turbatrici ed avverse), 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

⁴⁶ Così strane venture io non intendo,
pietà nel mio nemico,
infedeltà nel mio seguace.
Ah! forse a danno mio
l'un e l'altro congiura.
Ma di lor non ho cura.
Pietà finga il rivale,
sia l'amico fallace:
non sarà di timor Jarba capace.
(Atto II, sc. 6^a)

⁴⁷ Atto III, sc. 4^a.

⁴⁸ Questa forma ricorre in bocca ad Enea nella scena 1^a e 17^a del I atto, nella scena 7^a del II atto, e in bocca a Didone nella scena 11^a del II atto e nella scena 10^a del III atto. Ma è in Enea che essa assume il suo significato più vero in relazione alla sua sorte fondamentale di contrasto fra amore e dovere.

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 totalmente tragica che, a ben guardare, era una via chiusa per la vera poesia metastasiana. Sicché il personaggio risulta tanto più schematico e, mentre afferma una situazione fondamentale per il «cursus» melodrammatico, la blocca in un diapason senza risoluzione e senza varietà intima, la conduce sino ai suoi esiti involontariamente comici (satireggiati poi dal Manzoni) in quella scena diciottesima del primo atto che è pure, a suo modo, magistrale per il primo dispiegamento, per eccesso, della «perplexità» metastasiana e per il *raccourci* (ma troppo ravvicinato, serrato in una scena) 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,
la mia fama sepolta,
vada in cenere Troia un'altra volta.
Ah! che dissi! alle mie
amorse 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.

Sicché in realtà la figura di Enea serve soprattutto alla figura più sinceramente tormentata di Didone, ricca di affetti e di una psicologia più media ed umana che il Metastasio meglio coglieva, soprattutto ora, nel personaggio femminile, insaporito e rilevato dalla sua condizione regale, ma alla fine riconosciuto soprattutto nella sua fragilità e nella sua energia passionale.

Insomma la *Didone* è opera da considerare come impianto e scoperta della dimensione melodrammatica, ispirata, nuovissima (tale da imporre un'immagine nuova di poesia ad un pubblico che vi aderì entusiasticamente), nata da una sollecitazione di tempo, di costume, di vita teatrale (in cui la funzione della Bulgarelli dovè essere molto cospicua con un eccesso quasi di adeguazione fra personaggio ed interprete), ma, rispetto al cammino lungo del Metastasio, diseguale e come troppo scoperto nelle sue novità tecniche e poetiche, bisognoso di un esercizio e di un'applicazione piú misurata e complessa.

Prenderla per il capolavoro unico del Metastasio significa precludersi la comprensione del suo sviluppo successivo e la sua stessa opera di educazione del pubblico, che nella *Didone* trovava una risposta esuberante alle proprie esigenze e al proprio bisogno teatrale, ma non quell'opera intera che quelle esigenze e quel gusto avrebbe tradotto piú dall'interno in un'armonia e densità superiori.

* * *

Se la *Didone* rappresenta la scoperta ispirata ed esuberante della forza del «patetico», del rapporto recitativo-aria in forme di esplosione sin troppo canora, del modulo della «perplexità» (ma con eccessivo contrasto fra l'energia patetica di Didone e la troppo schematica e scoperta perplexità di Enea e senza l'aggancio essenziale della linea ondulata dell'azione e del percorso sentimentale alla risoluzione del lieto fine), e teatralmente si avvale di un piú aperto giuoco di contrasto di toni, di personaggi, di linguaggio, i melodrammi successivi, fra 1726 e 1730, nati nell'ambiente romano, ma con l'occhio sul centro teatrale veneziano (tra svolgimento delle proprie qualità e delle proprie esigenze e sollecitazioni di echi graviniani a nuovo livello e di elementi zeniani e corneilliani in direzione di dignità tragica), costituiscono soprattutto una fase di lento perfezionamento dello schema melodrammatico attraverso un esercizio meno impetuoso ed ispirato, una prova e riprova di espedienti e di accorgimenti tecnici di varia congenialità.

Sembra quasi che il Metastasio avverta la forza, ma anche il rischio della formula della *Didone* e riprenda pazientemente il suo lavoro ad un livello piú di attenzione che di ispirazione, pur cercando di offrire al suo pubblico opere vive ed efficaci, ma, ripeto, nettamente preparatorie e, a lor modo, sperimentali.

Cosí nel *Siroe* (1726) egli delineò accuratamente soprattutto il diagramma dei rapporti delle due coppie di innamorati in una dimensione che assume una certa fissità e canonicità per i drammi successivi e precisa la necessità del «lieto fine» non solo come esigenza di *bienséance* arcadico-razionalistica e risposta alla sua fondamentale fiducia provvidenziale ed idillica, ma come polo di tensione della linea melodrammatica. Che richiede, nello slargo finale del riconoscimento della razionalità della vocazione naturale del cuore,

un termine sicuro alle vibrazioni e fluttuazioni patetiche altrimenti sconfinanti in un caotico sconvolgimento, una specie di saldo approdo che giustifica e attrae la lucida avventura patetico-drammatica entro limiti armonici di tensione e distensione, in analogia con il simbolo arcadico-petrarchistico del lieto porto che conclude la vicenda e giustifica lo stesso disacerbamento essenziale rappresentato dal canto.

Il valore positivo poetico-educativo dei tormenti e dei piaceri nel loro stretto rapporto dinamico e nella loro risoluzione edonistico-razionalistica viene qui non per caso riconosciuto come conclusione del dramma nel coro (voce di una saggezza collettiva e di una volontà superiore ai singoli individui) che invita alla pace finale e alla ricordata visione melodica-esistenziale di riconsiderazione delle pene, vive nell'avventura vitale-teatrale, alla luce del loro valore edonistico-ottimistico:

I suoi nemici affetti
di sdegno e di timor
il placido pensier
piú non rammenti.
Se nascono i dilette
dal grembo del dolor,
oggetto di piacer
sono i tormenti.⁴⁹

Semmai con un eccesso di scoperta intenzione, ché poi, nelle opere piú ispirate mature, l'infoltirsi delle pene e delle vibrazioni pessimistiche sarà un effettivo nodo di poesia patetica dolorosa e l'acme della poesia metastasiana saranno gli addii desolati e struggenti, lo scomparire momentaneo, ma intenso delle speranze, e nel sostanziale clima idillico prevarrà il fascino poetico dei «palpiti», dei «sospiri»⁵⁰, delle esitazioni, delle pene (ciò che piú colpirà un Rousseau o un Leopardi).

Ma con il chiaro vantaggio (rispetto alla soluzione della *Didone* e alla ricaduta del tutto sperimentale del *Catone in Utica*) di una dimensione me-

⁴⁹ E già alla fine del I atto il «lieto fine» prefigura la sua necessità:

Fra l'orror della tempesta
che alle stelle il volto imbruna,
qualche raggio di fortuna,
già comincia a scintillar.
Dopo sorte sí funesta
sarà placida quest'alma,
e godrà, tornata in calma,
i perigli rammentar.

⁵⁰ Ed è nel *Siroe* che si affacciano, anche se sporadiche, alcune anticipazioni di tipici moduli metastasiani patetici:

Oh quante volte, oh quante
ei sospirò per te!
(Atto I, sc. 5^a)

lodrammatica piú autentica e congeniale all'*animus* metastasiano e arcadico e al bisogno metastasiano e arcadico di una tensione rapportata alla distensione finale, di una misura armonica e conclusa rispetto al finale tragico e «scomposto», come sentimento e modulo compositivo, della *Didone*.

D'altra parte nel *Siroe* (considerato, piú che nel suo risultato piuttosto sbiadito, nella sua qualità di esperimento piú calcolato e correzione interna degli aspetti piú rischiosi della *Didone*) il recitativo si fa piú analitico e concatenato⁵¹, cresce la capacità delle ricapitolazioni di situazioni antecedenti cosí cara a spettatori contemporanei come il De Brosses (mentre nella *Didone*, e pur con una sua efficacia di altro genere, 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. E, ripeto, il tormento dei personaggi, e specie di *Siroe* (che resta il personaggio piú effettivamente lavorato malgrado la chiara nuova volontà metastasiana di commisurare tutti i personaggi a una tensione-base comune), si fa piú mosso e vario proprio perché piú assicurato alla sua risoluzione-tensione del lieto fine: e cosí certa quantitativa abbondanza di momenti tragici⁵² non conduce tanto ad uno squilibrio e non risponde tanto ad un'aperta concessione al tragico (come avviene nell'esperimento diverso del *Catone in Utica*), quanto arricchisce convenientemente la linea melodrammatica in modi che esteriormente preparano le alternanze piú tipiche dei melodrammi maturi.

La tentazione del tragico eroico e del dramma della virtù «romana» (sull'esempio delle tragedie romane del Gravina, dello Zenò e della *Morte di Catone* dell'Addison⁵³) si inserisce in questa fase piú sperimentale con il *Catone in Utica* (1728). Qui si moltiplicano le arie sentenziose-virtuose, i toni

⁵¹ Si vedan subito, all'apertura del dramma, i primi recitativi di Cosroe.

⁵² Con abbozzi di recitativo tragico che arieggiano da lontano nella situazione dell'anziano Cosroe persino qualche accento del *Saul*:

Dunque temer degg'io
gli amici, i figli? In ogni tazza ascosa
crederò la mia morte? In ogni acciaio
la minaccia crudel vedrò scolpita?
(Atto I, sc. 12^a).

E qualcosa di saulliano ha qualche altra battuta di Cosroe:

Pace non spero.
Ho nemici i vassalli,
ho la sorte nemica; il Cielo istesso
astri non ha per me che sian felici;
ed io sono il peggior dei miei nemici.
(Atto III, sc. 5^a).

E i «pur troppo» si infittiscono al di là di quanto avveniva nella *Didone*. Anche un'espressione alfieriana dell'*Agamennone* è presente nel *Siroe* («Ma per qual mano?», Atto III, sc. 7^a).

⁵³ La tragedia dell'Addison era stata tradotta dal Salvini nel 1714 e pubblicata a Firenze nel '15. Ma il Metastasio non poté che ritrarne uno stimolo generico, ché l'andamento della tragedia addisoniana è molto diverso da quello del melodramma metastasiano.

di ascendenza guidiana⁵⁴, la serie di battute a un solo verso per concisione e tensione di dialogo eroico-tragico, la aperta retorica della virtù romana⁵⁵ incarnata nell'«anima grande» e presuntuosa di Catone:

E Roma
non sta fra quelle mura. Ella è per tutto,
dove ancor non è spento
di gloria e libertà l'amor natio;
son Roma i fidi miei, Roma son io.⁵⁶

Certo, nello schema generale non manca lo spiegamento del modulo amoroso-patetico con le due coppie di amanti e la stessa anima grande di Catone è «intenerita» da moti affettuosi e delicati, sicché poi nel recitativo, specie di Emilia, non mancano accenti e formule patetiche «in progresso»:

Mie perdute speranze,
rinascere tutte entro il mio sen vi sento...⁵⁷

⁵⁴ V. ad es. (Atto I, sc. 4^a) la parlata di Cesare:
Chi più fido di me? Spargo per lei
il sudor da gran tempo e il sangue mio.
Son io quegli, son io, che su gli alpestri
gioghi del Tauro, ov'è più al ciel vicino,
di Marte e di Quirino
fé risonar la prima volta il nome.
Il gelido Britanno
per me le ignote ancora
romane insegne a venerar apprese.

⁵⁵ Le affermazioni di «romanità» come taumaturgica affermazione di eroismo («perché tuo figlio sono e son romano», «sono ad un'alma romana / nomi ignoti timore e viltà»), che ritorneranno a proliferare insopportabili nel *Regolo*, aprono una via retorica che da una parte rifluisce nella tragedia gesuitica (estremismo eroico assurdo per allontanamento da azioni concrete ripreso, attraverso i drammi gesuitici e le imitazioni gesuitiche del padre Monaldo, nell'infantile *Pompeo in Egitto* del Leopardi) e d'altra parte, con ben altro valore, nell'Alfieri più oratorio, specie nella *Virginia*. La ridicolizzazione e vanificazione estrema di questo luogo comune par ritrovarsi in un sonetto del Belli, *La Befana*, in cui la signora rifiuta il dono troppo misero del cavalier servente appellandosi appunto alla sua «romanità». E si veda la nota del Vigolo con gli accenni al *Brahms* di Landormy e alla *Rome* dello Zola per il ridicolo appello alla propria romanità anche da parte di persone del volgo romanesco (*I sonetti di G. G. Belli*, a c. di G. Vigolo, Milano 1953. III, pp. 2488-2489 n.). È tanto vero che si tratta di temi retorici che certe espressioni passano quasi immutate e come usufruite con sicurezza di effetto entusiasmante per tutto il Settecento classicistico fino al Monti, partendo da spunti testiani e chiabreschi attraverso il rafforzamento orgoglioso del Guidi, l'amplificazione filicaiana e la trasmissione metastasiana e frugoniana. Espressioni in cui campeggia la «virtù» o «libertà latina» (magari nell'accordo pessimistico: «la fuggitiva libertà latina» nella prima parlata di Catone nel *Catone in Utica*) fino al sonetto montiano del 1776, *Passaggio di Clelia nel Tevere* («l'invitta libertà latina»).

⁵⁶ Atto II, sc. 2^a.

⁵⁷ Atto I, sc. 11^a.

Se gli altrui folli amori ascolto e soffro,
e s'io respiro ancor dopo il tuo fato,
perdona, o sposo amato,
perdona; a vendicarmi
non mi restano altr'armi. A te gli affetti
tutti donai, per te li serbo e, quando
termini il viver mio, saranno ancora
al primo nodo avvinti,
se è ver ch'oltre la tomba aman gli estinti.⁵⁸

Ma la ricchezza patetica è compressa dallo schema eroico-virtuoso e dall'orientamento della favola al suo esito tragico (che tentava addirittura l'«eccesso sublime» classicistico della morte sulla scena, poi ripudiato per il chiaro dissenso del pubblico⁵⁹), e il rapporto fra eroico e patetico è tentato nel senso inverso di quello piú tipico del Metastasio, che si serve di elementi eroici come base di rilievo e di nobilitazione del patetico, come forma di dignità teatrale e piú alta verifica della «comune» vita del cuore in personaggi nobili e non comuni.

Ché 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 (in vari modi, sino alla forma piú lieve dell'eroismo «sportivo» dell'*Olimpiade*) concretamente in una elevazione generale (come un ideale «coturno» tragico) del tono entro cui circola l'incantevole voce del cuore e si snoda la favola della difficile felicità amorosa. Ma scade chiaramente (malgrado le velleità metastasiane e le velleità del suo tempo) in retorica fastidiosa e a volte sin ridicola (anche se sempre contraddistinta da una generale abilità drammatica e di linguaggio) quando pretende al predominio nel melodramma. Come meglio vedremo parlando dell'ultima fase del teatro metastasiano e della falsità di ogni interpretazione drammatico-eroica, sia nella vecchia posizione carducciana sia in recentissimi tentativi piuttosto ingenui.

Avvertimento comunque da fare già all'altezza di questo primo tentativo e da chiarire come retta interpretazione storico-critica che tien conto della realtà dei risultati e della stessa centrale impostazione di *Weltanschauung* e di poetica quale l'abbiamo già esaminata nei precedenti capitoli.

Allo stesso modo il debolissimo *Ezio* (dello stesso anno) implica la scelta

⁵⁸ Atto I, sc. 8ª.

⁵⁹ Mentre l'Algarotti vedeva in quella morte «cantata» sulla scena una riprova delle avviliti concessioni della poesia alla musica («Dover di Vinci in mi *bemolle* or ora / con lunghi trilli e florida cadenza / sua morte gorgheggiar Porzio Catone», *Opere*, Venezia, 1791, I, p. 19). Il Metastasio cambiò il finale giustificando il cambiamento in rapporto al «genio delicato del moderno teatro, poco tollerante di quell'orrore che faceva il pregio dell'antico» (in nota a p. 1399 del I vol. delle *Opere*). Ma in realtà quel «genio delicato» corrispondeva al suo personale, se si ricordan le sue *Osservazioni sul teatro greco*.

di una strada equivoca nell'offerta di uno schema di macchinazione cortigiana (che altrove funzionerà con maggiore accortezza, ma quasi sempre con pericolo di dispersione e di complicazione) e nella sproporzionata aspirazione ad aperti toni tragico-virtuosi (la vicenda dell'«anima grande» «eguale solamente a se stessa»⁶⁰) e bellicosi di chiara ascendenza guidiana⁶¹ e portati sino ad insostenibili gradazioni di orrore⁶².

Comunque nell'*Ezio* è scartato il finale tragico, come avverrà poi sempre sino all'*Attilio Regolo* escluso, e già nella *Semiramide* (1729) si dà più adeguato impulso e rilievo allo scavo della psicologia amorosa che qui apre la via a essenziali procedimenti metastasiani, come la curva patetica che approda ai riconoscimenti e trasalimenti del cuore⁶³ e implica un'adeguata ricerca del verso e del discorso melodrammatico che scarta le battute frontali a un sol verso e giunge, con un eccesso poi scartato e ripreso solo molto tardi dall'ultimo Metastasio, all'intreccio di voci affannose e tormentate e perplesse entro un sol verso (addirittura cinque battute in un verso⁶⁴).

E su questa via più sicura e congeniale (subordinati la favola e gli espedienti dell'agnizione e degli equivoci, degli intrighi di corte, del profilo virtuoso e scellerato dei personaggi all'azione patetica culminante nel trionfo di ragione e natura, di virtù e piacere) nell'*Alessandro nelle Indie* (pure del 1729) si accresce coerentemente la felice misura omogenea dei personaggi

⁶⁰ Atto III, scena ultima.

⁶¹ Si rilegga la battuta di Ezio nella scena 2ª dell'Atto I svolta entro formule tipicamente guidiane (i «gelidi trioni», e «ecco l'armi, l'insegne e le bandiere») e con la guidiana prosopopea dell'io eroico, anche se in un recitativo tanto più limpido e articolato delle parlate guidiane.

⁶² Si veda il monologo di Fulvia (Atto III, sc. 12ª) che ricorre, per un accrescimento dell'orrore tragico, all'adeguazione alle «tragedie» del mito greco: che è procedimento consueto del Metastasio in simili occasioni.

⁶³ V. atto I, sc. 8ª:

Scitalce: Come! e tu non ravvisi
Semiramide in Nino? A me la scopre
il girar de' suoi sguardi
placidi al moto, il favellar, la voce,
la fronte, il labbro, e l'una e l'altra gota
facile ad arrossir; ma, più d'ogn'altro,
il cor, che al noto aspetto
subito torna a palpitar mi in petto...

Atto II, sc. 10ª:

Semiramide: Come balza in petto
impaziente il cor! Più non poss'io
con l'idol mio dissimular l'affetto.

⁶⁴ Atto III, scena ultima:

Scitalce: Perché?

Mirteo: Resti.

Ircano: Si senta.

Sibari: Udite.

Semiramide: (Oh Dio!)

centrali (più al margine resta il falso protagonista, un Alessandro tutto statico nella sua magnanimità esemplare e impoetica), Poro e Cleofide, tutti vivi nella loro tensione amorosa complicata dalla gelosia dell'uomo: la gelosia si intreccia all'eroismo, il melodramma si imposta e si svolge limpido e ricco di nodi e pretesti vivi di azione patetica e questa comincia a sgorgare nuovamente, e in forme più eleganti e semplici, dopo l'affermazione più impetuosa e più ibrida della *Didone*. E i toni melodico-amorosi trovano la loro resa più sicura nel recitativo, capace di lucidissima ricapitolazione e di prefigurata azione⁶⁵ e che 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 cercando un'unione più organica con le arie⁶⁶.

Ma il risultato più notevole di questa fase di prove e di tentativi (fra acquisti consistenti e soluzioni scartate o rimandate per il loro esito negativo) si ha nell'ultimo melodramma romano del 1730, l'*Artaserse*, che già raggiunge, se non la fusione e la circolarità poetica dei capolavori metastasiani, certo il loro livello di linguaggio poetico nelle parti più decisamente patetiche.

Certo l'*Artaserse* ha chiari difetti di schematismo, di cadute goffe a questi legate⁶⁷, la perplessità si coagula eccessiva nel personaggio contorto di Artaserse, e il dramma è ancora lontano dalla *medietas* armonica dei prossimi capolavori. Ma già la favola esterna, se assunta nella sua funzione di sostegno della favola interna dei sentimenti e della loro espressione poetica (punto sempre da tener bene presente, ché il Metastasio è soprattutto il poeta del teatro dei sentimenti più che dell'azione e questa vale ed è concepita da lui soprattutto in quanto sostiene e provoca la linea e la verità dei sentimenti), sorregge assai bene una forte densità di situazioni patetiche sia nella direzione amorosa sia in quella dell'amor paterno e filiale. E la tensione drammatica (soprattutto il dramma di Artabano, che vuole, machiavellico⁶⁸ appas-

⁶⁵ Si veda il piano della battaglia di Gandarte alla prima scena del II atto.

⁶⁶ Si vedano ad esempio le scene 14^a e 15^a del II atto.

⁶⁷ Certe arie frettolose e troppo «logiche» (ad esempio, quella finale della scena 11^a o quella della scena 13^a dell'atto primo) son legate ad un eccesso di schematismo che è pure corrispettivo della tensione a sintetizzare l'analisi della situazione e del sentimento. E così avviene nella scena 9^a dell'atto II in cui le due donne, Semira e Mandane, svolgono a contrasto le loro richieste di pietà e di punizione. Nell'*Artaserse* il De Brosses ritrova chiare tracce dello *Stilicone* di Thomas Corneille e del *Serse* di Crébillon, ma egli stesso, prevedendo le giuste riserve che si devono fare sull'uso tutto strumentale delle «fonti» nel caso specifico del Metastasio, avvertiva che pur essendo un gran plagiario «ricrea con gran arte tutto ciò che ha preso».

⁶⁸ Dimensione machiavellica che corrisponde a certo realismo pessimistico, se si vuole, un po' spicciolo, ma sincero nell'esperienza metastasiana, e non privo di efficacia contribuendo a limitare i pericoli dell'«anima bella» e certa prevalenza dolciastra di virtù premiata e vittoriosa. Si vedano almeno le battute di Artabano, nella sc. 2^a dell'atto II:

È l'innocenza, Arbace,
un pregio che consiste

sionato paternamente, creare un trono al figlio contro la volontà di questo e giunge sino al margine della sua procurata rovina) non vive in astratte forme di eroismo e di tragicità fine a se stessa, ma si svolge in più congeniali forme drammatico-elegiache e drammatico-patetiche, anima il giuoco intenso dei sentimenti analizzati e resi attivi, tormentati nelle spire della perplessità, delle esitazioni, dei rimorsi, sollecitati alle situazioni più metastasiane degli addii (e qui addirittura l'opera è aperta da un «addio», con scoperta coscienza della forza di tale caratteristica situazione) e delle dolenti constatazioni pessimistiche⁶⁹, dalla chiara presenza del destino. Che, attraverso gli errori dei personaggi e della loro fragile umanità, avvolge e snoda la trama sino al suo esito pacificato (anche se ancora un po' giustapposto alla inclinazione più catastrofica dell'azione precedente) e soprattutto provoca la tormentosa e lucida vita dei sentimenti e la loro espressione patetico-melodica che di tanto ha superato l'impasto espressivo più approssimativo della *Didone*.

Già esemplare per il vero tono metastasiano e per le possibilità poetiche del suo linguaggio è tutto il primo atto, in cui l'apertura patetica su di un lungo addio fra i due innamorati Arbace e Mandane («addio» portato lentamente all'acme emotiva-poetica sul tono della vibrazione di parole essenziali nello scavo sentimentale che affascinerà Leopardi: «Forse mai più ti rivedrò; che questa / forse è l'ultima volta») 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 in vibrazione patetica sulla spinta di due delitti provocati dalla volontà di Artabano, ma le cui conseguenze a un certo punto gli 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

nel credulo consenso
di chi l'ammira; e, se le toglie questo,
in nulla si risolve. Il giusto è solo,
chi sa fingerlo meglio, e chi nasconde
con più destro artificio i sensi sui
nel teatro del mondo agli occhi altrui.

La conclusione è sempre diversa, ma questi moti più realistici e pessimistici la rendono meno insipida e scolastica.

⁶⁹ Come la discussione fra Artabano e Arbace nella scena 2^a 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.

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.

Tutta l'opera è certo fra le più belle del poeta e non per caso (quel caso che secondo il Croce provocherebbe certe finezze frammentarie del Metastasio) nell'*Artaserse* anche l'accordo recitativo-aria (pur con margini di casi irrisolti e di arie troppo squillanti e canore o troppo logiche e fredde: ché si noti una volta per tutte come le arie sono molto spesso il punto difficile e debole del melodramma metastasiano) trova la sua consequenzialità più organica e pura, la sua forza espressiva modulata in canto (ma in un canto che nasce dalla forza del recitativo e dalla sua rappresentazione di sentimento-situazione, quasi esaltazione suprema dell'ambizione arcadica di un finale coerente, ma più rilevato), 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 primo atto, quando la disperazione di Arbace (il personaggio più finemente realizzato nella sua generosità sulla base di una conveniente dignità e fierezza di guerriero) si risolve nella rappresentazione del mare crudele in tempesta a cui è consegnato «senza vele e senza sarte» mentre «freme l'onda e il mar s'imbruna» (e si noti la sobrietà suggestiva di queste immagini private di ogni colore eccessivo, condotte a una sorta di eletta popolarità e pur suggestive e creatrici di un tono fantastico, di una visione nitida e poetica). O come nella giustamente celebre aria di Megabize (innamorato infelice di Semira), nella scena sesta del primo atto, che non va letta a sé (secondo una tradizione errata), ma proprio nel suo fluido sgorgare dal recitativo che la sostiene e la slancia:

Megabize: Ah che il 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 dì
sospiro e chiamo.

Mentre il recitativo trova la sua articolazione perfetta di espressione dialogico-sentimentale, come in questo esemplare incontro di battute fra le due donne (Semira, la sorella di Arbace, e Mandane, innamorata di Arbace, ma sorella di Dario e figlia di Serse che appaiono vittime di Arbace), nella scena sesta del secondo atto, sicurissima, specie nella prima battuta, per concisione e capacità di muovere ed evidenziare sottili e squisiti (e pur comuni e medi e aperti ad ogni lettore) affetti amorosi.

Semira:

Va', sollecita il colpo;
accusalo spietata;
riducilo a morir; però misura
prima la tua costanza. Hai da scordarti
le speranze, gli affetti,
la data fe', le tenerezze, i primi
scambievoli sospiri, i primi sguardi,
e l'idea di quel volto,
dove apprese il tuo core
la prima volta a sospirar d'amore.

Mandane:

Ah, barbara Semira,
io, che ti feci mai? Perché risvegli
quella, al dover ribelle,
colpevole pietà, che opprimo in seno
a forza di virtù? Perché ritorni
con quest'idea che 'l mio coraggio atterra
fra' miei pensieri a rinnovar la guerra?

Lirica d'amore quale nessun poeta arcadico poté raggiungere nella sua tenue, ma cristallina densità, e, d'altra parte, inseparabile (al contrario di quanto parve al Croce che su quello sporadico e casuale risultato si era pur soffermato) dalla spinta generale di questo dramma di affetti e dalla sua favola teatrale.

L'estrema lucidità di brevissime battute dilemmatiche («Mio re, se reo mi credi, / perché vieni a salvarmi? E, se innocente, / perché debbo fuggir?»), la perfetta eleganza sensibile di volute del recitativo che in poche parole sigillano un motivo comune («lentamente avvolga / i suoi giorni la Parca...»), la forza intera della lucidità e della passione («Amico, / se Arbace io non ritrovo, / per chi deggio affannarmi? / Era il mio figlio / la tenerezza mia. Per dargli un regno / divenni traditor. Per lui mi resi / orribile a me stesso; e, lui perduto, / tutto disperò e tutto / veggio de' falli miei rapirmi il frutto»), la profilata nitidezza di immagini e canto delle arie (che tanto influirono sul linguaggio di poeti posteriori sino ad alimentarne alcuni momenti più alti⁷⁰) concorrono nell'altezza di tono di quest'opera, ponte di passaggio

⁷⁰ Si ricordi almeno l'aria (atto II, scena 15^a), da cui il Monti ricavò l'«attonito pastor»

fra le prove precedenti e la zona della estrema maturità metastasiana, a cui essa offre il saldo terreno di un linguaggio e di una tecnica già in gran parte fermate (anche se nei capolavori l'esercizio progressivo continuerà fino alla armonia di ogni particolare costruttivo) e il segreto di una trama adeguata (pur con cadute, cigolii e suture meno perfette) al tessuto lirico-patetico che senza di quella non avrebbe trovato modo di esprimersi, ribadendo l'assurdità del giudizio di quanti vollero Metastasio poeta solo delle «arie» o lirico malgrado il suo singolare, ma essenziale impianto teatrale.

della celebre comparazione omerica fra il campo dei greci e la notte stellata contemplata dal pastore. Anche se poi l'aggettivo «attonito» è una delle parole tematiche dello «stupore» visionario del Monti. E certe parole come «bramare», o il «palpitare» del cuore, o il giro e l'avvio del dubitativo con i «forse», i «se», («S'io mertai, signore, / qualche premio da te...»), i «chi sa», l'affollarsi dei dimostrativi a slancio delle interrogazioni («Quei soavi costumi, / quell'amor, quelle prove / d'incorrotta virtù, erano inganni / dunque di un'alma rea?») o la forza di accordi sentimentali («i miei disperati affetti»), di mosse di recitativo patetico («veder recise / verdeggiar le mie speranze, estinti / su l'aurora i miei dì...») costituiscono tutta una riserva preziosa di linguaggio e di stimoli poetici che, spesso direttamente, a volte nella mediazione del Monti più elegiaco e sentimentale, conservarono la loro carica suggestiva fino al Leopardi.

IV

Il lavoro di costruzione del melodramma metastasiano, sempre piú arricchito e precisato, e insieme sostenuto da un'ispirazione in progressiva manifestazione, continua, al di là dell'*Artaserse*, nel nuovo periodo viennese attraverso la prova già consolidata e alta del *Demetrio* e le prove minori (quasi una battuta di indugio prima dei due capolavori) dell'*Issipile* e dell'*Adriano in Siria*, per aprir poi la splendida e breve fase costituita dall'*Olimpiade* e dal *Demofonte* nel 1733, l'anno anche della *Libertà*.

L'arrivo nella capitale dell'Impero, l'impegno di gara con la fama della Zeno, il bisogno di conquistare un nuovo pubblico, stimolano il Metastasio ad una singolare alacrità creativa, a una suprema verifica e perfezionamento del suo strumento espressivo. E d'altra parte, come ho notato parlando della lettera sul carnevale romano e del sonetto *Sogni e favole fingo*, ad una forte presa di coscienza della propria poesia, dei suoi nuclei patetici-emozionali, della sua alta qualità di finzione teatrale e di partecipazione personale corrisponde un singolare incontro di solitudine (perso il caldo vivo contatto con un mondo di persone, di amicizie, di pubblico, di consuetudini) e di piú forte vita intima e fantastica che lo stesso senso di isolamento sollecita e approfondisce, condensando nella vita delle sue creazioni il senso piú profondo della sua esperienza vitale e sentimentale, commutando in realtà di favola la spinta nostalgica e in forza di superiore misura rappresentativa l'intera dimensione dei suoi ideali di vita nazionale, il succo piú profondo della sua partecipazione al costume vivo, alla moralità, agli ideali estetici del suo tempo.

Mentre la gara con lo Zeno si allarga in un confronto e in una gara con il teatro francese¹ che piú tardi aggraverà le pretese solo tragico-eroiche del Metastasio, in coincidenza con un minor ricambio con un pubblico vivo e vario, con un'adeguazione prevalente alle esigenze della corte cesarea e ai suoi compiti di collaboratore ad un'educazione di un *milieu* aristocratico di cortigiani e principi in un progressivo piú reale isolamento in una zona astratta di virtù e di «anime belle» cavalleresche-cortigiane. Notando bene

¹ Il Metastasio fu grande lettore di opere teatrali, antiche e moderne, spagnole e francesi, ma, come già si accennava in una nota all'*Artaserse*, egli ne utilizza soprattutto gli elementi di trama rifondendoli in una disposizione diversa e in relazione a ciò che piú gli preme e cioè la favola degli affetti e delle vibrazioni del cuore. Ciò non toglie però che nei confronti di Corneille e Racine egli fu sempre piú spinto (quanto piú tendeva al melodramma tragico e ai contrasti dovere-affetti) a una sorta di gara con essi (che era anche riflesso dell'ambizione italiana di gareggiare con quei massimi campioni del teatro rivale) e, per quanto riguarda il piú congeniale Racine, egli ne risentì fruttuosamente la lezione di finezza psicologica.

che la tensione «virtuosa» e lo stesso rilievo nobile ed eroico dei personaggi non son certo elementi radicalmente eterogenei al Metastasio, ma funzionano poeticamente sol se funzionanti in rapporto all'elemento patetico, come arricchimento della personalità dei personaggi patetici, come «coturno» nobilitante, non come guida e *Leit-Motiv* del melodramma.

Sicché nel diagramma dell'attività metastasiana i primi anni viennesi si precisano come un momento breve ed intenso di equilibrio storico e di profondità 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.

Segno anche delle sue limitate possibilità di sviluppo, di comprensione storica, di rinnovamento, ma insieme rinvio alla fase viva della sua originale interpretazione di un'epoca e di un pubblico (quello italiano del decennio venti-trenta) e della sua più personale e fantastica realizzazione (nei primi anni viennesi), entro cui solo va cercata la poesia del Metastasio e la spinta evolutiva autentica della sua arte.

Entro la fase breve dei primi anni viennesi 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 (con insieme acquisti e perfezionamenti) dell'*Issipile* e dell'*Adriano in Siria*, e poi i due capolavori in cui tutta la preparazione metastasiana si realizza fra la misura armonica compiuta dell'*Olimpiade* e la linea più energica e complessa del *Demofonte*, massimo equilibrio fra misura e spinta drammatica oltre la quale l'equilibrio interno ed artistico si infrange per sempre.

Nel *Demetrio* ciò che soprattutto colpisce il lettore attento allo sviluppo metastasiano è la 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 dei personaggi teatrali.

Certo nel *Demetrio* la volontà di contrasto drammatico è ancora troppo scoperta e la contrapposizione di personaggi malvagi, chiusi nel monologo, e di personaggi umani, ricchi di perplessità, di capacità emotiva, fra debolezza, generosità e dignità, è ancora troppo netta, anche se, fuori del vero sviluppo metastasiano, questa contrapposizione può far pensare alla possibilità di una più vera «tragedia»: ma astrattamente o in paragone di quella linea tragica che sol con l'Alfieri il Settecento riuscì ad attingere in forza di una intensa visione e di una problematica tragica che l'epoca arcadica non visse se non come velleità smussata e frustrata dalla sua inclinazione

ottimistica-razionalistica, dal suo fine edonismo spinto piú all'esaltazione e fruizione della vita, insaporita da fermenti di diagnosi pessimistica, che non al senso autentico di un dramma.

Ma in questo sforzo piú apertamente drammatico, che si coagula meno convincentemente nei personaggi «malvagi» come Olinto², e che limita quella possibilità di sostanziale omogeneità e armonia della misura base dei personaggi che è mèta tipica del Metastasio (e che sol dall'esterno può considerarsi il suo piú forte limite), il senso del destino, nel suo aspetto di ostacolo alla felicità e al lieto fine, si enuclea piú chiaramente con un acquisto fondamentale.

Il senso del destino domina soprattutto poeticamente la vita del personaggio piú sottilmente indagato e realizzato, Cleonice, quasi una Didone meno impetuosa, ma piú intima e veramente metastasiana, in cui la perplessità è divenuta (diversamente dal piú meccanico atteggiamento di Enea) il punto limite di un moto complesso dell'anima ansiosa nella sua trepida attenzione al destino che la tende e la agita, nella vita amorosa di cui essa avverte in sé e segue nell'amante i segni rivelatori e la forza incantevole, spiando il volto amato, fantasticando di funesti presagi, aprendosi a colloqui teneri e ansiosi, ascoltando i «palpiti» del cuore che qui è ormai pienamente attivo nel percorso dei suoi tortuosi meandri, nella sua alacrità di presentimento³, nel suo contrasto con il dovere, nella sua forza di verità: ché il cuore metastasiano sa il suo meglio, intuisce quella che sarà la vittoria esterna del lieto fine, e sigla cosí la fede ottimistica nel circuito natura-ragione (la ragione par identificarsi prima nel dovere, poi si riconosce conferma della natura e dell'istinto), nella razionalità provvidenziale della natura e saggezza della libertà dei sentimenti.

Sicché poi son le convenzioni e il costume che si adeguano alla forza e sicurezza del cuore e della natura, e il destino prima ostile finisce per convalidare e realizzare i diritti e le ragioni del cuore.

E il Metastasio vuol persino, in questo melodramma rivelatore, che un personaggio-testimonio intuisca, entro il fitto turbamento che provoca in lui la sorte avversa, pur nel pimento tormentoso del dubbio, del «chi sa», che tale è la mèta provvidenziale del melodramma. E cosí Fenicio sa coeren-

²In cui è piú facile cogliere – entro un livello già cosí alto di eleganza e di finezza psicologica ed espressiva – certe goffaggini, certi toni di volgarità legati alla volontà metastasiana di caratterizzare i «malvagi» (litigiosità, vanteria ecc.). Si veda, ad esempio, la scena 10ª del I atto in cui la presenza di Olinto provoca come un chiaro strappo al tessuto delicato e compatto della vicenda patetica di Alcete e Cleonice.

³«Mel predice il core» (scena 2ª del I Atto) è tipico modulo espressivo di questo linguaggio del cuore. E continuamente in questo melodramma si indaga e si gradua l'attività del cuore, fra le sue decisioni, i suoi presentimenti, le sue incertezze («io sento che alla ragion contrasta / dubbio il cor...»), le sue stanchezze («fra tanti pensieri / di regno e di amore, / lo stanco mio core, / se tema, se spero, / non giunge a veder», scena 3ª, Atto I), i suoi palpiti («Già mi palpita il cor», Atto II, scena 11ª).

temente trovare un'aria comparativa estremamente emblematica per questa rivelazione centrale del modulo melodrammatico:

Chi sa? Talora
nasce lucido dí da fosca aurora.
Disperato in mar turbato,
sotto il ciel funesto e nero,
pur tal volta il passeggero
il suo porto ritrovò.
E venuti i dí felici,
va per giuoco in su l'arene,
disegnando ai cari amici
i perigli che passò.⁴

Ma insieme, a rinforzare il senso della vittoria finale e la vibrazione drammatica che la precede, proprio nel *Demetrio* se ne assicura l'altro essenziale elemento: l'imprevedibilità del piacere nell'esperienza del dolore, da cui deriva la difficoltà di spegnere l'onda della meditazione pessimistica anche quando le cose volgono al loro esito finale. Come Alceste, dopo la formula (divenuta poi comica) del «Sogno? Son desto», esprime il suo dubbio di fronte alla inattesa felice soluzione del suo dramma e come commenta, con altra aria rivelatrice, intorno alla parola tematica del «porto», Mitrane:

Avvezza a vivere
senza conforto,
ancor nel porto
paventi il mar.⁵

Ché, ancora, le stesse agnizioni, cui il Metastasio ormai ricorre costantemente, e che tanto ci disturbano se non accettiamo lo scopo essenziale di una favola esterna costruita per la favola piú interna dei sentimenti (tale, ripeto, è la convenzione e il limite della «probabilità» del melodramma), servono a lui e per rovesciare una situazione altrimenti insolubile e inevitabilmente catastrofica e per rivelare il suo fondo provvidenzialistico e soprattutto per creare le alternanze del cuore, le oscillazioni estreme fra desolazione e felicità inattesa entro le quali ondeggia il filo della vicenda patetica fra timori e speranze, fra l'oscurarsi e il rasserenarsi parziale di un cielo turbato cui i personaggi guardano con il loro sguardo ansioso ed incerto.

Coerentemente a questa cresciuta sicurezza del modulo melodrammatico e del suo senso poetico cresce l'acutezza psicologica e la sua resa stilistica⁶ e

⁴ Atto III, scena 15^a.

⁵ Atto III, scena 9^a.

⁶ E ancora in confronto con la base del sonettismo arcadico si noti il modo con cui il Metastasio, nella scena 14^a dell'Atto II, riprende moduli del celebre sonetto della Maratti

la tecnica del dialogo, del monologo, con novità di 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 a chiasmo e del ripetuto interrogativo si fonde, entro avvisi 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?⁷

Così si precisa nei recitativi la capacità di caratterizzare i personaggi descritti ed evocati dalle parole altrui, come da interne ed attive didascalie (ridotti al minimo i suggerimenti precisi delle vere e proprie didascalie che assecondano sobriamente i movimenti patetici e perplessi⁸). E si veda, in proposito, come nelle parole di Olinto, all'inizio della tragedia, si profila la figura ansiosa e malinconica di Cleonice con le sue inquietudini istintive e accentuate come pretesto di ritardo alla decisione delle nozze aborrite:

sulla gelosia (riportato a p. 53 risolvendone la singolare finezza psicologica e l'inclinazione melodrammatica in aperta scena teatrale e con maggior gamma di notazioni.

Fenicio (a Barsene segreta innamorata di Alceste):

Il tuo eccessivo zelo
intendere io non so. La nobil cura
della gloria di lui troppo ti preme.
Sensi così severi
nel cor d'una donzella
figurarmi non posso. Altro interesse,
sotto questi d'onor sensi fallaci,
nascondi in sen. Ma t'arrossisci e taci?
Parla. Saresti mai
rival di Cleonice?...

⁷ Atto I, scena 2^a.

⁸ Così nel seguito della scena 2^a del I Atto già citata, le parole di Cleonice, delusa nella speranza di una notizia rassereneante, si intrecciano con la didascalia nella decisione dolente interrotta e nel desolato e languido abbandono del corpo sulla sedia, sopraffatto il personaggio dall'elegia della sua situazione:

Misera me! Si vada (*in atto di partire e poi si ferma*)
dunque a sceglier lo sposo. Oh Dio! Barsene,
manca il coraggio. Io sento che alla ragion contrasta
dubbio il cor, pigro il piè. Chi mai si vide
più afflitta, più confusa,
più agitata di me (*si getta a sedere*).

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.

E cresce l'arte metastasiana della pausa che coinvolge, attraverso il parlare (si ricordi il precetto metastasiano di «tutto parli»), 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 piú sensibili e piú sentimentalmente 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 proposizioni e congiunzioni tematiche («in vano», «pur troppo», «mai piú», «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 struggente⁹).

E cosí, specie al culmine della linea patetica nella sua piega di dolorosa sensibilità (che è certo la gamma piú ricca della tastiera metastasiana), 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 piú convenientemente entro le arie ed entro i recitativi¹⁰. Con tutta una superiore maturità di linguaggio

⁹ Alla fine della scena 5ª dell'Atto II. E si moltiplicano gli «addii» entro la compagine del melodramma, a coagulare il senso piú interno del destino infelice e della vibrazione del cuore innamorato. Si veda, fra quelli piú puri, quello che chiude la scena 12ª dell'Atto II:

Cleonice: Va cediamo al destin. Da me lontano
vivi felice; il tuo dolor consola.
Poco avrai da dolerti,
ch'io ti viva infedele, anima mia.
Già da questo momento
io comincio a morir. Questo ch'io verso,
forse è l'ultimo pianto. Addio! non dirmi
mai piú che infida e che spergiura io sono...
Oh quanto, Alceste, oh quanto
atteso giungi, e sospirato e pianto!

Esempio dell'arte metastasiana della patetica aggettivazione con il rimando della seconda coppia di partecipi in funzione aggettivale (la piú intensa ed elegiaca entro una situazione momentaneamente felice) alla fine del modulo espressivo-melodico.

¹⁰ Si veda nella scena 3ª dell'Atto II nelle battute di Mitrane: «Ma da un desire estinto / germoglia un altro. E nel cambiare oggetto / non scema di vigor»... «ogni piacer sperato

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 (e non dunque per pura necessità librettistica), di rastremazione dell'immaginazione, del colore, del sonoro, in una misura eccellente in cui spesso un aggettivo con la sua collocazione basta a portare la voluta vibrazione (così l'«infausta cuna», il «nume infausto»), un interrogativo basta a rialzare la voluta patetica, un contrasto di verbi basta a delineare una situazione dolorosa fra libertà e necessità: «può» e «deve» a contrasto nella parlata di Cleonice nella scena tredicesima dell'atto secondo¹¹.

Linguaggio di cui è esempio particolarmente probante il recitativo di Cleonice, già in parte citato, nella scena terza dell'atto terzo, che insieme propone, a questa altezza di maturità, la forza e il significato dell'idillio arcadico entro l'attiva visione melodrammatica del Metastasio: evasione di sentimenti e di melodia in una finzione pur sempre socievole e umana, affabile ed eletta, come la risoluzione del pastore in re confermava non un sovvertimento rousseauiano di ordini sociali, inconcepibile in Metastasio, ma, nel rispetto delle convenzioni sociali, un'effettiva vittoria del cuore, della dignità naturale.

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.

/ è maggior che ottenuto». Frasi che di nuovo fan capire alcune ragioni della simpatia leopardiana.

¹¹ «Costretta Cleonice / ad eleggere un re più col suo cuore / consigliarsi non può, ma deve oh Dio / tutti sacrificar gli affetti suoi...».

* * *

Prove minori fra *Demetrio* e i capolavori del '33 sono l'*Issipile* e l'*Adriano in Siria* che pure, nel percorso costitutivo del melodramma metastasiano prima della compiutezza armonica dell'*Olimpiade*, rappresentano esperienze funzionali tutt'altro che trascurabili in rapporto a particolari elementi del melodramma della maturità.

L'*Issipile* porta soprattutto, entro un clima mitico assolutamente fuori della storia (e i due capolavori vivranno in un uguale clima mitico favoloso piú adatto alla favola assoluta del melodramma metastasiano, 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». Che è pure direzione che prevale, in forme tanto piú caute e sicure, e in un accordo migliore con l'aura mitica e con il piano di nobilitazione regale, nei due capolavori del '33.

Sicché al centro della favola, e sul contrasto sin troppo facile con il personaggio «malvagio» di Learco, ambizioso, vendicativo, perfido in ogni suo atteggiamento (con l'inerente peso di un'abbondanza fastidiosa di sentenze moralistiche che circondano e limitano, per preoccupazione morale, la sua figura «outrée» che serve al finale apertamente disposto al *fabula docet*¹²), si profila la variante di un doppio affetto filiale e coniugale che funziona, nelle figure piú omogenee di Issipile e Giasone, Toante e Rodope, nella direzione di una maggior tenerezza entro un cerchio di affetti piú umani e medi.

Mentre, dal punto di vista della costruzione generale del melodramma, l'*Issipile* evidenzia (nella via già provata dal *Demetrio*) l'efficacia di un tempo estremamente ristretto ad accogliere una voluta assai complessa di vicende (e il compiacimento di tanta abilità tecnica, coerente al bisogno analitico-sintetico della poesia arcadica, si esprime chiaramente nell'osservazione finale di Rodope: «Quante vicende / un sol giorno adunò») e fra i moduli di dialogo si precisa (al di là di precedenti piú fugaci apparizioni) quello tipicamente metastasiano (e così influente sulla successiva poesia fino al

¹² Coro:

È follia d'un'alma stolta
nella colpa aver speranza:
fortunata è ben talvolta,
ma tranquilla mai non fu.
Nella sorte piú serena,
di se stesso il vizio è pena,
come premio è di se stessa,
benché oppressa, la virtù.

Ma anche la piú frequente voce del coro è anticipo di ulteriori novità tecniche utilizzate assai bene poi nell'*Olimpiade*.

Monti) del dialogo che coinvolge il vero destinatario attraverso la formula del «digli», «dille»¹³, e che nell'*Olimpiade* troverà il suo celebre esito poetico piú intenso e melodico, la forza suggestiva del suo rimando di echi melodici e patetici attraverso la catena del parlante, del dialogante intermedio e del destinatario assente, con effetti delicatissimi di vicinanza-lontananza, di dialogo e di separazione.

Ma nell'*Issipile* tutto risulta assai scialbo e smorzato e i tratti piú interessanti della pietosa Issipile (che par quasi un pallido preannuncio di certi toni della Micol alferiana nei suoi rapporti col padre) non riescono a costruirsi in figura intera.

Nel piú ricco ed ambizioso *Adriano in Siria* il Metastasio torna a provare il meccanismo eroico-cortigiano, il tema dell'«anima bella» regale (Adriano, come già Alessandro nell'*Alessandro nelle Indie*, come poi numerosi sovrani clementi e generosi sino all'assurdo, nei melodrammi tardi, elogio e invito di perfezione ai sovrani moderni anche in rapporto alla loro scelta di cortigiani onesti e al loro rifiuto dei cortigiani falsi e malvagi rappresentati in Aquilio¹⁴) entro il clima romano imperiale piú adatto alla corte viennese con l'inerente ricorso ai cori solenni e bellicosi-trionfali.

La diretta espressione dell'«eroico» imperiale e la stessa mescolanza di questa componente con quella piú genuina amorosa non raggiunge interi

¹³ Si veda la fine della scena 2ª dell'Atto III, pur nella voce poco adatta di Learco:

Dille che meno
i deboli nemici
s'avvezzi a disprezzar..
Dille che in me paventi
un disperato amor:
dille che si rammenti
quanto mi disprezzò.
È se per queste offese
mi chiama traditor,
dille che tal mi rese
quando s'innamorò.

Il modulo è ripreso poi nell'*Adriano in Siria* in funzione piú coerente e quasi in forma di abbozzo del celebre passo dell'*Olimpiade*:

Sabina: Ma digli almeno...
Aquilio: Va senz'altro parlar, t'intendo appieno.
Sabina: Digli che è un infedele;
digli che mi tradí.
Senti: non dir cosí,
digli che partirò,
digli che l'amo.
(Scena 1ª, Atto III).

¹⁴ Si legga la diagnosi di Aquilio – cortigiano malvagio – nelle parole di Emirena, nella scena dell'Atto II che raccoglie luoghi comuni letterari in una dimensione che doveva apparire anche contemporanea e pedagogica e si lega alle posizioni del Metastasio cortigiano convinto di una corte paternalistica illuminata dalla virtù nuova-antica dei re e dei loro diretti servitori.

risultati poetici, ma al suo interno il solito intreccio di amori (che sale sin dallo schema del *Siroe* e culmina nell'*Olimpiade*) trova un efficace svolgimento a cui gli altri elementi piú velleitari servono di incentivo e di ostacolo sollecitante con un tentativo di realizzazione drammatica piú incarnata e diretta, apprezzabile, ma aliena dal ritmo interno piú vero del melodramma metastasiano che prevede ormai omogenee figure sottoposte al variare di un destino piú mitico e impersonale. E trova un ulteriore arricchimento nella sua espressione diretta, nel suo linguaggio patetico affettuoso, elegiaco¹⁵, specie nella vita del personaggio di Sabina, amante infelice di Adriano (infelice, al solito, finché il provvidenziale destino ristabilisce i diritti del cuore e della virtù), che preannuncia certe battute e moduli dell'*Olimpiade*, anche se rimane piú sfocata proprio perché a tutto il melodramma manca quel concorso armonico di tutte le voci, di tutti i moduli, di tutti i mezzi tecnici che solo permette il perfetto fluire della poesia metastasiana. E gli stessi materiali mutuati ad altri autori (l'*Amalásunta* del Quinault, il *Cinna* del Corneille, l'*Alessandro Severo* dello Zeno) non trovano vera fusione in una favola tutta rinnovata ed organica come avviene invece nell'*Olimpiade*.

* * *

È questa la prima ragione dell'eccellenza della *Olimpiade* che, misurata sulle velleità di maggiore realtà drammatica presenti anche nell'*Adriano in Siria*, potrebbe apparire troppo fiabesca e smussata e dolciastra, ma che in realtà rappresenta la vera mèta esemplare della via metastasiana centrale.

L'*Olimpiade* è certo il frutto piú 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

Quando bisogna,
saprà sereno in volto
vezzeggiare un nemico: acciò vi cada
aprirgli innanzi il precipizio, e poi
piangerne la caduta: offrirvi a tutti,
e non esser che tuo; di false lodi
vestir le accuse, ed aggravar le colpe
nel farne la difesa: ognor dal trono
i buoni allontanar: d'ogni castigo
lasciar l'odio allo scettro, e d'ogni dono
il merito usurpar: tener nascosto
sotto un zelo apparente un empio fine;
né fabbricar che su l'altrui ruine.

¹⁵ Che crea espressioni passate poi ad Alfieri e Monti («dell'alma mia parte piú cara») o a Leopardi («il fallo emenderò»). Ma insieme Sabina ha movenze piú svelte e quasi da commedia che preparano il personaggio di Creusa nel *Demofonte*, ma son ben lungi dal trovare il centro di una loro misura organica, come avviene invece in Creusa.

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 piú elaborati procedimenti teatrali e poetici e 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 (ma il rabesco sottile della trama ha una sua pastosa fluidità, non scopre mai il suo filo metallico e razionalmente calcolatissimo a sorreggere l'aprirsi delle situazioni e del rapporto recitativo-arie), 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 patetica-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 piú brillanti, piú edonistiche, piú figurative e sensuali. La stessa scelta dell'argomento (ripresa di una vicenda mitica narrata da Erodoto e da Pausania e confortata di elementi di azione tolti dal *Torrismondo*, dall'*Aminta* e dal *Pastor fido* e dal *Furioso*¹⁶) appare ben coerente all'ispirazione migliore del Metastasio in questa fase di «sogni e favole» alimentate di sensibilità moderna e sottratte al paragone di una ambientazione storica di cui il Metastasio era incapace pur aspirandovi sulla linea piú astratta della sua poetica.

Qui non la «storia» greca o romana con le sue tentazioni di solennità, di eroismo, di esemplarità classica, 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 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 piú precisa esperienza metastasiana.

E così la magnanimità regale e il contrasto dovere regale-affetti privati echeggiano, senza prevaricare, nel finale, attraverso la situazione di Clistene subito risolta dal giudizio e dalla saggezza piú concreta, spregiudicata del popolo (che può assumersi tale funzione regale nella situazione particolare delle feste olimpiche) privo di ogni elemento retorico, grandioso. E la condizione principesca della scena non comporta gli elementi dell'intrigo cortigiano, della lotta di ambizioni e vendette.

Come assenti del tutto sono i personaggi «malvagi», con una perdita di

¹⁶La situazione di Ruggero e Leone ripresa in quella di Licida e Megacle.

contrasto drammatico e di complessità della rappresentazione umana che si risolve positivamente in un'opera come quella metastasiana. 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 di affetto, fra amore, affetto paterno, amicizia, simpatia della saggezza senile per la fervida vita sentimentale dei giovani: i quali poi costituiscono qui, più che in ogni altra opera del Metastasio, il centro del fascino del piccolo mondo che si muove nell'opera, e da loro emana l'aria giovanile, fresca, intatta, delicata che pervade tutta l'*Olimpiade* e ne accresce il lieve impeto generoso e disinteressato, la luce di gentilezza appassionata. Entro cui anche l'altruismo, il sacrificio di sé, la disposizione di «anime belle» di Megacle e Licida, mantengono un che di candido, di autentico, senza cadere nell'elucubrata gara virtuosa dei personaggi pseudoeroici di tanti drammi metastasiani più tardi. Ché insomma nel Metastasio non era spuria una tensione all'altruismo, alla generosità, ma si faceva retorica, didascalica, convenzionale ed assurda quando pretendeva alla costruzione di personaggi troppo complessi, consapevolmente eroici, come vedremo parlando dei suoi ultimi drammi.

In questa più precisa scelta della centralità del motivo amoroso in animi giovanili tutto il mondo patetico-idillico del Metastasio rivela più facilmente la sua centrale forza poetica (anche se poi il *Demofonte* ne esprime le pieghe più dolorose e le risorse più complesse) e su di questa tutta 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* (e meglio una lettura teatrale, quale io feci provare, come ho già detto, da un gruppo di studenti ed attori genovesi in una prova felice che convertì l'iniziale scetticismo degli ascoltatori in una partecipazione convinta all'onda patetico-melodica metastasiana, pur senza musica) 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 (le arie son qui, persa ogni astratta sentenziosità, lo sviluppo melodico del motivo melodrammatico impostato nel recitativo), concretato in un linguaggio chiaro e tenero, elegante e semplice che corrisponde interamente, nei suoi stessi limiti di profondità, a questo mondo giovanile, candido e patetico, a questa favola ariosa e limpida senza pesantezza e ingorghi, densa di nodi patetici che, d'altra parte, sono impensabili senza la loro preparazione in tutto lo svolgersi dell'opera, così fusa ed armonica, assolutamente contraria ad ogni operazione antologica, ad ogni eccezionalità di momenti e di casuali accensioni poetiche secondo l'erraticissimo giudizio crociano.

Tutto si svolge in direzione delle situazioni patetiche e al loro succedersi,

intensificarsi, distendersi la semplice trama mitica è nettamente funzionale.

Così nel primo atto Licida, spiegando ad Aminta il suo piano per ottenere la mano di Aristeia (che sarà data al vincitore delle gare olimpiche), svolge la sua situazione complicata fra la passione per Aristeia, la speranza nel soccorso dell'amico Megacle e il timore del suo abbandono, finché, al culmine della sua incertezza sull'arrivo dell'amico, questi giunge come evocato e richiesto dal ritmo interno della favola e provoca la distesa esplicazione del tema dell'affetto amichevole. Mentre poi, nell'incontro fra Aristeia ed Argene, amante di Licida e travestita da Licori pastorella, le due fanciulle, esponendosi vicendevolmente i loro amori infelici, svolgono la loro tenera poesia amorosa e sul pieno di questa loro espansione si inserisce il re Clistene, padre di Aristeia, che annunciando la partecipazione di Licida alle gare e alla conquista di Aristeia sollecita l'intreccio della gelosia di Argene e del dolore di Aristeia che si crede strappata all'amato Megacle. E, in un *pendant* senza sforzo, il rinnovato dialogo di Licida e Megacle apre il contrasto fra la letizia del primo, sicuro della vittoria dell'amico che combatterà per lui, e il tormento del secondo preso fra l'amore per Aristeia e il dovere di amicizia per Licida. Sicché tutto è preparato per l'acme sentimentale dell'atto quando Megacle si trova con Aristeia e deve opporre alla gioia della fanciulla, rassicurata dalla presenza dell'amante e ignara del suo impegno con l'amico, le sue risposte reticenti che inducono nell'animo lieto di Aristeia il gelo del dubbio e di un'incomprensibile ansia.

Poi, nel secondo atto, il diagramma patetico sale alla sua voluta più intensa, quando, dopo una lenta, graduata preparazione, terminate le gare in cui Megacle sotto il nome di Licida ha ottenuto la vittoria, Megacle si trova nuovamente solo con Aristeia ed è costretto a rivelarle la situazione disperata del loro amore. E qui, nella scena nona e decima, la poesia metastasiana trova il suo esito più alto e perfetto, la zona più densa e limpida della poesia amorosa fra iniziale, illusa gioia e turbamento, disperazione, abbandono. Zona però arricchita a sua volta da tutta l'atmosfera calda di affetti delicati e gentili che circola in tutta l'opera.

L'acutissimo razionalismo metastasiano sorregge la lunga e complessa «catena» di affetti graduati e scavati sino al tormento (e pur non sofisticati e assurdi), illuminati dal calore giovanile dei personaggi e dalla fine intensità del linguaggio mai così melodico e insieme cristallino, mai così ricco di movimenti, di impostazioni, di cadenze nel giuoco degli endecasillabi e dei settenari che assecondano le esitazioni e le vibrazioni del cuore: e fan capire assai bene – al di là delle discussioni sui giudizi metastasiani del Leopardi – la simpatia di questo per la poesia idillico-elegiaca del Metastasio, per i suoi recitativi appassionati e teneri¹⁷, per la sua sintassi melodica e salda, per il suo linguaggio eletto e familiare, che rinnova espressioni fra letterarie e comuni in forza del loro impeto affettuoso: «luce degli occhi miei», «mia perduta speranza»...

¹⁷ Soprattutto (come il Flora giustamente affermò) nei recitativi «dove il Leopardi trasse i suoi modi pronti e dimessi» (*Storia della letteratura italiana*, II, p. 894). E certo molto aggiustata è la citazione del Flora del recitativo della cantata *Il nome*:

Impostato sulle espressioni di letizia della ignara Aristeia che crede Megacle effettivo vincitore e suo sposo

(Al fin siam soli:
potrò senza ritegni
il mio contento esagerar: chiamarti
mia speme, mio diletto,
luce degli occhi miei...),

il dialogo si snoda nel contrasto fra la prima battuta di Megacle che vuol frenare la gioia dell'amata

(No, principessa
questi soavi nomi
non son per me: serbali pure ad altro
più fortunato amante)

Io d'altra fronda il crine
non cingerò: non canterò che assiso
all'ombra tua: dell'amor mio gli arcani
solo a te fiderò; tu sola i doni,
tu l'ire del mio bene,
tu saprai le mie gioie e le mie pene.

E l'accento al grande finale di *Amore e morte* ci deve dire (meglio dell'avvicinamento troppo immediato del Flora) come il Leopardi anche negli ultimi canti (dove la sua posizione è sempre più antiidillica e antimetastasiana, più musica che canto) serbasse un contatto della sua sublime semplicità e della sua tensione incandescente con i modi semplici ed eleganti, patetici del Metastasio, caricandoli di tutt'altra tensione e forza, ma riprendendone la disposizione di eloquio e colloquio, la tecnica dell'accentuazione dell'affetto non con ricchezza di immagini, con icastica definizione neoclassica (la via foscoliana semmai), ma con la pura disposizione sintattica-ritmica, con l'insistenza su parole assolute e semplici. Allo stesso modo, con una forza tremenda di analisi disperata e lucida che il Metastasio non conosceva, con il di più del coraggio di verità dell'illuminismo, ancora nel *Tramonto della luna*, la diagnosi della vecchiazza, in cui fosse

incolume il desio, la speme estinta,
secche le fonti del piacer, le pene
maggiori sempre e non più dato il bene,

non può non far pensare alla lucidità più tenue delle catene di idee e di affetti e di immagini del Metastasio e al suo linguaggio (desio, speme, pene, bene). Insomma con tutta la forza nuovissima ed antimetastasiana della sua poesia, sia idillica sia eroica, con tutto l'apporto illuministico e preromantico, il Leopardi ha una base metastasiana remota, ma innegabile, che agevola la sua specialissima via romantica diversa da quella foscoliana e da quella dei romantici 1816 e lega, con tanta diversità di livello, il «pellegrino e familiare» leopardiano a una prima base di linguaggio del cuore che nel Metastasio aveva avuto (nel regno del patetico più che del passionato) una sua consistenza (non solo una illusione) e una forza di riassunzione di tutta la tradizione melodrammatica e idillico-elegiaca della zona tassesca (ma per tutto ciò rimando al mio saggio su *Leopardi e la poesia del secondo Settecento*, ne «La Rassegna della letteratura italiana», 1962, p. 389 ss.).

e la risposta di Aristeia che non comprende e volge le parole di Megacle ad un senso di scherzo di innamorati:

E il tempo è questo
di parlarmi così? Giunto è quel giorno...
Ma semplice ch'io son: tu scherzi, o caro,
ed io stolta m'affanno.

Poi la catena degli affetti sale lentamente alla spiegazione e alla disperazione attraverso le domande di Megacle che, puntando sulla generosità di Aristeia e sull'immagine alta che di lui essa possiede, presenta a lei, tremante di ansia, le definizioni opposte della lealtà in lui da lei amata e di una sua possibile scelleratezza, muovendo insieme tutto il gentile mondo di affetti puri, nobili, che il Metastasio aveva colto nella giovanile disposizione dei suoi personaggi senza, fortunatamente, svolgerlo nelle forme grandiose, eroiche dei suoi ultimi drammi.

Megacle: Ma coraggio! Aristeia. L'anima prepara

a dar di tua virtù la prova estrema

Aristeia: Parla. Aimé! che vuoi dirmi? Il cor mi trema.

Megacle: Odi. In me non dicesti
mille volte d'amar, più che 'l sembante,
il grato cor, l'anima sincera, e quella,
che m'ardea nel pensier, fiamma d'onore?

Aristeia: Lo dissi, è ver. Tal mi sembrasti e tale
ti conosco, t'adoro.

Megacle: E, se diverso
fosse Megacle un dí da quel che dici,
se infedele agli amici
se spergiuro agli dei, se, fatto ingrato
al suo benefattore, morte rendesse
per la vita che n'ebbe, avresti ancora
amor per lui? lo soffriresti amante?
l'accetteresti sposo?

Aristeia: E come vuoi
ch'io figurar mi possa

Megacle mio sí scellerato?

Megacle: Or sappi
che per legge fatale,
se tuo sposo divien, Megacle è tale.

Poi 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 decisione di partenza e volontà di consolazione e di ultimo colloquio con Aristeia – la celebre aria. Certo la piú bella del Metastasio, la piú complessa, che serba la forza di svolgimento del recitativo, della sua disposizione di dialogo, qui raddoppiato nel rimando incantevole al 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 assolutezza di allusioni alla situazione patetica precisa: l'assolutezza 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, partí».
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.

Certo non è questa la grande poesia tragica dell'addio alferiano di Antigone ad Argia e tutto vive entro un cerchio di patetismo e di gracile grazia, di verità sentimentale su di uno schermo di favola, ma è pure poesia e non solo pretesto di musica e canto aggiuntivo, o «canto provvisorio» per dirla col Flora¹⁸.

E, nel cammino del Metastasio, quale distanza dalla partenza di Enea nella *Didone abbandonata*, dalla sua perplessità cosí schematica e, alla fine, marionettistica! Né l'atto si conclude su queste scene, ché il tormento di Megacle e di Aristeia si comunica a Licida, che ha ora compreso le conseguenze del suo inutile amore, apprende il suicidio dell'amico, si trova esposto alla vergogna della rivelata sua falsa vittoria. E, nel monologo finale dell'atto, si svolge un folto ingorgo di sentimenti contrastanti che portano

¹⁸ Il quale però (*Storia della letteratura italiana*, op. cit., II, p. 895) ammette (e l'ammissione distrugge al centro la definizione qualitativa generale) che a volte prevale «un Metastasio ai cui versi non occorre altra musica di quella verbale ch'egli ha loro infusa». Direi che il rapporto va capovolto e che il «canto interno» metastasiano cede a volte, e magari spesso, a un «canto provvisorio» che ne è il surrogato piú esterno e frettoloso o, come avviene negli ultimi drammi, è frutto di una generale decadenza dell'ispirazione piú vera.

nel centro dell'opera una nuova acme di patetismo disperato, l'ombra scura di un tumulto di affetti che il destino intensifica prima del lento distendersi della felicità su tutti gli angoli oscuri del cielo turbato.

Con questo ferro, indegno! (*snuda la spada*)
il sen ti passerò... Folle! che dico?
Che fo? Con chi mi sdegno? Il reo son io:
Io son lo scellerato. In queste vene
con piú ragion l'immergerò. Sí, mori,
Licida sventurato!... Ah! Perché tremi
timida man? Chi ti ritiene? Ah! questa
è ben miseria estrema! Odio la vita,
m'atterrisce la morte; e sento intanto
stracciarmi a brano a brano
in mille parti il cor. Rabbia, vendetta,
tenerezza, amicizia,
pentimento, pietà, vergogna, amore
mi trafiggono a gara. Ah! chi mai vide
anima lacerata
da tanti affetti e sí contrari! Io stesso
non so come si possa
minacciando tremare, arder gelando,
piangere in mezzo all'ire,
bramar la morte e non saper morire.
Gemo in un punto e fremo:
fosco mi sembra il giorno,
ho cento larve intorno,
ho mille furie in sen.
Con la sanguigna face
m'arde Megera il petto;
m'empie ogni vena Aletto
del freddo suo velen. (*parte*)

Ché nel terzo atto il folle tentativo di regicidio di Licida sollecita un nuovo intreccio di situazioni e vibrazioni patetiche. Sull'eco delle sobrie cadenze del coro che accompagna l'azione¹⁹ si svolgono la situazione di Clistene che avverte in sé i presentimenti del suo legame paterno con il condannato Licida (l'espressione di moti inconsci del sangue, di presentimenti di legami di affetti, della voce della natura è un'altra delle conquiste psicologico-poetiche metastasiane²⁰) e la situazione del commiato supremo fra i due amici che trova nuove note poetiche intense nelle parole di Megacle:

¹⁹ Con ricerche musicali insolite come la doppia rima del decasillabo:

L'onde chete del pallido Lete.

²⁰ Il volto, il ciglio,
la voce di costui nel cor mi desta

Ma molto innanzi
Licida, non andrai: noi passeremo
ombre amiche indivise il guado estremo.

Poi tutto volge alla soluzione felice: 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.

La morale cortigiana della *Licenza* non è penetrata nel corpo vero dell'opera e l'elogio delle «anime grandi» che «a vantaggio di tutti il Ciel produce» rimane estraneo al sottile e delicato altruismo, incentivo del patetismo e della poesia degli affetti, non deviazione e alterazione di questa nelle forme astratte e pseudograndiose degli ultimi drammi.

* * *

Anche il *Demofonte* corrisponde a questo momento di supremo equilibrio creativo, e se l'armonia dell'*Olimpiade* è più circolare e sicura, e la sua esemplarità in tal senso può dirsi assoluta, nella nuova opera di quell'anno felice il Metastasio ha immesso una forza patetica ancora maggiore, ha tentato, riuscendovi, di muovere un diagramma melodrammatico più complesso, di portare, nel giuoco emotivo del destino e dei suoi riflessi nel cuore dei personaggi e nella linea dell'azione, un'oscillazione più violenta che fa affiorare momenti ed elementi più drammatici, risuonare echi più profondi della sua elegia vitale sin quasi al limite di rottura del suo equilibrio interiore e compositivo, senza però superare i margini di riassorbimento del drammatico in melodrammatico e dando al lieto fine come un fulgore più vivido e luminoso. Mentre, se pure non vi raggiunge quel perfetto accordo di voci che egli attinse nel duetto dell'addio dell'*Olimpiade*, seppe caricare i due protagonisti di un impeto affettuoso più complesso e vario, quasi più moderno, borghese e drammatico: l'amore istintivo e vittorioso provato non solo sul contrasto di ostacoli esterni, ma addirittura sull'orrore dell'incesto che, dopo aver condotto alla disperazione i due personaggi, non riesce però a smentire la forza istintiva della passione, la giustizia e la santità della natura. Così come seppe creare un più complesso contrappunto fra la vicenda amorosa dei protagonisti, più alta, matura, sofferta e provata, e quella più esile e gentile di Cherinto e Creusa che, nella sua ingenuità e nel timbro

un palpito improvviso,
che lo risente in ogni fibra il sangue.
Fra tutti i miei pensieri
la cagion ne ricerco e non la trovo.

più giovanile dei due personaggi minori (l'appassionata più avventata di Cherinto e la natura capricciosa, altera, risentita e sostanzialmente generosa di Creusa), porta nel melodramma un'aria di freschezza incantevole con qualche iridatura di lieve e sottile comicità entro una versione meno profonda, ma non perciò meno schietta, del tema dell'invincibilità e della libertà dell'amore.

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 sé 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 salditissima 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 più 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 più fantasia e di più verità (e il secolo stesso seguì 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 più drammatico dell'opera e il diagramma melodrammatico si complica, si aggroviglia e si scioglie per due volte con un'oscillazione insolitamente più 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.

Linea che, pur convenientemente coinvolgendo tutti i personaggi, passa soprattutto per i due protagonisti: con un meno di armonia rispetto all'*Olimpiade*, con un più di varietà e di toni sulla base di una certa omogeneità non perduta.

E questi appaiono, fra i personaggi metastasiani, 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 un'atmosfera che, pur colorata dalla loro qualità principesco-mitica e dalla loro dignità teatrale-sociale (cui il Metastasio e la sua epoca non avrebbero mai saputo rinunciare temendo di cadere nel basso, nel plebeo, nella sconvenienza «comica», così come non avrebbero accettato un soggetto moderno), ha caratteri chiaramente più moderni, borghesi, familiari. Solo il mito poteva rendere accettabile la singolare vicenda con l'iniziale impegno di sacrificio di una vergine, solo la finzione regale 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 più del solito particolareggiata in una loro maggiore maturità e riflessività malinconica e saggia, in una loro esperienza di affetti già provati che porta una luce diversa, più pacata e più dolorosa insieme, sul loro rapporto di affetti consolidato dal matrimonio segreto e dal frutto innocente del loro amore.

Soprattutto caratterizzata più di ogni altro personaggio metastasiano risulta Dircea, con la purezza e la sua esperienza coniugale, con una voce femminile come più calda e pacata, con la sua decisione matura e il senso dei limiti della sua forza²¹, oppressa dal peso di una colpa non sua²², capace di un linguaggio intenso e profondo in cui vibra un'esperienza più matura di quella che poteva vivere in altre incantevoli figure metastasiane di adolescenti, e con una forza di generosità più accordata ai precisi affetti di sposa e madre (non l'«anima bella» con la sua disponibilità assoluta e alla fine assurda che finirà più tardi per ridurre ad astratta virtù la disponibilità generosa dei personaggi metastasiani).

Come nella scena sesta dell'atto secondo in cui Dircea, avviata alla morte che allora appare inevitabile, visto allontanarsi Timante che è deciso a ribellarsi al padre, ferma la rivale Creusa e le espone la sua situazione e le chiede pietà per lo sposo, la cui salvezza è anche la salvezza del figlio.

²¹ V. finale dell'Atto II «Oh quanto / più forte mi credei».

²² «Misera! in che peccai?» (scena 12^a, Atto I), che è l'abbrivo più prossimo del celebre verso della Saffo leopardiana.

Dircea:

Fermati! Ah! non m'ascolta. Eterni Dei,
custoditelo voi. S'ei pur si perde,
chi avrà cura del figlio? In questo stato
mi mancava il tormento
di tremar per lo sposo. Avessi almeno
a chi chieder soccorso... Ah, principessa!
Ah, Creusa, pietà! Non puoi negarla;
la chiede al tuo bel core,
nell'ultime miserie una che muore.

Creusa:

Chi sei? Che brami?

Dircea:

Il caso mio già noto
pur troppo ti sarà. Dircea son io;
vado a morir; non ho delitti. Imploro
pietà, ma non per me. Salva, proteggi
il povero Timante. Egli si perde
per desio di salvarmi...

La sua voce affettuosa ed elegiaca senza eccesso s'incontra, nel suo tono femminile, con quella piú virile e piú sdegnosa, ma pur consapevole e malinconica, di Timante in nuove gare di amore altruistico, ma come contraddistinta da una luminosità piú pacata e profonda che induce, nella sua forza patetica, una maggior persuasione di verità e lentamente pervade (il «contagio» del patetico è tanto piú persuasivo poeticamente del dubbio contagio dell'eroico esercitato nel *Regolo*) anche gli altri personaggi, come nella fine della scena decima dell'atto secondo:

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 condiscendenza. 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,
vulli ferirmi; e la pietà la vinse...

Dircea:

E pur...

Demofonte:

Tacete! (un non so che mi serpe
di tenero nel cor, che in mezzo all'ira
vorrebbe indebolirmi)...

La forza patetico-drammatica addensata lentamente nei primi due atti trova poi il suo culmine nel bellissimo atto terzo, limpido nella sua articolazione più energica e scosso come da un impeto più amaro in cui il destino appare in un'estrema configurazione di capriccio crudele, di crudele mentita risoluzione per rivelare solo alla fine il suo volto placato e provvidenziale.

Aperto dai toni disperati di Timante che potrebbe salvarsi solo rinunciando alla sposa e dal suo monologo pessimistico sulla sorte infelice degli uomini (e quindi su di una base cupa e dolorosa), questa piega pessimistica che sta per culminare nella decisione suicida di Timante viene improvvisamente interrotta dall'annuncio del perdono di Demofonte intenerito alla vista del fanciullino, figlio di Timante e Dircea. Ma, con súbita alternanza, quando l'onda del piacere e della felicità ha riacquisito la sua forza maggiore (ché Timante cede al fratello il trono e Creusa), la sorte si rovescia di nuovo impetuosamente con la rivelazione che Dircea è anch'essa figlia di Demofonte e sorella di Timante.

L'eccesso dell'incesto (che non toccherà visibilmente Dircea per la *bien-séance* arcadica che non consente questa contaminazione estrema del suo animo casto) sconvolge Timante che, in un nuovo e più espanso monologo (scena quarta), dà voce all'orrore di una situazione innocente-colpevole insanabile perché già realizzata, estrema possibilità dell'infelicità umana (Alfieri ne farà l'estrema configurazione di un delitto degli dei e della contaminazione della natura nella innocenza della purezza giovanile).

E la poesia metastasiana vi raccoglie le sue note più tetre, le immagini più luttuose, i ritmi più violenti e tempestosi pur senza rompere l'onda cristallina della sua melodia e della sua chiarezza:

Misero me! qual gelido torrente
mi ruina sul cor! Qual nero aspetto
prende la sorte mia! Tante sventure
comprendo al fin. Perseguitava il cielo
un vietato imeneo. Le chiome in fronte
mi sento sollevare. Suocero e padre
mi è dunque il re? Figlio e nepote Olinto?
Dircea moglie e germana? Ah! qual funesta
confusion d'opposti nomi è questa!
Fuggi, fuggi, Timante! Agli occhi altrui
non esporti mai più. Ciascun a dito
ti mostrerà. Del genitor cadente

tu sarai la vergogna; e quanto, oh Dio,
 si parlerà di te! Tracia infelice,
 ecco l'Edipo tuo²³. D'Argo e di Tebe,
 le furie in me tu rinnovar vedrai.
 Ah, non t'avessi mai
 conosciuta, Dircea! Moti del sangue
 eran quei ch'io credevo
 violenze d'amor. Che infausto giorno
 fu quel che pria ti vidi! I nostri affetti
 che orribili memorie
 saran per noi! Che mostruoso oggetto
 a me stesso io divengo! Odio la luce;
 ogni aura mi spaventa; al piè tremante
 parmi che manchi il suol; strider mi sento
 cento folgori intorno; e leggo, oh Dio!
 scolpito in ogni sasso il fallo mio.

E su questo motivo, che Timante non chiarisce agli altri, si snodano varie scene in cui l'incesto funziona come se fosse vero (creando dunque nelle volute del melodramma il dramma piú intenso di cui il Metastasio fosse capace), provocando negli altri personaggi un turbamento profondo, capovolgendo, per Timante, in orrore ogni moto tenero di Dircea, ogni sollecitazione del proprio affetto coniugale e paterno, portando Demofonte, Cherinto, Dircea, Creusa all'estremo di un terrore piú pauroso perché per loro inspiegabile, sino all'aria di Dircea impietrita dal dolore (fine della scena settima): aria siglata dal movimento di sequenza rapida e serrata delle negative con un espediente nuovo che dimostra la ricchezza e varietà di movimenti sentimentali anche nelle arie:

Non ho piú lagrime,
 non ho piú voce,
 non posso piangere,
 non so parlar.

E se Creusa nel suo monologo della scena ottava rivela l'invincibile tendenza metastasiana a superare il dramma almeno nel presentimento necessario del lieto fine, e del riequilibrio di una situazione appunto perché estrema (con quanto di inevitabilmente meccanico tutto ciò comporta nella prospettiva ottimistica-provvidenziale e nell'incapacità alla durata del tragico)²⁴, ancora nella scena nona il Metastasio sa trarre dalla situazione drammatica un ultimo acquisto poetico.

²³ Il Metastasio sentí qui il bisogno di rivelare la fonte sofoclea per quel che riguarda l'«eccesso» dell'incesto. Anche nel *Demofonte* possono ritrovarsi elementi di fatto ripresi dall'*Inés de Castro* dell'Houdar de la Motte, dal *Torrismondo*, dal *Pastor Fido*.

²⁴ Non dura una sventura
 quando a tal segno avanza:

Quando, sull'equivoco dell'interpretazione che Cherinto dà della sua proclamazione di reità (Cherinto crede che egli non sappia consolarsi di aver offeso il padre), Timante ribadisce la sua colpa commisurandola soprattutto alla sua incapacità di dimenticare Dircea, di rompere il nodo di amore rafforzato dalle sventure, dalle memorie, dall'abitudine:

Son reo pur troppo; e se fin or nol fui,
lo divengo vivendo. Io non mi posso
dimenticar Dircea. Sento che l'amo;
so che non deggio. In così brevi istanti
come franger quel nodo,
che un vero amor, che un imeneo, che un figlio,
strinser così? Che le sventure istesse
resero più tenace? e tanta fede?
e sí dolci memorie?
e sí lungo costume?

Dove il poeta riesce ad esprimere alcuni dei moti più sottili di una psicologia amorosa generale entro la comprensione della sua situazione estrema e a far vivere in essa la suprema fede nella invincibilità dell'amore malgrado la condanna della ragione e della morale. Anche se a questo punto egli si affretterà a riportare tutto nel solco più normale e nel solco del melodramma con l'ultimo colpo di scena che rivela l'errore della prima agnizione e restituisce all'amore di Dircea e Timante la sua liceità e la sua santità naturale e sociale. Il lieto fine si esalta nella proclamazione di un cielo che destina sempre per il bene e che è superiore ad una sorte opaca se ha saputo, nelle sventure, creare nuovi vincoli di affetti fra tutti i personaggi²⁵, e in un'abbondanza di «teneri trasporti» appagati e felici.

principio è la speranza
l'eccesso del timor.
Tutto si muta in breve;
e il nostro stato è tale,
che, se mutar si deve,
sempre sarà miglior.

Aria che non manca però di portare in Creusa una ulteriore nota caratterizzante nel suo insieme di ingenuità e di leggerezza incapace di seguire sino in fondo la curva tragica della vicenda, pronta a contrapporvi un suo moto più impaziente e frivolo, un aspetto della sua vitalità fiduciosa e un po' egoistica.

²⁵ Ed entro la visione provvidenziale spunta qui una frase più energica ed umanistica: il legame fra padre e figlio obbligato dalla sorte che li ha messi in tale rapporto è ora divenuto più forte perché convalidato e come ricreato da una libera scelta di persone capaci di scelta. Dice Demofonte a Timante:

Era fin ora
obbligo il nostro amor; ma quindi innanzi
elezion sarà: nodo più forte,
fabbricato da noi, non dalla sorte.

Anche se il coro da questo melodramma piú «drammatico» trarrà una conclusione piú ambigua e complessa, quasi il corrispettivo di una maggiore meditazione sul tema centrale del rapporto dolore-piacere:

Par maggiore ogni diletto,
se in un'anima si spande
quand'oppressa è dal timor.
Qual piacer sarà perfetto,
se convien, per esser grande,
che cominci dal dolor?

«Piacer figlio d'affanno», impossibilità della perfezione del piacere: non tutto, malgrado l'incrollabile fiducia edonistico-ottimistica, era poi così pacifico ed ovvio nell'anima metastasiana. L'idillio era insaporito da increspature elegiache che proprio nel *Demofonte* avevano raggiunto la loro massima forza, tanto da far pensare astrattamente che il Metastasio si trovasse ora sull'orlo della tragedia e se ne ritraesse volontariamente: mentre, in realtà, da questa base piú schietta, egli trasferì la sua aspirazione tragica sulla via già tentata nel *Catone in Utica* con tutti gli equivoci e i limiti parentori che rivelerà la prova dell'*Attilio Regolo*.

Mentre nella compagine intera del *Demofonte* andrà, come accennavo in principio, pur ben calcolata, e molto positivamente, tutta la vicenda di Cherinto e Creusa che la arricchisce di freschezza, con la sua vena di toni patetico-ironici, e riequilibra ulteriormente la natura melodrammatica dell'opera. Essenziale, e tutta da rileggere, come ricca impostazione dei due personaggi minori e svolgimento della loro caratterizzazione ingenua e giovanile fra patetismo e ironia (scuola indubbia per il Goldoni e ripresa della vena comica metastasiana osservata all'inizio della sua attività melodrammatica fra l'aperta commedia dell'*Impresario delle Canarie* e certe mosse comiche della *Didone*), è la scena quinta del primo atto²⁶.

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 (piú ingenuo e appassionato e contraddistinto da un linguaggio ingenuamente e parodisticamente retorico) 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

Né tali accenti minori, ma vivi, andranno persi in una storia del melodramma metastasiano come documento e collaborazione creativa di una moralità inserita in schemi provvidenziali, ma non priva di elementi piú attivi e nuovi.

²⁶Che fra l'altro ci ricorda, con la sua collocazione in un porto di mare allo sbarco della nave che ha portato la principessa di Frigia e il suo accompagnatore Cherinto, come nel *Demofonte* sia cautamente esercitata quella moderata libertà nell'unità di luogo che il Metastasio giustificava piú tardi nei suoi scritti teorici contro certo rigorismo eccessivo.

capricciosa, altera, presa, fra civetteria e istinto, nel giuoco patetico. E tutta la scena è irrorata di una luce di affettuosa ironia e di fascino, di simpatia del poeta per queste sue creature d'adolescenti e la loro incantevole vitalità istintiva ed elegante. E il giuoco si svolge fra partecipazione e distacco, fra impiego serio del suo solito linguaggio patetico e una sfumatura di parodia connessa all'ingenua retorica dei personaggi.

Creusa:

Ma che t'affanna, o prence?
Perché mesto così? Pensi, sospiri,
taci, mi guardi, e, se a parlar t'astringo
con rimproveri amici,
molto a dir ti prepari, e nulla dici.
Dove andò quel sereno
allegro tuo semblante? ove i festivi
detti ingegnosi? In Tracia tu non sei
qual eri in Frigia. Al talamo le spose
in sí lugubre aspetto
s'accompagnan fra voi? Per le mie nozze
qual augurio è mai questo?

Cherinto:

Se nulla di funesto
presagisce il mio duol, tutto si sfoghi,
o bella principessa,
tutto sopra di me. Poco i miei mali
accresceran le stelle. Io de' viventi
già sono il piú infelice.

Creusa:

E questo arcano
non può svelarsi a me? Vaglion sí poco
il mio soccorso, i miei consigli?

Cherinto:

E vuoi
ch'io parli? Ubbidirò. Dal primo istante...
Quel giorno... Oh Dio! no, non ho cor! Perdonà;
meglio è tacer: meriterei, parlando,
forse lo sdegno tuo.

Creusa:

Lo merta assai
già la tua diffidenza. È ver che al fine
io son donna, e sarebbe
mal sicuro il segreto. Andiamo, andiamo.

Cherinto:

Fermati! Oh numi!
Parlerò: non sdegnarti. Io non ho pace;
tu me la togli; il tuo bel volto adoro;
so che l'adoro in vano,
e mi sento morir. Questo è l'arcano.

Creusa:

Come? che ardir!

Cherinto:

Nol dissi
che sdegnar ti farei?

Creusa:

Sperai, Cherinto,
piú rispetto da te.

Cherinto:

Colpa d'amore.

Creusa:

Taci, taci: non piú. (*volendo partire*)

Cherinto:

Ma, già che a forza
tu volesti, o Creusa,
il delitto ascoltar, senti la scusa.

Creusa:

Che dir potrai?

Cherinto:

Che di pietà son degno,
s'ardo per te; che, se l'amarti è colpa
Demofonte è il reo. Doveva il padre,
per condurti a Timante,
altri sceglier che me? Se l'esca avvampa,
stupir non dee chi l'avvicina al fuoco.
Tu bella sei; cieco io non son. Ti vidi,
t'ammirai, mi piacesti. A te vicino
ogni dí mi trovai. Comodo e scusa
il nome di congiunto
mi diè per vagheggiarti; e me quel nome,
non che gli altri, ingannò. L'amor, che sempre
sospirar mi facea d'esserti accanto,
mi pareva dovere; e mille volte
a te spiegar credei
gli affetti del german, spiegando i miei.

Creusa:

(Ah! me n'avvidi). Un tale ardir mi giunge
nuovo così, che istupidisco.

Cherinto:

E pure
talor mi lusingai che l'alme nostre
s'intendesser fra loro
senza parlar. Certi sospiri intesi,
un non so che di languido osservai
spesso negli occhi tuoi, che mi pareva
molto piú che amicizia.

Creusa:

Orsú! Cherinto,

della mia tolleranza
cominci ad abusar. Mai piú d'amore
guarda di non parlarmi.

Cherinto:

Io non comprendo...

Creusa:

Mi spiegherò. Se in avvenir piú saggio
non sei di quel che fosti infino ad ora,
non comparirmi innanzi. Intendi ancora?

Cherinto:

T'intendo, ingrata!
vuoi ch'io mi uccida:

sarai contenta,
m'ucciderò.

Ma ti rammenta
che a un'alma fida
l'averti amata
troppo costò. (*vuol partire*)

Creusa:

Dove? Ferma!

Cherinto:

No, no! troppo t'offende
la mia presenza. (*in atto di partire*)

Creusa:

Odi, Cherinto.

Cherinto:

Eh! troppo
abuserei, restando,
della tua tolleranza. (*come sopra*)

Cherinto:

E chi fin d'ora
t'impose di partir?

Cherinto:

Comprendo assai
anche quel che non dici.

Creusa:

Ah, prence! ah, quanto
mal mi conosci! Io da quel punto... (Oh numi!)

Cherinto: Termina i detti tuoi.

Creusa:

D a quel punto... (Ah che fo!) Parti, se vuoi.

Cherinto:

Barbara! partirò; ma forse... Oh stelle!
Ecco il german.

Quando poi, inseriti nella vicenda principale, Creusa si sdegna femminilmente e principescamente per l'indifferenza che le dimostra Timante,

sposo regale destinatale e che pur essa non ama, e ne chiederà a Cherinto la morte, come prova del suo amore e riparazione del proprio orgoglio ferito, Cherinto, per quanto inorridito, rimarrà come affascinato da questa nuova manifestazione della personalità risentita della donna amata. E ne andrà vagheggiando la fierezza e il «fasto», la bellezza del volto nei contrastanti stati d'animo e ingenuamente la paragonerà alle dee greche, più che per «verisimiglianza» mitologica, con il gusto di uno scolaro settecentesco avvezzo alla esemplarità retorica del mito classico:

Voler ch'io stesso
nelle fraterne vene... Ah! che in pensarlo,
gelo d'orror. Ma con qual fasto il disse!
Con qual fierezza! E pur, quel fasto e quella
sua fierezza m'alletta: in essa io trovo
un non so che di grande,
che, in mezzo al suo furore,
stupir mi fa, mi fa languir d'amore.
Il suo leggiadro viso
non perde mai beltà:
bello nella pietà,
bello è nell'ira.
Quand'apre i labbri al riso,
parmi la dea del mar;
e Pallade mi par,
quando s'adira.²⁷

Mentre Creusa trova un suo sviluppo ulteriore e come un approfondimento più serio delle sue qualità istintive di generosità e di attrazione per cose belle e nobili (la sua riserva giovanile di purezza entro la malizia e l'alterigia principesca) nelle scene in cui essa è messa di fronte, per la prima volta, al dramma di Dircea e di Timante e rimane fra turbata e affascinata da questa dimensione prima a lei ignota, e soprattutto dalla bellezza di Dircea accresciuta dalla sua infelicità e dalla sua fedeltà, e converte, secondo la sua natura impulsiva, lo sdegno per la rivale e per il promesso sposo in pietà e in volontà di aiuto:

Che incanto è la beltà! Se tale effetto
fa costei nel mio cor, degno di scusa
è Timante, che l'ama. Appena il pianto
io potei trattener. Questi infelici
s'aman da vero. E la cagion son io
di sí fiera tragedia? Ah! no: si trovi
qualche via d'evitarla...²⁸

²⁷ Atto I, scena 8ª.

²⁸ Atto I, scena 7ª.

E subito dopo, nella nuova ansia di verità e di generosità che l'ha invasa, sarà portata a rivelare il suo vero amore a Cherinto in forma piú incerta e interrotta dal ritegno e dall'alterigia che la fa sempre superiore al piú candido innamorato

(Ma donde il sai
ch'io son tiranna? È questo cor diverso
da quel che tu credesti.
Anch'io... Ma va. Troppo saper vorresti).²⁹

Sarà portata a rivelarlo a se stessa in maniera piú aperta e pure involta in esitazioni e dubbi melodrammatici che involgono un celebre motivo dell'*A-minta*. E il Metastasio lo lascia qui cadere piú facilmente entro la dimensione lievemente comica di questo ritegno principesco che ripercuote in forme piú tenui e sorridenti il tema della *Didone* «sono donna e son regina».

Se immaginar potessi,
Cherinto, idolo mio, quanto mi costa,
questo finto rigor, che sí t'affanna
ah! forse allor non ti parrei tiranna.
È ver che di Timante
ancor sposa non son; facile è il cambio;
può dipender da me. Ma, destinata
al regio erede, ho da servir vassalla
dove venia a regnar? No, non consente
che sí debole io sia
il fasto, la virtù, la gloria mia.
Felice età dell'oro,
bella innocenza antica,
quando al piacer nemica
non era la virtù!
Dal fasto e dal decoro
noi ci troviamo oppressi,
e ci formiam noi stessi
la nostra servitù.³⁰

E se nello svolgimento della parte piú drammatica dell'opera la presenza di Cherinto e di Creusa ovviamente si riduce ad una partecipazione fra stupita e volenterosa, piú legata ai momenti di fiducia che a quelli di disperazione (e ad essi, come abbiamo visto, si affidano le buone notizie o il presentimento di un lieto fine), nel finale le loro voci giovanili si inseriscono con brevissime battute di schermaglia, insaporite di lieve malizia e di lieve comicità, e siglano la variante piú ingenua e sorridente della comune felicità.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Atto I, scena 8ª.

Demofonte: (a Creusa)

In Cherinto io t'offro
ed il figlio e l'erede.

Cherinto:

Il cambio forse
spiace a Creusa.

Creusa:

A quel che il Ciel destina
in van farei riparo.

Cherinto:

Ancora non vuoi dir ch'io ti son caro?

Creusa:

L'opra stessa il dirà.

Senza ritornare all'abborrita mescolanza barocca di comico e di drammatico, il Metastasio era riuscito nel *Demofonte* ad arricchire il melodramma con questo contrappunto delicato e vivace, in un'epoca in cui tutte le sue forze migliori sono entrate in atto e al loro livello migliore di ispirazione e di tecnica. È del resto si pensi alla vicinanza della piccola e fine commedia *Le cinesi*, del '35, e all'appartenenza della *Libertà* allo stesso anno felice dell'*Olimpiade* e del *Demofonte*.

* * *

A questo periodo felice appartengono anche, intorno ai capolavori melodrammatici, numerose cantate che, su di una direzione minore intermedia fra rappresentazione e lirica, dense di spunti musicali e di trama e stimolo sentimentale (che le resero care al Beethoven degli *Italienische Gesänge*³¹), e caratterizzate, rispetto ai melodrammi, da una maggiore espansione immaginosa e melodica in quelli riassunta con maggior sobrietà e funzionalità: un esercizio assiduo e importante sia per alcuni suoi risultati (come, fra quelle romane, la *Tempesta*, *La pesca*, o, fra quelle viennesi, *Il primo amore*, *Amor timido*, la XXII, la XXIV), sia per certi spunti di gusto più chiaramente figurativo-rococò (*Il nido degli amori*) o di scherzo galante con più aperti avvii

³¹ Con quella capacità di densità sentimentale-musicale della parola che ci riconduce di nuovo, al di là di Beethoven, alla simpatia leopardiana:

Qual io divenni allora,
quel che allora io pensai, ciò che allor dissi
ridir non so... (*Il sogno*, *Opere*, II, p. 719)
... Dell'amor mio gli arcani
solo a te fiderò; tu sola i doni,
tu l'ire del mio bene,
tu saprai le mie gioie e le mie pene...
(*Il nome*, *Opere*, II, p. 720)

E tutta la deliziosa XXII, con il sogno amoroso-tormentoso fra le due arie (*Opere*, II, pp. 736-737).

di sensistica descrittiva (*La cioccolata, Il tabacco*, che mostrano la ricchezza e alacrità di inventiva e di gusto di questo periodo), sia come riserva, come dicevo, di piú aperta immaginosità-melodia sul tipo di questa aria della *Pesca*:

E le umidette foglie
de' tremoli cristalli
di pallide conchiglie,
di lucidi coralli
le colmeranno il sen.

Ma soprattutto appartiene a questo periodo felice il capolavoro canzonettistico del Metastasio. *La Libertà* è un vero e proprio piccolo melodramma trasportato nelle forme della canzonetta arcadica per lo piú cosí incapace di precise svolte, di precisi limiti, di precisa, anche se ricercata, articolazione di scena e situazione.

Mentre nella canzonetta metastasiana una sicura trama di svolgimento di situazione psicologica (suddivisa in tre parti: la prima, fino alla strofe 6ª, che svolge il tema della libertà, la seconda, fino alla strofe 9ª, che svolge il tema della persistenza del fascino della donna incrinato dal nuovo sentimento, la terza, sino alla fine, che riafferma piú risolutamente la conquista della libertà) si accompagna al ritmo slanciato e sicuro che percorre tutto il componimento senza debolezze e suture.

Da tutta l'aspirazione arcadica al canto non fine a se stesso, ma espressivo e poetico, questa canzonetta si leva come la sua conquista superiore in grazia di un'intelligenza cosí chiara, di una prontezza e alacrità inventiva cosí fervida.

Ogni battuta fa procedere la situazione e tutto si articola fra pause e trapassi 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 con l'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 linee, 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, morbido, 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.

Dopo l'anno felice dell'*Olimpiade*, del *Demofonte*, della *Libertà*, la parabola metastasiana potrebbe schematicamente descriversi in un unico declino, ch  in quelle opere il Metastasio aveva espresso tutto il fondo pi  autentico della sua poesia e del suo accordo pi  profondo con il proprio tempo. E un lettore impaziente potrebbe anche far punto qui e chiudere la sua lettura cercando altrove le nuove forme vive di poetica e di poesia del Settecento.

Ma certo questa sarebbe un'operazione troppo frettolosa, antistorica e perderebbe vari punti di interesse, soluzioni tecnico-teatrali notevoli, risultati parziali non spregevoli, e quegli elementi di aspirazione pi  alta e sproporzionata della poetica metastasiana che fanno pur parte di un ritratto intero del Metastasio.

Andr  anzitutto notato che sull'onda del risultato dei suoi capolavori il Metastasio fu spinto ad una ricerca vasta di soluzioni e di temi teatrali fra il taglio pi  breve delle «azioni teatrali», la direzione della tematica sacra (sin allora appena provata), la gustosa e gracile linea comico-parodistica delle *Cinesi*, del 1735, il melodramma tragico-eroico, la ripresa del melodramma amoroso sempre pi  complicato con l'aperto sviluppo dell'elemento virtuoso altruistico: per non dire dell'ondeggiare fra l'ambizione di ambientazione storico-classica e il pimento di climi pi  favolosi ed esotici, che, in generale, apportano anche una maggiore cura ed amplificazione del soccorso scenografico prima pi  stilizzato e sintetico. E tutto ci  in un percorso inizialmente pi  folto, poi progressivamente pi  rallentato, avaro e dominato dal tema virtuoso esemplare e dalla ripresa, e travestimento, di situazioni gi  sfruttate quando il poeta, per sua confessione, diventava «ripetitore di se stesso», esecutore artigianale delle «superiori commissioni». Mentre con pi  autentico interesse si volgeva a quell'attivit  critica di giustificazione del melodramma e della propria opera che abbiamo considerato nel capitolo sulla poetica, ma che certo andrebbe ricollocata nella fase pi  tarda e senile di attivit  intellettuale, di autodifesa e autochiarimento *a posteriori*, fuori del premere dell'ispirazione e del ricambio pi  vivo fra poetica e poesia.

Ma questo lungo declino ha fasi che vanno pure scandite entro la generale curva di minore felicit  interna e di minore contatto con un pubblico vario e medio, fuori ormai della pi  vera zona feconda dell'Arcadia razionalistica e rococ . Una prima fase   quella, ricchissima di lavoro, che va dalla *Clemenza di Tito* (1734) all'*Attilio Regolo* (1740) e che, come dicevo, congloba direzioni ed esperienze diverse.

Da una parte il divertimento teatrale delle *Cinesi* (su cui il Metastasio ritorn  nel 1753 raggiungendovi la voce del personaggio maschile, Silango)

che è prova dello spirito ironico e comico metastasiano divenuto, rispetto all'impeto comico dell'*Impresario delle Canarie*, piú sottile e aristocratico (e piú commisurato a quel pubblico di corte da cui lo scrittore era sempre piú attratto), ma ancora ben capace di una linea sinuosa e nitida, e di una felicità di *humour* intelligente (di un razionalista fuori dell'auto-inganno poetico e sentimentale di «Sogni e favole io fingo») nella parodia di direzioni melodrammatiche tragiche, pastorali, comiche, con battute che han sapore di autocritica: come quella riguardante lo stile tragico che

sempre mantiene
in contrasti d'affetti il cuore umano;
ma quel pianger per gusto è un poco strano.

Mentre proprio sullo stile tragico o del melodramma tragico (fra la scuola del Gravina, la gara con lo Zenò e il teatro francese e un'innegabile aspirazione personale nutrita, nelle sue ragioni piú sincere, dalla persuasione metastasiana del saggio che non vive solo a se stesso e domina i propri sentimenti privati per la pubblica felicità, espansa retoricamente nel cielo astratto delle grandi anime illustri ed esemplari, con dietro l'eroismo di Corneille, del Racine del *Mithridate* e magari l'altruismo romanzesco della Scudéry) il Metastasio piú apertamente puntava, accettando insieme – sulla linea del suo «dovere» di poeta cesareo e della sua fede nella provvidenziale virtù dei principi per il bene dei popoli – il suo compito di educatore di una *élite* di corte. Rispetto alla quale, estraniandosi dalle contese di fazioni e dagli intrighi effettivi della corte viennese, 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, quasi sulla traccia della poetica tragica parodiata nelle *Cinesi*, 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.

Infatti, a rileggere *La clemenza di Tito*, del 1734, il *Temistocle*, del 1736, e l'*Attilio Regolo*, del 1740 (culmine di questa direzione), non si può non avvertire, nell'indiscussa abilità dello scrittore teatrale, del costruttore di situazioni e di nodi psicologici, un calore fittizio, un entusiasmo verbale che mal surroga l'autentica poesia patetica dei suoi precedenti capolavori.

Può sembrare che così il Metastasio tendesse piú direttamente al dramma e ad una sua autonomia maggiore dalle peripezie favolose, dagli espedienti delle agnizioni, riportando tutto ad un contrasto umano, interno ai personaggi, ma nessuno si può ingannare (proprio nell'enorme differenza che corre fra simili drammi e quelli corneilliani e raciniani) sull'effettiva consi-

stenza e congenialità di tale direzione, che il De Sanctis e il Russo giustamente squalificarono alla luce della poesia e alla luce della storia. Ché infine, per dirla tutta subito, la drammaticità eroica metastasiana era proprio sulla linea di quell'eroismo astratto, assurdo, che si può ritrovare poi nel teatro gesuitico e magari nelle tragedie di Monaldo Leopardi e del giovanissimo Giacomo: quell'eroismo libresco che sviava da ogni impegno pratico e confluiva nell'educazione retorica degli italiani contro cui lotteranno gli illuministi e poi gli Alfieri, Foscolo, Leopardi, Manzoni.

E basti pensare ancora al fatto che il tema dell'«anima bella» così rilanciato dal Metastasio, non solo susciterà l'irrisione di Goethe, ma nello stesso Wieland si configurerà in modi ben diversamente concreti e borghesi all'altezza del *Socrate delirante*, pur sempre mantenendo margini di astrattezza anche nella configurazione foscoliana della prima Teresa e del primo Jacopo o nelle tragedie alfieriane «altruistiche» e «sublimi» dell'*Agide* e della *Sofonisba*, inserite su ben altra radice di autentica tensione morale e su ben altra intuizione tragica della situazione umana.

D'altra parte il sacrificio, l'altruismo, l'eroismo, la costanza nella 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.

Ché tale è la preoccupazione costante del ridicolo Tito sempre proteso all'esterno e sempre ansioso di essere in pari con la propria figura vulgata e con il proprio impegno di clemenza ad ogni costo.

Or che diranno
i posteri di noi? Diran che in Tito
si stancò la clemenza...
Ah! non si lasci
il solito cammino.
Congiuran gli astri,
cred'io, per obbligarmi, a mio dispetto,
a diventar crudele. 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.

Né qui la morale della licenza, che assimilava Tito a Carlo VI, era un'aggiunta esteriore, ché davvero il poeta cesareo intendeva collaborare al sostegno della monarchia asburgica con la sua opera e se in ciò non c'era nulla di vile, come non c'era nella «genufflectioncella» del vecchio poeta davanti alla carrozza imperiale, si può ben capire che un Alfieri¹ dovesse sdegnarsi

¹ E a proposito di Alfieri si dovrà chiarire che gli esempi di battute metastasiane (già

di fronte a quella «musa appigionata», come il Foscolo, con tanto maggior ragione (data la diversa coscienza storica), si sarebbe sdegnato della cortigianeria del vecchio Cesarotti o del Monti.

Nella *Clemenza di Tito* l'impegno del titolo è portato sino in fondo di fronte alla «scelleratezza» molto debole, confusa e riscattabile degli altri personaggi. Laddove nel *Temistocle* la virtù del protagonista si incontra con quella del magnanimo Serse (l'eroe repubblicano serve come esempio di

ricordate e altre citate più avanti) che fanno pensare ad Alfieri (e, ad esempio, per la tecnica della spezzatura dell'endecasillabo fino a sei battute di dialogo, si veda, ad esempio nel *Re Pastore*, scena quarta dell'atto terzo: Dove? – Qui – Quando? – Or ora – E disse? – E disse...) non tolgono che il Metastasio, ammirato e usufruito per lo sviluppo degli affetti (e, insieme al Maffei della *Merope*, risentito come scuola di «perplexità» all'altezza della *Merope* e del *Saul*, in un periodo in cui l'Alfieri par insieme distinguere la sua poesia dagli esempi settecenteschi e da questi ricavare stimoli di maggior morbidezza, sfumatura, complessità psicologica, gradazione di sentimenti e di personaggi oltre alla spinta altruistica dell'*Agide* e della *Sofonisba*), ma per l'esplicito canto dell'arietta «interrompitrice dello sviluppo degli affetti» (*Vita*, ed. Fassò, I, p. 37), sia stato oggetto di chiaro dissenso da parte dell'Alfieri per coerenti ragioni morali e poetiche. Come, meglio che dall'aneddoto della «genuffessioncella», si può ricavare da alcuni passi delle *Satire*. Nei *Viaggi* il senso dell'incontro mancato a Schönbrunn è più sviluppato in senso alfieriano

(Viva sepolta in corte aver sua mente
vedev'io là l'impareggiabil nostro
operista, agli Augusti blandiente.
E il mal venduto profanato inchiostro
sprezzar mi fea il Cesareo Poeta:
tai due nomi accoppiati a me fan mostro.
Bench'io di Pindo alla superba meta
il piede allor né in sogno ancor drizzassi
doleami pur Palla scambiata in Peta:
Diva, ond'aulico vate minor fasci,
non che dell'arte sua che a tutte è sopra
ma di se stesso, ov'a incensarla ei dassi)

e nei *Pedanti* la parodia dell'elogiatore della tragedia cantata è 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. Fulmineo giudizio profondo sui melodrammi eroici del Metastasio, che dovrebbe esser presente a chi (come il Renucci nella sua relazione al Congresso di Magonza) cerchi di appianare il dissenso radicale fra l'eroismo alfieriano e quello metastasiano.

L'affermazione dell'Alfieri è

Non canta
la tragedia fra noi: chi ariette scrive,
dai suoi Catoni i Catoncini ei schianta.

La replica di Don Buratto, fautore di Metastasio e Maffei contro Alfieri, è:

La tragedia, gnor sí, canta; e l'intenda
com'ella il vuole; il Metastasio è norma,
che i greci imita, e i greci a un tempo ammenda.
Tutta la sua tragedia, in blanda forma
gli alti sensi feroci appiana e spiega,
sí che l'anima li beve e par che dorma...

virtú a tutta prova e come occasione di virtú del re persiano in una comunanza che ridonda a favore di un unico mondo di personaggi virtuosi del mondo antico) ed esse confluiscono nel supremo paradigma regale (Carlo VI, mescolanza di Serse e di Temistocle), come spiega la licenza. Così come (su di una linea molto perseguita dall'ultimo Metastasio) la virtú altruistica, l'eroismo e il dominio delle passioni accomunarono i termini estremi della condizione umana: selva e trono.

E sempre sullo sfondo dello «spettacolo» inaudito da dare al «mondo»:

La Persia io bramo
spettatrice al grand'atto, e di que' sensi,
che per Serse ed Atene in petto ascondo,
giudice voglio e testimonio il mondo.

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 piú diretta al dramma eroico e storico-classico (che comporta una semplificazione degli elementi di peripezia piú favolosa e un uso di linguaggio meno melodico, piú eloquente-discorsivo), il Metastasio giunse, nel '40, all'*Attilio Regolo*: certo il piú aderente al suo impegno di dramma tragico-eroico² e il piú povero di risonanze amoro-rose.

Tutto è diretto all'esaltazione del protagonista e alla rappresentazione della sua lotta diretta, piú che alla vittoria sui propri affetti privati e sulla propria debolezza umana, così poco scavata e approfondita, all'affermazione della sua gloriosa impresa contro i tentativi dei figli, degli amici, del popolo e sin del custode cartaginese, che vogliono sottrarlo al ritorno a Cartagine e alla morte.

Costruito con innegabile abilità di condotta generale e di scena, il dramma si risolve in una frigida ed ampollosa gara di questo eroe schematico ed autoesaltantesi³ nel mito della propria virtú e della gloria⁴, solo contro la

² Si noti che esso venne musicato solo quattro volte e tardi – tranne la prima musicazione dello Hasse –, verificando nel minore interesse dei musicisti la sua natura piú direttamente recitabile e il suo minor abbrivo alla musica.

³ Non perdo la calma
fra' ceppi o gli allori:
non va sino all'alma
la mia servitú.
Combatte i rigori
di sorte incostante
in vario sembiante
la stessa virtú.
(Atto I, scena 8^a)

⁴ Lo stesso palpito che Regolo avverte nel famoso monologo della scena 7^a dell'atto I (che il Carducci avrebbe voluto far recitare «tutti gli anni» in Campidoglio per il Natale di

umanità indulgente e pietosa degli altri, mediocrementemente piú veri, ma debolissimi quando cedono alla suggestione eloquente della virtù di Regolo e si trasformano in poveri scolari di un eroismo scolastico e declamatorio. Sicché alla fine, ad un lettore sensibile alla vera poesia metastasiana e alla stessa storica comunicabilità ed influenza (si pensa tante volte a Goldoni nella scuola della espressione psicologica amorosa e nelle sfumature fra patetico ed ironico), di questo dramma impoetico rimangono solo la grata impressione della figurina della cartaginese Barce, l'unica che resta immune dal contagio dell'eroismo e, nella sua svelta e maliziosa psicologia di istintiva e di innamorata, esprime, contro la volontà del poeta, il senso piú schietto di un'umanità media e concreta di fronte al furore libresco dell'eroismo romano che essa così limpidamente definisce nella sua vera esteriorità («avidità di lode», «ombra vana» di gloria):

Che strane idee questa produce in Roma
avidità di lode! Invidia i ceppi
Manlio del suo rival; Regolo abborre
la pubblica pietà: la figlia esulta
nello scempio del padre! E Publio... Ah! questo
è caso in ver che ogni credenza eccede:
e Publio, ebro d'onor, m'ama e mi cede!
Ceder l'amato oggetto,
né spargere un sospiro,
sarà virtù, l'ammiro,
ma non la curo in me.
Di gloria un'ombra vana
in Roma è il solo affetto;
ma l'anima mia romana,
lode agli Dei, non è.⁵

Costruire su questo dramma una figura poetica di Metastasio e vedervi un avvio di dramma piú moderno è veramente scambiare l'astratto con il concreto, non capire prima il valore poetico-storico di Metastasio, e poi la novità della tragedia alfiariana.

Così come, e sia detto senza lungo discorso, sarebbe erratissimo cercare un Metastasio capace di poesia religiosa negli oratori e nelle azioni sacre, così incerte tra freddezza, astrattezza, solennità e dolciastra *pietas* idillica.

Né qualche sciocco ci venga a dire che un tale scarto è frutto della vecchia dicotomia astratta di poesia e non poesia, perché (a parte il fatto che

Roma: cfr. *Opere*, XV, p. 257) nasce dal pericolo in cui vede la sua «gloria» che si rivela, al solito, non come il «furore» alfiariano, ma come la deviazione retorica della radice piú degna del sentimento metastasiano del dovere degli uomini di vivere per gli altri e per il bene di tutti. La parlata è priva di ogni vera vibrazione, come il suo linguaggio è arido e supera la prova solo nella concitazione e rotondità eloquente.

⁵ Atto III, scena 8ª.

la critica non può abdicare al giudizio e alla identificazione della poesia seppure con tutt'altra via storica da quella del crocianesimo), se l'elemento eroico e la stessa fede provvidenziale-razionale di Metastasio hanno una loro funzione sollecitante all'interno e in funzione della sua poesia patetica melodrammatica, essi, isolati ed assurdi a motivo autonomo e dominante della sua opera, si rivelano intrinsecamente deboli ed impoetici, falsi, retorici, e l'esile, genuino mondo poetico metastasiano cade sotto un impegno perseguito con tenacia, ma assolutamente sproporzionato alle sue forze e alla sua storica realtà. Mentre nel suo autonomo sviluppo l'elemento religioso esita fra solennità astratta e confidenze idilliche melodrammatiche (Dio e Cristo come «caro ben») rugiadose e insopportabili.

Certo anche in questi componimenti non manca l'abilità teatrale metastasiana e qualche traccia poetica più 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, chiarito poi dal vederlo «asperso di sangue»; o, nell'*Isacco figura del Redentore*, di nuovo qualche scena di trepidazione materna (all'inizio della parte seconda), né l'intero *Giuseppe riconosciuto* è privo di una certa tenue vena affettuosa. Ma appunto non si tratta di una poesia che sgorgi dalla ispirazione religiosa né queste azioni sacre hanno una loro peculiare novità e una forza omogenea.

Né molto di interessante potrà trovarsi in quelle azioni e feste teatrali viennesi in cui l'azione didascalica-cortigiana si sviluppa anche più direttamente (ma con minor pretesa di più profonda capacità esemplare) di quanto avvenga nei melodrammi. Alcune di esse sviluppano così più direttamente il tema dell'educazione dei principi alla luce del dominio di virtù-ragione, come l'*Alcide al bivio* in cui la subordinazione del piacere alla ragione e alla virtù, ma insieme la necessità del suo desiderio come radice delle azioni umane, è ben caratteristica per la visione arcadica e razionalistica del Metastasio⁶ e par quasi rappresentare un legame, a livello tanto più basso e storicamente diverso, con i principi dell'*Educazione* pariniana. Altre, come *Il Parnaso accusato e difeso*, svolgono aspetti della poetica metastasiana secondo cui la poesia (che è per Metastasio sempre la poesia teatrale) è la voce del piacere che spiana la via faticosa della virtù ed è così insieme il «più bel dono» degli dei agli uomini, l'arte che avvicina l'uomo agli dei, purché chi l'esercita sia davvero poeta e non adulatore dei malvagi⁷.

⁶ Edonide si dichiara vinta da Aretea, ma riafferma la sua necessaria presenza in Alcide se retta dalla virtù e raffrenata dalla ragione, la sua qualità di dono del cielo come la ragione («quella, prudente, / sceglie e misura; anima l'altra; e quindi / stimolo han le bell'opre, / soccorso e premio. Ed a gran torto il Cielo / di tirannia s'accusa, / quando il dono è castigo a chi ne abusa». Cfr. *Opere*, II, pp. 410-411). E nell'*Astrea pacata* è pur notevole la recisa affermazione dell'*amor di se stesso* come radice dell'amor degli altri: e dell'amore sociale (cfr. *Opere*, II, pp. 283-284) e degli affetti senza di cui la ragione e la virtù non hanno materia su cui costruire.

⁷ *Opere*, II, pp. 253-255; p. 261.

Veri e propri trattatelli di morale e di poetica didascalica che integrano quanto abbiamo detto della concezione metastasiana della vita e della poesia e che, certo, non vanno dimenticati come motivazione e sostegno del prevalere della tematica virtuosa e «sublime» accanto alla piú forte gara con Zeno e con i grandi tragici francesi e all'accentuarsi della coscienza metastasiana del proprio compito di poeta cesareo, educatore di principi e di sudditi regali come paradigmi umani superiori, ma universalizzabili in ogni situazione sociale di quest'ordine rigidamente monarchico.

Ché, come dice il coro della *Sant'Elena al Calvario*, del 1731 (con una punta sui re malvagi, che piú tardi meno si sarebbe accordata con la fiducia nella naturale bontà dei «legittimi»),

quanto può ne' soggetti
l'esempio de' monarchi! Ognuno imita
di chi regna il costume; e si propaga
facilmente dal trono
il vizio e la virtù. Perciò piú grande
sempre è nel re: che del fecondo esempio
il merito e la colpa
per cui buono o malvagio altri si rende,
premio maggior, maggior castigo attende.⁸

Naturalmente anche in questi componimenti minori e piú direttamente artigianali e cortigiani non mancano i segni della mano metastasiana, del suo disegno ritmico-discorsivo. Ma, come dicevo, in essi piú prevale l'intento allegorico-pedagogico.

Sicché, chi cerchi note poetiche e vibrazioni ancora vive nella tarda operosità metastasiana dovrà pur sempre volgersi ai melodrammi piú fedeli all'ispirazione amorosa, affettuosa, patetica. Anche se dovrà notare che essa va continuamente declinando di fronte al prevalere dell'impegno eroico e didascalico e con grande difficoltà riesce a fluire marginalmente e parzialmente nelle parti piú libere o ad acquistare magari qualche sua particolare tonalità nel nuovo intreccio di elementi sublimi e virtuosi, quando questi comunque toccano (e sporadicamente riescono a movimentare) piú i motivi della fedeltà amorosa o degli affetti familiari che non quelli del puro onore e della grandezza regale.

Cosí, scartato il debolissimo *Achille in Sciro* (che par pensato soprattutto per certa nuova ricchezza di cori alla greca e per nuovi abili accordi fra scenografia e azione⁹), si potranno ricercare (perduta ormai l'organicità poetica dei capolavori del '33) note piú intense nel sentimento materno di Mandane (con echi chiari della *Merope* maffeiana, riprova anche questa della gara

⁸ *Opere*, II, p. 372.

⁹ Cosí, ammirata dal De Brosse, la scena (Atto II, scena 7ª) in cui l'esposizione delle armi fra i doni portati da Ulisse e la musica bellicosa destano sentimenti guerrieri in Achille.

tragica cui il Metastasio si esponeva¹⁰) nel *Ciro riconosciuto*, che ha scene e specie recitativi ancora esemplari per la nitidezza del disegno psicologico dei contrasti e dei tormenti del cuore (come il monologo di Mandane nella terza scena del secondo atto, come la parlata di Arpalice nella scena undicesima del terzo atto¹¹), e nella tensione amorosa e amorosa-virtuosa della *Zenobia*, ricca di nuovi tagli di scena drammatica e di una notevole complessità nella situazione della protagonista combattuta fra 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, Zopiro e Tiridate.

Ancora una volta si avverte che il tentativo di drammatizzazione troppo complessa supera le capacità metastasiane, ma nel più confuso viluppo drammatico la forza delle situazioni patetiche, degli incontri, degli abbandoni, dei monologhi che ricordano e presentano, è ancora notevole e l'«anima bella» Zenobia ha nella sua lotta qualche accento più intimo¹², come l'ha la gelosia di Radamisto, che trova anche qualche raro momento di nuova carica patetica nel linguaggio:

a un tempo istesso
freme l'alma e sospira,
mi straccia il cor la tenerezza e l'ira.¹³

E se la conclusione consiste spesso nella vittoria della fedeltà sino all'assurdo, nel riconoscimento che «i legami / de' reali imenei per man del fato / si compongono in cielo», nella sconfessione della «necessità», dell'amore che risulta dominato dal dovere e dalla ragione (e dunque nella direzione pedagogica, eroica, cortigiana di queste nuove zone), la stessa scena finale in cui Zenobia riesce a convincere il suo primo amante, Tiridate, a rinunciare a lei proprio in forza del loro amore virtuoso ed eccelso (diverso dalle «smanie» dei «vili amanti») ha una sua dignità e tensione che risente ancora, nella nuova tematica, della spinta patetica dell'*Olimpiade* e tenta un accento più

¹⁰ Così la narrazione di *Ciro* (Atto I, scena 11^a) del suo scontro con il giovane ignoto, così i numerosi ritorni sul tema del presentimento del cuore materno o paterno nei confronti del figlio ignoto e anzi creduto nemico.

¹¹ Parlar di te non voglio e fra le labbra
ho sempre il nome tuo; vo' dal pensiero
cancellar quel sembiante, e in ogni oggetto
col pensier lo dipingo. Agghiaccio in seno,
se in periglio ti miro; avvampo in volto,
se nominar ti sento. Ove non sei
tutto mi annoia e mi rincresce; e tutto
quel che un tempo bramavo, or più non bramo.

¹² Si veda il monologo della scena 3^a in cui Zenobia teme l'incontro con il primo amante, troppo pericoloso per il suo cuore e per la sua fedeltà di sposa.

¹³ Atto III, scena 4^a.

tragico senza raggiungerlo e pur con qualche nuova nota psicologica, certo piú interessante della psicologia puramente eroica del *Regolo*.

* * *

A distanza di alcuni anni, nel 1744, l'impostazione avviata nella *Zenobia* viene ripresa nell'*Ipermestra* e nell'*Antigono* che piú chiaramente tendono a ricondurre l'impostazione virtuosa-magnanima (gli «argomenti» puntano sulle «ammirabili prove di virtú» della «magnanima principessa» Ipermestra, sulle tante prove di ubbidienza, di rispetto e di amore di Demetrio) al regno degli affetti familiari ed amorosi pur in una maggior ricerca di dramma.

Con risultati tutt'altro che spregevoli, ma frammentari, nella *Ipermestra* (che è replica della situazione dell'*Issipile* e con ciò già mostra l'indebolirsi della inventività metastasiana almeno nelle sue risorse di argomenti) colpiscono molte volte mosse drammatiche che esteriormente richiamano alla mente versi e particolari alfieriani, che debbono comunque esser notati per la lettura alfieriana del Metastasio¹⁴, e insieme giri sintattico-lyrici di particolare finezza:

¹⁴ Cosí l'avvio «Vivi, felice, vivi...» (scena ultima, Atto II) che richiama l'alfieriano «Vivi, se il puoi» (e il leopardiano «Vivi felice, se felice in terra visse nato mortal»); cosí la battuta di Ipermestra che sente arrivare Linceo «Ah son perduta! Ei giunge» che richiama il grande momento tragico dell'*Agamennone*. Cosí ha qualcosa di saulliano (nella voce di Micol) la prefigurazione da parte di Ipermestra del padre omicida (scena 2ª, Atto II):

Pieno del tuo delitto,
lacerato, trafitto,
da' seguaci rimorsi, ove salvarti
da lor non troverai. Gli uomini, i numi
crederai tuoi nemici. Un nudo acciaio
se balenar vedrai, già nelle vene
ti parrà di sentirlo. In ogni nembo
temerai che s'accenda
il fulmine per te. Notti funeste
succederanno sempre
ai torbidi tuoi giorni. In odio a tutti,
tutti odierai, sino all'estremo eccesso
d'odiar la luce e di aborrir te stesso.

Cosí l'affermazione di Linceo ripresa in pieno nel finale del *Bruto Primo* («Io de' mortali, / io sono il piú infelice»), cosí la stessa situazione di Ipermestra sempre bilanciata fra Linceo e Danao e pronta a rivolgersi a quello dei due che è in pericolo, richiama (e in questo caso con un legame piú forte nel singolare sviluppo di temi altruistici nell'Alfieri dell'*Agide* e della *Sofonisba*) la situazione di Agiziade nell'*Agide*.

Anche all'inizio dell'*Antigono* vi è una frase di sapore saulliano:

da piú profonde
recondite sorgenti
derivano i tuoi pianti.

E le numerose situazioni di personaggi che «evitano» un incontro, pericoloso per i loro segreti e per il loro cuore, con altri personaggi, fan parte del parziale arricchimento psicologico-teatrale che non si può non costatare in questa zona metastasiana.

Quei muti sguardi
rivolti al ciel, quell'umide pupille
in cui ride il piacer, quelli d'affetto
insoliti trasporti, onde a vicenda
stringe l'un l'altro al sen...¹⁵
S'io volessi,
non potrei non amarti. Ad altra face
non arsi mai, non arderò: tu sei
il primo, il solo, il sospirato oggetto
del puro ardor che nel mio sen s'annida:
vorrei prima morir ch'esserti infida.¹⁶

Ma troppo spesso l'espansione patetica si fa eccessiva e viceversa manca l'omogeneità piú vera fra le situazioni e il filo d'azione che le lega, il rapporto fra il cresciuto piano drammatico e una costante altezza di tono.

E tale sproporzione si fa piú evidente nell'*Antigono*, chiara gara con il *Mithridate* raciniano, ed estrema prova del Metastasio nella direzione dell'eroismo altruistico applicato alla tematica amorosa.

Berenice è contesa fra Antigono, il suo figlio Demetrio ed Alessandro: la situazione (che nel Racine conduce al calore bianco di un dramma della coscienza di rara potenza) provoca nel Metastasio una serie di prove estreme e paradossali di sacrificio che solo in Berenice (come ha ben osservato il Varese¹⁷ sulla scorta delle osservazioni dell'Odescalchi) sostengono un piú vero movimento patetico e la sua risoluzione nel canto dell'aria, che per l'ultima volta compare efficace, ma già troppo languida, in quest'opera:

È pena troppo barbara
sentirsi, oh Dio! morir,
e non poter mai dir:
«Morir mi sento».
V'è nel lagnarsi e piangere
un'ombra di piacer;
ma struggersi e tacer,
tutto è tormento.¹⁸

Mentre le prove rimangono come punte irte non collegate dal fluire organico della vicenda patetica e i contrasti degli altri personaggi (ma spesso anche di Berenice) non si risolvono nella continuità recitativo-aria e nel loro corrispettivo interno di continua e sfumata tensione psicologica.

E la sproporzione riguarda anche il divario fra certi cedimenti di amore in pura galanteria e la sua eccessiva tensione in equivalente di virtù sublimata, di espressione di un'«anima bella» e regale.

¹⁵ *Licenza*.

¹⁶ Atto III, scena 2ª.

¹⁷ Op. cit., p. 97.

¹⁸ Atto II scena 3ª.

Del resto la musicalità che ancora affiora nell'*Antigono* va però separandosi dalla sua funzione melodrammatica e si isola, con raro sgarbo, nelle tarde cantate (come l'*Aurora* del '59, piena di delicati accenti musicali e visivi¹⁹), 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, di scena, di svolgimento della *Libertà* e la sua caratteristica più evidente è un gusto più simmetrico e la ripresentazione successiva, senza svolte precise, del «fiero istante» e del ritornello invariato che ne suggella con un sospiro elegiaco e dubitativo la frattura senza speranza. 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 nel 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 affettuoso da parte 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.

Tutto è qui ancora inciso dalla mano ferma e leggera del Metastasio, dalla sua capacità di linguaggio senza abbondanza, che delinea in pochi tratti una situazione patetica, una figura e uno sfondo sobrio preciso e insieme vago e vasto:

Io fra remote sponde
mesto volgendo i passi...
Dall'una all'altra aurora
te andrò chiamando ognora...
Ecco, dirò, quel fonte
dove avvampò di sdegno,
ma poi di pace in pegno
la bella man mi dié.

¹⁹ Vedi che, mentre
su l'ultimo orizzonte
rosseggia là non ben matura ancora,
già col tenero lume i colli indora.
Oh di qual verde il prato,
di quale azzurro il ciel si veste! Oh come
di rugiadoso perle
brillano aspersi i fiori e a poco a poco
aprono al dí le colorate spoglie!
(*Opere*, II, p. 748).

«Quel fonte», la «bella mano», elementi caratteristici di un linguaggio poetico che ha la possibilità, se non di risonanze infinite, certo di una sua concretezza e suggestione, di una determinazione e di una vibrazione interna che esaltano al massimo la poesia del patetico proprio in quanto ne rastremano ogni esuberanza ed ogni commento. E la scuola del classicismo (dove ancora una spiegazione della simpatia leopardiana) si ferma alla limpidezza, senza giungere alla smaltatura, alla plasticità, alla pregnante definizione oraziana-pariniana, con un respiro breve, ma sincero, una sorta di porosità e granulosità più concreta e sensibile.

* * *

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 più 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, egli ritenta, con una sfiducia documentata dalle lettere²⁰, la via teatrale più 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 più accentuata e rovinosa il declino della poesia metastasiana. La stessa brevità di queste opere non è casuale e corrisponde all'incapacità metastasiana di distendere la situazione in un giro tanto più ampio di quello prescritto dalla semplice necessità delle peripezie.

Lo sgorgo patetico si è come rattrappito e proprio nel ricalco di certi

²⁰ Altra volta egli avvertiva dolorosamente la sua decadenza poetica e pateticamente tentava di attribuirne la causa al clima nordico, ripiegando poi sul dubbio di una caduta e di un intorpidimento del suo ingegno cui invano cercava di resistere con l'assiduo lavoro e con il soccorso delle sue letture classiche ed italiane:

Chiamo ogni giorno a' consueti uffici
le castalidi dee: ma più non hanno
cura di me le sacre mie tutrici.
In van tempro la cetra, in van m'affanno,
ché ritrosi adattarsi i detti miei
all'armoniche leggi or più non sanno.
Qual ne sia la cagione io non saprei:
so che poco mi val quanto adunai
da' toschi, da' latini e dagli achei.
Forse è vizio del clima, a' pigri rai
del vicino Orion: forse l'ingegno
cangiò natura e intorpidisce ormai.
(*Opere*, II, pp. 767-768).

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.²¹

Tutto poi converge nella esplicita morale-concettistica del titolo: i re pastori dei loro popoli!

Mentre l'*Eroe cinese* (legato al gusto di ritrovare la virtù sublime anche in popoli lontani dalla storia classica) 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 pigra sensibilità metastasiana:

Povero cor, tu palpiti:
né a torto in questo dí
tu palpiti cosí,
povero core!
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!²²

Qui veramente il canto interno del Metastasio è diventato un «canticchia-

²¹ Atto I, scena 1ª.

²² Atto II, scena 1ª.

re» (come disse il Flora per questi versi²³) smorzato e flebile, un'eco lontana ed opaca di una voce tenera ed espressiva.

* * *

Dopo questo pallido addio al patetico e al canto nella *Nitteti*, i «bisogni del cuore» sembrano sempre piú spengersi, 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* (ricalchi di brani di storia senza invenzione e senza partecipazione poetica), e il romanzesco *Ruggero*.

Ma 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 senili

(e pur di queste
anime immonde è per lo piú la sorte
tenera protettrice...
quando sarà che a fronte
del vizio, ognor trionfatore invitto,
la povera virtù non sia delitto?...²⁴
Ma perché mai
limpido il core in fronte
non si legge a ciascun? Sempre trovarsi
cinto d'inganni, ignorar sempre i veri
interni altrui pensieri, ah questa pena
contamina, avvelena
il maggior ben per cui dolce è la vita!),²⁵

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 una inaudita virtù.

Cosí 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

²³ F. Flora, *Storia della letteratura italiana*, Milano 1937, III, p. 895.

²⁴ *Trionfo di Clelia*, Atto III, scena 3ª.

²⁵ *Trionfo di Clelia*, Atto III, scena 7ª.

amorosi sospiri, io vi abbandono;
ma la maggior vi lascio
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!²⁶

Un'ultima eco di quella voce che colpí le «*maître des âmes sensibles*» e il poeta degli idilli elegiaci.

Una lettura, la mia, troppo alla luce della simpatia rousseauiana e soprattutto di quella leopardiana?

Ma era poi ben quella la piú viva sostanza metastasiana e la possibilità di una sua eredità: non quella del *Catone* e del *Regolo* che confluiva con la tradizione della lirica eroica e pindarica, si mescolava con la eloquenza montiana e magari con gli accenti ben diversi dell'Alfieri in una confusa tensione che risentí il Leopardi giovinetto caricandola della sua disperata volontà di azione (e sempre piú assimilandone i puri elementi alfieriani), ma quella dell'*Artaserse*, del *Demetrio*, dell'*Olimpiade*, del *Demofonte*, quella della libertà e dei diritti e dei contrasti del cuore, quella della catena degli affetti e della loro distinzione nitida e delicata, del canto interno idillico-elegiaco che sale dalla forza di disegno del recitativo all'effusione cristallina delle arie, sollecitata da un intero nucleo poetico esile, ma genuino.

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 le eleganze 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 caratterizza la forza lucida e densa del nostro grande classicismo romantico.

Anche per questo uno storico letterario non può non guardare con particolare interesse all'esperienza metastasiana e alla sua sintesi arcadico-razionalistica, senza timore di passare per un nuovo arcade, come qualche volta sembrò temere Luigi Russo che, combattendo decisamente l'illu-

²⁶ *Romolo ed Ersilia*, Atto II, scena 2ª.

sione retorica carducciana di un Metastasio eroico e puntando sul Metastasio patetico, ben mostrava concretamente di saper collaborare, sin dalla sua prima opera, a quella ricostruzione storico-critica della nostra letteratura che è storia integrale di poesia e di poetica e proprio perciò non può e non deve mancar mai di riconoscere la poesia dove essa sorge e storicamente si dispiega.

POSTILLE ARCADICHE

INTERPRETAZIONI DELL'ARCADIA

È possibile ed augurabile un'opera critico-storica che studi l'Arcadia nelle sue origini e nel suo svolgimento culturale e letterario, nella sua continuità e nelle sue fasi, saldando insieme, intorno ad un centrale sviluppo di poetica, i contributi di pensiero estetico e critico, i precisi e vari atteggiamenti di gusto, i risultati artistici delle varie personalità collaboranti alla «riforma» e all'affermazione del «buon gusto», tra fine Seicento e prima metà del Settecento?

Mi pare che la risposta debba essere affermativa, specie pensando a quella valutazione di singoli risultati personali e delle precise «maniere» arcadiche che appare, nella più recente valida storiografia letteraria, meno approfondita (se si tolgono alcuni nitidi ritratti del Croce e alcuni veloci ed efficaci profili del Fubini nella pagine di *Arcadia e Illuminismo* nel volume dal *Muratori al Baretti* – che del resto già costituiscono un rapido, ma intenso quadro storico-critico dell'epoca arcadica –) rispetto alle interpretazioni del fenomeno arcadico nel suo contributo alla storia del pensiero estetico e critico (studiata specialmente nel citato volume del Fubini: il capitolo sulle *Osservazioni* del Muratori e il ritratto del Muratori), nelle sue caratteristiche storiche di letteraria espressione della nuova cultura razionalistica europea (dove le nuove esigenze di chiarezza e organicità, di attenzione ai mezzi espressivi e di uno studio dei classici e di una ripresa della tradizione) su cui Croce e Fubini hanno così utilmente insistito, in contrasto con la tesi calcaterriana che più fortemente puntava sulla continuità dello svolgimento barocco-arcadico italiano.

Si tratterebbe naturalmente di un lavoro di difficile e delicato impegno, capace di far confluire in un'unica linea dinamica i vari aspetti della cultura e della letteratura arcadica, facendovi vivere le singole personalità e i vari gruppi nei loro elementi comuni e peculiari, recuperando nella folta selva dei rimatori arcadici le voci più sicure e ovviamente utilizzando i validi risultati già ricordati per un quadro più vasto, più graduato e più compiuto.

Essenziale poi sarebbe comunque il rifiuto dell'esaltazione agiografica, della totale rivendicazione dell'Arcadia da contrapporre alle vecchie totali condanne e dell'appiattimento di quel periodo vario e mobile in costanti troppe generiche, e, peggio, applicabili (se non se ne rilevinano le particolari motivazioni e funzioni) ad altre fasi della letteratura settecentesca a cui l'Arcadia fu scuola e base, ma che si distinguono per altre effettive componenti storiche, culturali, artistiche anche quando riprendono esigenze e moduli arcadici intimamente trasformandoli.

Non mi sembra che a tale compito corrispondano l'impostazione generale dell'opera del Moncallero¹, le qualità dello studioso e i risultati di questo primo volume, pur così volenteroso e ricco di notizie. Anzitutto, quale funzione e significato potranno avere, dopo il secondo volume annunciato, *Poesia d'Arcadia* (in cui «si vedrà in qual misura il canto dei pastori arcadi sia stato intonato alla premessa dei compastori teorici»), altri due volumi intitolati *Antiarcadia* e *Ciò che è vivo dell'Arcadia*?

E se per l'*Antiarcadia* si può pensare ad uno studio delle reazioni antiarcadiche del secondo Settecento (o anche della posizione polemica romantica contro l'Arcadia come malattia di idilliaca musicale evasione e come gesuitica evirazione della letteratura italiana?) che comunque esorbiterebbe da uno studio del pensiero arcadico nel periodo della sua vera vitalità, *Ciò che è vivo dell'Arcadia* fa pensare ad una agiografica rivendicazione, già anticipata in questo primo volume nei molti spunti elogiativi e retorici, che volgono il giusto apprezzamento delle «onorate fatiche» degli Arcadi (come le chiamava il Carrer), della loro opera di ripresa della tradizione e della attenzione all'organismo letterario, del valore del pensiero estetico e critico di un Gravina o di un Muratori, verso il pericoloso canone di netti e totali «precursori» romantici e moderni.

I quali non tengono comunque conto dello svolgimento e dei sostanziali arricchimenti e rinnovamenti persino rivoluzionari del secondo Settecento e sembrano presentare come frutto arcadico *tout court* persino la poetica manzoniana del vero, utile, interessante, o esaltano agiograficamente i meriti nazionali e patriottici della polemica arcadica antifrancese («in quella polemica c'era il nazionalismo e il patriottismo di chi patria non aveva e voleva averla e ne proclamava, anche se indirettamente affermando le benemeritenze di una stirpe, il diritto a indipendenza e libertà, nel Seicento non sentita se non sporadicamente») e del classicismo arcadico interpretato troppo enfaticamente come ripresa di un «eterno» classicismo connaturale alla «romanità» del popolo italiano: che «non discendendo da semibarbari come altre genti di Europa, ma da cittadini di Roma o riscattato dagli allogeni attraverso il sistema feudale per virtù dei Comuni e delle aborigene Signorie e delle Repubbliche democratiche, porta vivo il ricordo e sente potente l'influsso del diritto e della lingua dell'antica Roma ecc. ecc.».

Proprio il senso e il limite dei «precursori», del diverso significato che parole e temi assumono nelle diverse fasi culturali, appaiono del tutto insufficienti in questo libro, a cui mancano insieme una sicura capacità di scelta e di discussione sulla tematica critica contemporanea (caratteristico il capitolo sul Seicento che accumula contrastanti citazioni critiche senza giungere né ad una scelta né ad una eventuale sintesi superiore né alla chiara distinzione del mito polemico-pragmatico antibarocco di Arcadia e di una interpreta-

¹ G.L. Moncallero, *L'Arcadia*, I, *Teoria d'Arcadia. La premessa antiseicentista e classicista*, Firenze, Leo S. Olschki, 1953.

zione moderna della poetica barocca) e una precisa destinazione dello studio del Gravina, del Muratori, del Vico, del Maffei, del Martello, dell'Orsi.

Perché mentre lo studio delle loro posizioni non porta certo ad una loro nuova individuazione in sede di pensiero estetico, esso non è poi utilizzato chiaramente come valutazione del loro aspetto di proposta pragmatica di poetica. Ché allora, fra l'altro, sarebbe stato ben necessario studiare accuratamente anche la posizione del Crescimbeni (comunque poco compresa anche nella sua scarsissima utilizzazione, se il Moncallero può considerare l'onore reso al pindarico Chiabrera come una prova di «ripiegamento del Crescimbeni verso idee del Gravina»), teoricamente povera, ma per la poetica della «riforma del buon gusto» piú importante di quella del grandissimo Vico la cui efficacia sul gusto poetico è tanto piú tarda.

In realtà l'autore si preoccupa troppo esclusivamente di verificare – in un esame che non è di poetica e non di pensiero estetico – la presenza nei «teorici» di Arcadia della premessa antiseicentista e classicista. Motivi indubbiamente presenti e fondamentali nella generale posizione arcadica: collegati dal Croce all'istanza razionalistica (che in questo volume è ricordata, ma lasciata praticamente inoperosa, come quella «sperimentale» già rilevata dal Maugain) e così acutamente svolti e unificati dal Fubini, che tanta importanza ha dato al classicismo arcadico anche come ideale filtro depuratore di elementi di relativa continuità barocca (gusto dell'immaginoso e del cantabile) e che pure ha discusso e limitato l'estensione e il valore di quel procedimento dell'«autorizzamento» classico troppo generalmente applicato dal Toffanin e ben poco precisato dal Moncallero.

Ma questi motivi, mentre non vengono studiati nella loro prima affermazione negli scrittori di secondo Seicento (un Menzini o un Maggi) nella loro origine piú pratica che teorica, finiscono poi per essere ridotti ad una monotona e a volte sforzata ripetizione della loro grezza presenza, privi come sono delle varie giustificazioni e accentuazioni (nonché dell'appoggio che poteva venire dalla indagine sui modi di studio e traduzione dei classici, dall'attenzione alle teorie e alla pratica delle arti figurative dello stesso periodo) che essi hanno nelle diverse interpretazioni della riforma arcadica e nelle diverse fasi in cui si colloca, ad esempio, un Martello rispetto a Gravina o Muratori.

E proprio il Martello può esser l'esempio concreto (a parte la difficoltà di collocarlo fra i «teorici» e vicino a un Vico mentre la sua posizione è quanto mai pragmatica e polemica) di come occorresse meglio caratterizzare le «premesse» antiseicentista e classicista in condizioni personali e storiche particolari. In questo caso, in una fase piú avanzata del gusto arcadico rispetto a quella graviniano-crescimbeniana e in una ricchezza tanto maggiore di fermenti culturali e socievoli nuovi, oltreché in un personale modo di reazione dell'estroso, vivacissimo scrittore, sia al generale antiseicentismo e antimarinismo (con ragioni solo in parte notate e comunque non interpretate dal Moncallero), sia al classicismo piú rigido, anche in campo teatrale (vedi, ad esempio, l'introduzione al III vol. del *Teatro italiano*).

Né per suffragare ad ogni costo il classicismo «vero» degli arcadi (contro lo «pseudo classicismo» francese) occorre troppo ridurre l'apertura del Martello e di altri alla cultura francese: della quale bisogna ben ricordare come nella stessa polemica Orsi-Bouhours gli italiani sentissero e utilizzassero le offerte di ragionamento chiaro e sistematico, lo stimolo dei rimproveri e delle condanne per una migliore coscienza delle proprie posizioni e del proprio gusto.

Così, nella rigida verifica del «benemerito» antiseicentismo e del «vero» classicismo nei teorici arcadici, il Moncallero perde di vista, nella descrizione delle loro posizioni, momenti caratteristici delle loro preoccupazioni teorico-pragmatiche, come avviene nei riguardi della varia interpretazione del petrarchismo più ortodosso o illeggiadrito, sulla questione della rima e del verso sciolto, o nel caso particolare del Manfredi e della sua lettera all'Orsi, di cui non si rileva l'essenziale motivo della distinzione fra stile poetico e stile prosastico. Motivo che è poi fondamentale in quella polemica del Maffei a proposito del Maggi, sulla quale il Moncallero sorvola per immergersi tutto nel ribadire il classicismo, viceversa assai moderato, del Maffei.

E così questi vien ricondotto eccessivamente alla posizione graviniana (mentre la posizione del Discorso di apertura della colonia di Verona rappresenta un tentativo di mediazione fra la posizione del Gravina e quella del Crescimbeni) ed esaltato, al solito scopo, per la *Merope*, di cui (oltre a dir mirabilia circa la sua forza di «interpretazione di una vita la quale fu sempre più ansiosa e agitata e avrà le sue incarnazioni in Alfieri per il teatro, in Foscolo per la lirica, in Rousseau per la filosofia»), si sostiene che ebbe «anima greca» perché in essa «ritorna un amore che non è galanteria, una tenerezza che non è languore, una semplicità primitiva, ritornano i caratteri virili energicamente operanti, sullo scenario di una natura non più idilliaca, ma di una primitività grandiosa in cui tutte le voci dell'universo sono orchestrate con una solennità che rende nauseante la cascante armonia da minuetto del secolo francese».

Un giudizio, fra i molti, che a parte ogni riferimento alla tesi del libro e al suo schematico semplicismo, depongono assai poco a favore della capacità critica e della interpretazione storica della letteratura settecentesca di questo studioso, che, anche per le sue prove precedenti, ci sembra più adatto alla ricerca erudita, alla raccolta di documenti e di inediti, che non alla ricostruzione storica e critica.

Il saggio dello Schippisi² si situa sostanzialmente entro la linea interpretativa Croce-Fubini, in un chiaro distacco dalle vecchie condanne moralistiche e risorgimentali e in una valutazione di letteratura e cultura del fenomeno arcadico.

In questa direzione fondamentale il più vivo impegno del saggio si rivela nello studio delle origini dell'Arcadia e del suo complesso rapporto con l'ultimo Seicento, dal cui seno lo Schippisi vede muoversi due gruppi

² Ranieri Schippisi, *L'Arcadia*, in *Letteratura italiana. Le correnti*, II, Milano, Marzorati, 1956, pp. 505-556.

di esperienze letterarie-culturali: quella dei verseggiatori edificanti e quella della corrente laico-scientifica (volontà moralizzatrice con un rinnovato spirito di controriforma nella prima, traduzione letteraria di nuove esigenze di razionalismo sperimentale nella seconda). Tendenze confluite nell'Arcadia insieme all'esigenza di rinnovata esemplarità dei classici e poi diversamente svolte nel programma «minimo» crescimbeniano e in quello più serio e profondo del classicismo integrale del Gravina.

La fondamentale impostazione del problema in termini di cultura letteraria e di poetica è certamente apprezzabile positivamente, anche se il suo preciso svolgimento appare piuttosto incerto e non confortato da un possesso sempre diretto e completo dei testi di poetica e delle esperienze letterarie di questa zona fra prearcadia e fondazione romana.

Così appare troppo divisa la tendenza «edificante» da quella «scientifica», almeno per quel che riguarda il gruppo toscano (e rimando in proposito al capitolo *La letteratura fiorentina di ultimo Seicento e le origini dell'Arcadia*); assai imprecisa è la collocazione del Muratori quale « preromantico per alcuni elementi » ma « fautore dell'imitazione » *tout court*; non provata l'asserzione secondo cui « alla fine lo stesso Crescimbeni dovette ripiegare verso le idee di classicismo integrale del Gravina » (e in realtà il programma poetico-critico del Crescimbeni, la sua proposta arcadica, andava molto più chiarita e precisata); discutibile la riduzione del Guidi in termini ancora tutti chiabreschi e pindarico-secenteschi; grave la mancanza di attenzione, in questa fase iniziale di Arcadia, fra poetica e poesia, al Manfredi, alla sua proposta di petrarchismo non crescimbeniano e ai suoi risultati effettivi di poeta (su cui si veda il mio capitolo *Il petrarchismo arcadico e la poesia del Manfredi*).

E altre potrebbero essere le osservazioni e i dissensi anche su questa parte che comunque appare più elaborata e caratterizzata sia, come ho detto, da una equilibrata ripresa di motivi delle più recenti valutazioni dell'Arcadia entro le condizioni dell'epoca razionalistica e nell'accordo con esigenze nuove di cultura e di società, sia dal tentativo, interessante, e più autonomo rispetto alla interpretazione Croce-Fubini, di istituire un rapporto di alcuni aspetti della prima Arcadia con motivi della crisi tardo-barocca.

Ma certo più delusiva è la parte dedicata allo sviluppo dell'Arcadia al di là della fase dei bandi di poetica, e, mentre dei caratteri della poesia arcadica si rivela solo un certo generico gusto di paesaggio, sommariamente e confusamente si registrano, con brevi e poco incisive illustrazioni, nomi di arcadi avvicinati senza alcuna distinzione delle tendenze cui appartengono (e il primo compito di uno studio sull'Arcadia è proprio l'articolazione di gruppi e di momenti di svolgimento di una cultura, di una società, di un gusto, entro cui prendono consistenza e valore le personalità più notevoli di quello che altrimenti risulta interamente un coro noioso e monotono, un esercizio insapore ed ozioso): un Frugoni, un Savioli (che appartiene chiaramente ad una fase del gusto ormai fuori della vera vita dell'Arcadia), uno Zappi (di cui si ignora la peculiare caratteristica di nitido miniaturismo

patetico-melodrammatico), una Maratti, un Rolli, un Meli, e addirittura un Bertola e un Vittorelli delle cui diverse componenti di gusto di fine-secolo è pur necessario rendersi conto se non si vuole assimilare tutto il Settecento alle pure e semplici condizioni della poetica arcadica.

Debole anche – se pure giusto e ovvio è vederlo come culmine e sintesi del gusto arcadico – il ritratto del Metastasio, di cui oltretutto si nega troppo facilmente una serietà di poetica, e a proposito del quale non si può condividere, nella concreta realtà di quelle opere, l'affermazione di una contraddizione fra drammaticità e melodramma nell'*Olimpiade* e nel *Demofonte*, e l'isolamento (del resto secondo una tradizione illustre) delle «ariette» dall'organicità dei melodrammi in cui, almeno proprio le più pure e belle, vivono la loro vera funzione di canto patetico-melodrammatico.

Questo volumetto, presentato da Giuseppe Petronio³, si muove nell'ambito di una ripresa della tesi calcterriana circa l'assoluto sfasamento fra i propositi della riforma antibarocca e la realtà della produzione poetica arcadica, tutto sommato ancora baroccheggiante e ben lontana dall'esempio petrarchesco la cui presenza fittizia, ed effettiva lontananza, vien misurata più particolarmente in componimenti più chiaramente petrarchistici.

In questo studio ritornano poi motivi già cari alla critica risorgimentale sui rapporti fra Arcadia e gesuiti e riflessi dell'interpretazione sociologica dello Hauser nella contrapposizione piuttosto banale di una spiegazione tutta sociale della mancata riforma arcadica («di una vera riforma non si può parlare anzitutto perché la società arcadica non è diversamente costituita da quella secentesca, non ha interessi né esperienze culturali più vaste») e di quelle più complesse che altri studiosi han dato del valore e dei limiti dell'Arcadia sull'avvio di noti contributi (quale quello del Maugain) e dell'importantissimo rilievo crociano circa il cambiamento di clima culturale e spirituale negli ultimi decenni del '600 (anche se del Croce si riprendono spesso, con varie contraddizioni, le valutazioni positive della letteratura arcadica come disciplina letteraria, avvio di interesse critico, ecc.).

Dispiace anzitutto in questo modesto lavoro l'estrema disinvoltura circa la precisione di informazione, per la quale basterà ricordare che il Gravina è presentato come gesuita (il che ovviamente significa non aver letto non dirò l'*Hydra mistica*, ma qualsiasi opera del Gravina, e qualsiasi manualetto scolastico), che io vengo citato come «chi ha voluto fare del Becelli un eroe del preromanticismo» (mentre nel mio *Preromanticismo italiano* – che nella bibliografia della Sala ritorna a proposito del Becelli – questi è nominato solo in una nota a p. 100 che riferisce una frase del Toffanin sul Baretti e proprio la nota tesi toffaniniana di precorribili preromantici nel primo Settecento e nel Becelli è esplicitamente rifiutata in quel mio libro) e che (per citare un caso minimo, ma significativo per questa sciatteria così risoluta) la stranota designazione ba-

³ Elena Sala Di Felice, *Petrarca in Arcadia*, Palermo, Palumbo, 1959.

rettiana dello Zappi «inzuccheratissimo» vien decurtata in «zuccheratissimo» e attribuita al Croce, che naturalmente la riportava a suo luogo esattamente e fra virgolette e sostanzialmente dissentiva dalla stroncatura barettiana.

E dispiace tanto piú il tono di sufficienza e la banalità con cui vengono esposte tesi che andrebbero comunque precisate sulla base di una piú discreta conoscenza della storia e della letteratura primo-settecentesca. Così non appar lecito ridurre il Maggi, con la sua forte moralità, ad uno che «si era lasciato convertire dalla poesia secentesca ad un'altra forma» dai gesuiti: altra cosa è il rapporto del Maggi con i gesuiti e la stessa dedica dell'edizione 1688 delle *Rime* al generale dei gesuiti, la coincidenza fra una possibile politica di cultura di questi e le esigenze sincere di uomini come il Maggi, fra i cui stimolatori sulla via antibarocca era pur stato anche il Redi, portavoce di un ambiente letterario-scientifico certo non gesuitico e che è del tutto ignorato dall'autrice. E non appare certo accettabile la definizione globale della società primo-settecentesca come «raffinatamente oziosa, preoccupata solo dell'ossequio esteriore alle leggi morali, animata qualche volta da vaghi impulsi filantropici, ma in realtà solo bigotta ed ipocrita». Ed è proprio sicuro che i pastori arcadi provenissero tutti dal clero e dall'aristocrazia?

Detto questo si capirà che non ci si può attendere molto né dall'esposizione dei propositi antibarocchi degli arcadi (polemica Orsi-Bouhours, opere di poetica del Crescimbeni, Gravina, ecc.), né dalla verifica del fallimento degli arcadi sulla via del petrarchismo.

Per la prima manca ogni rilievo delle effettive caratteristiche delle varie posizioni esaminate (specie per il Gravina, di cui si disconoscono e ignorano la novità di proposte critiche e delle valutazioni di Dante, Ariosto, ecc., e per il Muratori delle cui opere sembra all'autrice – dopo il saggio di trent'anni fa del Fubini – di aver fatto «un'analisi tanto minuziosa»). Nella seconda nell'analisi diretta degli arcadi petrarchisti (e perché poi non tener conto del petrarchismo cinquecentesco notoriamente ben presente anche programmaticamente negli esempi degli arcadi?) si ripetono cose assai ovvie (quanto a repertorio di riprese petrarchesche molto offriva già il Mannucci) già dette da altri con gusto critico meno elementare. Come nel caso dell'«illeggiadramento» arcadico del Petrarca, nel rilievo della poesia del Manfredi (ma come va che il Manfredi riuscisse ad una poesia totalmente priva di residui barocchi se anche lui viveva nella interamente squalificata società arcadica?) su cui l'autrice scrive due scialbe paginette che sono un mediocre riassunto delle analisi del Croce e mie.

ARCADIA PROVINCIALE

Questo modesto saggio⁴ sulla personalità del marchese Giuseppe Tedaldi, letterato piacentino della prima metà del Settecento, si ispira ad una giu-

⁴ Cesare Donati, *Il Marchese Gioseffo Tedaldi uomo di cultura del XVIII secolo*, in «Bollettino storico piacentino», 1954, pp. 65-76.

sta ed utile esigenza di concreta e minuta ricostruzione della cultura, della poetica, del costume letterario e civile dell'età arcadica nei diversi centri cittadini italiani, ricchi di propri fermenti e sollecitati dal generale rinnovamento della letteratura e della cultura sotto la spinta delle nuove correnti di pensiero razionalistico e del nuovo gusto nella sua vasta accezione letteraria, umana, storica.

Credo che in tal senso alcune precise ricerche, orientate da un sicuro senso storico e critico (diversamente quindi dalla direzione di raccolta erudita di dati e di fatti, di descrizione ambientale puramente cronachistica dominante in simili studi nell'epoca positivista di cui è documento anche quello dedicato all'Arcadia piacentina dal Picco: *Nei paesi dell'Arcadia: la colonia trebiense*, in «Bollettino storico piacentino», I, 1906), darebbero interessanti indicazioni per una generale e auspicabile ricostruzione storica della cultura e della letteratura italiana nell'età dell'Arcadia. Offrendo non solo utili precisazioni sulla importanza specifica dei vari centri culturali nella singolare ripresa di attività spirituale e culturale e nella trasformazione delle condizioni di vita cittadina all'inizio del Settecento (con evidenti illuminazioni sulla vita sociale e storica delle varie città e nel ricambio così vivo fra la rinnovata vita locale e la generale vita culturale nazionale attivata dal centro propulsore dell'Arcadia), ma anche efficaci esempi concreti della vita delle colonie arcadiche, spaccati vivi e saporiti di una società in movimento dopo la vita più statica del Seicento, nella nuova apertura a motivi di civiltà e di letteratura nazionale ed europea, nella nuova curiosità culturale, pur nell'ambito di convenzioni ufficiali e cortigiane variamente attive o limitative (fra cui la varia efficacia dell'opera dei gesuiti e delle loro scuole), nella presenza e nella resistenza di residui barocchi e tardobarocchi, nell'incontro e nel vario sviluppo dei diversi filoni letterari e culturali attivi nella cultura e nella poetica arcadica. Fra classicismo, petrarchismo, accentuazioni di poesia «grande» e di miniaturismo melodrammatico, di esigenze morali ed edonistiche, di più sicure venature preilluministiche e cristallizzazioni di ordine conformistico, fra gusto dell'erudizione fine a se stessa e più profondo senso della interpretazione storica, fra convenzionali esaltazioni delle arti figurative e della musica e l'attiva influenza di queste sullo svolgimento della letteratura verso forme plastiche o melodiche. Per non parlare del recupero importantissimo della vita teatrale nelle singole città con l'incontro di una comune aspirazione su piano nazionale e della ripresa di elementi tradizionali locali e popolareschi.

Ma questo lungo discorso, che amerebbe trovare la risposta di concrete applicazioni al di là delle vecchie ricerche tutte viziate da una coscienza storica e critica insufficiente e dal gusto del semplice quadretto colorito e gustoso legato anche ad un'immagine superata della vita della cultura del primo Settecento, non può trarre qui il suo spunto che dalla generica volontà del saggio schedato.

Non solo perché questo si rivolge solo ad una figura mediocre ed incerta,

ma perché anche nei confronti di quella rimane piuttosto esteriore e inutilmente elogiativo, appoggiando giudizi di valore letterario o addirittura poetico e rilievi di significatività di gusto, di cultura nuova a citazioni assai poco probanti, mentre non realizza (se non per quel che riguarda la traduzione dal francese di un trattato di belle maniere, indicativo per il nuovo gusto di civile convivenza, e per l'attenzione del Tedaldi alla lingua e alla civiltà francese) quegli spunti che nelle rare opere letterarie del suo autore potevano provare non inutilmente (anche se in un letterato di scarsa importanza ed efficacia personale) la sua adesione a diversi motivi arcadici specie di origine settentrionale o emiliana: come quello guidiano della poesia immortalatrice degli eroi (nella introduzione all'«accademia» in memoria di Carlo VI) o quello manfrediano del rimpianto e della esaltazione del poeta nel comprendere l'animo di una giovane che si fa monaca, così preciso nel sonetto per Paola Schiavi. Per il resto si rimane nel campo di accenni troppo poco precisati, troppo poco documentati rispetto al volenteroso e plausibile disegno di determinare, entro un preciso ambiente locale, l'evoluzione, le remore, gli acquisti di una personalità di primo Settecento nella sua apertura alla nuova cultura razionalistica e arcadica, ai nuovi valori di vita e di società.

AGLAURO CIDONIA

Dopo una rapida introduzione dedicata a delineare una sommaria descrizione delle ragioni storiche e letterarie dell'*Arcadia*, lo studio del Maier⁵ si propone di ricercare nella Maratti Zappi un modo di «modesta, ma personale esperienza di poesia» e insieme un «carattere umano».

Lo studio si articola così in due parti. La prima descrive le caratteristiche vicende della vita della Maratti; il noto tentativo di rapimento da parte di Giangiorgio Sforza Cesarini, che circondò di tanta simpatia ed aura poetica la figura della bellissima e «virtuosa» fanciulla (sino a creare il mito di una nuova e più avventurata Lucrezia); il matrimonio felice con lo Zappi, insaporito da momenti di gelosia per il fascino del gentilissimo «cavaliere», avvocato e dicitore di *Arcadia*, e arricchito dalla fitta rete di amicizie umane e letterarie di cui la casa Zappi a Roma fu centro; poi la dolorosa perdita del figlioletto Rinaldo e dello stesso marito e la ripresa umiliante delle calunnie sparse sulla sua virtù dagli Sforza Cesarini e culminate nel processo intentato dal bastardo di Giangiorgio per essere riconosciuto frutto dei suoi presunti amori precedenti il tentativo di rapimento. La seconda parte è diretta a mostrare come i sentimenti fondamentali della Maratti (amore, dolore, sdegno, legati a precisi episodi biografici) vengano a costituire i temi della sua poesia, ai quali devono essere aggiunte una tematica più occasiona-

⁵ Bruno Maier, *Faustina Maratti Zappi, donna e rimatrice di Arcadia*, Roma, L'Orlando, 1954, p. 141.

le e direttamente letteraria e di moda (sonetti per nozze, monacazioni ecc.), e quella piú tipica del suo esercizio di sonettismo eroico-pittorico in quei ritratti delle donne illustri della storia romana, in cui potrebbero ritrovarsi anche alcuni spunti esemplari dei sonetti storici-figurativi della *Galleria* del Marino. A proposito del quale e del secentismo il Maier mostra di ritenerne possibile una maggiore presenza anche nelle rime della stessa Zappi, malgrado la sua decisa posizione antibarocca e malgrado il prevalente peso del petrarchismo, entro la cui lezione stilistica e psicologico-spirituale è naturalmente da rivedere la formazione fondamentale della poetessa romana.

La «lettura» del Maier segue cosí i temi prima accennati, nel loro sviluppo sostanzialmente diaristico, nella loro assicurata sincerità psicologica, appesantita spesso da residui piú pratici e interrotta qua e là dalla presenza piú netta della «letteratura» (dove «stilizzazione degli stati d'animo secondo canoni estetici tradizionali nella poesia di Faustina, e in buona parte di questa, restando solo raramente aperto, tra effusione e letterarietà, un varco o un margine in cui l'affetto riesce a trovare il suo stile ed a conseguire il livello della poesia»), e ritrova accenti piú persuasivi nei sonetti amorosi per il marito (dalla cui poesia quella della Maratti sarebbe distinta da una generale maggior «nettezza di disegno» ed «energia di accento»), in quelli dolorosi per la morte del bimbo e del marito, in quello celebre per la gelosia, oltreché in alcuni sonetti ispirati a motivi di sdegno e di difesa della propria dignità e purezza. La cui intonazione energica, ispirata ad un «senso eroico e robusto della vita, che non era del tutto estraneo al suo temperamento», si ritroverebbe anche in alcuni sonetti sulle eroine dell'antichità che han pure un certo sapore di «autoritratto» o almeno rispecchiano la volontà della Maratti di esaltare momenti e sentimenti della sua vita in miti poetici e storici: ai quali, si può aggiungere, la incoraggiavano, in quel nesso inseparabile di vita sociale e letteraria che è fondamentale in Arcadia, le stesse glorificazioni della nuova Lucrezia da parte di altri rimatori.

Alla conclusione (che ribadisce il carattere diaristico del piccolo canzoniere della Maratti, riconosce nella «confessione» «sincerità e schiettezza» e «degli sprazzi e dei frammenti di poesia» e, assicurando che Aglauro «non difettava né di sentimento, né di gusto, né di preparazione tecnica e stilistica», afferma che «né la donna cede alla poetessa né la poetessa supera o fa dimenticare la donna»), seguono una utile appendice sulla cronologia delle rime della Maratti, composte quasi esclusivamente nel periodo trascorso accanto al marito (1705-1719), e un'altra che contiene alcuni inediti posseduti dalla Biblioteca Comunale di Bologna.

Si tratta di alcune stanze scherzose e di un lungo ragionamento in difesa del sonetto *Con fronte crespata e sguardo aspro e severo* che è testimonianza notevole della cultura letteraria della Zappi (e del suo cartesianesimo), delle sue minute preoccupazioni di autorizzazione illustrate delle proprie espressioni, e soprattutto, secondo me, della sua vivace presenza in un ambiente in cui l'esercizio poetico, anche quando nasce su di un'essenziale vocazione

personale, si svolge entro una assidua discussione letteraria e socievole, entro una collaborazione e una comunicazione, entro un generale gusto così concorde, che gli stessi elementi autobiografici si fondono radicalmente con inclinazioni della poetica e del costume di una società attiva e lucida, non certo frivola ed esteriore, ma certo aliena da forti rilievi drammatici e dal senso della solitudine e di un profondo distacco interiore.

E proprio da questo punto di vista, sulle cui particolari implicazioni sarebbe necessaria una precisazione più lunga di quella qui abbozzata, si può rilevare nello studio del Maier un peso eccessivo dato alla sincerità e schiettezza psicologica, alla presenza di un saldo tessuto autobiografico, a precise vicende sentimentali che hanno comunque un loro particolare tono e valore proprio in quanto inserite in una speciale inclinazione del gusto e della società arcadica a crearsi miti e vicende poetiche, la cui mèta effettiva non è il dramma, ma il melodramma, non l'espressione tormentosa e appassionata, ma il canto e la vibrante scenetta melodica e miniaturistica (e non perciò solo svenevole o frivola) così coerente alle stesse proporzioni godute e partecipate di un modo di dialogo e di conversazione animata e lucida, eletta e affabile che è uno degli elementi più validi della definitiva rottura dell'enfasi e del turgore stilistico e linguistico barocco.

In tal senso, lo studio del canzoniere e della vita della Maratti sembra doversi orientare più decisamente verso la intonazione più vera di quella esperienza vitale e poetica che, certamente sincera anche nella sua base umana, si può meglio caratterizzare – entro un quadro più duttile dello stesso svolgimento dell'Arcadia, della sua mentalità e della sua poetica – in una fase che, al di là delle proposte severe del Gravina e dei tentativi di un Guidi, si precisa in una netta direzione melodrammatica, cantabile e miniaturistica di cui proprio lo Zappi (che appare un po' depresso nello studio del Maier, in confronto con la moglie, in realtà meno precisa e sicura, anche se priva di certi eccessi di aggraziata svenevolezza del primo) è rappresentante interessantissimo ed efficace (come già mostrò il Croce), con i suoi sonetti misurati, elaborati e sicuri, veri e propri piccoli melodrammi in miniatura, vivacissimi nel dialogo patetico e nell'incisiva presenza delle sue figurine, nell'esile canto delle sue clausole a lor modo perfette.

La Maratti non andrebbe così, secondo me, troppo distaccata dal marito (di cui essa risentì certo non solo il fascino umano, ma l'insegnamento poetico) e da tutto quell'ambiente di scrittori e scrittrici dell'Arcadia romana tra i quali certamente essa spicca per notevoli qualità personali, e a cui la collega una comune esperienza e tendenza, un comune svolgimento di formazione.

Ché anche questo è punto che io credo debba esser meglio chiarito, specie nei riguardi dell'insegnamento del Guidi cui il Maier più volte accenna. L'ambiente romano e proprio quello delle poetesse con cui fu più legata la Maratti, come la Paolini Massimi, la Grillo, la Capizucchi, aveva risentito della presenza del Guidi, del suo accento di vate sdegnoso, morale, eroico, ma ben presto (e documento caratteristico ne è la nota canzone autobiogra-

fica della Massimi) tali toni e temi morali ed eroici vennero svolgendosi – a contatto con il maturarsi degli elementi piú genuinamente arcadici, anacreontici, cantabili, melodrammatici e del petrarchismo «illeggiadrito» – in un singolare appoggio di forme sentimentali e stilistiche che scioglievano il tetro ed enfatico piglio del Guidi in tutt'altra direzione; e la lezione di serietà che era nel suo insegnamento si risolveva in sostegno di una animazione patetica e melodica, il suo grandioso «barocchetto» si risolveva in linee piú morbide aggraziate e vibranti; le voci del dolore si svolgevano in canto patetico di cui proprio alcuni sonetti piú equilibrati della Maratti sono esempio piacevole e valido.

Sicché, anche nella valutazione del canzoniere di questa, piú che ai sonetti storico-eroici (scartati naturalmente col Maier quelli politico-encomiastici piú esteriori) io guarderei senz'altro ai sonetti patetici e melodici: come quello della gelosia, in cui accentuerei proprio il gusto del dialogo e della scenetta davvero eccellente, o come altri che il Maier sembra meno apprezzare troppo puntando (come già fecero, con tanto minore cautela, il Morandi e il Salza) sulla energia virile e sui temi del dolore forte o dello sdegno della virtù offesa, il cui svolgimento effettivo è comunque sempre piú verso il melodramma che il dramma.

Penso così che, mentre sarebbe utile precisare meglio l'indicazione dei vari modelli petrarcheschi utilizzati dalla Maratti e significativi per la sua scelta e per la sua soluzione personale entro i modi arcadici (così è indicativa la ripresa di temi e simboli della Colonna, a cominciare dal Sole-marito, centrale nel canzoniere detto appunto del «bel Sole», e la loro realizzazione però in una intonazione di canto gentile e pittoresco agevolato da echi della Stampa, del Tansillo, del madrigale tassesco), nella lettura delle rime della Maratti meglio sarebbe puntare piú decisamente sui risultati piú freschi, cantabili e patetici: in cui pure si esprimono una sensibilità e un sentimento genuino, ma nel rilievo non della passione o dell'energia quanto d'una animazione vibrante e melodica che si avvale di quadri paesistici gentili e gustosi (in verità piú congeniali di quelli oscuri e tormentati piuttosto esteriori e retorici) e si articola con efficace misura sino a quei finali melodiosi e patetici a cui darei sempre maggior valore che non a quelli sentenzioso-epigrammatici dei sonetti storici e pittorici.

Le osservazioni qui fatte non tolgono che il saggio sia certamente ben apprezzabile per l'accuratezza di ricerca e per la volontà di ricostruzione di una notevole personalità arcadica, anche se proprio tale volontà di ricostruzione e di giudizio individualizzante di una figura, in cui così particolare è l'accordo vita-poesia, può avere indotto il Maier ad accentuare eccessivamente il valore dell'elemento autobiografico e psicologico di una esperienza poetica che doveva, secondo me, venir comunque piú decisamente accordata con le particolari condizioni dell'animo e della poetica arcadica, di una intonazione fondamentale piú patetica che energicamente appassionata, piú gentile che eroica.

BENEDETTO MARCELLO

L'Angeli, che già curò una edizione del *Teatro alla moda* nella «Cronaca musicale» di Pesaro, ripubblica ora⁶ l'importante testo settecentesco, riprodotto sulla base della prima edizione del 1720 e corredato di abbondanti note e di una prefazione che espone brevemente la genesi e i caratteri del libro entro le generali condizioni della polemica settecentesca sul melodramma e sui rapporti fra impresari, musicisti, poeti teatrali, suonatori e cantanti, nonché nella particolare posizione personale del Marcello, classicista e per natura disposto a un gusto di satira e di parodia comica, di bizzaria arguta, documentata anche in certi aspetti dalla sua produzione musicale (che accompagnano in tono minore la sua opera più impegnativa e solenne – specie i *Salmi* che gli meritavano fra i contemporanei la qualifica di «Michelangelo della musica»), come nel *Calisto in orsa*, o nella musica caricaturale della lettera alla Tesi che l'Angeli propende a ritenere del Marcello e che riporta nell'*Appendice*.

Indicazioni sostanzialmente giuste, anche se in uno studio più ampio si potrebbe desiderare una più accentuata considerazione dell'importanza del *Teatro alla moda*, oltre che come base e stimolo di tante opere parodistiche e satiriche della vita teatrale settecentesca, fra esposizione di esigenze di riforma e satira di costume (dall'intermezzo *L'impresario delle Canarie* del Metastasio, il quale offre poi in alcune sue lettere un'abbondante e personalissima raccolta di discussioni e di attacchi vivacissimi contro le pretese dei cantanti e la disorganicità dell'opera in musica, al melodramma giocoso del Goldoni *L'impresario delle Smirne* – e quante offerte interessantissime non si trovano nel *Teatro alla moda* proprio per il *Teatro comico?* –, fino alla tarda e fiacca commedia del Sografi, *Le convenienze teatrali*), anche proprio nelle precise condizioni del primo Settecento in cui la parodia parziale ed estrosa di aspetti della vita teatrale (come la gustosissima *Dirindina* del Gigli) si associa ad una più impegnativa polemica contro la degenerazione del melodramma (e in genere di tutto il teatro), in nome dei diritti della parola poetica, della comprensibilità e unità «verisimile» dell'organicità dell'opera, della concorde educazione dei musicisti, dei poeti, dei cantanti, fra le proposte di riforma di un Muratori, di un Gravina, di un Maffei e l'opera concreta nei vari campi teatrali dello Zeno, del Metastasio, del Fagiuoli, del Nelli, del Martello e ancora del Maffei.

E da tal punto di vista ancor più si dovrebbe insistere sulla cultura classicista, sulla posizione antibarocca e nettamente arcadica del Marcello⁷: de-

⁶ Benedetto Marcello, *Il teatro alla moda*, prefazione e note di Andrea Angeli, Milano, Ricordi, 1956, pp. XX-130.

⁷ Significativi in tal senso (e da riconnettere alla direzione religiosa e morale di certi *cotés* dell'Arcadia settentrionale) sono i sonetti *A Dio* del Marcello (Venezia 1731): sonetti che rivelano un sincero impegno morale e religioso e una volontà di regolarità e dignità stilistica

cisive in tal senso specialmente le avvertenze *Ai poeti* tutte incentrate sulla natura del «modernismo» avventato, dilettantesco, privo di cultura e della lezione essenziale d'ordine, di chiarezza, di organicità, di psicologia, d'azione, di discorso poetico, derivata dai latini e greci, dai poeti italiani come «Dante, Petrarca, Ariosto» ritenuti dai librettisti ancora legati al '600 «poeti oscuri, aspri e tediosi».

La posizione del Marcello è poi particolarmente vicina a quella del Metastasio nell'avversione per gli effetti spettacolari, per l'indipendenza dal recitativo delle ariette ad effetto e per la loro tematica di concettismo strampalato: si ricordino le ariette dell'*Impresario delle Canarie*, e poi quelle celebri del *Crudeli: Il vezzoso terremoto* ecc.

Solo che mentre il Metastasio finiva nelle sue discussioni di poetica per subordinare nettamente la musica alla poesia, la posizione del Marcello si individua in una più forte richiesta di collaborazione fra poeta e musicista, in un'attenzione maggiore al parallelo «rinnovamento» del libretto e della musica ispirato agli stessi ideali arcadico-classicistici, o addirittura nel desiderio di una unicità di poeta e musicista come sarebbe avvenuto fra i greci.

Cosicché pare un po' fuori luogo l'osservazione secondo cui l'Angeli precisa che la polemica del Marcello non poteva in realtà esercitarsi contro i musicisti veneziani della sua epoca, alcuni dei quali originalissimi e «rinnovati», perché in realtà il Marcello pensava non alla musica separatamente, ma a tutto il complesso organico dell'opera per musica (libretto e musica) e alla sua esecuzione fino, diremo noi, alla regia.

Manca poi nella introduzione dell'Angeli, che guarda prevalentemente al significato del *Teatro alla moda* nella polemica teatrale-musicale, una adeguata attenzione al valore letterario del testo marcelliano, vivacissimo e costruito con sapienza e brio davvero notevole, come può ben indicare la maestria con cui il Marcello regge il suo libro su di un unico modulo fondamentale (l'avvertenza ai poeti, ai musicisti ecc. in forma di ironica precettistica: «In primo luogo non dovrà il poeta moderno ecc.», «chiamerà», «scriverà», ecc. ecc.) che costituisce un ritmo generale solo apparentemente monotono e in realtà gustosamente ossessivo con la sua fermezza didascalico-parodistica, sviluppata nei singoli paragrafi con un alternarsi efficacissimo di esiti apertamente comici nelle ripetizioni ed enumerazioni di termini gergale-teatrali (ora allungate a dismisura ora rapidamente interrotte dall'«eccetera») o nelle presentazioni di procedimenti del malgusto teatrale condannato.

Mentre il ritmo generale si arricchisce progressivamente di vere e proprie scenette comiche che salgono – specie nelle parti dedicate ai cantanti, alle virtuose, agli impresari e a tutto il variopinto popolo delle comparse, dei suggeritori, dei protettori, delle madri delle virtuose ecc. ecc., in un

piuttosto rigida e priva di vera animazione poetica: ciò che doveva realizzarsi piuttosto nei *Salmi* del musicista, mentre nel *Teatro alla moda* risultano le migliori qualità dello scrittore sulla direzione della polemica, della satira, della parodia.

caleidoscopio agitato e presentato in un movimento che evidenzia lo stato di disordine, la mancanza di gerarchia di valori, l'intrusione e il prevalere d'interessi totalmente extrartistici, d'ignoranza, vanità, sbadataggine, di un mondo di esecutori a cui corrisponde un'opera disorganica e dilettantesca – da rapide caricature (il 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 nei 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 un'arietta, saluterà la maschera nei palchetti, sorriderà co' suonatori, con la comparsa, etc. perché il popolo chiaramente comprenda essere egli il signor Alipio Forconi musico, non il principe Zoroastro che rappresenta») alle parti più direttamente dialogate e sceneggiate in cui campeggiano la virtuosa e la madre, e in cui l'*humour* marcelliano si consolida nelle battute dialettali petroniane che aggiungono un certo colorito di provinciale rozzezza, da gente di limitatissima apertura mentale, nettamente incapace di capire i valori estetici alla cui espressione dovrebbe collaborare.

E certo, come fu notato sin dal Carducci, l'esemplarità del *Teatro alla moda* poté ben essere presente anche al Parini del *Giorno* (o in parte anche al Gozzi dei *Sermoni*) per i suoi moduli di stile parodistico-satirico, per i suggerimenti ricchissimi di effetti umoristici, di giuoco estroso e sottilmente ordinato, per il modello di una grandiosa parata di caricature e di scene appoggiate, pur in una direzione più limitata e meno impegnativa, sulla fondamentale base del contrasto di un ideale serio e di una realtà continuamente contraria ai principi settecenteschi della ragione, della natura, del buon gusto.

MAFFEI POLITICO

Segnalo questa edizione del *Consiglio* maffeiano dovuta alle cure del compianto Luigi Messedaglia⁸, utilissima a riproporre la lettura (l'unica edizione esistente finora era quella del Palese, del 1797, divenuta oramai rarissima) di un'opera di vera importanza nella storia del pensiero politico italiano del Settecento e nella complessa attività del grande erudito veronese, di cui essa conferma l'acume storico e politico.

Essa contiene infatti una decisa presa di coscienza delle ragioni costituzionali della decadenza della repubblica veneta nella mancata creazione di un vero stato regionale che saldasse con una attiva partecipazione di governo la terraferma alla capitale, e una proposta di soluzione di regime rappresentativo che – pur nella limitazione prudenziale con cui il Maffei teneva conto

⁸ Scipione Maffei, *Il consiglio politico alla repubblica veneta*, a cura di Luigi Messedaglia, Verona, Edizioni di «Vita Veronese», 1955.

della audacia del suo «consiglio» e nella cautela sostanziale di chi voleva innovare conservando il piú possibile – veniva a suggerire una forte innovazione nella struttura del governo veneto.

Tutto lo scritto infatti, che meriterebbe un nuovo studio organico, al di là dei saggi già ad esso dedicati⁹, ha il suo centro nella diagnosi della decadenza dello stato veneto sempre piú incapace di reggersi efficacemente nella nuova situazione italiana ed europea (e il Maffei denuncia coraggiosamente «le vergognose massime, ed il vergognoso vivere che ora regna nello Stato») e nell'energica, insistente indicazione della necessità per uno stato del consenso e dell'interesse di tutti i suoi cittadini (non «sudditi»).

Continuamente il Maffei batte sulla necessità che lo stato viva nella partecipazione di tutti i suoi componenti («tutti» è un po' la parola tematica fondamentale dello scritto) fino ai piú miseri ed oscuri, che esso rappresenti i loro effettivi, concreti interessi, superando d'altra parte nella soluzione parlamentare suggerita dagli esempi di molti stati europei (primo e piú stimolante quello inglese) le forme di partecipazione diretta e caotica delle vecchie repubbliche comunali italiane.

Sistema rappresentativo in cui l'ammirazione per alcuni stati moderni (e la descrizione del loro regime e della loro vita economica, sociale, civile, specie dell'Inghilterra e dell'Olanda, dà vita a pagine dense e vive, con note di schietto amore per una vita libera e civile che richiamano anche, sulla base di una concreta esperienza di viaggiatore, certi passi della *Vita alfieriana*) si fonde con l'ammirazione per il regime repubblicano romano (soprattutto per la sua capacità di render «cittadini» i popoli conquistati), colorando in modo assai singolare con aspetti di applicazione politica (e con echi e analogie con posizioni montesquieuiane) il classicismo «moderno» del Maffei. Il quale rimpiangeva come i veneziani dopo la conquista della terraferma non avessero «imitata l'idea romana con far partecipare le città conquistate della libertà e con introdurla in qualche modo nella repubblica» e non avessero contemporaneamente «eletto il metodo dei moderni, senza indurre la confusione popolare con l'eccessiva moltitudine... senza incontrare il disordine de' romani». E il testo prosegue significativamente: «Ma in quel tempo le buone lettere, latine e greche, non erano rinate ancora, onde non era possibile di conoscere per qual massima e con qual sistema fossero arrivati a tanto dominio i romani; ed i governi inglese, olandese, e gli altri descritti non erano formati ancora, onde non si potevano considerare gli effetti che il loro modo vien a produrre». Mentre ora «che gli antichi scrittori ci son resi cosí familiari e che queste

⁹ G. Quintarelli, *Il pensiero politico di S. Maffei*, in *Studi maffeiiani*, Torino, 1909; A. Scolari, *Il «Consiglio politico» di S. Maffei*, in «Atti e memorie dell'Accademia di agricoltura, scienze e lettere di Verona», 1932, p. 37 ss.; L. Rossi, *Un precursore di Montesquieu: S. Maffei*, in *Scritti vari di diritto pubblico*, VI, Milano, 1941; il capitolo relativo al *Consiglio* nel rec. vol. di G. Silvestri, *Un europeo del Settecento: S. Maffei*, Treviso, 1954.

nuove repubbliche ci stanno dinanzi agli occhi, niente osta al far uso del beneficio degli studi, e del vantaggio de' tempi... facilissimo sarà imitare gli antichi, usandovi la correzione de' moderni».

Così come, in questa linea di incontro di tradizione e di correzione moderna, significativa è la tendenza maffeiana a riprendere insegnamenti del pensiero machiavellico, specie nelle sue componenti più democratiche e modernamente accettabili, liberandole dalla concezione dello Stato-Individuo e dell'amoralismo con cui (come nota il Messedaglia nella lucida e piana *Premessa* che chiarisce la genesi dell'opera nei precedenti della *Verona illustrata* e nell'esperienza essenziale del grande viaggio europeo al cui termine il *Consiglio* fu scritto) il Maffei polemizza là dove dice che la politica non consiste «in sempre esser scellerati, quando in utilità ciò par che torni».

Del Machiavelli il Maffei riprendeva il motivo dell'eccellenza della politica (accentuandone però l'aspetto settecentesco di funzione del «bene pubblico»), dell'unità fra libertà e forza (la prima parte del libro si intitola appunto «Si mostra come per mantenersi liberi e domini, è necessario crescer di forze»), la necessità di armi proprie, ma, ripeto, tutto ciò con una forte accentuazione eudemonistica, con il senso nuovo della «pubblica felicità», e con la centrale esigenza del consenso spontaneo di tutti, come chiarisce particolarmente la seconda parte che si intitola «Che si può crescer di forze senza crescer di stato» e cioè con l'interessare tutti in modo che mai più debba ripetersi quanto il Maffei narra avvenuto durante un'invasione del Veneto, quando si udì dire dai contadini: «De chi sarà la casa, ghe pagheremo el fitto!», e venga spezzata la situazione di quei veneti della terraferma che erano «tenuti in condizione di meri sudditi, esclusi da ogni comunicazione di società e da qualunque partecipazione di libertà».

Tutto il libro è permeato da uno spirito attivo e sollecito del bene pubblico, da una viva coscienza civile aperta ai motivi nuovi della valorizzazione delle forze produttive di un paese e dei loro diritti (come nel caso dei contadini che il Maffei considera partecipanti alla «repubblica», giustamente, «mentre di quella condizione è la maggior parte del genere umano, ed è quella che fa viver le altre»), da un sincero disprezzo per gli elementi parassitari e sin da una significativa fiducia nella educazione degli strati più bassi e abbruttiti della popolazione da parte delle forze più attive e illuminate.

Certo quando il Maffei passa alle modalità concrete del suo consiglio, alle particolari proposte per l'immissione di rappresentanti della terraferma veneta nel governo veneziano, queste non possono non apparirci che assai timide quanto al numero e alla condizione nobiliare dei rappresentanti, ma, a parte il fatto che egli non poteva non tener conto della natura oligarchica del governo veneziano, è pure evidente che egli stesso era un riformatore fortemente moderato. Sarebbe così errato chiedere a lui più di quanto egli poteva dare o forzare il suo pensiero fino a vere posizioni illuministiche estreme. Rimane però di positivo la spinta democratica centrale, l'esigenza realistica del nesso fra interesse e partecipazione dei cittadini allo stato e la

sua prosperità, nonché l'acuta diagnosi di una delle cause maggiori della debolezza della repubblica veneta.

Da notare poi l'interesse che questo libro ha nella valutazione dello scrittore e della sua prosa che è esemplata su moduli di prosa storica tradizionale, ma sveltita dalla consuetudine con la pubblicistica europea illuministica: ancora una prova, con esiti assai vivi e interessanti, del suo incontro classicismo-modernità, che ebbe risultati notevoli, ma più chiaramente arcadici, nel linguaggio poetico naturale-eletto, discorsivo, affabile e pur sostenuto da riferimenti classici, della *Merope*.

LA MEROPE

Breve e garbato saggio commemorativo sulla famosa tragedia maffeiana di cui il Pompeati¹⁰ rileva la genesi letteraria (esempio concreto di una riforma del teatro tragico italiano sulla base di un eclettismo intelligente e di buon gusto), la sua grande fortuna nel Settecento in Italia e fuori di Italia (con l'eccezione vistosa della gara e della critica del Voltaire e poi con quella del rifacimento e del giudizio limitativo dell'Alfieri), cercando poi di assicurarle – pur nella constatazione del carattere frammentario dei personaggi, dell'«alternarsi delle intenzioni compositive» e del «passare da modi elegiaci a modi crudi ed esasperati, da effusioni pittoriche a scorci brutali» – «una qualche sostanza poetica ed umana», «qualche momento di più vigilata poesia», ritrovati soprattutto nella espressione schietta e semplice del sentimento materno di Merope e in alcuni squarci lirico-elegiaci, in cui il motivo arcadico della pace pastorale acquisterebbe una pacatezza e sincerità particolari.

Il carattere commemorativo e la stessa brevità del saggio non offrono la base per una discussione particolareggiata, ma vorrei almeno notare che il carattere di efficace eclettismo e di compromesso della *Merope* fra le esigenze più sintetizzabili delle varie proposte di riforma del teatro tragico del primo Settecento arcadico dovrebbe esser molto più chiaramente affermato e collegato al tono medio che il Maffei perseguì e raggiunse nella sua tragedia-esempio, sia nella direzione dei sentimenti e delle situazioni (e non mi pare che si possa parlare di «scorci brutali», di «modi crudi ed esasperati» se non assumendo il punto di vista della intransigente «delicatezza» e «bien-séance» del Voltaire), sia in quella di un misurato recupero di melodramma nel dramma, di canto nel «ragionar naturale» («maestà servando e decoro») secondo i precisi intenti del Maffei, particolarmente realizzati nel suo sciolto affabile e dignitoso, nel suo dialogare poco intenso e mirante soprattutto a chiarezza e naturalezza (e che all'Alfieri parve un gusto di mediocrità «chiarretto e semplicetto» come i personaggi della tragedia).

¹⁰ Arturo Pompeati, *La «Merope» di Scipione Maffei*, in «Bollettino della Società letteraria di Verona», 1953-1954, pp. 1-4.

Un testo, insomma, la *Merope*, da immergere ancor piú decisamente nella poetica arcadica, nel suo desiderio di organicità, di naturalezza, di comprensibilità, e da ricondurre ancor piú chiaramente alla posizione «media» del Maffei, a quella sua misura letteraria ed umana che gli permisero di ottenere il plauso dell'epoca arcadica, il riconoscimento di riformatori fra loro contrastanti e i quali in quell'abile, efficace sintesi videro realizzate le loro esigenze piú accordabili e quella «rappresentabilità» teatrale che il Maffei, letterato attento alle esigenze pratiche dello spettacolo, meglio di loro riuscì ad ottenere.

Che poi anche la *Merope* sia ben lontana da una vera vita drammatica e corrisponda piú ad un'aspirazione che ad un'ispirazione tragica (tragedia nei limiti dunque di un *animus* per sua natura privo di profondi elementi tragici), lo può ben dimostrare il «rifacimento» originale dell'Alfieri tutto teso a drammatizzare (anche se con adattamenti relativi a questo difficile compito fra creativo e critico e, d'altra parte, con un esercizio di linguaggio e di situazioni che non fu inutile alla successiva espressione di un «mondo minore» e di sentimenti piú familiari e normali nel *Saul* e nella *Mirra*) l'inclinazione piú melodrammatica e discorsiva del testo maffeiano.

LA «VITA» DEL GIANNONE

Nella «Biblioteca di classici italiani» diretta dal Muscetta, come sezione dell'Universale Economica Feltrinelli, esce questa nuova edizione della *Vita* del Giannone, curata con diligenza e competenza da Sergio Bertelli¹¹. Per i criteri del testo (la nuova edizione si avvantaggia rispetto a quella fondamentale del Nicolini, del 1904, per una maggiore fedeltà alla grafia e ai particolari modi di grammatica e di sintassi dell'autografo) e per la storia dell'autografo rimandiamo all'articolo del Bertelli, *Appunti ed osservazioni in margine ad una nuova edizione dell'autobiografia giannonica*¹². Apprezzabile è anche la lucida introduzione, che parte dalla constatazione dell'importanza del genere memorialistico nel Settecento, indice della preoccupazione del secolo di «fornire da se stesso la propria storia» (da cui il Bertelli ricava una considerazione generale sul Settecento che meriterebbe di essere discussa e precisata nel suo stimolo e nella sua estensione troppo generica: «forse sembrerà strano, ma nessun secolo ebbe il senso del tempo, della storia, piú di quello che fu detto il secolo antistorico per eccellenza»), e da una rapida rappresentazione della situazione della società napoletana e della centrale posizione in essa del ceto intellettuale privo, per la sua eterogeneità, di forza politica propria e quindi destinato a proporsi come alleato dello stato assoluto contro i baroni ed il clero. Il Bertelli descrive poi storicamente la vicenda vitale del Giannone e la condizione in cui, dal 1746 in

¹¹ Pietro Giannone, *Vita scritta da lui medesimo*, a cura di S. Bertelli, Milano 1960.

¹² Nel «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CXXXVI, 1959, p. 169 ss.

poi, nel castello di Miolans, questi stese la propria biografia. Autobiografia che non è solo il racconto di una vita, ma in qualche modo, per spaccato, la storia del periodo compreso fra le guerre di successione spagnola e polacca, ed anche la storia della politica austriaca nel napoletano e della burocrazia imperiale alla corte di Carlo VI. Mentre, e piú, è la storia dell'evoluzione della cultura napoletana dalla scolastica al gassendismo e al cartesianesimo, come fu vissuta da un grande storico che fu insieme l'esponente maggiore di un movimento di pensiero che, irradiandosi dagli angusti confini del regno napoletano, seppe parlare alle altre correnti illuministiche europee, e seppe precisare entro la piú generale impostazione della scoperta e del contrasto fra due forze opposte – il potere temporale e il potere spirituale – una strada saldamente motivata dalla realtà politica degli stati italiani, piú ancora che da una esplicita e preminente riforma religiosa il cui senso e i cui limiti sono appunto precisati da questa autobiografia: ortodossia del Giannone (il rifiuto di una conversione alla Riforma era legato anche alla chiara coscienza che quella avrebbe gettato a terra di un sol colpo tutta la sua difesa dello stato) e preminenza dell'impegno politico-storiografico entro concrete condizioni storiche. Di queste l'autobiografia ci fornisce gli elementi piú precisi e piú atti a favorire una migliore valutazione della genesi delle opere giannoniane.

Pochi cenni riguardano il valore letterario dell'opera, nella quale il Bertelli sottolinea la pesantezza e complicatezza dello stile (non privo di sgrammaticature e di errori di sintassi) e la vicinanza ancora a modelli barocchi, mentre ritrova momenti di vera poesia e di alta drammaticità esemplificati nel ricordo della villa di Due Porte, nella rievocazione dell'amore per Elisabetta Angela Castelli, o nella descrizione della famiglia Leichsenhoffen e del doloroso distacco da quella al momento della partenza per Venezia, o soprattutto nella scoperta, piena di orrore e di spavento, della violenza della natura, attorno alla fortezza di Miolans. Che sono indicazioni sostanzialmente accettabili, anche se io accentuerei di piú, sulla via dell'*epistola calamitatum*, proprio i toni drammatici della persecuzione subita come quelli piú altamente poetici (assai minori e piú fuggevoli quelli della rievocazione nostalgica estremamente sobria, anche se perciò molto efficace, della vita idillica domestica a Napoli e a Vienna) e saldamente unificati nella prevalente direzione sentimentale-ideale e tragico-elegiaca di un destino duro ed avverso, di una sofferenza ed esperienza di «martire» – non perciò di vittima inerte – della tragica situazione dell'individuo preso nell'urto fra la sua onestà e la malvagità degli uomini e degli avvenimenti. Che è il senso ben esplicito del grave e dolente proemio progressivamente incupito sino al pessimismo di una constatazione di decadenza «di questi tempi ne' quali, spento ogni raggio di virtù, sembra che l'invida maldicenza, l'ambizione, l'avidità delle ricchezze e degli onori, l'avarizia e tutte le umane scelleratezze abbiano date le ultime prove; sicché, a ragione, chi attentamente vi riflette, non piú dubiti il mondo esser retto e governato da spirito pravo e maligno, secondo che pure la divina Sapienza ci palesò, dicendo ch'era posseduto da

Satan; che gli uomini per proprio istinto fin dalla adolescenza sono portati al male e che il mondo fosse *positus in maligno*». Sicché il *Leit-Motiv* paretico e l'accento drammatico personale, storico, esistenziale, coincidono nella conclusione del proemio che fa consistere il merito dell'opera nel fatto che «altri, avendola innanzi agli occhi, prenda da sé guardia e abbiala per guida e scorta in passando un mare sí crudele e tempestoso, pieno di sirti e di perigliosi scogli, dove facilmente si potrebbe urtare e sommergersi».

E veramente in tal senso la contemporaneità (pur evidente nei problemi di fondo) del Giannone con l'epoca arcadico-razionalistica, da precisar poi nelle particolari condizioni della cultura meridionale piú ricca di meditazione filosofica (fra Caloprese e Gravina, per non dir di Vico), appare caratterizzata da una singolarissima forma di esperienza e di vibrazione drammatica che anima anche poeticamente la sua prosa spesso irta e massiccia, ma di cui forse il Bertelli finisce per esagerare l'involuta complicatezza e l'ascendenza barocca vera e propria. Non sarà in proposito da trascurare il fatto che il Giannone sottolineò l'importanza per la sua formazione mentale e letteraria dell'incontro con il De Angelis, petrarchista e arcade napoletano, e che egli espresse chiari dissensi rispetto al gusto oratorio barocco e sin al barocchismo africano di S. Agostino. Né del resto nell'epoca formativa del Giannone, e specie nell'ambito meridionale giuridico-filosofico, è dato trovare veri anticipi di spigliatezza di tipo preilluministico.

Ma certo, nella direzione drammatica soprattutto, la prosa e la pagina del Giannone raggiungono una grandiosità e una saldezza interna di rara efficacia e sopra tutte indicherei le pagine cupe, dolorose (fra drammaticità narrativa ed espressione solenne della riflessione morale e tragica), dell'arresto e della forzata partenza da Venezia, preparate dall'addensarsi, fra indizi rilevati e riflessioni amare, della macchinazione romana contro di lui, e rafforzate, dopo la rapida e turbinosa scena della cattura da parte degli zaffi veneziani, nella grandiosa meditazione sulla sproporzione di forze fra l'uomo onesto e le cabale gesuitiche e sulla instabilità delle umane vicende, con un grandioso crescendo di respiro universale ed esistenziale di forte carica morale e meditativa:

«Nel volgermi a man sinistra per entrare nel palazzo Pisani, che era poco discosto, ecco che da' lati m'usciron due uomini innanzi, i quali postomi in mezzo, mi dissero che io ero preso; ed intanto, dando segno co' loro fischi agli altri, mi vidi circondato da gran turba di birri, ché in Venezia chiamano "zaffi". E dicendogli chi io era, e che forse prendevan abbaglio, e per uno avesser fatta preda di un altro, mi replicarono ch'essi ben mi conoscevano, e che bisognava venire dov'essi mi avrebber condotto; e frettolosamente traversato il campo di Sant'Angelo, e postomi sul capo un mantello, perché non fossi conosciuto, mi condusser per que' stretti vicoli; senza sapere dov'io fossi, fin che non giungessi nella piazza di San Marco. Se ben di notte fossi così rapito, nulla dimanco, non essendo ancor le botteghe tutte chiuse, la gente curiosa, secondo che piú s'avanzava di cammino, piú cresceva, ed accorrendo da tutte

le parti maggior numero di zaffi, mi vidi in mezzo la Piazza di San Marco, circondato da un immenso stuolo di vil plebaccia, che quasi empiva tutto quello spazio. Allora piú cose si ravvolgevano per la mia mente. Fra l'altro, pensando che finalmente la corte di Roma ed i gesuiti eran venuti a capo delle loro cabale ed insidie, dalle quali era difficile di poterne un uomo onesto scampare, ed a quali duri strazi ed altro infelice fine sarei stato io riserbato, considerava quanto instabili e volubili fossero le umane vicende e quanto folle era colui che in loro poneva speranza. Quella stessa piazza, dove sovente circondato dalla primaria nobiltà, a gara senatori ed altri gentiluomini concorrevano in rendermi onori e cortesia, la vedeva cambiata in uno sconcio e sozzo teatro, dove in mezzo a la vile e succida plebe era miserando spettacolo della loro compassione e forse anche de li loro scherni e derisione».

Mentre la robusta ispirazione morale sostiene certe vive rappresentazioni di giovani colleghi di avvocatura intriganti e pronti a sfruttare la minore attività di un luminare del foro napoletano (v. p. 47) o delle impudenti macchinazioni di preti e frati a suo danno (come quando, a causa del miracolo di S. Gennaro da lui posto in dubbio, «i frati ed i monaci, temendo non perciò gli venissero a mancare gli emolumenti che traggono da queste loro particolari devozioni, come tante baccanti cominciarono a declamare nelle loro chiese e nei confessionali, ecc.») e della anticristiana tecnica gesuitica e romana nei confronti degli avversari («cercandogli che mi risolvesse – il gesuita Sanfelice – se chi teneva quella credenza ch'egli inculcava, e che io ne' precedenti articoli aveva già professato, era libero e franco, senza che se l'imputasse a peccato, di poter malignare il suo prossimo presso il principe e suoi supremi ministri per ruinarlo; se impunemente potea calunniarlo con imposture, falsità ed altre indegne ed infami arti; se era lecito di falsare passi, parole e storcere a maligni sensi il concetto de li scrittori, se contro il suo prossimo si potevano scagliare ingiurie gravi ed orrende, ecc.») o dei maneggi della corte viennese dominata dalla consorterìa catalana e del comportamento di burocrati altissimi mossi solo dal loro «particolare»: dove l'amarezza del Giannone e la sua acutezza analitica raggiungono l'alta severità di un moralista di gran classe.

Moralista, storico e politico nel Giannone si uniscono in una eccezionale forza di testimonianza e presenza in una linea di lotta e di interpretazione essenziale alla storia complessa, drammatica della cultura e della società italiana.

INDICE DEI NOMI

- Accame Bobbio Aurelia, 18n
Adami Anton Filippo, 265
Addison Joseph, 163, 165n, 329 e n
Adriani Placido, 247
Agostino d'Ipbona, 407
Alberti Vincenzo Camillo, 299n
Alfieri Vittorio, 17, 47, 104, 133, 134, 135, 136, 150, 151, 152, 153, 154, 174, 225n, 262, 268, 290n, 300, 302, 305n, 325, 330n, 339, 347n, 359, 372 e n, 373n, 379n, 385, 390, 404, 405
Algarotti Francesco, 9, 108n, 144, 145, 174, 182, 269, 298n, 299n, 303, 331n
Alighieri Dante, 39, 214n, 299, 303, 393, 400
Althann, Marianna Pignatelli, contessa d', 274n, 276 e n, 277n, 299n
Aluigi Marco Antonio, 267n, 270n, 277n, 278n
Anacreonte, 42n, 53 e n, 107, 161, 164, 167, 168n, 177n
Angeli Andrea, 399 e n, 400
Apollonio Mario, 32n, 78n, 199n, 231, 232, 235n, 249n
Ariosto Ludovico, 39, 315, 393, 400
Aristofane, 26, 291n
Aristotele, 142, 251, 282, 287, 291
Arlia Costantino, 93 e n
Artale Giuseppe, 199n
Arteaga Stefano, 152
Asburgo-Lorena Maria Antonietta d', 271n
Astalli Fulvio, 44n
Aste Michele d', 218, 219, 220, 225, 227
Auerbach Erich, 95n, 98 e n
Auréas Henri, 231n
Aureli Aurelio, 294n
Azzoni Giuseppe, 277n
Bacchelli Riccardo, 93n, 261
Baccini Giuseppe, 235n
Bach Johann Sebastian, 94, 104
Badaloni Nicola, 138, 269 e n
Baldovini Francesco, 240
Balestrieri Domenico, 200
Balletti Riccoboni Elena, 137
Baretti Giuseppe, 63, 143, 149, 150, 155, 236, 239, 392
Barth Hans, 96 e n
Bathurst Allen, 164, 165
Battisti Eugenio, 296n
Beccaria Cesare, 149
Becelli Giulio Cesare, 392
Beethoven Ludwig van, 368 e n
Belli Giuseppe Gioachino, 234n, 237, 330n
Bellini Bernardo, 93
Bellini Lorenzo, 236
Bellarini Egidio, 10n, 12n
Bencini Mariano, 235n, 237n, 238n
Benti Bulgarelli Marianna, 266, 276n, 279, 283 e n, 316 e n, 327
Benvoglianti Uberto, 249n, 251n
Berengo Marino, 103n, 137
Berni Francesco, 238n
Bernini Gian Lorenzo, 91
Bertelli Sergio, 137, 405 e n, 406, 407
Bertola Aurelio de' Giorgi, 111, 146, 151, 183n, 194, 392
Bettinelli Giuseppe, 295n

Bettinelli Saverio, 9, 144, 145, 149,
 152, 154, 159
 Bianchi Luciano, 72n
 Bicetti Giovanni Maria Giuseppe, 14
 Bigi Emilio, 152
 Bini Giuseppe, 44n
 Bizzaccari Gaspare, 283
 Boccaccio Giovanni, 72
 Böckmann Paul, 96 e n
 Bonavia Carlo, 94
 Bonini Enea Antonio, 44n
 Bottoni Giuseppe, 273
 Boucher François, 101
 Bouhours Dominique, 390, 393
 Brancadori Giovanbattista, 249n
 Brumoy Pierre, 291n
 Bruneau Charles, 92n
 Brunelli Bruno, 265n
 Buck August, 135
 Bulgarelli Marianna v. Benti Bulgarelli
 Marianna
 Burckhardt Jacob, 92, 94

 Cahusac Luigi di, 270n
 Caiafa Domenico, 299n
 Calcaterra Carlo, 107n, 138, 161n,
 164, 169n, 209n, 309
 Caloprese Gregorio, 139, 200n, 283,
 303, 407
 Calzabigi Ranieri de', 292n
 Cambiagi Gaetano, 93
 Campana Pier Tommaso, 72
 Canova Antonio, 179
 Cantimori Delio, 104n
 Capizucchi Gabrielli Prudenza, 46,
 397
 Caporali Cesare, 238n
 Caraccio Antonio, 199n
 Caraccio Armand, 91n
 Caramella Santino, 107n
 Caramuel y Lobkowitz Juan, 200n
 Carducci Giosuè, 70, 128, 168n, 178,
 193, 226n, 280n, 374n, 401
 Carlo VI, 267, 372, 374, 395, 406

 Carrer Luigi, 388
 Cartesio Renato, 116, 283
 Casaburi Pietro, 200n
 Casanova Giacomo, 180
 Cassiani Giuliano, 175n
 Cassoli Francesco, 152
 Castelli Elisabetta Angela, 406
 Casti Giambattista, 75, 109, 144
 Caterina da Siena, santa, 70
 Catullo Gaio Valerio, 167, 168n
 Causa Cesare, 235
 Cavanna Francesco, 283
 Cave Flowers Ruth, 100n
 Caylus, Anne-Claude-Philippe de
 Tubières, conte di, 178
 Cecchi Emilio, 111n
 Cerretti Luigi, 146, 152
 Cesare Gaio Giulio, 168n
 Cesarotti Melchiorre, 137, 149, 152,
 154, 373
 Ceva Tommaso, 211 e n, 284
 Chardin Jean-Baptiste Siméon, 101
 Chase Richard Volney, 105 e n
 Chastellux François Jean de, 296
 Chénier André, 98, 135
 Cherubini Francesco, 92
 Chiaberge Giuseppe Ignazio, 281
 Chiabrera Gabriello, 42, 134, 206,
 214n, 216n, 389
 Chigi Sigismondo, 271n
 Chippendale Thomas, 179
 Ciappetti Giambattista, 45n
 Cicinelli Giovanni, 200n
 Cimarosa Domenico, 134
 Colonna Vittoria, 49, 398
 Coltellini Marco, 137, 296n
 Concina Daniele, 292
 Conti Antonio, 39 e n, 109n, 144,
 155, 293
 Contini Gianfranco, 92n
 Corilla Olimpica v. Morelli Maria
 Maddalena
 Corneille Pierre, 97, 338n, 347, 371
 Corneille Thomas, 333n

Coroneo Maria, 175n
 Corsetti Francesco, 69 e n
 Corsi Giuseppe, 220n
 Corsini Vittoria, 176
 Cosimo III de' Medici, 72
 Costantino Flavio Valerio Aurelio, 92n
 Crébillon Prosper Jolyot de, 333n
 Crescimbeni Giovan Mario, 39, 40, 41 e n, 42, 43 e n, 53 e n, 56, 67n, 100n, 107, 138, 205, 214 e n, 215, 216n, 218n, 219n, 220n, 224, 225, 230, 238n, 293 e n, 389, 390, 391, 393
 Crespi Ada, 220n
 Cristina di Svezia, 214n, 219, 220 e n, 222, 223, 224, 226
 Crocchiante Giovan Carlo, 45n
 Croce Benedetto, 25, 45 e n, 54, 100, 104, 105n, 116, 133, 134, 136, 138, 173n, 175, 186, 201n, 211, 261 e n, 263, 335, 336, 387, 389, 390, 391, 392, 393, 397
 Croce Franco, 26n, 40n, 47n, 104n, 107n, 139, 199n, 200n
 Crudeli Tommaso, 60, 109, 144, 317n, 400
 Cysarz Herbert, 95 e n

 Dacier Anne Le Fèvre, 107
 Dal Pane Luigi, 137
 David Jacques-Louis, 179
 De Angelis Domenico, 199n, 407
 De Boor Helmut, 96n
 De Brosses Charles, 280 e n, 329, 333n, 377n
 De Lemene Francesco, 40n, 107, 140, 161, 199, 202, 204, 206, 208 e n, 209 e n, 210, 211n, 212n, 213, 232
 De Marchi Emilio, 199n, 231
 De Martini Carlo Antonio, 127
 De Nardis Luigi, 273n
 De Rogati Francesco Saverio, 168n
 De Sanctis Francesco, 130, 316, 372
 Deckelmann Heinrich, 95n
 Del Cerro Emilio, 235n, 244

 Del Teglia Francesco, 60
 Della Casa Giovanni, 223n
 Della Cerda Luigi, 228
 Della Corte Andrea, 262 e n
 Della Torre di Rezzonico Carlo Gastone, 152
 Democrito, 282
 Di Costanzo Angelo, 41 e n, 45
 Di Giacomo Salvatore, 137
 Dickinson Emily, 105
 Diletti Mattei Colomba, 289n
 Diodati Domenico, 289n
 Donati Cesare, 393n
 Dottori Carlo de', 104n

 Emiliani-Giudici Paolo, 162n
 Eraclito, 282
 Erb Therese, 96n
 Ermatinger Emil, 95 e n
 Erodoto, 348
 Eugenio di Savoia, 44
 Euripide, 26, 291n, 292 e n

 Fabroni Angelo, 295n
 Faggiuoli Giovan Battista, 68, 70, 76, 147, 232, 235 e n, 236, 237n, 238 e n, 239, 240, 241, 242, 243 e n, 244, 245 e n, 246, 247, 248 e n, 249, 250n, 253 e n, 255, 259, 399
 Falco Giorgio, 267n
 Fanfani Pietro, 70n, 93
 Fantoni Giovanni, 170n
 Farinelli (Carlo Broschi), 278, 280n, 282, 295n, 311
 Fassò Luigi, 373n
 Favilli Temistocle, 69n
 Feliciati, 79
 Ferrari della Tiorba Benedetto, 294n
 Ferrero Giuseppe Guido, 40n
 Filicaia Vincenzo, 40n, 43, 118, 200, 201 e n, 205, 208 e n, 215, 218, 220, 222, 230, 236, 238 e n
 Filippini Tommaso, 277n, 282
 Firmian Karl Joseph von, 19, 147

Flora Francesco, 53n, 240n, 261, 305n, 350n, 351n, 353, 384 e n
 Flores Giorgio v. Momigliano Attilio
 Foligno Cesare, 300n
 Fortebraccio Andrea, 122
 Forteguerra Niccolò, 34n, 60, 108n, 249n
 Forti Fiorenzo, 107n
 Foscolo Ugo, 39, 53, 57, 134, 136, 143, 148, 149, 150, 153, 154, 155, 165n, 170n, 177, 183, 185n, 188n, 193, 194, 218, 227, 228, 300 e n, 372, 373, 385, 390
 Fragonard Jean-Honoré, 101, 176
 Frisi Paolo, 137
 Frittelli Ugo, 69n
 Frugoni Arsenio, 271n
 Frugoni Carlo Innocenzo, 54, 60, 118, 177, 181, 182, 274, 391
 Fubini Mario, 7, 42n, 54n, 103n, 105n, 133, 134, 138, 147, 164n, 206n, 211n, 228n, 261 e n, 387, 389, 390, 391, 393
 Fucilla Joseph C., 316n
 Fulda Ludwig, 97 e n

 Gabrielli Mario, 283
 Gainsborough Thomas, 94
 Galiani Ferdinando, 29
 Galli Gilberta, 165n
 Galluzzi Iacopo Riguccio, 72n
 Garampi Giuseppe, 117
 Gargallo Tommaso, 151
 Garzadoro Antonio, 40n, 42n, 206, 207n
 Gasparoni Francesco, 93n
 Gervasi Agostino, 271n
 Gessner Salomon, 100, 111
 Getto Giovanni, 40n, 200n
 Giannone Pietro, 145, 405, 406, 407, 408
 Giazotto Remo, 294n
 Gigli Girolamo, 67n, 68 e n, 69, 70 e n, 71, 72 e n, 73 e n, 74, 75 e n, 76, 78 e n, 79, 80, 81, 82 e n, 83, 84 e n, 85, 86, 87, 140, 147, 232, 235, 236, 239, 240, 248, 249 e n, 250, 252 e n, 253 e n, 255, 256, 259, 317, 399
 Giulianelli Andrea Pietro, 248
 Giuseppe II, 17, 19
 Giusti Giuseppe, 70, 92, 236, 243n
 Givelegov Aleksej Karpovič, 240n
 Goethe Johann Wolfgang von, 106, 372
 Goldoni Carlo, 31n, 34, 68, 75 e n, 78n, 81, 82n, 84, 101, 134, 147, 231 e n, 232, 233, 235n, 239n, 240, 241, 246, 247, 249n, 251, 253 e n, 254 e n, 256, 257, 259, 305n, 317, 319, 362, 375, 385, 399
 Gonella Pietro, 235n
 González de Santalla Tirso, 200n
 Gottsched Johann Christoph, 109n
 Goya Francisco, 94, 104
 Gozzi Gasparo, 401
 Gramsci Antonio, 262 e n
 Gravina Gian Vincenzo, 27, 29, 39 e n, 40, 41, 42 e n, 71, 107, 109n, 138, 139, 144, 145, 155, 161, 162n, 168, 170, 171, 173, 176, 177, 200n, 213, 214 e n, 215, 219n, 224, 230, 250n, 269, 270n, 280, 285, 291, 293 e n, 299n, 303, 304 e n, 305 e n, 307, 308, 309, 311n, 312n, 329, 371, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 397, 399, 407
 Gray Thomas, 105
 Greuze Jean-Baptiste, 101
 Greve Marianne, 97 e n
 Grillo Teresa, 46, 397
 Guardi Francesco, 134
 Guarini Gian Battista, 308
 Guidi Alessandro, 35, 40, 41, 42, 43 e n, 46, 140, 213 e n, 214 e n, 215, 216 e n, 217, 218, 219 e n, 220 e n, 221 e n, 222n, 223 e n, 224 e n, 225 e n, 226, 228 e n, 229, 230, 303, 307, 330n, 391, 397, 398
 Gurlitt Cornelius, 94 e n

Händel Georg Friedrich, 94
 Hasse Johann Adolf, 295, 374n
 Hatzfeld Helmut, 97, 98 e n, 99
 Hauser Arnold, 392
 Hecker Hans, 97n
 Hiller Johannes E., 97 e n
 Hocke Gustav René, 99 e n
 Houdar de la Motte Antoine, 360n
 Hübener Erika, 97 e n

 Isaacs M.A., 97n
 Isella Dante, 200n

 Jacquier François, 115
 Johnson Samuel, 149, 150
 Jommelli Niccolò, 267n
 Juarra Filippo, 94

 Kaunitz Wenzel Anton von, 147
 Kimball Fiske, 94n
 Kind Helmut, 96n
 Kindermann Heinz, 96 e n
 Klemperer Victor, 97n
 Komarek Giovanni Giacomo, 219n
 Köster Albert, 95 e n

 Lamberti Marco, 72
 Landormy Paul, 330n
 Lanzi Luigi, 117
 Lavaiana Marcantonio, 45
 Lazzarini Domenico, 67, 292
 Lazzaroni Ludovico, 299n
 Le Seur Thomas, 115
 Ledoux Claude-Nicolas, 94
 Lee Vernon, 176n
 Leers Filippo, 40, 55
 Leibniz Gottfried Wilhelm von, 96,
 137
 Leonio Vincenzo, 40, 41 e n, 55
 Leopardi Giacomo, 53, 130, 134, 136,
 143, 148, 150, 151, 153, 154, 168n,
 228, 263, 302, 305n, 307, 328, 330n,
 334, 337n, 347n, 350, 351n, 356,
 372, 385

 Leopardi Monaldo, 330n, 372
 Lessing Gotthold Ephraim, 97
 Levi-Malvano Ettore, 175n
 Longhi Pietro, 134
 Lubrano Giacomo, 199n
 Lucrezio Caro Tito, 177n
 Luigi XIV di Francia, 91
 Luigi XV di Francia, 91, 93n
 Luigi XVI di Francia, 91
 Lukács György, 100 e n
 Lutero Martin, 19

 Machiavelli Niccolò, 403
 Madriagnani Carlo Alberto, 107n
 Maffei Scipione, 27, 29 e n, 40n, 42n,
 47, 137, 140, 144, 145, 147, 201, 205
 e n, 206, 207 e n, 213, 214, 298n,
 373n, 389, 390, 399, 401 e n, 402,
 403, 404, 405
 Magalotti Lorenzo, 107n
 Maggi Carlo Maria, 11, 40n, 41, 42 e
 n, 67 e n, 68, 107, 140, 199 e n, 200 e
 n, 201 e n, 202, 204, 205, 206, 207 e
 n, 208 e n, 209, 213, 215, 219n, 231,
 232, 233, 234, 259, 389, 390, 393
 Maggi Gian Antonio, 200n
 Maier Bruno, 48 e n, 54n, 395 e n,
 396, 397, 398
 Malcangi Guido, 200n
 Mancioti Mauro, 261n, 294n
 Mancurti Francesco Maria, 53, 54
 Mandò Ferruccio, 249n, 250n
 Manfredi Eustachio, 43 e n, 107, 134,
 140, 390, 391, 393
 Mannucci Francesco Luigi, 393
 Manzoni Alessandro, 136, 155, 180,
 231, 326, 372
 Maometto, 15
 Maratti Zappi Faustina, 40, 41n, 48,
 49, 52, 54n, 56n, 62, 107, 135, 143,
 165n, 293, 311, 341n, 392, 395, 396,
 397, 398
 Marcello Benedetto, 140, 147, 294 e
 n, 317, 399 e n, 400

Marchetti Alessandro, 165 e n
 Maria Teresa d'Austria, 267, 271n
 Marino Giovan Battista, 28, 31, 200n,
 206, 250n, 308, 309 e n, 396
 Mariotti Annibale, 115, 116, 117,
 118, 119, 120, 121, 122, 159
 Marivaux Pierre de, 98 e n, 106
 Martello Giovanni Battista (Osmino),
 47n, 108n, 134
 Martello Pier Jacopo, 25, 26 e n, 27 e
 n, 28, 29 e n, 30, 31, 32 e n, 34, 35,
 36, 41n, 42n, 47 e n, 53, 62n, 67,
 108n, 134, 144, 145, 205, 207, 210n,
 214 e n, 216 e n, 219n, 221n, 222n,
 224n, 293, 294n, 389, 390, 399
 Martini Fritz, 96 e n
 Massimi Petronilla v. Paolini Massimi
 Petronilla
 Mastraca Stelio, 278n, 292n, 297n
 Mattei Saverio, 283 e n, 289n, 300n
 Maugain Gabriel, 389, 392
 Mazza Angelo, 146, 152
 Mazzoni Guido, 78 e n, 101 e n, 188n
 Medici Ferdinando de', 235n
 Medici Francesco Maria de', 235n
 Medici Gian Gastone de', 235n
 Medici Luigi, 200n
 Mehegan Guillaume-Alexandre de, 19
 Meli Giovanni, 392
 Messedaglia Luigi, 401 e n, 403
 Menzini Benedetto, 39, 40, 41n, 43
 e n, 53, 55, 60, 72, 139, 199n, 201,
 205, 208, 209, 214n, 218, 219, 238,
 280n, 289, 389
 Metastasio Pietro, 39, 47, 52, 56,
 58n, 60, 63, 71, 75 e n, 108 e n, 129,
 133n, 134, 136, 141, 142, 143, 144,
 161, 163, 168n, 171, 173, 177, 188,
 189, 190, 191, 209, 212n, 215, 220n,
 225n, 230, 261 e n, 262, 263, 265,
 266, 267, 268, 269, 270 e n, 272, 273,
 275, 276 e n, 277 e n, 278 e n, 279,
 280 e n, 281, 285, 286, 289, 290 e n,
 291 e n, 292 e n, 293, 294, 295 e n,
 296, 297 e n, 298 e n, 299n, 300n,
 301, 302, 303, 304 e n, 305 e n, 307,
 308, 309 e n, 310, 312 e n, 313, 314,
 315n, 316 e n, 317, 318 e n, 319, 320,
 321, 323n, 324, 325, 326, 327, 329n,
 331 e n, 332 e n, 333 e n, 335, 337,
 338 e n, 339, 340, 341 e n, 344, 346 e
 n, 348, 349, 350, 351n, 352, 353 e n,
 355, 356, 357, 360 e n, 362 e n, 367,
 368, 369, 370, 371, 372, 373n, 374,
 375, 376, 378, 379, 380, 381, 382,
 383, 386, 392, 399, 400
 Migliorini Bruno, 70n, 92n
 Minzoni Onofrio, 54, 152
 Mitchel David, 169n
 Molière, 67n, 73, 75, 78, 79, 80, 81,
 82, 83, 84, 140, 232, 254
 Momigliano Attilio, 100, 101 e n, 109
 e n, 126, 128, 178 e n, 182, 184, 193,
 261, 289
 Moncallero Giuseppe Lorenzo, 388 e
 n, 389, 390
 Montfleury, Antoine Jacob detto, 87
 Monti Vincenzo, 101, 111, 134, 146,
 151, 152, 153, 175n, 194, 302, 330n,
 336n, 337n, 346, 347n, 373
 Morandi Luigi, 48 e n, 398
 Moratín Leandro Fernández de, 100
 Morelli Maria Maddalena, 143
 Moretti Alcibiade, 249n
 Moretti Walter, 107n
 Moriggia Caterina, 14
 Mozart Wolfgang Amadeus, 100, 104
 Muratori Ludovico Antonio, 25, 26,
 40n, 41, 42n, 53, 67n, 107, 138, 139,
 140, 141, 145, 147, 155, 199 e n, 201,
 205, 206 e n, 207n, 209, 214, 226,
 229, 248, 267, 280, 292 e n, 293, 294,
 317, 387, 388, 389, 391, 393, 399
 Muscetta Carlo, 405
 Naranzi Costantino, 194
 Natali Giulio, 69n, 107n, 220n, 235n,
 249n

Natoli Glauco, 106n, 280n
 Nelli Jacopo Angelo, 67 e n, 68, 70, 84n, 108n, 140, 147, 232, 239, 240, 243, 248, 249 e n, 250 e n, 251 e n, 252 e n, 253 e n, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 399
 Nencioni Giovanni, 92n
 Neumann Balthasar, 94
 Newald Richard, 96 e n
 Newton Isaac, 116
 Nicolini Fausto, 405
 Noyer-Weidner Alfred, 101n, 110 e n

 Odescalchi Pietro, 380
 Omero, 39, 93, 175, 177n
 Oppenordt Gilles Marie, 92
 Orazio Flacco Quinto, 142, 161, 175, 177n, 183, 281, 286, 287, 288, 289n, 303
 Orsi Gian Gioseffo, 43n, 218, 389, 390, 393
 Ortolani Giuseppe, 31n
 Orzoni Torres Francesca Maria, 277n, 278, 281 e n
 Ovidio Nasone Publio, 175, 177n, 308

 Pagnini Luca Antonio (Giuseppe Maria), 137, 153
 Paisiello Giovanni, 134
 Palaprat Jean, 87
 Palese Carlo, 401
 Pallavicini Luigia, 146, 185n
 Panciatichi Lorenzo, 199n, 220
 Pannuti Ulrico, 287n
 Panzini Alfredo, 93n
 Paolini Massimi Petronilla, 45, 46, 48, 214, 218, 397, 398
 Paolucci Giuseppe, 40, 55, 56
 Parini Giuseppe, 9 e n, 10 e n, 11, 12 e n, 13, 16, 17, 18, 19, 20 e n, 22, 29n, 101 e n, 108n, 110, 121, 125, 127, 128, 129, 130, 134, 135, 136, 137, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 153, 154, 163, 166, 169, 171, 173, 174 e n, 176, 177, 179, 183, 188, 189, 190n, 193, 194, 220n, 262, 268, 289, 296n, 385, 401
 Pasquali Giambattista, 240n
 Pasquini Giovanni Claudio, 272n
 Passerini Ferdinando, 40
 Passerini Francesco, 40
 Pausania, 348
 Pegolotti Alessandro, 45n
 Perfetti Bernardino, 143
 Perfetti Laurenzia, 69n, 84
 Pergolesi Giovanni Battista, 134
 Perlas, conte, 277n
 Petrarca Francesco, 30, 31, 42, 45, 55, 205, 206 e n, 216n, 219n, 250n, 303, 393, 400
 Petrini Domenico, 101 e n, 125, 128
 Petrocchi Orazio, 44n
 Petrocchi Policarpo, 93n
 Petronio Giuseppe, 20n, 123, 125 e n, 126, 128, 129, 130, 392
 Picco Francesco, 394
 Pignatelli Marianna v. Althann, Marianna Pignatelli, contessa d'
 Pindaro, 175, 177n, 220 e n
 Pindemonte Ippolito, 130, 151, 154
 Pio VI, 19
 Piovano Arlotto (Arlotto Mainardi), 235n
 Pippo del Castiglioni (Filippo Bussi), 235n
 Piranesi Giovanni Battista, 94, 104, 110, 134
 Platone, 282
 Plutarco, 119
 Poliziano Angelo, 315
 Pompeati Arturo, 404 e n
 Pope Alexander, 100, 106, 109n, 144, 163, 165n, 180
 Porena Manfredi, 188n
 Porta Carlo, 231, 234n
 Pozzi Giuseppe, 108n
 Prati Giovanni, 245n
 Praz Mario, 100 e n, 106
 Prévost Antoine François, 98n

Quazza Guido, 103n, 137
 Quinault Philippe, 347
 Quintarelli Giovanni, 402n
 Quintiliano Marco Fabio, 288

Racine Jean, 76, 292, 338n, 371, 380
 Radicati di Passerano Alberto, 103n
 Ramat Raffaello, 211n
 Re Emilio, 235n
 Recanati Giovan Battista, 25, 28
 Redi Francesco, 50n, 53, 107n, 108n,
 139, 199, 201, 209, 236, 238, 393
 Renucci Paul, 373n
 Rezzonico Carlo Gastone v. Della
 Torre di Rezzonico Carlo Gastone
 Ricciardi Giambattista, 72
 Riccoboni Luigi, 25, 137
 Rinuccini Ottavio, 294n, 309n
 Riva Giuseppe, 292n, 298n, 301n
 Rizzo Tito Lucrezio, 220n
 Rohrmann Erwin, 97 e n
 Rolli Paolo, 39, 56, 60, 108, 115, 128,
 144, 161, 162 e n, 163, 164 e n, 165 e
 n, 166, 167, 168, 169 e n, 170n, 173,
 177, 193, 209 e n, 212, 230, 309, 392
 Romagnoli Sergio, 300n
 Romanina v. Benti Bulgarelli Marianna
 Ronga Luigi, 104n, 294n, 309n
 Rossi Luigi, 402n
 Rossini Gioachino, 93n
 Rota Angelo Michele, 182n
 Rousseau Jean-Baptiste, 106n
 Rousseau Jean-Jacques, 63, 97, 98,
 122, 130, 135, 143, 149, 328, 390
 Rovatti Giuseppe, 273
 Rubens Pieter Paul, 187
 Ruspoli Francesco, 72
 Russo Luigi, 261n, 372, 385
 Ruzzante, 241

Saccenti Mario, 107n
 Sade Donatien-Alphonse-François de,
 181
 Saffo, 183n

Sala Di Felice Elena, 392 e n
 Salvini Anton Maria, 236, 329n
 Salvini Roberto, 92n
 Salza Abdelkader, 54n, 398
 Sanesi Ireneo, 69n, 78n, 87, 231,
 235n, 240, 249n, 254, 256 e n, 258
 Sanfelice Giuseppe, 408
 Sannazaro Jacopo, 315
 Santoli Vittorio, 100 e n
 Santoro Giuseppe, 295n, 297n
 Sapegno Natalino, 261
 Savioli Fontana Ludovico, 9, 60, 101 e
 n, 109, 144, 145, 146, 169, 171, 173,
 175 e n, 176, 177, 178, 179, 180 e n,
 181, 182 e n, 183, 184, 185 e n, 186 e
 n, 188 e n, 189 e n, 190, 192 e n, 193,
 194, 391
 Schiavi Paola, 395
 Schippisi Ranieri, 390 e n
 Schlosser Magnino Julius, 94n
 Schmarsow August, 94 e n
 Schneider Josef, 96 e n
 Schönberger Arno, 99
 Scolari Antonio, 402n
 Scrivano Riccardo, 100n
 Scuderi Ermanno, 287n
 Scudéry Madeleine de, 371
 Sedlmayr Hans, 94 e n, 104n, 109
 Semproni Giovanni Leone, 215, 216n
 Sengle Friedrich, 96 e n
 Sergardi Ludovico, 72, 249n
 Seriman Zaccaria, 137
 Serra Visconti Teresa, 202
 Sforza Cesarini Giangiorgio, 48, 395
 Shakespeare William, 149
 Shipley Joseph T., 100n
 Silvestri Giuseppe, 402n
 Sismondi Jean Charles Léonard Si-
 monde de, 180n
 Socrate, 26, 121
 Soehner Halldor, 99
 Sofocle, 292n, 297n
 Sografi Simeone Antonio, 399
 Somai Angelo Antonio, 40, 45n, 55

Spagnoletti Giacinto, 26n
 Spinola Giorgio, 283
 Spitzer Leo, 95n, 98 e n
 Staël Germaine de, 20n, 166
 Stamm Rudolf, 94n
 Stampa Gaspara, 49, 398
 Stampiglia Silvio, 40
 Stanesio Antonio Maria, 283
 Stay Benedetto, 115
 Stendhal, 91 e n, 127
 Stosch Philipp von, 178, 182
 Strich Fritz, 95 e n
 Striggio Alessandro, 294n
 Strozzi Filippo, 249n
 Swift Jonathan, 32

Tansillo Luigi, 49, 398
 Tanzi Carl'Antonio, 200
 Tartarini Florido, 45n
 Tasso Torquato, 216n, 289 e n, 305n,
 308, 312n, 315
 Tassoni Alessandro, 70
 Tedaldi Giuseppe, 393, 395
 Terenzio Afro Publio, 248 e n
 Tesi Vittoria, 399
 Tessin Nicodemus, 94
 Testi Fulvio, 134
 Tibullo Albio, 168n
 Tiepolo Giambattista, 94, 134
 Tintelnot Hans, 94
 Tiraboschi Girolamo, 117
 Toffanin Giuseppe, 389, 392
 Toldo Pietro, 231, 235n
 Tommaseo Niccolò, 93
 Tommasi Antonio, 45n, 55, 144,
 272
 Torti Francesco, 188, 189n, 296n
 Traetta Tommaso, 137, 296n
 Trapassi Leopoldo, 281
 Trissino Gian Giorgio, 39
 Trivulzio Antonio Tolomeo, 276n
 Trollope Frances, 91, 92n

Ugoni Camillo, 300n

Ulivi Ferruccio, 39n, 40n, 102 e n, 216n
 Ungaretti Giuseppe, 134

Valbuena-Prat Ángel, 100 e n
 Valeri Nino, 147
 Valmaggi Luigi, 244n
 Valsecchi Franco, 137
 Van Loo Jean-Baptiste, 109, 176, 274
 Vanni Manfredo, 69n
 Vannini Paolo, 303n
 Varano Alfonso, 152
 Varese Claudio, 137, 142, 261 e n,
 280n, 295, 380
 Venturi Franco, 103n, 137
 Venturi Lionello, 94n, 106n
 Verri Alessandro, 149
 Verri Pietro, 128, 149
 Viale Ambrogio, 151
 Viani Prospero, 207n
 Vico Giambattista, 155, 262n, 389,
 407
 Vigolo Giorgio, 330n
 Vinci Leonardo, 331n
 Vittorelli Jacopo, 151, 392
 Vittorini Elio, 111n
 Vivaldi Antonio, 133
 Voltaire, 27n, 97, 98 e n, 117, 122,
 135, 276n, 404

Waetzoldt Wilhelm, 92n
 Walzel Oskar, 95
 Watteau Antoine, 101, 185
 Weise Georg, 94n
 Wellek René, 150
 Wieland Christoph Martin, 96, 97,
 100, 106, 111, 372
 Winckelmann Johann Joachim, 110,
 177n, 178, 179
 Wolff Christian, 96

Young Edward, 105, 273

Zampieri Filippo, 78n
 Zanetti Antonio Maria, 270n

Zani Teresa, 28
Zanotti Francesco Maria, 272n
Zappi Giambattista Felice, 40, 41n,
43, 48, 51, 52, 53 e n, 54 e n, 55, 56,
57, 59, 60n, 62, 107, 143, 209, 293,
311, 391, 393, 395, 397

Zappi Rinaldo, 48, 395
Zeno Apostolo, 140, 293 e n, 294,
295n, 305n, 310, 311n, 329, 338,
347, 371, 377, 399
Zola Émile, 330n
Zucchetti Giuseppe, 165n

Finito di stampare
nel mese di maggio 2016
da Grafiche DIEMME
Bastia Umbra (PG)