

BIBLIOTECA DELL'ARCADIA

*Studi e testi*

2



ROBERTO GIGLIUCCI

# Realismo barocco



ROMA 2016

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA



Studi e testi

2

BIBLIOTECA DELL'ARCADIA

*Studi e testi*

*Direttore*

Rosanna Pettinelli

*Comitato scientifico*

Savio Collegio dell'Arcadia: Rosanna Pettinelli, custode generale, Rino Avesani, procuratore, Nino Borsellino, Nicola Longo, Francesco Sabatini, Luca Serianni, consiglieri, Riccardo Gualdo, segretario, Eugenio Ragni, tesoriere, Fiammetta Terlizzi, direttrice della Biblioteca Angelica

Claudio Ciociola, María Luisa Doglio, Julia Hairston, Harald Hendrix, María de las Nieves Muñiz Muñiz, Manlio Pastore Stocchi, Franco Piperno, Paolo Procaccioli, Albert Russell Ascoli, Corrado Viola, Alessandro Zuccari

*Redattore editoriale*

Pietro Petteruti Pellegrino

*«Studi e testi» è una collana con revisione paritaria*

*«Studi e testi» is a Peer-Reviewed Series*

BIBLIOTECA DELL'ARCADIA

*Studi e testi*

2



ROBERTO GIGLIUCCI

# Realismo barocco



ROMA 2016

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

Prima edizione: maggio 2016

ISBN 978-88-6372-960-3

eISBN 978-88-6372-961-0

© Accademia dell’Arcadia, 2016

*È vietata la copia, anche parziale e con qualsiasi mezzo effettuata*

*Ogni riproduzione che eviti l’acquisto di un libro minaccia la sopravvivenza di un modo di trasmettere la conoscenza*

*Tutti i diritti riservati*

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

00165 Roma - via delle Fornaci, 38

Tel. 06.39.67.03.07 - Fax 06.39.67.12.50

e-mail: [redazione@storiaeletteratura.it](mailto:redazione@storiaeletteratura.it)

[www.storiaeletteratura.it](http://www.storiaeletteratura.it)

## INDICE

PRIMA PARTE. Ambiti generali .....	1
<i>Introduzione</i> .....	3
<i>Artisti</i> .....	8
<i>Teatro e realismo</i> .....	23
<i>Eroicomico</i> .....	27
<i>Riflessioni sul romanzo secentesco</i> .....	34
<i>Occasioni picaresche</i> .....	41
<i>Excursus sulla Fanciulla delle truffe</i> .....	46
<i>Ancora sulla picaresca</i> .....	72
<i>Una novella</i> .....	88
<i>Storiografia e politica</i> .....	92
<i>Voci critiche sul realismo barocco</i> .....	95
<i>Excursus: realismo ed espressivismo nella Strage degli innocenti</i> ....	107
<i>Un apologo</i> .....	115
<i>Libertinismo</i> .....	118
<i>Don Giovanni</i> .....	123
<i>Quesiti e risposte provvisorie</i> .....	127
SECONDA PARTE. Quadri italiani .....	131
<i>Occasioni manieriste</i> .....	133
<i>Lirici barocchi</i> .....	149
<i>Marino</i> .....	162
<i>Meteor</i> .....	165
<i>Classicismo barocco</i> .....	167
<i>Classicismo ideale e realismo metafisico</i> .....	171
<i>Novità di genere e accademie</i> .....	193
<i>Epilogo: verso Metastasio</i> .....	219
<i>Indice dei nomi</i> a cura di DANIELE FALCIONI .....	271





PRIMA PARTE

AMBITI GENERALI



## Introduzione

Vedi alla voce “realismo”: potremmo iniziare così, molto squisitamente. Con una premessa alla premessa: «[...] non esistono testi letterari a grado zero, per quanto riguarda il realismo: se ne trova sempre qualche traccia»<sup>1</sup>. Tuttavia si possono dare descrizioni del realismo come descrizione (descrizioni di descrizioni, insomma, per rasentare la nausea delle agnizioni di lettura):

1. descrizione vivida di una immagine o di una situazione, ambito retorico: ἐνάργεια;
2. descrizione di qualcosa che è reale, che non è immaginario – come sarebbe ad es. un leone con le ali – *sed contra*:
3. descrizione vivida di un leone con le ali (Dante, Kafka);
4. descrizione di un probabile inseribile nella storia, di un plausibile incastonato nel certo (cfr. *argumentum* inscritto in *historia*: Boccaccio e, secoli dopo, il romanzo storico)<sup>2</sup>;
5. descrizione di una realtà “sociale” (dalla picaresca all’Ottocento, da un’interazione ancora incerta società-letteratura a poetiche del “rispecchiamento” ecc.);
6. descrizione del reale come opposto all’ideale (osservazione estetica del relativo sino al difetto come marca di individualità), quindi: nuovo rapporto con la realtà – realismo nel senso epocale di discontinuità: barocco<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> F. AMIGONI, *Il modo mimetico-realistico*, Roma-Bari, Laterza, 2001, p. 6.

<sup>2</sup> Rimando immodestamente ma spero utilmente al mio *Argumentum, historia. Nota su «Avventuroso siciliano» e «Decameron»*, «Studi sul Boccaccio», XXIII, 1995, pp. 245-253 (pieno di refusi non dipesi da me, sinceramente).

<sup>3</sup> Una volta per tutte esplicitiamo che per noi l’uso del termine *barocco* o *Barocco* è sostanzialmente lo stesso che propone José Antonio Maravall nell’introduzione (*La cultura del Barocco come concetto di epoca*) al suo volume *La cultura del Barocco. Analisi di una*

Si procede in ogni caso (senza teleologie qualitative) verso la modernità, verso lidi lontani come la scoperta del *New realism* del 1912<sup>4</sup>, preceduta tra l'altro dal saggio cruciale di Lenin del 1909 su *Materialismo ed empiriocriticismo*<sup>5</sup>, che a sua volta ovviamente presupponeva l'elaborazione del concetto di materialismo storico da parte di Engels e Marx<sup>6</sup>. La realtà è reale a prescindere dal soggetto che la percepisce. Quindi è il soggetto che si sforza di vedere e comprendere una realtà oggettiva, regolata matematicamente e sorprendentemente controintuitiva<sup>7</sup>. Scienza sperimentale e curiosità per l'insolito danzano insieme. Questo è il punto di arrivo di una estetica (e filosofia) della non-idealità delle cose e quindi il realismo barocco pone le basi dell'anti-idealismo contemporaneo. Inoltre si scopre che la percezione senza l'esperienza rigorosa non porta spesso alla verità. Percepire una Terra solida e ferma, al centro di un universo in cui il Sole gira intorno ad essa, è intuitivo, ma si rivela erroneo. Ecco che allora la nuova fiducia nella realtà si scontra con i dati della dimostrazione scientifica, e ciò provoca conflitti e sgomento, ma anche entusiasmo<sup>8</sup>. Apparente contraddizione, ma effettiva genesi di una nuova mentalità che chiamiamo – per convenzione, ma anche

*struttura storica*, Bologna, Il Mulino, 1985. Cfr. anche F. J. WARNKE, *Versions of Baroque*, New Haven and London, Yale University Press, 1972, pp. 1-20.

<sup>4</sup> *The New Realism*, New York, The Macmillan Company, 1912. I sei studiosi autori dei saggi contenuti in questo volume si fondano su una «doctrine of the independence of things known and the knowing of them» (p. 34).

<sup>5</sup> LENIN, *Materialismo ed empiriocriticismo. Note critiche su una filosofia reazionaria*, Roma, Edizioni Rinascita, 1953; cfr. p. 17: «Il materialismo è l'ammissione degli "oggetti in sé", ossia fuori dell'intelletto; le idee e le sensazioni sono copie o riflessi di questi oggetti. Secondo la dottrina opposta (idealismo) gli oggetti non esistono "fuori dell'intelletto", gli oggetti sono "combinazioni di sensazioni"» ecc.

<sup>6</sup> Cfr. K. MARX – F. ENGELS, *La concezione materialistica della storia*, a cura di F. Codino, Roma, Editori Riuniti, 1959. Dall'introduzione si legga almeno la citazione del saggio di Engels su Feuerbach del 1885: «La natura esiste indipendentemente da ogni filosofia» (p. 15).

<sup>7</sup> Su questo e altro vd. il brillante volume di S. E. FISH, *Self-Consuming Artifacts. The Experience of Seventeenth Century Literature*, Pittsburgh, Duquesne University Press, 1994; particolarmente per il nostro discorso cfr. il cap. I introduttivo e il secondo su Francis Bacon.

<sup>8</sup> «L'uomo divenne un fattore piccolo e insignificante in quel mondo ormai disincantato. Ma la cosa più notevole fu che egli da questa mutata situazione acquistò nuova fiducia in sé e nuovo orgoglio. La consapevolezza di essere in grado d'intendere la vastità, la possanza dispotica dell'universo, di poterne calcolare le leggi conquistando in tal modo la natura, divenne fonte di uno sconfinato orgoglio fino allora ignoto». Così A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, vol. II, *Rinascimento Manierismo Barocco*, Torino, Einaudi, 1987, p. 177. Cfr. anche M. H. NICHOLSON, *The Breaking of the Circle. Studies in the Effects of "New Science" on Seventeenth-Century Poetry*, revised edition, New York - London, Columbia University Press, 1960.

per convinzione – moderna. L'universo si sgrana in universi, il concluso in infiniti, la gravitazione universale regola un cosmo decisamente extra-umano<sup>9</sup>. Giordano Bruno era stato il favoloso apripista di una visione *ragionevolmente* sterminata:

Uno dumque è il cielo, il spacio immenso, il seno, il continente universale, l'eterea regione per la quale il tutto discorre e si muove. Ivi innumerabili stelle, astri, globi, soli e terre sensibilmente si veggono, et infiniti ragionevolmente si argumentano. L'universo immenso et infinito è il composto che resulta da tal spacio e tanti compresi corpi<sup>10</sup>.

Saltano i confini, quei *bornes* che il classicismo settecentesco imporrà di rispettare assolutamente, a costo di perdersi. Ma ormai lo spazio si è aperto: «Non sono fini, termini, muraglia che ne defrodino e suttraggano la infinita copia de le cose»<sup>11</sup>. E non basta. Non soltanto prospettive grandiose di infiniti mondi, ma anche infiniti geometrici da un punto all'altro, aritmetica degli infiniti, calcolo infinitesimale<sup>12</sup>. Rammentiamo che nel 1651 l'*Ordnatio pro studiis superioribus* dei Gesuiti porrà tra le affermazioni proibite anche la seguente: «[...] l'infinito, in numero o grandezza, si può racchiudere tra due unità, o due punti»<sup>13</sup>. Vietato dall'autorità ecclesiastica, l'infinito non può però essere trattenuto, e contribuisce così a fondare la modernità.

Se le cose esistono e ci offendono nel loro rendersi autonome dalla nostra percezione, noi però abbiamo una propulsiva volontà di conoscerle, scrutarle, coglierne le singolarità, i *capricci*, le meraviglie. La poetica della meraviglia è anche una poetica dell'interrogazione del reale. Certo, la meraviglia e le tecniche retoriche del *movere* sono strumenti in mano al razionalismo e pragmatismo barocchi per la conservazione del potere delle classi dominanti, come ha ben lumeggiato Maravall<sup>14</sup>. Ma questa visione materialistica ed effettuale delle invenzioni artistiche secentesche rafforza la sensazione che si apra comunque una nuova sensibilità nel Seicento, misurabile attraverso

<sup>9</sup> Vd. C. B. BOYER, *Storia della matematica*, presentazione di L. Lombardi Radice, Milano, Mondadori, 2015 (I ed. 1980; I ed. orig. 1968), pp. 450-476.

<sup>10</sup> G. BRUNO, *Opere italiane*, a cura di G. Aquilecchia, intr. e coord. di N. Ordine, vol. II. *De l'infinito, universo e mondi*, p. 87. Vd. anche la preziosa voce *Infinito* in M. CILIBERTO, *Lessico di Giordano Bruno*, t. I, Roma, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, 1979, pp. 588-599.

<sup>11</sup> BRUNO, *Opere italiane*, p. 26.

<sup>12</sup> Vd. A. ALEXANDER, *Infinitamente piccoli. La teoria matematica alla base del mondo moderno*, Torino, Codice, 2015.

<sup>13</sup> Ivi, p. 168.

<sup>14</sup> MARAVALL, *La cultura del Barocco*, pp. 107, 109, 127 ecc. Vd. anche l'introduzione di Andrea Battistini.

reazioni e controreazioni sociali, ideologiche, poetiche. I fattori sono numerosi; noi ci limitiamo a stressare l'inedito atteggiamento realistico dell'epoca, la crisi dell'idealità e l'emergenza dell'*hic et nunc*.

Ma cos'è artisticamente il *realismo barocco*? È quello che cercheremo di illustrare, non sistematicamente, nelle prossime pagine.

Il *Ritratto di giovane uomo* attribuito ad Annibale Carracci presente alla Galleria Spada di Roma (fig. 1)<sup>15</sup> è esemplare di ciò che intendiamo per realismo barocco.

Qui tutto è concentrato su una verità: il sorriso. Si tratta di un sorriso reale, ed emblematico – in modo quasi disturbante – della certezza di vivere e di essere, essere in termini filosofici ed essere-esistere in *flesh and blood*, intendiamo. Oltranza offensiva dell'esistere qui ed ora, in salute e pienezza, si segnala come la natura della giovinezza. Giovane uomo, peraltro non aristocratico, ovvero giovinezza reale e senza remissione per chi giovane non è più – non è più altrettanto vivo. La giovinezza si squaderna, ma non esce dai limiti del corpo – di carne ossa – proprio perché in quella corporeità essa si rappresenta. Il sorriso è come un vilipendio del processo di decadenza, e si tratta di un'ingiuria dolcissima, una verità così pesante e piena da non potervi opporre censura, da non poter reagire con sdegno. L'infinita quantità di senso – attuale e prospettico – l'*akmè*, il *floruit*, poi il trascorrere dell'età, il morire lento nel vivere ecc. – si concentra in un gesto pittorico di realismo incontrovertibile, individualissimo, potentissimo. Un sorriso largo, iperleggibile in un volto tutto verificabile (non intendo tutto illuminato: le belle ombre sugli occhi), con una capigliatura rigogliosa come una pianta, capelli neri come bellezza vegetale incontenibile e in più calda corvina. Tutto è più raffinato, anche se aperto, rispetto ad esempio alla *Testa di giovane che ride bolognese*<sup>16</sup>, perché qui un ragazzo sta effettivamente ridendo, ed è cosa più dettagliata e meno complessa di un sorriso che è esso stesso la giovinezza, come nel dipinto di Palazzo Spada.

E poi uno sguardo, forse verso qualcosa sulla destra che attira il ragazzo. Cosa lo attira, se non un oggetto di desiderio che è simultaneamente un oggetto di possesso: la vita? Vi è dentro, nella vita, e noi ne siamo fuori, e non possiamo che consumarci al fuoco della candela del mancante, mentre per lui tutto è pienezza.

<sup>15</sup> Vd. *Roma/Seicento verso il barocco*, Roma, Gangemi, 2014, scheda di M. L. Vicini, pp. 88-89.

<sup>16</sup> *Annibale Carracci*, a cura di D. Benati e E. Riccòmini, Milano, Electa, 2006, pp. 112-113; cfr. anche pp. 194-195.

Non è una scena di genere, eppure è un individuo, non un ideale. Non è una scena contestualizzata, eppure è reale, riscalda, tanto è reale. È la scoperta del barocco incipiente, quella scoperta che aveva avuto e avrà uno sviluppo narrativo nella novella picaresca, ma con un carico di sventura e avventura (si pensi all'adolescente del *Page disgracié* di Tristan L'Hermite) che qui è troppo implicito per essere evocato seriamente. Giovincello scherzoso, aggiungerebbe un infelice romantico, ma qui non ha luogo neppure un monito di questo genere, sarebbe un gesto melanconico di stizza, quasi. Davanti alla realtà non si può essere stizzosi, la realtà – l'essere – si autogiustifica, non ha bisogno di commenti comunitari o paternali. Proprio la figura del padre è assente mirabilmente da questa evidenza di giovinezza. Il giovane uomo di Annibale (?) è figlio di nessuno (che abbia un padre o meno, magari è parente del pittore stesso), è *quel ragazzo*, che del padre ha magari in sé i semi ma non i doveri. Il *Ritratto di giovane uomo* è il realismo, cioè un dato di genuina verità umana che assume in sé il simbolo e lo brucia senza soffiare via del tutto le ceneri. La via a un realismo definibile anche come metafisico è aperta.

Dopo la giovinezza la vecchiaia, per fare un dittico introduttivo. L'ottuagenario Frans Hals dipinge le *Reggenti dell'ospizio dei vecchi* (1664; fig. 2), *pendant* dei *Reggenti* del medesimo *Oude Mannenhuis* di Haarlem.

Siamo ben lontani dal vitalismo e dalle dinamiche intense del periodo d'oro del pittore, quando la sua ritrattistica era regnante ad Haarlem. Qui tutto è statico e spettrale<sup>17</sup>. Anche il dipinto sul fondo è parte di una sorta di mesto incubo. Ma non siamo nel mondo onirico, siamo nella realtà. Si conosce il nome di ognuna delle reggenti dipinte (tranne la cameriera sulla destra) e ognuna ha il marchio della *tarda senectus* e di una pur dolce severità. Le due figure centrali hanno molte "parenti" in altri ritratti di vecchie del medesimo pittore<sup>18</sup>. Ma soprattutto per un meridionale potrebbero apparire al limite della caricatura (invenzione secentesca, a parte Leonardo). Sarebbe un errore tremendo valutarle così. In esse c'è un rispetto per la verità lugubre della vita che ha prossima la morte, la fine eterna. La distanza dalle guance fiorite, dai capelli allegri e dagli occhi vivaci della maniera centrale del pittore è indubbia, ma la straordinaria capacità halsiana di evocare la vita con uno stile *rouw* si è qui soltanto appena impietrita, perché

<sup>17</sup> Vd. C. D. M. ATKINS, *The Signature Style of Frans Hals. Painting, Subjectivity, and the Market in Early Modernity*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2012, p. 83.

<sup>18</sup> Vd. ad es., per la seconda da sinistra, *L'opera completa di Frans Hals*, pref. di C. Grimm, a cura di E. C. Montagni, Milano, Rizzoli, 1974, cat. 158.

l'uomo impietrisce quando si avvicina alla morte. La vecchiaia è qui il valore simbolico di un dipinto rigidamente realistico. «La figurazione realistica è possibile in quanto consente un ripensamento simbolico»<sup>19</sup>. La compostezza funebre di una devozione alla realtà rappresentativa si distanzia qui anche da certe espressioni di disperazione disumanata, come quella della celebre *Malle Babbe* dello stesso Hals o dell'atroce *Suonatore di ghironda* di De La Tour. In questi ultimi esempi c'è il disfacimento dell'essere umano, come solo il realismo del XVII secolo poteva arrivare a concepire, almeno prima di Géricault. Nelle *Reggenti* c'è l'assuefazione all'entropia corporea: la cupezza dell'insieme non è negabile, ma l'ineluttabilità della morte, anche in una società avanzata come quella olandese viene proposta come un incubo blando, direbbe Boito. Le signore dell'ospizio si saranno riconosciute con soddisfazione nel dipinto (che riasestò un poco le finanze del vecchio Hals) e noi, pur osservandole con quel senso di *nightmare* che l'immaginazione cinematografica ci suggerisce, capiamo comunque perché Lucien Freud abbia detto che Hals era destinato per sempre ad apparire *moderno*<sup>20</sup>.

### Artisti

Pare che di fronte al *Martirio di Sant'Erasmo* di Poussin, presentato a Roma nel 1630, Bernini abbia mormorato: «S'io fossi pittore quel quadro mi darebbe gran mortificazione». Una invidia comprensibile, da parte dello scultore delle carni dinamiche, al cospetto di quella furia di corpi illuminati dalla tortura e dal male radicale. Il *Sant'Erasmo* è un dipinto cruciale della tradizione figurativa europea, perché in esso risiede un interrogativo stupendo e atroce, così conficcato nella nostra storia da risultare troppo terribile. Il santo viene eviscerato, i suoi intestini estratti dal ventre, il lungo budello avvolto lentamente intorno a un palo rotante. Motivo martiriale già ispiratore di diverse scritture agiografiche e pitture, fra cui quella glaciale di Dieric Bouts<sup>21</sup>. Ma nel dipinto vaticano di Poussin c'è qualcosa che fa saltare ogni schema e ogni attesa. L'evento teatrale del martirio barocco è tanto più imbevuto di luce (una luce di meriggio radente) quanto più stirato dal sadismo. Tutti, incombenti sopra il santo nudo legato massiccio, sono pieni di ferocia nervosa: il vecchio che indica la divinità da adorare, il ragazzo in fondo con la zazzera, il giovanotto ignudo che gira il palo, l'uomo vestito di blu e il soldato a cavallo (quest'ultimo più che altro indifferente) e

<sup>19</sup> Grimm, in *L'opera completa di Frans Hals*, p. 10.

<sup>20</sup> ATKINS, *The Signature Style*, p. 237, e cfr. tutto l'ultimo capitolo.

<sup>21</sup> Vd. *Lo splendore dei supplizi*, a cura di L. Puppi, Milano, Berenice, 1990, pp. 89-91.



soprattutto il vero deuteragonista ovvero l'evisceratore giovane, seminudo, di splendente bellezza da macellaio, che svuota il santo con mani esperte e con una partecipazione psichica davvero totale all'enigma della violenza che si sta compiendo. Persino la statua dell'idolo è corrucciata.

Ma, cosa davvero straordinaria, anche il volto del santo, che *subisce ma resta potente*, è atteggiato a rabbia, non certo a rassegnazione serafica. Quasi si potrebbe dire che la vittima riesca a soggiogare i carnefici, o almeno a tenere in scacco il carnefice. Ne scaturisce un rapporto a due fatto di scatenamento di reciproca brutalità e tutto il dipinto racconta qualcosa di radicale, una crudeltà radicale fra maschi che risulta incredibile e pure reale, oltretutto plasmata in forme di suprema teatralità e spumeggiante di luminismo e cromatismo.

Questa trionfalità dissonante del male sembra però sfuggire completamente a Yves Bonnefoy, l'autore di *Roma 1630. L'orizzonte del primo barocco*, pubblicato in Italia da Aragno<sup>22</sup>. Egli infatti coglie nel dipinto giovanile di Poussin un berninismo fatto di sensualità e dinamismo nell'equilibrio, che formalmente è analisi giusta; tuttavia poi Bonnefoy considera il «colore chiaro» del *Sant'Erasmo*, così anti-caravaggesco, un dato di pieno «ottimismo»: «Il colore chiaro significa che, in ultima istanza, *il male non esiste*»<sup>23</sup>. Ciò sembra sorprendente. E va spiegato alla luce dell'idea di barocco che Bonnefoy enuncia in questo saggio, già pubblicato presso Flammarion nel 1970, poi accresciuto nel 1994, e poi elegantemente offerto al pubblico italiano con l'aggiunta di un ulteriore contributo su Poussin e Pietro da Cortona, il tutto curato principalmente da Giacomo Jori, squisito studioso di poesia secentesca, di Pasolini e d'altro.

Per Bonnefoy il barocco è effettivamente questo: dapprima una riscoperta dell'*hic et nunc*, del reale, quindi una mossa ulteriore, oltre l'apparire, per cogliere la trascendenza come epifania e redenzione. Già dalla fine del Cinquecento l'equilibrio, l'ordine, l'ideale, infine il divino non sono più rappresentabili: la percezione sensibile ci offre un mondo ruvido e reale, quasi brutale, come in certo Caravaggio e nei lombardi che lo presuppongono. Quindi l'orizzonte trascendente è rimandato a un oltre che non è escluso, ma raggiungibile (forse) solo attraversando la materia. Don Giovanni è «non barocco» (o «infrabarocco», p. 27), in quanto non riesce a cogliere l'essere nelle creature che possiede e ne cerca sempre nuove, incapace di attingere la trascendenza. Bernini è invece paradigma del barocco, in quanto artista

<sup>22</sup> Torino 2006.

<sup>23</sup> Ivi, p. 202, c.v.o mio.

dell'euforia di chi penetra nel reale sfondandone la piena sensualità in un'attimale, teatrale gloria di eterno<sup>24</sup>. Il barocco «si avvinghia da presso al proprio oggetto, tanto da non scorgerne più l'apparenza, la relatività: esso è con lui nell'eterno» (p. 27). Questa idea di barocco come penetrazione dell'oggetto ci fa pensare al Rilke che dichiara di amare il «guardare dentro» (*das Einsehen*), il Rilke della poesia degli oggetti, il Rilke che scrive quanto sia magnifico scrutare ad esempio “dentro” un cane: «Intendo calarsi nel cane, nel suo centro esatto, calarsi nel punto partendo dal quale egli è un cane, in quel luogo in lui in cui Dio, per così dire, si sedette un momento, quando ebbe finito il cane [...]» (da una lettera a Magda von Hattingberg del 17 febbraio 1914). Del resto Rilke appartiene proprio a quella linea fisico-metafisica europea che ha la sua origine nel barocco<sup>25</sup>.

Insomma, per Bonnefoy il barocco è un «esoterismo dell'evidenza» (p. 32), dove la passione e il martirio non possono essere che gloria. Il Longino berniniano di San Pietro che spalanca le braccia e il petto:

[...] ecco di fronte a noi colui che con la punta della sua lancia squarciò il fianco del Cristo, ma fu poi sopraffatto dal sangue: che tema mirabile per l'immaginazione sostanziale, una così intima comunione con la vita del Salvatore! Non può esservi scorciatoia più ardita fra il visibile e l'invisibile [...] (p. 30).

Se Bernini è così esemplarmente barocco, qualcun altro per Bonnefoy non lo è: Pietro da Cortona, che non coglie l'eterno ma si ferma alla dimensione sensuosa dei corpi. «Pietro da Cortona non è artista barocco, non sa nulla dell'istante in cui si salva il *Longino*, e in cui la *Santa Teresa* sente di essere infinita» (p. 61). Il Berrettini è considerato come un sensualista languido e insieme potente, ma completamente disinteressato all'oltre della materia – quasi “greco”, pagano. Diversamente collocato è invece il grande Simon Vouet, particolarmente quello dei magnifici dipinti di San Francesco

<sup>24</sup> Qualche analogia si registra con l'interpretazione di Petersson della *Santa Teresa* berniniana: «The work is therefore out of reality and in reality, the clear intent being to join immediate reality (actuality) to the vaster Christian reality of heaven and hearth. Stylistically Bernini would not have made the separation between realistic and illusionistic strains in his works as later critics have. The illusionism serves the larger realism, the natural is comprehended by the supernatural. [...] For Bernini's style in general, 'realistic illusion' is preferable, as long as we take 'realistic' to signify the Christian cosmos of all that can be known, sensed and intuited. [...] ... the main tendency of his style is, in a hundred different ways, to make his figures and objects *look like life*» (R. T. PETERSSON, *The Art of Ecstasy. Teresa, Bernini and Crashaw*, New York, Atheneum, 1974, p. 48).

<sup>25</sup> Ne ho scritto in *Realismo metafisico e Montale*, uscito presso gli Editori Riuniti, Roma 2007.

a Ripa (che attende un restauro) e di San Lorenzo in Lucina. Qui, soprattutto nella *Tentazione di san Francesco*, un caravaggismo meno rigoroso e più teatrale, narrativo, quasi avventuroso, si segnala per una grande originalità. Poi su Borromini Bonnefoy offre osservazioni forse discutibili ma davvero personali:

[...] troppi sono gli elementi d'affinità nel Bernini e nel Borromini: in breve, gli elementi religiosi. Separati da una scelta profonda, essi hanno però in comune il senso della trascendenza, l'intuizione di ciò che è sacro, l'assoluta incapacità a ritenersi soddisfatti sia della ragione concettuale che della vita meramente sensibile; sono il san Giorgio e il Lucifero d'uno stesso Dio che nella loro arte, prolungata poi da un secolo di barocco e di rococò, ma già contestata in ogni parte d'Europa, troverà l'ultima sua grande espressione a viso scoperto, nella storia dei tempi moderni. [...] essi sono come la diastole e la sistole di uno stesso cuore (p. 74).

Bonnefoy non sfugge certo, da francese peraltro, al confronto col classicismo di età barocca: liquida piuttosto ingenerosamente il Domenichino, allinea rilievi piuttosto profondi sul Duquesnoy e sul Sacchi e infine prende Poussin a misura di un «classicismo moderno» (p. 100), pur segnato dal dissidio fra scatenamento sensuale e limitazione dell'Io, parzialmente risolto solo più avanti.

Nelle pagine di Bonnefoy il concetto di un realismo barocco e in particolare della declinazione di *realismo metafisico* è molto limpido. «L'affiorare dell'Essere, insomma, nella figura degli esseri» (p. 26): ecco il punto. Per il poeta-critico francese questa è l'anima del barocco, e Bernini è il suo massimo esponente. Bonnefoy tuttavia non ignora la pittura propriamente «realista» europea del Seicento. Il 1630 e dintorni, fuori di Roma, è il tempo di Rembrandt, di Hals, dei Le Nain, di Velásquez ecc. Rispetto a questa «corrente» (p. 110) Bernini e Poussin romano sembrano disdegnare l'oggetto nella sua mera tangibilità, considerandolo soltanto come mediazione fra l'umano e l'essere. Ma le cose ci sembrano più fuse e complesse. Bonnefoy disdegna il caravaggismo degli stenterelli e la scuola bamboccianta, cioè un realismo non più metafisico, che oltretutto non oserebbe arrivare a limiti di indicibile crudezza come quelli attinti da La Tour o Brouwer (p. 118). D'altra parte egli suggerisce che «in quel realismo che non scandaglia, prende abbozzo una prima forma di romanticismo» (p. 119), e può anche darsi. La conclusione del suo racconto è su Valentin de Boulogne, descritto come melanconico e pessimista, se non addirittura nichilista: la sua morte esemplare – e «mediocre» – lo vede gettarsi ubriaco nella fontana del Babuino, bruciato da un'arsura insopportabile, e quindi consumato da una febbre letale. Sembrerebbe un sogno di bellezza che muore affogata senza redenzione, anche se a noi pare piuttosto un ottimo emblema della opaca verità

scoperta e contemplata dallo spirito secentesco come un pezzo anatomico o una *facies hippocratica*.

È infatti qui il nodo in cui non ci sentiamo di convenire con Bonnefoy. La sua definizione di barocco è luminosa e chiara, ma forse insufficiente (come d'altronde ogni scelta prospettica). Per lui l'uomo barocco è la fusione e il superamento del libertino impantanato solo nell'apparenza e dell'asceta che la nega: «Diremo che la coscienza "barocca" accetta l'illusione *come tale* e anzi ne fa l'elemento basilare, partendo dal quale si tratta non di rassegnarsi al nulla, ma di ricominciare l'essere» (p. 192). E fin qui siamo nell'ambito di un realismo metafisico, particolarmente concentrato sull'epifania istantanea e gloriosa, esemplificata al massimo dal Longino di Bernini. Ma ciò che esula da questo paradigma è purtuttavia barocco almeno nel senso, crediamo, di relazionare arte e realtà in un modo diverso dai tempi precedenti. Esiste eccome un Seicento che non ha fede, che non concede nulla oltre la materia, così come esiste un Seicento che studia con nuovi strumenti e con nuovo entusiasmo la realtà, e ancora un Seicento che unifica ingegno, conoscenza e produzione di bellezza. E sono tutte modalità di un complesso "realismo" barocco che segna l'inizio della modernità, come vedremo meglio.

*Diafane passioni* è il titolo di una mostra tenuta a Palazzo Pitti nell'autunno 2013 sugli avori barocchi in Europa<sup>26</sup>. L'invito è a considerare i fantastici vasi eburnei realizzati alla corte di Casimiro, a Coburg nella Sassonia, fino agli anni '30 del Seicento, dai maestri come Heiden e Eisenberg. Questi manufatti aprono a un discorso sul "bizzarro" e sulla sfida (figg. 3-4).

Partendo da essi si possono enucleare alcuni punti che rappresentano il senso barocco che va dal piccolo verso il grande: *in primis* la precarietà. Non si tratta solo di una sfida, come si diceva, ma di una *osservazione della realtà*, che è in sé precaria e volatile, in costante rischio di frana. Poi la non-funzionalità in dialettica con la funzionalità: la natura, che funziona di per sé (autogiustificazione dell'essere, principio di conservazione), può non apparire funzionale per l'uomo, che la giudica ingiusta, assurda e quindi disfunzionale; il vaso apparentemente non funzionale è quindi una *rappresentazione della realtà*, ma con la risoluzione (saldo-precario) nel funzionale-razionale proprio dell'opera d'arte, che non si autogiustifica in quanto è, ma in quanto *significa*, poiché *deve* significare. Infine segnaliamo la rilevanza dell'asimmetria: è scaturigine di una ulteriore *inchiesta sulla realtà*, popolata

<sup>26</sup> *Diafane passioni. Avori barocchi dalle corti europee*, a cura di E. D. Schmidt e M. Sframeli, Livorno, Sillabe, 2013.

di forme asimmetriche e bislacche, concrezioni fantastiche, strane forme. Dunque, ancora, non un gusto per la stramberia melanconica (c'è anche questo, beninteso, solo non è *centrale*), ma piuttosto una contemplazione della meraviglia della natura, con il motto ricorrente sui manufatti che dice: Dio è l'autore anche di questo, cioè dell'opera sorprendente dell'uomo.

D'altra parte sul tema del funzionale-razionale che può avere apparenza estetica di irrazionalità fantastica si potrebbe a lungo parlare di Borromini e in particolare considerare l'oratorio dei Filippini e l'*Opus architectonicum*<sup>27</sup>, per comprendere che in Borromini l'esigenza della funzionalità è estrema, al limite solo incurvata e tesa allo spasimo dal carattere ossessivo-compulsivo che è tratto melanconico (alla fine suicidario). Oppure potremmo esplorare l'universo "organico" delle architetture del Guarini<sup>28</sup>. Ma il discorso si spalancherebbe troppo. Basti qui citare, per indicare la forte *necessità* dell'apparentemente decorativo quindi inutile o superfetatorio, un passo rilevante della *Storia dell'arte* di Gombrich, a proposito delle volute laterali della facciata della chiesa del Gesù:

Proprio queste volute e svolazzi saranno infatti responsabili di gran parte delle critiche mosse agli architetti barocchi dai sostenitori della pura tradizione classica. Ma, se copriamo con un lembo di carta questi ornamenti che possono sembrare irritanti e tentiamo di vedere che edificio ne risulterebbe, dobbiamo ammettere che essi non hanno affatto una funzione meramente decorativa. Senza di essi la facciata si frantumerebbe: contribuiscono alla coesione, all'unità essenziale cui l'artista mirava. Col tempo, gli architetti barocchi dovettero usare espedienti ancor più arditi e insoliti per attuare l'unità essenziale di una vasta struttura. Visti uno per uno, tali espedienti spesso appaiono alquanto sconcertanti, ma in tutti gli edifici di un certo valore sono indispensabili ai fini dell'artista<sup>29</sup>.

Per avvalorare a vista d'occhio le parole di Gombrich, ecco una doppia immagine, in cui alla seconda sono sottratte le volute (figg. 5-6).

Tutto il senso, il pensiero di questa facciata si riduce a mera cartapesta e crolla come una quinta vecchia di teatro. È un primo passo verso un'idea per cui la complessità è specchio della coerenza e viceversa, dove la spettacolari-

<sup>27</sup> Vd. F. BORROMINI, *Opus architectonicum*, a cura di M. Debeneditis, Anzio, De Rubeis, 1993.

<sup>28</sup> Come faceva magnificamente A. GRISERI, *Le metamorfosi del Barocco*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 179-216. Non si dimentichi la lettura che la Griseri fa del Barocco in chiave di vitalismo-realismo: cfr. il capitolo primo e *passim*.

<sup>29</sup> *La storia dell'arte raccontata da ERNST H. GOMBRICH*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 384-385.

tà è funzione della rappresentazione di un reale (o di un pensiero) ritenuto e percepito come più multiforme rispetto alle acquisizioni del passato.

È recente la nuova edizione del *Filo d'Arianna* di Thovez<sup>30</sup>; qui la partecipazione al dibattito sul Seicento, che aveva coinvolto *in primis* De Chirico in occasione della celebre mostra fiorentina del 1922, si sviluppa con la ricca interpretazione di Caravaggio come cartina di tornasole per capire anche la poesia coeva. In quei saggi dei primi anni '20, ora felicemente ripubblicati dalla Ruffino, si polemizzava con Lionello Venturi e soprattutto con Matteo Marangoni (il consorte della Mosca montaliana, fra l'altro) contro un Caravaggio "idealista" e in favore di un Caravaggio assolutamente e materialisticamente "realista". E proprio qui l'equivoco, però fecondo, di Thovez ci permette di introdurre Caravaggio appieno nella linea del realismo metafisico più esemplare, facendo riverberare il discorso sulla poesia del tempo e di quello subito a venire. La trasformazione ideale-idealistica attraverso la luce – e non solo – che i nemici di Thovez rinvenivano nell'arte di Caravaggio era certamente una deformazione crociana, e in questo Thovez aveva buon gioco a polemizzare. Ma quello che gli sfuggiva era proprio il realismo metafisico, la necessità poetica cioè di imitare la realtà senza se e senza ma, con piedi sudici e ragazzotti dalle mani arrossate, per andare però oltre, verso un indirizzo spirituale, cioè verso un orizzonte metafisico. Certo, aveva ragione Thovez a dire che la pittura può imitare la realtà *e basta*, e questo è già arte, cioè *mimesis*, avrebbe detto Aristotele. Ma l'arte di Caravaggio (come quella di Vermeer o Zurbarán o De la Tour) esige avidamente il realismo assoluto proprio perché questo a lei pare l'unica via possibile e praticabile *per* l'assoluto. Scriveva Thovez: «[...] il modello reale non è mai trasformato dall'idea interiore: è la sua forza ed è la sua manchevolezza. Egli ci trasporta potentemente nella realtà, non mai oltre» (p. 173)<sup>31</sup>. Ma quell'oltre c'è proprio per la sua assenza, e non si tratta di un paradosso, che Thovez avrebbe trovato ripugnante. L'eccesso di realtà ci porta nel mistero evangelico di un realismo perennemente metafisico, ma realismo, e integrale. Quando nel vangelo di Giovanni Maria di Magdala al sepolcro vuoto si volta e si trova di fronte

<sup>30</sup> E. THOVEZ, *Il filo d'Arianna* [1924], a cura di A. Ruffino, Torino, Aragno, 2013.

<sup>31</sup> Pensiamo anche a Berenson su Caravaggio, in conclusione: l'arte di Caravaggio è antibarocca, perché arte di togliere, severa, profonda, mai enfatica o teatrale, l'opposto del barocco per eccellenza che è dato ad esempio da Rubens (B. BERENSON, *Caravaggio. Delle sue incongruenze e della sua fama*, a cura di L. Vertova, Milano, Abscondita, 2006, pp. 66-81). Ma sia Caravaggio che Rubens partecipano del barocco come esplorazione nuova, protomoderna del reale.

Cristo risorto, non lo vede come tale ma lo scambia per un giardiniere, o magari per il custode del giardino cimiteriale (lo chiama *kyrios*, ma forse solo per cortesia): *kepouròs* è il termine greco, la vulgata suona: «[...] quasi existimans hortulanum esse». Un realismo strepitoso: Gesù risorto appare alla donna come un *ortolano*, a voler cogliere il termine nel suo senso più umile, e solo dopo che egli la chiama per nome Maria riceve l'illuminazione. La fantasia di un Caravaggio avrebbe letto forse quell'ortolano con i segni del suo umile lavoro nel corpo e nelle mani, e questo probabilmente ci avrebbe dato, se avesse dipinto un *noli me tangere* prima del riconoscimento. Ma proprio così avrebbe realizzato il suo realismo metafisico prettamente evangelico. Più dentro al reale, dove il reale è reale, più oltre è possibile il varco.

Possibile, ma non certo: l'assoluto può solo essere alluso. Lazzaro, nel dipinto messinese di recente restaurato<sup>32</sup>, è ancora mezzo morto, il suo braccio ritto è come uno scatto galvanico, il suo corpo a croce pre-dice a Gesù che egli morirà in croce, ma poi chissà, quel braccio potrebbe ricadere, il miracolo non è ancora avvenuto, Caravaggio scava il vero, ma all'oltre ci deve pensare il fedele, o meglio l'interprete, che turbato deve decidere se si trova davanti a una resurrezione o a una deposizione. Così pensiamo alla recente esegesi della vocazione di Matteo<sup>33</sup>, ove si ritiene con ottime ragioni che il vocato non sia l'uomo barbuto e nobile, ma il giovinastro che conta i denari e ancora è ben lungi da ogni vocazione. Il dipinto coglie il miracolo *prima del miracolo*, perché l'uomo ha la realtà da interpretare, per leggersi eventualmente cifre di eterno, ma possiede materialmente solo la realtà, dentro più dentro la realtà. E scusate la digressione, che però ci fa capire anche la poetica di un Montale, ad esempio, che alla praticabilità delle fughe ha sempre creduto poco, ove quelle fughe non significhino poi morte, annullamento, svaporare dell'io.

Qualcuno ha identificato nel Lazzaro amico di Cristo il misterioso fanciullo che in *Marco* 14, 51-52 segue Cristo catturato dagli sgherri e viene afferrato da loro ma riesce a fuggire lasciando tra le mani di costoro il "lenzuolo" (σινδών) di cui era vestito, e fuggendo ignudo<sup>34</sup>. Questo *neaniskos tis*

<sup>32</sup> CARAVAGGIO, *La resurrezione di Lazzaro*, a cura di D. Radeaglia, Roma, Palombi, 2012.

<sup>33</sup> A. PRATER – H. KRETSCHMER – A. HASS – H. RÖTTGEN – I. LAVIN, *Caravaggio. Dov'è Matteo? Un caso critico nella Vocazione di San Luigi dei Francesi*, pref. di M. Cecchetti, Milano, Medusa, 2012.

<sup>34</sup> M. J. HAREN, *The naked young man: a historian's hypothesis on Mark 14, 51-52*, «Biblica», 79, 1998, pp. 525-531. Cfr. anche P. G. R. DE VILLIERS, *The powerful transformation of the young man in Mark 14, 51-52 and 16, 5*, «HTS. Theologiese Studies – Theological Studies», 66, 2010, 1, disponibile online sul sito della rivista.

(«adulescens quidam» vulg.) è stato oggetto di innumerevoli interpretazioni, ancorché quella più diffusa sia di non conferire all'episodio significati simbolici e di ridurlo a un forte elemento di ricordo storico effettivo, derivante dalla tradizione della passione premarciana. Anche i collegamenti con *Amos* 2, 16 appaiono incongrui, come la supposizione che il giovane sia lo stesso evangelista Marco. Villiers connette strettamente il giovane denudato e fuggente del Getsemani al giovane angelico incontrato dalle pie donne al sepolcro. Avremmo così una immagine allegorica di Cristo nel suo momento della passione e poi nel momento della liberazione resurrettoria. Il fascino di questa esegesi è indubbio, ma noi vorremmo indicare qualcosa di più specificamente relativo al ragazzo della presa di Cristo. Potrebbe essere un qualunque curioso, vestitosi in fretta e furia per andare a vedere cosa accadeva nell'orto, con un solo lenzuolo, o meglio "camicia" o "camice"<sup>35</sup> addosso che gli viene poi facilmente strappato. Oppure un seguace di Cristo, nonostante l'obiezione linguisticamente fondata che fornisce il grande commentatore Pesch<sup>36</sup>. Noi crediamo che il *neaniskos*, anche non essendo Lazzaro, sia una immagine che anticipa la morte di Cristo: questi verrà denudato e tradotto a morte, ma si libererà dalla *sindone* in cui è stato avvolto con la risurrezione. Il lenzuolo resterà nella tomba vuoto, e il Salvatore sarà altrove, ormai nella gloria della vittoria sulla morte. Un particolare così realistico come l'episodio del ragazzo denudato e in fuga<sup>37</sup> («reiecta sindone nudus profugit ab eis», vulg.), analogamente al Lazzaro di Caravaggio, non ci dice esplicitamente che Cristo risorgerà. Ma potrebbe alludervi, pur nella prosaica situazione in cui si trova, agguantato dalle guardie e poi costretto a fuggire vergognosamente nudo in una notte fredda. Perdonateci l'excursus, ma è una sorta di glossa al discorso sul modo di rappresentare la realtà e la possibile (pure non dichiarata) direzione trascendente di questa realtà da parte di Caravaggio.

In Spagna a essere definito il "Caravaggio spagnolo" non fu un Velázquez, ma l'onesto Zurbarán. Ora una importante mostra a Ferrara, ricca se pure mancante di alcuni capolavori, ha permesso di fare il punto sul pittore estre-

<sup>35</sup> Significato ulteriore di σινδών, oltre a quello di lenzuolo per avvolgere Cristo in *Mc* 15, 46; *Mt* 27, 59; *Lc* 23,53.

<sup>36</sup> *Il vangelo di Marco. Parte seconda*, Brescia, Paideia, 1982, p. 592, relativamente al significato del verbo συνακολουθέω.

<sup>37</sup> Sul motivo della fuga del giovane come emblematica dell'abbandono totale di Cristo da parte di tutti cfr. W. BÖSEN, *L'ultimo giorno di Gesù di Nazaret*, Torino, Elledici, 2007, pp. 178-180.



maduregno, anche per i non addetti (o addettissimi) ai lavori<sup>38</sup>. Il curatore, alle prime pagine del catalogo, precisa subito che Zurbarán concepiva e promuoveva la pittura «come mezzo per trascendere la realtà e stimolare la conoscenza e le emozioni» (p. 17). Lo spazio è «una categoria intellettuale» (*ibid.*), in un pittore, aggiungiamo, che comunque si pone il problema della realtà talora in modo puntiglioso, ma sempre orientandosi verso un realismo metafisico.

Diciamo senza ambagi il nostro pensiero: Zurbarán è grandissimo, davvero sconvolgente quando non racconta, ma isola una immagine che dal reale ci chiama al concetto e quindi al soprasensibile. Non è un pittore che ottiene fasti nella orizzontalità di una narrazione ricca (come molto barocco europeo), ma dà il meglio nella verticalizzazione nudamente anti-narrativa. Infatti potremmo dire che non è un artista “musicale”: non sarà un caso che nella sua tela dei primi anni '40 su *Le tentazioni di san Girolamo* il santo è tentato soltanto da donne che suonano strumenti, è sedotto – senza risultato ovviamente – semplicemente da un concerto, da dame in concerto (cat. p. 48, non in mostra). E neppure casuale è forse che alcune delle più note nature morte di Zurbarán, come quella di oggetti preziosi del 1658-1664 circa (cat. p. 153) o l'altra del '33 strafamosa con cedri, arance, una rosa e una tazzina su piatto di peltro (cat. p. 20, dolorosamente assente dalla mostra), siano quasi semplici *esposizioni* di oggetti su un tavolo, non *composizioni*. Ciò vale soprattutto per la prima citata: una mera mostra di vasellame di gente agiata, quindi una distinzione isolante, non un *concerto*, una struttura armonica, appunto.

Facciamo subito un rapido confronto per intenderci. Fra le tante raffigurazioni di san Francesco del pittore, in mostra ve ne sono due in particolare su cui vorremmo soffermarci. Una è un capolavoro celeberrimo, il *San Francesco* del 1635 circa, l'altro una tela dei primi anni trenta, *Il miracolo della Porziuncola* (cat. pp. 139 e 137). Quest'ultima, come altri dipinti dell'autore, è divisa in due sezioni ambientalmente distinte: in basso il santo con le braccia levate in adorazione, in un contesto nudo e spoglio quanto mai (dei gradini di pietra, un'apertura sulla sinistra), arricchito soltanto da rose sparse in terra; in alto la scena miracolosa, su uno sfondo dorato pieno di angeli, putti e nubi, con Cristo e la Vergine che concedono l'indulgenza plenaria ai futuri pellegrini. Bene, questo dipinto, pure magnifico, ha una necessità narrativa che rende l'immagine del santo e dell'insieme complessivamente meno efficace, giustificando quasi quell'insulso epiteto di pittore “semplice”

<sup>38</sup> *Zurbarán (1598-1664)*, a cura di I. Cano Rivero, con la consulenza scientifica di G. Finaldi, Ferrara, Fondazione Ferrara Arte, 2013

che spesso viene affibbiato a Zurbarán. Il quale è tutt'altro che un pittore semplice, come dimostra l'altro Francesco, quello appunto sopra per primo citato, di qualche anno dopo, grandioso in figura intera, con un piede nudo in avanti alla luce, per indicare che il santo cammina pieno di *gravitas*, in un saio col cappuccio sul capo, su uno sfondo nero ma con l'ombra della figura sulla destra, reggendo fra le mani religiosamente un teschio rovesciato. Qui il cosiddetto tenebrismo è una mera funzione spirituale: l'estremo realismo con cui ombre, luci, pieghe del saio, riflessi risaltano cupamente chiama all'interpretazione, cioè a uno scarto dal sensibile al pensiero. Del resto ogni opera d'arte ha la funzione estetica di chiamare all'interpretazione, e più essa è *bella più forte* è questa chiamata.

Mentre il *Miracolo* raccontava una visione, e coglieva il santo nella posizione di chi sta contemplando un'apparizione mirabile, narrando quindi un evento, con una separazione in due vaste sezioni di cui la superiore era esplicitamente un manifestarsi del meraviglioso divino, il *Francesco* (fig. 7) è un blocco monocromo di profonda meditazione, di una purezza iper-naturalistica e di una severità assoluta e immensa, tutti elementi che ci costringono a una interpretazione del dato di realtà per penetrarlo e capirne il senso dentro la carne e la materia.

Il colore dominante è il bruno, e mentre il volto è assai in ombra, la carne rugosa e calda di mani e piede già ci esortano a una compenetrazione fisica come nel miglior caravaggismo europeo<sup>39</sup>. Ma certo il teschio rovesciato ci suscita molti quesiti. Esso è dorato, quasi una sublimazione del bruno, e la sua doratura fa pensare a un calice aureo<sup>40</sup>, un graal della passione di Cristo come oggetto di penetrante riflessione. Dunque un pensiero di morte come rinascita, una essenziale allegoria di risurrezione. Il cammino di Francesco è un cammino verso la gloria della morte e resurrezione, il cammino della sequela di Cristo cui sono chiamati tutti coloro che osservano il dipinto. L'oro del teschio è l'oro della morte santa. Qui non servono nobilissime visioni, basta l'umanità assoluta di un frate e quella ancora più umana di un teschio quasi d'oro per dirci dell'eterno, che si creda o no. La salvezza è qui con me, in questa immagine che appare sconvolgente nella sua naturale potenza.

Come il crocifisso del 1640 circa, di Siviglia, uno fra i tanti raffigurati da Zurbarán, ma il più atroce per quella bocca aperta e gli occhi arrovesciati, non sai se ultimo atto dell'agonia o già segni cadaverici, comunque tratti di un uomo che muore, che muore davvero (cat. p. 177). E ancora pensiamo

<sup>39</sup> Vd. di G. FINALDI, *Zurbarán, il "Caravaggio spagnolo", e la pittura italiana*, nel catalogo cit., pp. 49-59.

<sup>40</sup> Il suggerimento mi viene dal prof. Luigi Donato, che ringrazio.

al celeberrimo *Agnus Dei*, un tenero agnellino con le zampe legate disteso su un tavolo pronto allo sgozzamento, di cui la versione del Prado non ha neppure l'aureola e la scritta *Tanquam agnus* che troviamo nella copia di San Diego (cat. pp. 16, 175). L'olio del Prado si presta ancor più alla definizione di *bodegón a lo divino* (natura morta divinizzata) per usare l'espressione di Emilio Orozco, che cita Odile Delenda nella scheda 27 del catalogo (p. 174). Una quotidianità straziante che sceglie di introdurci al mistero della passione con un riserbo allusivo tanto pieno di umile pathos quanto permeabile sino alla metafisica suprema della passione salvifica. Un agnello da macellare diventa un mistero, in tutti i sensi possibili della parola. E potremmo continuare, magari evocando il terribile e stupendo *San Serapio*, opera del 1628 (cat. p. 118), in cui il giovane lascia cadere il capo bruno sulla sua destra, forse in uno svenimento o poco prima di morire. Una piccola testa scura con le labbra semiaperte sperduta in un immenso pannello di sovrano e luminoso realismo su fondo nero: ecco una santità umana apparentemente offesa senza remissione, ma tutta da penetrare e comprendere alla luce dello spoglio senso stesso della parola martirio.

Una obiezione al nostro concetto di valorizzazione del non-narrativo in Zurbarán potrebbe nascere osservando uno dei suoi più celebrati capolavori, *La casa di Nazaret* della metà degli anni '40 (cat. p. 165, versione di Madrid: altra copia con alcune varianti a Cleveland, cfr. scheda nr. 23 di O. Delenda p. 164). Qui in effetti un micro-racconto sussiste: il giovanissimo Gesù, magnifico e pur naturale nella veste color giacinto della versione esposta, si è punto con le spine di una corona, allusione evidente alla passione, e accanto, separati i due da un tavolo con libri e pere, c'è la Vergine in stoffe di mirabile pannello e colore, con l'atteggiamento melanconico classico che guarda in una direzione incerta. Se guardasse senz'altro al figlio, come ritengono i più, allora il legame fra i personaggi creerebbe una narrazione più coerente e orizzontale. La Madonna soffrirebbe vedendo nella puntura del figlio la prefigurazione delle sofferenze future. Ma la madre non sta precisamente guardando in quella direzione. Essa è sperduta in uno sguardo che è appunto squisitamente malinconico, indefinito nella messa a fuoco di ciò che si guarda e vagante in regioni del pensiero vastissime e non organizzabili, potremmo dire. Ecco che allora la mancata relazione cogente fra i soggetti incrina la narratività piena e lascia spazio all'interpretazione. Certo, anche osservando un vuoto pregno di meditazione la Vergine può pensare alla sorte del figlio. Ma l'indefinizione dell'oggetto di sguardo accresce la bellezza, *i. e.* la suprema *interpretabilità* del dipinto. E la naturalezza della scena intima, nonché la giovanile tenera preoccupazione di Gesù per la ferita al dito che si è procurata, tutto arricchito da fiori, colombe e panni di

un bianco purissimo, ci fanno dimenticare gli amorini nel raggio di luce in alto a sinistra e ci inducono a scrutare in profondo soltanto la quotidianità mistica dell'insieme.

In apertura del suo celebre saggio su *L'officina di Rembrandt*<sup>41</sup> Svetlana Alpers citava un passo dalla monografia rembrandtiana di Jacob Rosenberg a proposito dell'*Uomo dall'elmo d'oro*, brano di cui ora esaltiamo un passo:

Il contenuto spirituale predomina malgrado la parte superiore della composizione s'imponga con la lucentezza fisica della materia. Il contrasto tra lo splendore dell'elmo e la tonalità attenuata del volto rivelano quali siano le forze materiali e immateriali del mondo di Rembrandt, nel loro indistricabile legame. Come in tutte le opere maggiori del pittore, si percepisce anche in questa la sintesi tra il dato reale e quello visionario, e il dipinto, per via di quello splendore interno e della profonda armonia, si avvicina più alla musica che alle arti plastiche (p. 3).

Poco conta che il dipinto sia disattribuito o meno a Rembrandt. Quello che ci interessa nell'analisi ormai storica di Rosenberg è l'insistere sulla resa *materiale*, splendidamente *fisica* e dettagliata dei rilievi aurei dell'elmo insieme con la tragicità del volto. Noi parleremmo, più che di tragicità, di una sorta di vago melanconico corrugamento di un viso che sembra quasi plebeo, non sai se affaticato dal troppo lavoro manuale o dal troppo pensare. In ogni caso il richiamo ad attraversare una materia perfettamente conclusa (oro e carni) verso un dato immateriale o genericamente metafisico si genera potentemente nel dipinto: la fuga verso la musica, di cui parla Rosenberg, è come un *vanire* montaliano verso un indeterminato, un pensiero di morte, forse, di eterno, una tristezza immensa. Ma lo pseudo-Rembrandt ci lascia anche la libertà di rimanere al di qua da ogni ventura metafisica: la evoca, ma non la obbliga a manifestarsi, come – quasi – in Caravaggio. Il realismo metafisico ha questa accuratezza nel non costringere nessuno ad andare oltre: quell'oltre è un attraversamento, un viaggio che si può fare, che qualcosa indica, ma la mano che addita non c'è, neppure quando la mano potrebbe essere quella di Cristo in persona. Ecco perché pure il Seicento caravaggista funziona per la Chiesa trionfante tanto quanto la pittura ideale (o cosiddetta tale). Et idem dicasi per la poesia: la materia che si fa concetto, la moralità cavata da un dato quotidiano di realtà o da un accidente curioso, le ingegnosità petrose escusse per cantare il protomartire Stefano si affiancano alle celebrazioni classicistiche di un Chiabrera e così via, con incroci non indifferenti.

<sup>41</sup> Torino, Einaudi, 1990.

Inoltre la pittura rembrandtiana si rivela esemplare del realismo barocco in specie se la leggiamo con il filtro analitico di Georg Simmel, autore di celebri saggi filosofici sul pittore di Leida. Se l'arte rinascimentale e classica tendevano a un'astrazione atemporale, seguendo il principio della *forma* intesa come tipicità calabile nella molteplicità delle differenze e produttiva di una superindividualità che assumeva le divergenze in uguaglianza superiore, l'arte di Rembrandt segue il principio della *vita* e quindi coglie l'individualità, che è così e non può essere altrimenti:

La forma non è inchiodata alla realtà, ha una sua propria validità ideale, che può venire assunta da un numero qualsiasi di realtà; ma la vita è, semplicemente, solo reale e ha perciò, in ognuna delle sue sequenze, quell'unicità, che ogni elemento di realtà possiede in quanto realtà<sup>42</sup>.

Dunque la scelta dell'individuale, rembrandtiana ma più in genere tipicamente barocca, è una scelta della vita contro l'irrigidimento di una bellezza pura, senza scorie di imperfezione. La realtà è imperfezione, inevitabilmente, e la sua seduttività sta nel porsi quasi come sorpresa, all'interno del dominio dell'arte, piuttosto che come enigma dell'essere o incarnazione dell'idea:

Se gli uomini di Rembrandt, commisurati a questo ideale, sono tanto spesso "brutti", ciò dipende dal motivo profondo che l'intero strato dell'essere, come norma ideale dal quale è sorto il nostro ideale convenzionale di bellezza non è, in generale, la meta della sua intenzione figurativa<sup>43</sup>.

Questa meta è invece il fenomeno privo di dignità ideale assoluta e immerso nel divenire vitale fatto di continue irripetibilità e unicità (l'influsso di Bergson sul pensiero di Simmel è evidente)<sup>44</sup>.

Rivolgiamoci ora al sempre importante volume di Daniel Arasse, *L'ambizione di Vermeer*<sup>45</sup>, e leggiamo che il pittore di Delft «elabora il suo materiale per eludere l'interpretazione, sospendere il senso, rendere indecidibile la "leggibilità" di ciò che è visibile» (p. 42). Il quadro non è risolvibile dallo spettatore, «non si lascia spiegare». Rende presente la vita, rende vivente l'immagine, ma questa vita è «tanto presente quanto inaccessibile, prossima quanto impenetrabile» (p. 101). È il *mistero* della piena ma illusoria e apocalittica visibilità delle immagini vermeeriane, visibilità accentuata enfaticamente dalla prosaicità e quotidianità "interna" dei temi. Non c'è segreto, c'è appunto mistero: «[...]

<sup>42</sup> G. SIMMEL, *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 164.

<sup>43</sup> Ivi, p. 165.

<sup>44</sup> Ivi, intr. di L. Perucchi, p. 23.

<sup>45</sup> Torino, Einaudi, 2006.

le figure di Vermeer non rimandano alcun segreto: quel che vediamo delle figure, in piena luce, manifesta il mistero di ciò che, presente, non è visibile» (p. 109). Non c'è il chiaroscuro drammatico di Rembrandt né il tenebrismo dei caravaggisti, bensì una luce dappertutto, una conciliazione di opposti “cattolica” che crede nell'unione dell'invisibile al visibile, un mistero sacro, dunque, che emerge nella tematica borghese apparentemente profana (p. 111). Una fede nella presenza, insomma, quindi nel valore metafisico dell'immagine fisica (p. 113 con riferimento alla didattica ignaziana e tridentina delle immagini). Anche Vaudoyer, guida a Proust per Vermeer<sup>46</sup>, scriveva nel 1921:

Attraverso quale sortilegio Vermeer, rappresentando lo spettacolo più quotidiano e più banale, arriva a dare allo spettatore un'emozione così misteriosa, così grande, così eccezionale? [...] come veniamo ben presto rapiti fuori del reale da queste opere che all'inizio sembrano essere nient'altro che le opere dei sensi! (p. 132).

In realtà è proprio nel reale che c'è la metafisica, quasi involta, indubbiamente epifanica ma misteriosa. Il dipinto ci comunica una epifania in atto, ma non ci dice di cosa esattamente: solo carica di presenza così forte l'immagine “realistica” da convincerci subito che è nel reale il più spudoratamente illuminato da una finestra a sinistra che si dà ... l'illuminazione.

Il nobile e il prosaico, l'alto e il basso, il poetico e l'impoetico: la coesistenza di e l'osmosi fra queste categorie sono principio di modernità. Lo avvertiamo nella lirica fra Cinque e Seicento, nella “nuova” lirica, diciamo, così come nella pittura. Consideriamo un *bodegón* come quello di Felipe Ramírez del 1628 al Prado, dove pendono un francolino, due grappoli d'uva e sul ripiano abbiamo, accanto a una splendida coppa d'oro istoriata con i suoi cupi gigli, un enorme cardo in verticale<sup>47</sup>. L'eleganza del fagianide, la sublimità simbolica di uva e gigli, la preziosità della coppa e, potentemente luminoso e minutamente descritto nella sua materia, l'umile cardo, che domina semanticamente l'insieme. Come a dire che il messaggio della natura morta è cristiano al massimo, una sintesi del realismo cristiano, ovvero del realismo metafisico, che appone l'umiltà allo splendore risolvendo l'una nell'altro. Così altrove possiamo trovare i carciofi accanto al più fine cristallo e ai fiori più struggenti<sup>48</sup>. Un grande teatro del sublime desublimato e del prosaico innalzato. Ma questa è solo la provocazione iniziale, “moderna”, antitradizionale. L'esito autentico è una destituzione di senso delle stesse

<sup>46</sup> Vd. ora L. RENZI, *Proust e Vermeer*, Bologna, il Mulino, 2012<sup>2</sup>.

<sup>47</sup> Vd. Flores españolas del Siglo de Oro. *La pintura de flores en la España del siglo XVII*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2002-2003, cat. nr. 2.

<sup>48</sup> Ivi, cat. nr. 6, 16.

categorie di alto e basso: la bellezza (e il significato spirituale) dilaga ovunque nella verità.

Verità e umiltà naturalmente non solo oggettuale o animale, ma anche e soprattutto umana. L'arte di Velásquez nel trattamento di personaggi e situazioni mitologiche in chiave classicisticamente quotidiana è così nota che non merita ulteriori osservazioni. Ma quello che può intrigare è ad esempio confrontare un celebre dipinto dello spagnolo, *La fucina di Vulcano*<sup>49</sup>, con un frutto realistico altrettanto scandaloso del secolo XIX, i *Piallatori* di Caillebotte<sup>50</sup> (figg. 8 e 9).

Non sembri anacronistico o fatuo questo confronto. L'effetto di choc che un uomo del Seicento poteva provare davanti alla riduzione verista del mito si proietta con coerenza verso lo scalpore che la tela di Caillebotte provocherà più di duecentotrent'anni dopo. Perché dipingere in una vivida e autentica nudità dei forgiatori ben poco "mitici"? E perché fare oggetto di un quadro tre *raboteurs de parquet* a torso nudo, elevandoli a protagonisti di un momento di bellezza? Capire questo è capire la modernità.

### *Teatro e realismo*

Certo, la parola *realismo*, che fa paura a molti, non si può non evocare, per un tratto di storia culturale che è l'incunabolo della modernità (fine XVI-XVII sec.): sarà realismo metafisico, sarà realismo bamboccianti, sarà realismo psicologico, scientifico, epistemologico, teatrale, persino religioso e politico, ma pur sempre di realismo barocco si tratta. Credo che si sia equivocato sull'artificiosità come marca identitaria del barocco: l'artificio se mai è specchio del reale di cui si scopre la complessità o è tentativo nevrotico quanto si vuole di maneggiare questa realtà, o ideale di ricreazione di un classicismo umano, e quindi più realistico della polifonia selvaggia in quanto irrazionale, da parte del melodramma nascente, o ancora mondo come teatro che significa che il teatro è specchio del mondo, o altro. A proposito del teatro del mondo<sup>51</sup>, ad esempio, voglio cursoriamente citare il grande romanzo

<sup>49</sup> Cfr. tra l'altro *Velásquez a Roma, Velásquez e Roma*, a cura di A. Coliva, Milano, Skira, 1999, pp. 27-29; S. SALORT PONS, *Velásquez e l'Italia*, in *Velásquez*, Milano, Leonardo Arte, 2001, pp. 53-83: 60; *Velásquez*, a cura di A. Domínguez Ortiz, A. E. Pérez Sánchez, J. Gállego, Madrid, Museo del Prado, 1990, cat. nr. 23 pp. 158-161.

<sup>50</sup> Sull'autore vd. almeno K. VARNEDOE, *Gustave Caillebotte*, New Haven, Yale University Press, 2000.

<sup>51</sup> Vd., fra l'altro, il primo capitolo, «*All the world' a stage*», di P. N. SKRINE, *The Baroque. Literature and Culture in Seventeenth-Century Europe*, London, Methuen & Co, 1978, pp. 1-24.

di Le Sage, che riassume tutta una tradizione spagnola, osservandola pure da una specola francese. La centralità del teatro e dei teatranti nel *Gil Blas* è significativa anche perché, quasi ogni volta che entrano in scena gli attori e le attrici e il mondo effettivo del palcoscenico, nelle vicinanze della storia c'è un qualche personaggio che si traveste per i propri fini<sup>52</sup>. Insomma, il vero teatro professionistico e quello "dilettantesco" nella vita: ciò vuol dire che l'esistenza sociale è mascherata perenne, che ci si traveste, e quindi tutto si trasforma, socialmente c'è una fluidità inarrestabile, per cui il teatro è parte integrante e quasi emblema del mondo, o meglio il teatro è metafora analitica per la descrizione della realtà. Il *topos* del teatro del mondo è un altro tassello del realismo barocco, altro che esaltazione della finzione, dell'artificio, e fuga dal reale nella forma fantastica o bizzarra dello spazio scenico! Il teatro barocco desidera *annettere* a sé tutto il mondo, esaurirlo sulla scena, in tutte le sue contraddizioni. Non opera selezioni (se non, relativamente, in certo teatro classicista) e mostra ciò che tradizionalmente non si doveva ostendere:

Lorsque Hérode massacre un petit enfant de Bethléem, on exige que le meurtre se passe sous les yeux du public; et quant au pitre de Salzbourg<sup>53</sup>, aucun endroit ne lui paraît mieux approprié que la scène pour faire ses besoins<sup>54</sup>.

Dunque l'infanticidio e l'atto di defecare in scena, il tiranno mostruoso e il buffone sfrenato, il sangue e lo sterco. Ancor più, «du sacrement à l'excrément»<sup>55</sup>, il gusto dei contrasti accesi che non è affatto mera ricerca di meraviglia, ma è *atalaya de la vida humana*, perché la varietà è nel reale, nella natura, come sentenza Lope, una varietà sconvolgente, lontana da ogni regola poetologica. Se anche vogliamo cogliere in certo pensiero barocco un insistere sull'evanescenza della vita, del *saeculum*, sulla natura effimera del

<sup>52</sup> Ad esempio: alla fine del libro terzo il protagonista ha abbandonato il mondo del teatro (vero) perché disgustato; nel capitolo secondo del libro seguente, cioè una decina di pagine dopo, la giovane Aurore decide di travestirsi da uomo per conquistare il proprio innamorato con una complessa finzione cui parteciperà anche Gil Blas: «Nous ne regardâmes donc plus cette entreprise téméraire que comme une comédie, dont il ne fallait songer qu'à bien concerter la représentation. Nous choisîmes nos acteurs dans le domestique, puis nous distribuâmes les rôles; ce qui se passa sans clameurs et sans querelles, parce que nous n'étions pas des comédiens de profession» (A.-R. LE SAGE, *Histoire de Gil Blas de Santillane*, a cura di R. Étiemble, Paris, Gallimard, 1973, p. 300). Altri esempi di teatralità metaforica più o meno contigua alle tante occorrenze del mondo teatrale professionale nel romanzo si potrebbero fare.

<sup>53</sup> Si tratta del noto «Salzburger Hanswurst».

<sup>54</sup> R. ALEWYN, *L'univers du Baroque*, Genève, Gonthier, 1964, p. 70 (ed. orig. *Das grosse Welttheater*, Hamburg, Rowohlt, 1959).

<sup>55</sup> *Ibid.*



percepito, allora il teatro come intermediario tra illusione e realtà<sup>56</sup> sarà tecnicamente “realistico” in quanto mimetico del mondo. E se nel mondo ci si maschera, si finge, si dissimula, si è necessariamente ipocriti (la letteratura è immensa e variegata, da Accetto a Molière ecc.), allora il teatro, che è mascheramento di per sé e che in età barocca moltiplica in sé le mascherate e i travestimenti, sarà ancora l'immagine corretta della società. Ma il teatro barocco è realistico anche in quanto inscena la verità tutt'altro che evanescente della vita umana miserabile e torturata, così in Shakespeare come in Racine.

Il mondo è *specchio* e *teatro*, ma proprio per questo è *vero*. Ce lo spiega mirabilmente John Donne in un suo grande sermone, recitato nella Pasqua del 1628, su *1Cor* 13, 12<sup>57</sup>. Ora vediamo Dio *per speculum et in aenigmate*, afferma Paolo come tutti sanno, poi lo vedremo *facie ad faciem*. Donne chiosa:

For our sight of God here, our theatre, the place where we sit and see him, is the whole world, the whole house and frame of nature, and our *medium*, our *glass*, is the book of creatures, and our light, by which we see him, is the light of natural reason (p. 411).

Donne ripeterà questa scansione concettuale più volte per tutto il sermone. E spiegherà più dettagliatamente il suo particolare “realismo”, che potremmo chiamare teologico. Penetrando nella fenomenologia dello specchio:

But how do we see in a glass? Truly, that is not easily determined. The old writers in the optics said that when we see a thing in a glass, we see not the thing itself, but a representation only; all the later men say, we do see the thing itself, but not by direct, but by reflected beams. It is a useless labour for the present, to reconcile them. This may well consist with both, that as that which we see in a glass, assures us, that such a thing there is (for we cannot see a dream in a glass, nor a fancy, nor a chimera) so this sight of God, which our apostle says we have *in a glass*, it enough to assure us, that God there is (pp. 413-414).

Ecco che lo specchio non è emblema di inganno, evanescenza o fugacità: ciò che vediamo riflesso è garantito che *esista*, e l'esistenza del mondo e quindi di Dio è solidamente fondata. Il barocco è (anche) questo: certezza della realtà. Lo specchio è migliore dell'acqua, continua poi Donne, è più solido mezzo di chiarificazione del reale e del divino. E ancora ribatte: «This way, our theatre, where we sit to see God, is the whole frame of nature; our *medium*, our glass in which we see him, is the creature; and our light by

<sup>56</sup> Ivi, p. 89.

<sup>57</sup> Lo leggiamo in *The Works of John Donne*, a cura di H. Alford, vol. I, London, J. W. Parker, 1839, pp. 410-428. Vd. SKRINE, *The Baroque*, p. 157.

which we see him, is natural reason» (p. 414). Di nuovo il teatro, il *nostro* teatro, cioè la nostra *realtà*, l'intera trama della natura. Dunque il *theatrum mundi* non è metafora a significare l'inattendibilità delle cose e delle persone, al contrario. Un teatro che si riflette in uno specchio, ecco la sintesi del realismo naturale-teologico, ed è straordinario che teatro e specchio non moltiplichino la falsificazione ma rafforzino la verità. Con l'illuminazione peraltro della ragione, è da notare. E in ogni caso, anche nella caligine più profonda, il mondo-teatro ci mostra la luce:

[...] whether we be in the darkness of ignorance, or darkness of the works of darkness, or darkness of oppression of spirit in sadness, the world is the theatre that represents God, and everywhere every man may, nay must see him (p. 415).

*In darkness let me dwell*, cantava John Dowland anni prima, nella disperazione più aspra (*jarring sounds*). Ora Donne sembra raccogliere quella disperazione e purificarla nel teatro del mondo, che è garanzia di autenticità esistenziale e del divino. Non crediamo che questo sermone di Donne sia qualcosa di eccezionale nell'ambito della cultura barocca. Si tratta di un realismo teologico che si fonda sul realismo *tout court*. Donne nega ogni possibilità di ateismo, vede Dio in tutte le cose, anche se specularmente. C'è invece chi si ferma al realismo naturale, e rifiuta il soprasensibile (vd. oltre il capitolo sul libertinismo filosofico). È una differenza non da poco, ma proviamo a guardare più a fondo nel contesto culturale.

Il teatro è l'ambito in cui la civiltà del Seicento trova un costante ed euforico spazio di auto-riflessione. Il teatro barocco è uno spazio di sperimentazione furiosa. In Italia abbiamo un crogiolo di invenzioni: dalla prassi professionistica della commedia improvvisa alla tragicommedia con tutte le varianti pastorali e non pastorali (tragisatiricommedia e altri tragelafi), alla commedia morale (Leoni, Pona), alla commedia in commedia alla *pièce* comico-pastorale-tragica (Andreini *docet*), per arrivare alla suprema delle novità, il melodramma<sup>58</sup>. Parleremo più avanti dei legami fra le novità di genere e il lavoro delle Accademie. Anche la nascita del melodramma si lega all'Accademia degli Alterati, come è stato ben evidenziato. Il melodramma, creazione per eccellenza barocca, sembra essere il culmine dell'artificioso. La sua genesi però ci dice qualcosa di diverso. Il suo obiettivo, originariamente, era quello di opporsi all'astrazione polifonica in cui l'incomprensione delle parole creava caos e restaurare una umanistica perfetta armonia di

<sup>58</sup> Mi permetto un rinvio ai miei *Tragicomico e melodramma*, Milano, Mimesis, 2011, e *Tragicomico*, Napoli, Guida, 2013.

voce “recitante” e di *melos* che la sorregge, anzi la porge e la irrobustisce psicagogicamente. Un ideale perfettamente attico-fiorentino, se vogliamo, certamente *classicista*, in quanto fondato su studi e supposizioni intorno alla tragedia greca antica. Dunque il nuovo genere teatrale più originale e duraturo inventato all’inizio del Seicento, ritenuto culmine di *artificiosità*, ha nel suo DNA un atto fondante restaurativo, idealista, classicista. E perfino eudemonista (l’*Euridice*), ma tale resterà per pochissimo tempo.

### *Eroicomico*

Nuovi generi, dunque, come marca inconfondibile del secolo XVII. E in molte di queste nuove forme rinveniamo un tratto di nuova osservazione del reale, magari non clamoroso come nella pittura coeva, ma comunque crediamo decifrabile. Verrebbe d’obbligo dire qualcosa sul poema eroicomico<sup>59</sup> e sulla variante mitologico-parodica<sup>60</sup>, o sulla poesia satirica<sup>61</sup>. Ma non è detto che in queste pratiche letterarie il dato di realtà osservabile sia più vivace, anzi le leggi interne di coazione a ripetere in generi come ad esempio la satira sono forse più forti di quelle che regolano la lirica. Si registrano naturalmente mirabili eccezioni, come la satira IV contro i peripatetici di Iacopo Soldani, in cui il linguaggio proprio del genere è al servizio di una difesa della modernità, delle conquiste galileiane, della mobilità-progresso della scienza.

D’altra parte, per il modello eroicomico del Tassoni vale spendere qualche parola, pur consapevoli della nutrita letteratura critica in merito<sup>62</sup>. In realtà la *Secchia* è un’opera non così immediatamente decifrabile nel suo senso complessivo, come del resto l’*Adone* – e si tratta dei due testi poematici

<sup>59</sup> Su cui si rimanda senz’altro ai volumi di M. C. CABANI, *La pianella di Scarpinello. Tassoni e la nascita dell’eroicomico*, Lucca, Pacini Fazzi, 1999; EAD., *Eroi comici*, Lecce, Pensa, 2010. Ampia la prospettiva di C. BERTONI, *Percorsi europei dell’eroicomico*, Pisa, Nistri-Lischi, 1997.

<sup>60</sup> Da legare idealmente, pur con i dovuti distinguo, alla “umanizzazione” del mito in certi dipinti di Velázquez: cfr. J. A. MARAVALL, *Velázquez e lo spirito della modernità*, Genova, Marietti, 1988, pp. 122-124.

<sup>61</sup> Segnalo almeno l’edizione di I. SOLDANI, *Satire*, a cura di S. Dardi, intr. di D. Romei, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2012. Cfr. P. G. RIGA, *La satira italiana nel Seicento*, in *La satira in versi. Storia di un genere letterario europeo*, a cura di G. Alfano, Roma, Carocci, 2015, pp. 163-182.

<sup>62</sup> Purtroppo nessun aggiornamento bibliografico nel recentissimo G. C. MONTANARI, *Attualità e meraviglie de «La secchia rapita»*, Modena, Mucchi, 2015. Nei giorni 6-7 novembre 2015 si è tenuto a Modena un Convegno su *Alessandro Tassoni. Poeta, erudito, diplomatico, nell’Europa dell’età moderna*, di cui si attendono gli Atti.

più rilevanti dei primi trenta anni del secolo in Italia. C'è una linea interpretativa che nella mistura di grave e burlesco enfatizza la necessità di non deprimere l'uno o l'altro dei poli, e una conseguenza di questa lettura può anche essere quella di dare uno spazio maggiore al versante serio, maggiore di quanto non sia stato dato finora. Significativa l'analisi differente che Cabani e Ferraro<sup>63</sup> hanno dato del medesimo episodio di inizio del III canto, quando dopo aver ricevuto la *visio in somniis* di Venere re Enzo si slancia impaziente dal letto e colpisce inavvertitamente con la spada l'orinale:

Quel fe' tre balzi, e in cento pezzi rotto  
cadde con la coperta cremesina.  
Con lunga riga, fuor sparsa di botto,  
per la stanza del Re corse l'orina (III, vi, 1-4)<sup>64</sup>.

Ferraro indica questo come l'unico episodio comico relativo a Enzo, che definisce personaggio complessivamente melanconico e serio, rappresentante di un mondo ormai scomparso nel caos e nel grottesco del presente. Cabani, nell'introduzione al volume citato, non è convinta: ritiene che Tassoni non sia «benevolo» con il personaggio, come con tutti gli altri, e considera l'episodio dell'orinale rovesciato un dato, come dire, irridimibile: «Basta in effetti una simile caduta a distruggere l'intero edificio e la caduta è tanto più rovinosa quanto esso era più alto»<sup>65</sup>. Dunque non ci sarebbe salvezza per una possibile serietà pensosa nella *Secchia*.

Proviamo a riflettere ulteriormente. Certo l'accostamento di una *pointe* grottesca a un segmento serio è modo tipicamente tassoniano<sup>66</sup>, come nella celebre ottava di presentazione di Renoppia<sup>67</sup>, equamente suddivisa in quattro versi di descrizione positiva e quattro di giunta burlesca. Ma che Renoppia, oltre che bella, sia sorda da un orecchio, non è cosa da stupirci più di tanto: la lirica secentesca fiorisce di belle difettose. Si aprirebbe il problema della natura e della qualità dell'ironia nella poesia barocca,

<sup>63</sup> In *L'eroicomico dall'Italia all'Europa*, a cura di G. Bucchi, Pisa, ETS, 2013.

<sup>64</sup> Citiamo da A. TASSONI, *La secchia rapita e scritti poetici*, a cura di P. Puliaatti, Modena, Panini, 1989.

<sup>65</sup> *L'eroicomico dall'Italia all'Europa*, p. 13.

<sup>66</sup> «[...] quando egli vuol sollevarsi, [il lettore troverà] altezza di stile veramente sublime ed eroico. Dalla quale altezza egli a bello studio si precipita bene spesso ad uno scherzo repentino e inaspettato, il quale artificio è dilettevole a meraviglia» (dedica del Preti ad A. Barberini, in TASSONI, *La secchia*, p. 604; cfr. D. CHIODO, *Preti, Tassoni e la paternità della dedicatoria al Barberini*, «Critica letteraria», XXI, 1993, pp. 781-788).

<sup>67</sup> Vd. G. TUCCINI, *Renoppia*, «belli virago», «Studi e problemi di critica testuale», LXXXV, 2012, 2, pp. 141-171.

e il discorso sarebbe assai complesso. A noi basta notare che l'irruzione dell'elemento "realistico" non sia tanto abbassante, quanto nuovo e legato all'accidentalità, scisso dalla completa idealità. Un pensiero analogo potremmo sviluppare a proposito dell'episodio della visione e poi dell'originale rovesciato in Tassoni: se poniamo in *epoché* il dilemma serio/comico e ci concentriamo sulla sostanza narrata, verifichiamo un semplice aggiustamento realistico di un *topos* epico come quello della visitazione notturna di una divinità. Il sinolo tragicomico è inscindibile, perché siamo dentro il barocco, cioè nella culla del moderno: la stessa Cabani ci conforta in questa direzione, domandandosi se l'autore scherza o fa sul serio, e aggiungendo in nota: «[...] questo aspetto mi sembra rientrare perfettamente nella poetica barocca»<sup>68</sup>. La «nuova sorte di poesia mista» di cui parlava Tassoni nella prefazione del 1619 viene illustrata bene nella dedica di Girolamo Preti ad Antonio Barberini del '25:

[...] questo poema ha una continovata mistura di serio e di faceto, e tutta quanta l'opera è uno scherzo grave o una gravità scherzevole; onde l'autore si può dar vanto d'aver trovata l'arte del far tragico il riso e la tragedia ridicola [...] (*La secchia*, p. 602).

La meraviglia è tutta nella compresenza del serio e del faceto.

Allora forse il realismo della *Secchia*, che tanto piaceva alla critica antibarocca, è in realtà qualcosa di molto più complesso che un'adesione a modelli stereotipati di "realtà" burlesca. Ad esempio, l'apparente parodia mitologica (quella che sarà sostanza dell'opera braccioliniana, disdegnata dal Tassoni) si traduce in effetti in una conversione prosaica e gentile (non satirica, come l'autore non avrebbe gradito) dove è sufficiente un delicato aggettivo («puttanella») <sup>69</sup> o un pudore ben pennelleggiato per dare il senso di una volontà di moderato realismo:

Già l'uscio aperto avea de l'oriente  
la puttanella del canuto amante,  
e 'n camicia correa bella e ridente  
a lavarsi nel mar l'eburnee piante;  
spargeasi in onde d'oro il crin lucente,  
parea l'ignudo sen latte tremante  
e a lo specchio di Teti il bianco viso  
tingea di minio tolto in paradiso (VIII, xv).

<sup>68</sup> CABANI, *La pianella di Scarpinello*, p. 18.

<sup>69</sup> Comunque più realistico-giocoso della *concubina* dantesca o della *druda* bruniana (cfr. V. SANTI, *La storia nella «Secchia rapita»*, pt. I, Modena, Antica Tipografia Soliani, 1906, p. 463).

e Febo già, con l'infiammata fronte  
 rimuovendo dal ciel l'aer ombroso,  
 còlta l'Aurora avea su l'orizzonte  
 ignuda in braccio al suo Titon geloso,  
 ond'ella rossa in volto, alzando il petto,  
 con la camicia in man fuggia del letto (X, v, 3-8).

La memoria dantesca e i metaforizzanti tradizionali non confliggono affatto con la sensibilità effettiva e descrittiva di questi inserti, dove il comico e il vago sono talmente indistinguibili da spostare l'analisi su altri versanti. La parentela con una lettura disinvoltata dei temi mitologici da parte della pittura barocca (anche senza scomodare Velásquez) mi pare indubitabile, al di là di raffronti puntuali. Così il gusto di genere alla Van Laer o Cerquozzi si trova anticipato nell'autocommento ai versi che descrivono un Attilio che aveva «scardassata la tigna a un insolente»:

Con certe buone coltellate levò l'insolenza a un cocchiere di Roma, che è una dell'eroiche azioni che si possano contare in quella corte, dove l'insolenza de' cocchieri, de' birri, de' barilari e de' carrattieri non può esser rappresentata con alcun superlativo (XI, VIII, 8).

Insomma, l'attenzione nuova al reale da parte di Tassoni va ben oltre l'antipetrarchismo cinquecentesco<sup>70</sup>.

La tensione tassonianiana contro il dogmatismo, l'indiscutibilità delle *auctoritates*, l'*ipse dixit*, si traduce, come è noto, in posizioni provocatorie, paradossali e talora persino ambivalenti. Ci interessa qui in particolare il rapporto con Omero, del resto già ben lumeggiato dalla critica<sup>71</sup>. Il quesito XI del libro IX dei *Pensieri*<sup>72</sup> si domanda «se Omero sia quel sovrano poeta che i Greci si danno a credere». Siccome Tassoni dichiara di non essersi «affezionato giammai all'autorità d'alcuno di loro (*gli antichi*) più di quello

<sup>70</sup> Sul "realismo" tassoniano vd. CABANI, *La pianella di Scarpinello*, pp. 199 e 203. Interessante il confronto col *Chisciotte*, ivi, pp. 240-241. Un riferimento al *Malmantile* di Lippi offre in questo senso sempre Cabani: «Ma nel *Malmantile* Lippi libera un realismo quotidiano e un gusto macchietistico-caricaturale che trovano riscontro, piuttosto, nella pittura "caricata e giocosa" dell'epoca e nell'esperienza romana dei cosiddetti Bamboccianti, cioè in un tipo di pittura caratterizzato da soggetti di tipo popolareggiante e da espliciti intenti di comica deformazione delle figure» (*Eroi comici*, p. 18). Si veda anche il più lontano volumetto di O. D'UVA, *Il realismo nella «Secchia rapita» di Alessandro Tassoni*, Trani, V. Vecchi, 1903.

<sup>71</sup> Vd. ad es. l'introduzione di P. Puliatti ad A. TASSONI, *Pensieri e scritti preparatori*, a cura dello stesso Puliatti, Modena, Panini, 1986.

<sup>72</sup> Ivi, pp. 775-802, dall'edizione del 1612.

che la ragione m'abbia persuaso» (p. 775), il vaglio del poema omerico sarà privo di pregiudizi e ispirato a una *effettività* del materiale poetico. E così procede con uno smontaggio analitico dell'*Iliade*, rilevandovi rozzezze, improprietà, bassezze, sciocchezze, anzi «sciempiezze», senza pietà, contrapponendovi il modello assoluto per lui di poema epico, la *Liberata*, e in seconda istanza il *Furioso*. L'ira di Achille, con cui si apre l'*Iliade*, è considerata non un'ira eroica e attiva, ma priva di azione, perché Achille se ne va dal campo di battaglia e si mostra un mediocre traditore del principe e dei suoi. Gli eroi di Omero chiacchierano troppo, anche in situazioni che richiedono movimento e rapidità, come nei combattimenti. Giove minaccia di picchiare la moglie se non sta zitta, e complessivamente gli dèi si comportano in modo indecoroso, spesso da vigliacchi e pettegoli. Certi paragoni risultano sconvenienti, come quello fra gli anziani troiani e le cicale, «di cui non è animale nel mondo di più stridente e importuna voce» (p. 787). I guerrieri greci sono come «bambocci», Achille e Patroclo si mettono a spignattare e cuocere allegramente, come se «così fatte sordidezze» non dovessero essere compito di attendenti (p. 790). Soffermiamoci su un appunto in particolare. Nel diciannovesimo canto dell'*Iliade*

Achille si raccomanda alla dea Teti sua madre perché il cadavero di Patroclo non gli sia sconcato dalle mosche, ed essa l'assicura [...] <sup>73</sup>. Però, se Omero scrisse così fatte cose per burla e per far ridere, va bene; ma s'egli seriamente le scrisse, sia detto con quel riguardo dell'antichità che si dee, è un gran pazzo chi ha per saggia invenzione l'occupare una persona divina in cacciar le mosche da un corpo morto, che senza tante storie si poteva coprire con un lenzuolo (p. 797).

Omero potrebbe aver scritto quei versi per burla? La risposta deve essere no, perché l'*Iliade* è un poema epico, anzi l'archetipo del genere. Tuttavia non dimentichiamo la paradossale ipotetica. Le mosche risultano sconvenienti anche in una comparazione «vilmente espressa» dal poeta:

Haud aliter certantes agmine denso  
confuderat acies, quam verno sydere muscae  
in patulis ovium caulis, ad plena volantes  
mulctra avidae, saturantque famem et se lactibus implet,  
che poi l'Ariosto sì vagamente spiegò:

<sup>73</sup> I versi omerici prosasticamente latinizzati (da *Il. XIX*, 30-31), qui omessi, sono ripresi dal Tassoni da *HOMERI poetarum omnium principis Ilias, Andrea Divo Iustinopolitano interprete* [...], Venezia 1537 (*colophon*: «apud Iacob. a' Burgo Francho», Iacopo da Borgofranco editore), c. 212v.

Come assalire i vasi pastorali  
 o le dolci reliquie de' convivi  
 soglion con rauco suon di stridule ali  
 l'impronte mosche a' caldi giorni estivi (p. 795)<sup>74</sup>.

Si noti in Omero (liberamente latinizzato) la relazione fra le mosche e il latte di cui si rimpinzano. Evidentemente Tassoni non gradisce un'oltranza "realistica" simile, che peraltro ci fa immediatamente pensare al Marino, il quale paragonava il neo di un bel fanciullo a una «in puro latte immonda mosca» (*Adone*, XVI, 126, 1). Torneremo su questo. Una curiosità: il quesito XX del nono libro dei *Pensieri* si occupa del «Perché siano state create le mosche», e risponde molto empiricamente che gli «animalucci noiosi» sono generati da madre natura per cibo degli uccelli, in particolare di quelli che non scendono mai sul suolo (p. 818). Lo spirito razionalista e buonsensista di Tassoni è onnipresente nei *Pensieri*, con un'autonomia di pensiero che si fonda su dati oggettivi. Almeno fin dove poteva arrivare il modenese; certo la sua difesa del geocentrismo o la condanna di tanta poesia a lui contemporanea sono tratti di passatismo, ma singolarmente compresenti con una modernità di visione spesso affascinante. Si pensi alla concezione tutta materialistica dell'amore:

Ultimamente a confusione degl'ipocriti dico che per lo più non si ritrova amore umano che abbia per fine altro che cose sensibili e palpabili, e che gli amori platonici e i godimenti degli animi sono favole, sogni, fanfaluche e bugie ritrovate per ammantare gli affetti libidinosi e lascivi e ingannare i semplici (p. 611)<sup>75</sup>.

Ancora, si pensi alla riflessione sul «perché s'amino le donne brutte», con la conclusione che non è la bruttezza in sé ad essere attraente, ma è la cecità dell'innamorato a creare in lui una «falsa opinione» (p. 606). Ironica e concreta risposta all'estetizzazione poetica delle infinite modalità di donne difettose, così cara alla poesia del Seicento.

Ma torniamo all'Omero tassoniano. La critica dell'ira di Achille non impedisce all'autore della *Secchia* di iniziare il suo capolavoro proprio con un'allusione all'*incipit* omerico («quel memorando sdegno»). Certo non si

<sup>74</sup> *Orl. fur.* XIV, 109, 1-4. Il passo omerico è *Il.* XVI, 641-643. Cfr. anche II, 469-473. Il testo latino utilizzato da Tassoni è questa volta quello metrico di V. OSOPEO, *Belli Troiani scriptores praecipui* [...], Basilea, P. Perna, 1573, p. 772. Cfr. G. SETTI, *Il Tassoni erudito e critico d'Omero*, Venezia, Premiate Officine Grafiche di Carlo Ferrari, 1907, pp. 27-28 (estratto da «Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», LXVI, 1906-1907, 2, pp. 219-288).

<sup>75</sup> Vd. P. PULIATTI, *Rime inedite attribuite al Tassoni. (Proposta per un profilo erotico)*, «Studi secenteschi», XXI, 1980, pp. 3-39.



tratta qui di uno sdegno inattivo, anzi è produttivo di battaglia. Quindi si ha una correzione rispetto al greco. Ma siamo di fronte a una parodia, come sostiene la Cabani nel suo bellissimo volume?<sup>76</sup> O non piuttosto a una ripresa per così dire aggiustata? L'idea nostra è che l'*Iliade*, come la leggeva Tassoni, fosse un poema imperfetto, perché eroico ma troppo pieno di sconvenienze basse, e quindi potesse subire una sorta di perfezionamento con un nuovo poema che equilibrasse il basso e l'alto, l'epico e il comico. Naturalmente per noi, almeno dopo Auerbach, i tratti di "realismo" omerico ci sembrano straordinari, non certo «bassezze». Ma secondo la regola dell'*aptum* non si addicevano a un poema eroico. Diciamo che Tassoni intravede nella filigrana dell'*Iliade* un poema eroicomico non realizzato, o inconsapevole. La *Secchia* è quasi un inveramento, un'entelechia dell'*Iliade*. Quella tassoniana sarebbe allora un'operazione squisitamente barocca nella direzione di un realismo mescolato. Non si dimentichi la difesa delle forme ibride moderne, come la tragicommedia, che Tassoni fa nel cap. XIV del decimo libro dei *Pensieri* (p. 869). Quindi ciò che non sta bene nell'*Iliade* si addice invece all'eroicomico. E d'altra parte nella disamina critica e sarcastica che Tassoni fa del poema omerico troviamo preannunciati elementi quali la natura troppo umana e ridicola degli dèi (e pensiamo, oltre a Tassoni stesso, al Bracciolini) e persino l'ossessione delle mosche (e pensiamo a Lalli con la *Moscheide*). L'immagine delle mosche che si gettano sul latte degli ovili, probabilmente ripresa da Marino nel verso celebre dell'*Adone* sopra citato, è tanto impropria in Omero quanto coerente nella *Secchia*:

Bruni i fanciulli avean le mani e 'l viso  
e parean tutti in Etiopia nati.  
Un poeta<sup>77</sup> gli avrebbe a l'improvviso  
a le mosche nel latte assomigliati (IX, XIV, 1-4).

A prescindere dal rapporto Tassoni-Marino, che è estremamente complesso<sup>78</sup>, occorre dire che nell'ironia giocosa del passo della *Secchia* c'è, secondo l'autore, quella proprietà "moderna" che mancava nell'antico Omero (e forse anche nel Marino). L'eroicomico può essere anche soltanto un diletto, diversamente dall'impegno filosofico, naturalistico, enciclopedi-

<sup>76</sup> CABANI, *La pianella di Scarpinello*, pp. 159-160.

<sup>77</sup> «Un poeta (vuol egli dire) del suo tempo, in cui cominciò ad usarsi lo stile sforzato e stravagante, e di metafore stravolte e ridicole pomposo», ecc., con citazione seguente del verso di Marino: è il commento di Giannandrea Barotti al passo cit. della *Secchia*, nell'edizione da lui annotata, Modena, B. Soliani, 1744, pp. 300-301.

<sup>78</sup> Vd. A. LAZZARINI, *Poesia eroicomico e satira poetica: Tassoni, Bracciolini, Marino*, «Nuova rivista di letteratura italiana», XVII, 2014, 1, pp. 107-147.

co dei *Pensieri*, dove il realismo barocco è una *forma mentis* palpabile. Ma certo, se Tassoni intendeva implicitamente inverare, più che esplicitamente beffare, l'*Iliade* nella *Secchia rapita*, allora i suoi intenti erano davvero seri.

Altra cosa dall'eroicomico propriamente detto è la nuova tradizione della celebrazione sublime di una vicenda infima, con la discrasia brillante «fra l'inconsistenza del soggetto e l'elevatezza dello stile»<sup>79</sup>. L'autore di un archetipo del genere, Boileau, nella prefazione al suo *Lutrin* distingue chiaramente il burlesco, in cui personaggi elevati parlano in modo basso, e l'inverso, in cui un orologiaio e un'orologiaia parlano come Didone ed Enea<sup>80</sup>. Il furto di un leggio, come nel *Lutrin*, o il taglio di una ciocca di capelli, come nel *Rape of the Lock* di Pope, in una linea di estetizzazione del prosaico che arriva al modo galante-satirico settecentesco e infine pariniano, sono invenzioni che hanno in realtà una serie di precedenti in ambito lirico nutritissima, come abbiamo spesso cercato di mettere in luce. E si tratta anche in questo caso, a nostro avviso, di un avvicinamento alla realtà accidentale, trattata con linguaggio elativo, che non si limita a un capriccio di allargamento dell'*inventio* petrarchesca, ma si costituisce proprio come una volontà di poesia nuova, moderna. Con i suoi precedenti anche questa (dall'epigrammatica classica alla poesia cortigiana fra Quattro e Cinquecento), ma con un assetto tematico ed elocutivo chiaramente proiettato verso un superamento del passato, spesso accompagnato da esplicite formulazioni teoriche di modernismo. Torneremo più avanti su questo.

### *Riflessioni sul romanzo secentesco*

Il celebre saggio di Ian Watt sulla nascita del romanzo<sup>81</sup> con Defoe-Richardson-Fielding è anche un saggio sulla nascita del realismo e della modernità, aggiungeremmo noi. Watt ritiene che solo all'inizio del XVIII secolo (e fine secolo precedente) ci sia stata un'autentica discontinuità, con il romanzo nuovo che finalmente si occupa dell'individuo, anzi dell'individualità in opposizione alla generalità rinascimentale e prima medievale. Tuttavia ci pare che molte delle considerazioni storiografiche di Watt possano essere retrodatate o comunque integrate da un'analisi sul "realismo barocco", come

<sup>79</sup> BERTONI, *Percorsi europei dell'eroicomico*, p. 52.

<sup>80</sup> Ivi, p. 51. Cfr. G. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, pp. 184-190.

<sup>81</sup> I. WATT, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, s. l., Chatto and Windus, 1957 e ristampe.

per comodità lo stiamo chiamando. È così vero che «Defoe and Richardson are the first great writers in our literature who did not take their plots from mythology, history, legend, or previous literature» (p. 14)? Certo, Watt parla di letteratura inglese (*our*), ma poi spesso allarga il discorso a un quadro europeo soprattutto francese, oltre che britannico. Il *trend* che descrive Watt è in direzione dell'originalità e dell'individualità, della realtà contemporanea e accidentale (piuttosto che di un reale idealmente universale), dell'attualità (piuttosto che della tradizione letteraria codificata in *topoi* e strutture da imitare). I nuovi personaggi hanno nomi propri effettivi, non allegorici, si spostano in spazi e tempi definiti. Shakespeare, argomenta Watt, mostrava un disinteresse per la storia nella sua concretezza e per la cronaca del giorno-per-giorno, a favore di un «very abstract *continuum* of time and space» (p. 25), ma forse Watt non vuole considerare l'attenzione smaniosa, comitragica, farsesca e atroce del teatro elisabettiano-giacomiano per il proprio tempo, posto o meno che sia in sovrapposizione stridente e beffarda con mitologie o leggende per lo più ironizzate. Il comico barocco, che è quasi sempre un tragicomico, o comunque un comico ambivalente, si sposa al tragico e al satirico per una volontà di rispetto del reale che preannuncia un nuovo realismo, a nostro parere<sup>82</sup>. Altro aspetto della letteratura secentesca, la novità picaresca: Watt indica che

In the picaresque novel, it is true, and in Bunyan, there are many passages of vivid and particularized physical description; but they are incidental and fragmentary. Defoe would seem to be the first of our writers who visualized the whole of his narrative as though it occurred in an actual physical environment (p. 28).

Ma è così debole e pulviscolare il ruolo dell'ambiente o dei personaggi in romanzi come *Le page disgracié* di Tristan L'Hermite o, più tardi, nel *Gil Blas*? Ulteriore momento del discorso: lo stile narrativo. Watt esclude la tradizione francese (da La Fayette a Choderlos De Laclos) dal percorso verso il romanzo moderno a causa di una stilizzazione ancora troppo vistosa del linguaggio, «too stylish to be authentic» (p. 33). Un criterio indubbiamente selettivo, ma che va a privilegiare soltanto il peculiare gusto inglese per la precisione non affettata ma diligente, commista all'umorismo ecc. Insomma, la letteratura europea va verso il realismo in forme differenti ma parallele, oseremmo obiettare. D'altra parte uno Swift, per Watt, è ancora troppo sommario ed economico nelle sue descrizioni.

<sup>82</sup> Vd. le ricche osservazioni in proposito di Q. MARINI, *Ambiguità e polivalenza del comico nella letteratura dell'età barocca*, in *Fortuna Europea della Commedia dell'Arte*, a cura di M. Chiabò, F. Doglio, Roma, Torre d'Orfeo, 2008, pp. 147-178.

Ci piace allora contrapporre a Watt il discorso che Rico propone sul *Lazarillo* e *Guzmán* come incunaboli del romanzo realistico moderno:

[...] il sovvertimento consisteva nell'imporre la realtà alla letteratura, costruendola secondo le norme della vita, e non quelle dell'estetica tradizionale. [...] Il *Lazarillo del Tormes* aveva così ottenuto che per la prima volta in Europa una narrazione in prosa fosse letta al tempo stesso come finzione e secondo una costante esigenza di verosimiglianza. È l'atto di nascita del romanzo realista<sup>83</sup>.

Certo, Rico sostiene che, dopo i due romanzi pionieristici del genere, la *picaresca* finisce su un binario morto, rantola e si spegne nelle sue motivazioni autentiche e innovative, altrimenti si sarebbe finiti diritti al romanzo moderno<sup>84</sup>. E questo ci lascia un po' perplessi: è possibile concepire una storia della modernità realistica che si interrompa ai primi del Seicento e risorga con Stendhal e Balzac? Una faglia troppo smisurata, quasi assurda. Inoltre quello che cerchiamo di mostrare in queste pagine è che il "realismo" barocco è una sostanza capillare, talora paradossale, uno spettro di diversi confronti con la realtà da parte delle arti e del pensiero filosofico e scientifico, ma certamente una discontinuità che segna l'*Early Modern*.

D'altra parte, il quadro complessivo che Watt propone nel primo capitolo del suo celebre volume è certo convincente nell'articolazione generale:

[...] both the philosophical and the literary innovations must be seen as parallel manifestations of larger change – that vast transformation of Western civilization since the Renaissance which has replaced the unified world picture of the Middle Ages with another very different one – one which presents us, essentially, with a developing but unplanned aggregate of particular individuals having particular experiences at particular times and at particular places (p. 34).

Tuttavia approfondiamo alcune obiezioni: *in primis* non si ha una discontinuità assoluta se non al termine di un percorso, e il percorso secentesco è proprio quello che vorremmo sondare, un percorso verso la modernità e il realismo in forme e generi diversi, polimorfi, talora contraddittori, ma con una certa vettorialità parallela, potremmo dire. Poi la letteratura europea non può essere troppo settorializzata in letterature nazionali, specie in un arco storico di trasformazione così complesso come quello del XVII secolo. Inoltre se il romanzo è la forma per eccellenza della piena modernità, non si può ridurre la storia del realismo moderno alla semplice storia dello sviluppo del romanzo, come spesso ci capita di leggere anche in ottime sintesi stori-

<sup>83</sup> F. RICO, *Il romanzo picaresco e il punto di vista*, a cura di A. Gargano, Milano, Bruno Mondadori, 2001, pp. 138, 144.

<sup>84</sup> Ivi, pp. 117, 128 ecc.

che<sup>85</sup>. Infine i problemi di carattere squisitamente elocutivo devono essere affrontati in modo equilibrato e mai teleologico: non esiste nella storia delle forme una evoluzione precisa e sicura da un linguaggio letteraturizzato e artificioso ad uno chiaro e naturale, e decenni di formalismo e strutturalismo, con tutti i dubbi che si vogliano, lo hanno in parte dimostrato.

Certo Watt si occupa del romanzo moderno, e non possiamo fargli una colpa se il suo obiettivo è definito. Ma la questione del realismo è qualcosa di più vasto, ecco ciò che vorremmo enfatizzare, e la sua storia è molto più complessa della semplice affermazione di un genere destinato – ancor oggi – alla supremazia, come innegabilmente è il romanzo.

Franco Moretti, in un suo vivace saggio<sup>86</sup>, polemizza con Roland Barthes e la suo celebre notazione critica di *effet de réel*<sup>87</sup>: secondo Moretti non si tratta di totale asemanticità del dato reale nel moderno realismo (ottocentesco), ma di una significazione «indebolita», residente in un quotidiano mediocre e quindi solo mediocrementemente donatore di senso, una narratività del «mediocre». Moretti discute anche l'impianto del grande libro della Alpers<sup>88</sup> sulla pittura del Seicento olandese: non si tratterebbe qui di una perdita totale della narrazione in favore della descrizione, ma di una narrazione fatta di contingenze potenziali limitate, deboli, occasioni senza radianza semantica, occasioni romanzesche, quindi. Così in Vermeer, secondo Moretti, i cui soggetti sarebbero «tutti sequenze aperte, promesse di senso, situazioni dall'esito incerto come appunto è il presente» (p. 32).

Non ci convince; *in primis* perché la polemica con Barthes e la Alpers mi pare impari, ma soprattutto perché Moretti non coglie il nodo del realismo metafisico, che dal Seicento arriva alla modernità piena, trionfando in molto Novecento. Realismo metafisico non vuol dire credere in una realtà ultraterrena: significa deissi, allusione anche opaca a un oltre, che sia plausibile o no non importa. Gli attimi congelati e incredibilmente presenti di Vermeer non sono lì solo per suggerirci possibili conseguenze narrative, altrimenti sarebbero davvero *deboli*, nel senso di poco riusciti artisticamente. Sarebbero quadretti ritagliati da una storia assente. Anche se consideriamo Vermeer

<sup>85</sup> Come quella di F. BERTONI, *Realismo e letteratura*, Torino, Einaudi, 2007.

<sup>86</sup> F. MORETTI, *L'anima e le cose*, in *Realismo ed effetti di realtà nel romanzo dell'Ottocento*, a cura di F. Fiorentino, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 25-34.

<sup>87</sup> R. BARTHES, *L'effet de réel*, in ID., *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, pp. 179-187.

<sup>88</sup> S. ALPERS, *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, Torino, Bollati Boringhieri, 1984.

(coi suoi compagni) un pittore totalmente *laicale*, rivolto al non-sacro e al non-storico, dobbiamo subire comunque la chiarezza delle luci attraverso le vetrate, le estasi incomprensibili delle fanciulle in attesa, l'enigmaticità degli interni, del concetto stesso di "interno". Questo è realismo metafisico, cioè realismo verticalizzato, non tanto proiettato verso una orizzontalità narrativa potenziale che non si intravede proprio. Vermeer può essere materialista, ma è metafisico in quanto realista, al pari di Caravaggio, di Zurbarán, in una linea che ci porta fino a un Hopper nel XX secolo. E così Flaubert (*Bovary*) e Verdi (*Traviata*), a loro modo, sono narratori realistico-metafisici quanto Proust o, in poesia, Eliot e Montale. Ma non mescoliamo troppo le cose.

La storia dell'inizio del romanzo europeo ha a che fare col picaresco e con la forma epistolare. Diremo qualcosa sul primo filone e i suoi sviluppi; consideriamo ora il secondo, alla luce di un recente saggio di Liliana Grassi<sup>89</sup>. Vi si parla della lettera nel romanzo barocco italiano, la lettera come presenza diegetica, e si analizzano finemente infinite morfologie, ascendenze, intrecci. Riconoscendo però che nulla in area italiana conduce direttamente ai grandi *exploits* settecenteschi europei "realisti" culminanti nella *Pamela* di Richardson, tranne forse opere come il *Corriero svaligiato* di Ferrante Pallavicino e soprattutto, alla fine del secolo, l'*Esploratore turco* di Giovanni Paolo Marana. Certo, autori quali il Brusoni tentano esperienze nuove, e generalmente accademie come quella degli Incogniti si distinguono per sussulti vivaci di originalità. Ma il romanzo italiano sembra proprio confinato in un limbo di sublime astratta retorica concettista, almeno finché, argomenta la Grassi, questa retorica permane vincente: «Il mondo della narrazione non era quindi solo un irraggiungibile spazio di raffinatezze paradisiache, ma un iperuranio cui la terra doveva sforzarsi di assomigliare» (p. 212). È un mondo magico di maschere, di personaggi stereotipati, in cui tutto sembra artificio e quindi anche l'esibizione dell'epistola scritta da un personaggio e letta o intercettata da un altro è un fatto di spettacolarità verbale. Nessuno scrive semplicemente, in questo universo, tutto è letteraturizzato e iperbolizzato<sup>90</sup>. Del resto – e qui sta il punto – «scrivere in questo modo significa invariabilmente fare breccia nel cuore del destinatario». La retorica dell'eccesso punta a un effetto potente di *movere*: «Per mostrare al destinatario la propria passione il mittente deve parlare per iperboli e metafore, perché un ornato esuberante è considerato un segno di grande commozione» (p. 228).

<sup>89</sup> *Carte leggere. Le lettere nella narrativa italiana del Seicento*, Bologna, I libri di Emil, 2014.

<sup>90</sup> Cfr. il concetto di *Literarisierung* in L. SPITZER, *Die Literarisierung des Lebens in Lope's «Dorotea»*, Bonn und Köln, L. Röhrscheid, 1932, saggio su cui ritorneremo *infra*.

Ma questa funzione della retorica, fiorita o meno che essa sia, è stato dimostrato essere una funzione legata alla natura stessa. Basti richiamare il grande volume di Brian Vickers *In Defence of Rhetoric* per rendercene conto<sup>91</sup>. Leggiamone un passo altamente significativo per noi:

Si poteva vedere quindi nella natura l'origine da cui derivava il patrimonio di figure retoriche. Esso aveva natura mimetica, ed era un tentativo di classificare gli stati emotivi e le corrispondenti forme del discorso, entrambi visti come deviazioni dal comportamento abituale, rispetto al quale segnalavano una perdita di equilibrio. Da questo punto di vista stilistico le figure venivano trattate come la manifestazione finale della questione da cui siamo partiti: l'eloquenza della retorica è semplicemente la sistemazione dell'eloquenza naturale (p. 383).

Anche la forma più elaborata di preziosismo stilistico, nella dimensione patetica, ma pure in quella descrittiva in genere, corrisponde a una riflessione sulla realtà dei sentimenti e delle cose, non una mera riflessione della letteratura su sé stessa. Attribuire agli autori concettisti del Seicento una volontà di *art pour l'art* o una poetica formalista per cui ogni extra-testualità sia abolita dal testo significa ricadere nel pericolo di leggere i barocchi come contemporanei, come modernisti novecenteschi. Ecco perché quando parliamo di realismo barocco dobbiamo pensare a una prima, incerta, diversificata forma di avvicinamento alla realtà, ancora distante anni luce dalle rivoluzioni romantiche e avanguardistiche. Una lettera (o qualunque scrittura) che si profonda in invenzioni mirabili per commuovere o confondere il lettore può risultare fredda o cerebrale, soprattutto se mal riuscita, ma nell'intenzione si tratta di un'operazione retorica e quindi "naturale". Un richiamo ai *pathè*<sup>92</sup>, un richiamo ai sensi, un richiamo agli oggetti. Così il romanzo italiano, pur certamente distantissimo da più rapidi sperimenti verso il moderno in Europa, non è estraneo a una ricerca di adeguare il linguaggio a una realtà avvertita come ben più complessa di quanto potesse sembrare almeno un secolo prima. Analogamente Marino descriveva i dettagli degli organi umani senzienti, dal naso all'orecchio, rifacendosi alle opere fisiologiche di Fernel<sup>93</sup>, o Bartoli penetrava l'universo minuscolo delle chioccioline e dei ragni<sup>94</sup> con una volontà di

<sup>91</sup> Trad. it.: *Storia della retorica*, Bologna, Il Mulino, 1994.

<sup>92</sup> Vd. in generale il bel saggio di S. MORANDO, *Modernità e affetti nel Seicento letterario*, disponibile online (<http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Morando%20Simona.pdf>).

<sup>93</sup> Vd. F. P. RAIMONDI, *Tracce vaniniane nell'«Adone» di Marino?*, in *Marino e il Barocco da Napoli a Parigi*, a cura di E. Russo, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2009, pp. 347-383; E. RUSSO, *Sulle «amoroze tenerezze» del Marino*, «Italique», XVII, 2014, pp. 143-162: 153.

<sup>94</sup> D. BARTOLI, *La Ricreazione del savio*, a cura di B. Mortara Garavelli, pref. di M. Corti, Parma, Guanda, 1992, pp. 208-210.

esplorare il reale che era strenua quanto lo sforzo di adeguare lo stile a quella difficoltà incredibile. Nulla è più facile da capire, in un universo espanso e sottoposto a una ricerca incessante.

Anche il gusto per l'orrido e la brutalità, tipico di certa narrativa secentesca, può essere "ideologico" e voler rappresentare la realtà, o meglio la società coeva. Avvelenamenti, trafitture, cadaveri sanguinanti e corpi spiranti nelle tenebre, violenze fra donne e accapigliamenti e pugni e calci, cospirazioni e alleanze, sesso illecito eterosessuale e saffico, omicidi e suicidi, «rabbiosi fremiti e orribili storcimenti», vendette e ipocrite feste, bellezza corporea e infamia etica, ecco ad esempio gli ingredienti narrativi del romanzo di Girolamo Brusoni *Degli amori tragici. Istoria esemplare*, pubblicato probabilmente a Venezia nel 1658<sup>95</sup>. C'è dentro questo e altro, come ad esempio una "violenza" sessuale praticata da una donna su un giovanotto drogato e denudato, riempito di baci e asservito alla fame erotica insaziabile della vestale Porzia (pp. 166-167). Perché di Vestali si parla, in chiave di romanzo storico, ma il riferimento è palesamente ai monasteri secenteschi e alla perniciosa abitudine della monacazione forzata. Il romanzo è intriso di succhi libertini, risente ovviamente della frequentazione dell'Accademia degli Incogniti e fa il verso – maschilista, come osserva la curatrice Emanuela Bufacchi – alle pagine di suor Arcangela Tarabotti sull'inferno monacale (scrittrice barocca molto amata, e a buon diritto, dalla critica di orientamento *gender*).

Quante son le donzelle  
che per forza son tali?  
Fresche, leggiadre e belle  
ma disperate Vergini Vestali,  
nel traffico d'amor merci fallite,  
in prurigine eterna seppellite.

<sup>95</sup> Oggi riproposto, a cura di E. Bufacchi, Roma, Salerno Editrice, 2009. La collana in cui esce questo volume si è già resa meritoria per l'attenzione al romanzo barocco italiano, genere da qualche decennio oggetto di amorose cure filologiche e materia di più di un convegno. Sono usciti: *Il Principe ermafrodito* di Ferrante Pallavicino (2005), principe (sventurato) del libertinismo italiano; *L'Alcibiade fanciullo a scuola* di Antonio Rocco (2003), altro accademico incognito che osa affrontare il tema dell'amore pederastico; *Il puttanismo romano* di Gregorio Leti (2004), in cui le cortigiane cercano di rimediare alla sodomia imperante nella Roma secentesca. Tutte riedizioni affidate a cure di specialiste, tre studiose, Roberta Colombi, Laura Coci e la stessa Bufacchi. Onore alle donne, e alla libertà di pensiero, per cui nel secolo XVII si rischiava di perdere la vita. Come il Pallavicino appunto, sulla cui figura e sul cui tramonto vd. il bel saggio di C. CARMINATI, *Tra Bergamo e Avignone: l'ultima lettera di Ferrante Pallavicino*, «Studi secenteschi», LII, 2011, pp. 159-193.



Così canta una vecchia nutrice nel melodramma *Statira* di Giovan Francesco Busenello<sup>96</sup>. Vestali seppellite nell'inferno della costrizione sono tutte le donne che non possono obbedire alla necessità naturale di amare e congiungersi carnalmente. Le Vestali di Brusoni sono infernalmente lascive e malvage e pressoché tutte finiscono male, ma le colpe sono della società che coarta la natura umana. Per cui la tirata della perfida Porzia contro l'onore è l'ululato di una vittima:

E poi, sorella mia, che cosa finalmente è questo onor femminile, del quale tanto il vulgo ignorante s'empie la bocca? Che cosa è questo onore? Umori malinconici e favole di gelosi immaginate per ingannare le semplici donne e levar loro quanto bene han loro concesso il Cielo e la Natura. A me pare cosa onorata il seguire gl'istinti naturali [...] (p. 137).

Il romanzo secentesco è ideologico, almeno questo incognito, ma è anche un genere commerciale, e quindi il gusto dell'orrido e dell'intrigo si spiega benissimo. Ma il romanzo è anche la denuncia della colpevolezza dei romanzi: le stanze delle "vergini" Vestali sono piene di libri erotici, storie di battaglie sessuali e successi amorosi. La clausura è male assoluto e produttiva di ossessione maligna. E i romanzi sono strumenti del male? È il "romanzesco" stesso ad essere un inferno, sembra suonare la morale barocca. L'inferno della modernità.

### *Occasioni picaresche*

L'assenza apparente di una tradizione picaresca in Italia sembra proprio escludere il nostro paese dalla nascita e sviluppo del romanzo moderno. Ne parlava già Raimondi:

[...] le prove festose di un Basile<sup>97</sup>, per omettere gli esperimenti lunatici e solitari di un Frugoni<sup>98</sup>, non bastano a compensare l'assenza di un romanzo picaresco italiano

<sup>96</sup> *La Statira Principessa di Persia. Drama per musica di GIO. FRANCESCO BUSENELLO*, Venezia, A. Giuliani, 1656, p. 58.

<sup>97</sup> Vd. l'edizione de *Lo cunto de li cunti ovvero Lo trattenemiento de' peccerille*, a cura di C. Stromboli, Roma, Salerno Editrice, 2013. Il "realismo" del capolavoro di Basile è un concetto molto discusso ma presente nella bibliografia critica; vd. ad esempio l'indicazione di «a sort of enchanted realism» (N. L. CANEPA, *From Court to Forest. Giambattista Basile's «Lo cunto de li cunti» and the Birth of the Literary Fairy Tale*, Detroit, Wayne State University Press, 1999, p. 238), o addirittura di un «realismo antirealistico» (D. PISANO, *Per un'enciclopedia fantastica: «Lo serpe» di G. B. Basile*, in *La fiaba barocca. Studi su Basile e Perrault*, a cura di A. M. Pedullà, Napoli, ESI, 1999, pp. 37-67: 55).

<sup>98</sup> Vd. S. ARMANINI, *Un'enciclopedia picaresca. Lingua e cultura spagnola nel «Cane di Diogene» di Francesco Fulvio Frugoni*, «Studi secenteschi», XLIV, 2003, pp. 3-120.

sulla via del realismo borghese. Che poi la realtà lo rendesse possibile e il gusto non lo escludesse, come rivelano, accanto alle “bambocciate” e ai *bodegones*, il *Lazarillo* e il *Guzmán* tradotti, è un fatto che offre nuova materia di riflessione allo storico della letteratura e delle sue cristallizzazioni sociali<sup>99</sup>.

Accanto all'Italia, il paese europeo dove la picaresca non dà frutti originali significativi è il Portogallo. L'unico testo opera di un lusitano inscrivibile nel solco della tradizione picaresca è addirittura una *Tercera parte de Guzmán de Alfarache* di Félix Machado de Silva e Castro, di metà secolo<sup>100</sup>. Ma il testo rimase inedito fino al 1927 e inoltre fu scritto in castigliano da un intellettuale vivente alla corte di Filippo IV. Certo, gran parte della vicenda si svolge in Portogallo, paese lodato dall'autore, ma c'è da dire che la storia del mitico picaro Guzmanillo procede qui su una strada di conversione, emendazione, in un mondo che appare positivo, lontano dalle malizie e violenze della tradizione narrativa spagnola. Per il resto, come in Italia, in terra lusitana abbiamo solo tracce della picaresca<sup>101</sup>, talora molto interessanti, come i racconti inclusi nel trattato satirico *Arte de furtrar*, scritto probabilmente intorno al 1652 da Padre Manuel da Costa<sup>102</sup>. Si tratta di un ponderoso e brillante tomo sulla scienza del ladrocinio, basato sul *topos* molto picaresco che “tutti rubano”, con motivazioni politico-didattiche. Contiene *exempla* e brevi conti che, dato l'argomento, si approssimano alla picaresca, attingendo ad almeno due luoghi del *Lazarillo*, a più passi della *Desordenada codicia de los bienes ajenos* di Carlos García (1619)<sup>103</sup> e ad altro. Molto interessante è la «Protestaçam do autor a quem ler este Tratado», una *protesta* appunto di verità, un programma di “realismo”:

<sup>99</sup> E. RAIMONDI, *Anatomie secentesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966, p. 86.

<sup>100</sup> Vd. almeno K. NIEMEYER, *De Pícaro a ermitaño. La «Tercera parte de Guzmán de Alfarache», de Felix Machado da Castro*, in *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución del género (siglos XVI y XVII)*, a cura di K. Meyer-Minnemann, S. Schlickers, Universidad de Navarra – Madrid, Iberoamericana – Frankfurt, Vervuert, 2008, pp. 502-522. Il volume più aggiornato che conosco, nella infinita bibliografia sulla narrativa picaresca, è *The Picaresque Novel in Western Literature. From the Sixteenth Century to the Neopicaresque*, a cura di J. A. Garrido Ardila, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

<sup>101</sup> Cfr. U. M. TRULLEMANS, *Huellas de la picaresca en Portugal*, Madrid, Insula, 1968; J. PALMA-FERREIRA, *Do pícaro na literatura portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1981.

<sup>102</sup> *Arte de furtrar* (PADRE MANUEL DA COSTA), a cura di R. Bismut, Lisboa, Imprensa Nacional e Casa da Moeda, 1991.

<sup>103</sup> Di cui vd. l'edizione italiana: C. GARCÍA, *La sfrenata cupidigia dei beni altrui*, pref. di G. Poggi, a cura di B. Garzelli, trad. it. della medesima e di A. Martinengo, Pisa, ETS, 1911.

Só digo o que vi, o que li, ou ouvi, sem pesquisar autores nem formalidades, mais que as que as couzas dão de si: e se em algumas discreparem as circunstancias da narração, e não se ajustarem em tudo muito com o succedido, pouco vay nisso; porque o nosso intento não he deslindar pleitos para os sentenciar, senão mostrar deformidades para as estranhar, e dar doutrina, e tratar de emenda. E estejam certos todos, que não dizemos nada, que não passe assim na verdade em todo, ou em parte principal. [...] porque só pertendo mostrar neste espelho a verdade, e fazer publicas como em theatro as mentiras, e embustes dos ladroens passados, e presentes<sup>104</sup>.

L'autore aggiunge che addolcirà con narrazioni l'aceto della dottrina. Certo, *protestações* come questa non sono insolite nei paratesti picareschi; inoltre la volontà di descrivere *deformidades* con (apparente?) finalità didattica è anch'essa comune. E poi la coniugazione di *espelho* e di *theatro* ci offre una lettura di questi due emblemi barocchi in chiave veritativa, non illusoria. Dunque *huellas* intriganti di picaresca in questo e più limitatamente in altri testi lusitani del Seicento. Ma niente più, appunto come nella nostra penisola. Perché tale lacuna che unisce i due paesi? La classica ipotesi di Hernani Cidade<sup>105</sup>, secondo cui questa *falta* originerebbe dalla mancanza di un centro politico durante la dominazione spagnola, anni cruciali per lo sviluppo della picaresca, e quindi da una assenza di coefficienti realistici nella letteratura lusitana dell'epoca, è suggestiva ma non ancora definitiva. Indubbiamente anche in Italia la mancanza di un centro politico nazionale è un dato di fatto, e potrebbe aver contribuito alla ricezione meramente secondaria della narrativa dei picari, senza una fioritura autoctona. Che invece, come in parte vedremo, si ebbe nelle altre nazioni europee, anche se con diversi tassi di significatività: la Francia è ovviamente in testa, con l'estremo puto d'arrivo del *Gil Blas*; l'Inghilterra forse più defilata, ma diretta verso le grandi conquiste moderne di un Defoe, di un Fielding; la Germania protagonista con i capolavori di Grimmelshausen. Nell'Italia barocca c'è forse un difetto di realismo? Saremmo contraddittori a postularlo, visto che tutto il nostro lavoro va in direzione contraria. Forse il "realismo" italiano si declina in forme complesse, come vedremo meglio, talora mediate, talora da interpretare. Ma c'è, come indicatore della protomodernità.

Dunque una ricerca più approfondita sulle tracce della picaresca in Italia andrà compiuta. Va detto preliminarmente che la materia picaresca nella penisola trovava una *humus* feconda nella tradizione della letteratura sui vagabondi e cerretani, ben nota soprattutto per gli studi del Camporesi.

<sup>104</sup> *Arte de furtar*, p. 57. Si noti che la trascrizione del Bismut è praticamente diplomatica.

<sup>105</sup> Riassunta in TRULLEMANS, *Huellas de la picaresca*, pp. 196-197.

L'universo pauperistico e mendicante ha una voce, che rivendica la propria condizione e la difende addirittura: sono i poveri

che si esprimevano già alla fine del secolo precedente<sup>106</sup>, con termini da romanzo picaresco: «questo modo di vivere in libertà, mo qui mo là, a scrocco e senza fatica, piace troppo a noi altri e [...] chi gusta una volta della furfanteria non può poi così facilmente ritirarsi»<sup>107</sup>.

Non manca una certa bibliografia critica sulle traduzioni infedeli di Barezzo Barezzi dei principali classici della *novela picaresca* ispanica (*Vita del Picaro Gusmano de Alfarache*, 1606; *Lazariglio*, 1622, mentre l'opera di Quevedo esce tradotta da Gio. Pietro Franco nel 1634)<sup>108</sup>, ma ancora si deve approfondire lo sguardo in queste operazioni<sup>109</sup>, pensando soprattutto all'enorme macchina della *Picara Giustina* (1624-1625, sempre per Barezzi) e alla tradizione delle picare protagoniste, tra cui la *Niña de los embustes* di Solórzano, tradotta da Cesare Bianchi e pubblicata a Milano nel 1640 (su cui vd. qui immediatamente *infra*). Opportunamente è stata edita la traduzione manoscritta, assai alta (1608), del *Lazarillo* da parte di Giulio Strozzi, molto gustosa e fedele<sup>110</sup>. Meno indagato è quello che sembra il più antico

<sup>106</sup> Cioè il XVI sec.

<sup>107</sup> F. CAPPELLETTI, «*Stupenda e misera città*». *Luoghi celebri, personaggi di poco decoro e una nuova idea della pittura nella Roma del primo Seicento*, in *I bassifondi del Barocco. La Roma del vizio e della miseria*, a cura di F. Cappelletti, A. Lemoine, Milano, Officina Libraria, 2014, pp. 43-55: 47 e nota 25. Cfr. poi *Il libro dei vagabondi*, a cura di P. Camporesi, Torino, Einaudi, 1973. Molto più cauto il giudizio di Masala: «[...] mi sembra infatti piuttosto difficile trovare, nella nostra narrativa di quel periodo, testi che rappresentino l'equivalente (sia pure per approssimazione) del romanzo e della novellistica picareschi spagnoli o degli analoghi sottogeneri delle altre letterature europee» (M. MASALA, «*Il vagabondo*» di Raffaele Friano fra divertimento letterario e istanze repressive, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 20-21). L'autore però sembra correggersi nel suo libro seguente, *Il «Picariglio castigliano» di Barezzo Barezzi. Una versione seicentesca del «Lazarillo de Tormes»*, Roma, Bulzoni, 2004, di cui si veda tutto il cap. III, *Picari e vagabondi*. E cfr. sempre il pionieristico RAIMONDI, *Anatomie secentesche*, pp. 72-86.

<sup>108</sup> Vd. MASALA, *Il «Picariglio castigliano»*. Per il Buscón italiano: *Historia della vita dell'astutissimo, e sagacissimo Buscone chiamato don Paulo, scritta da d. FRANCISCO DE QUEVEDO, tradotta dalla lingua spagnuola da Gio. Pietro Franco*, Venezia, G. Scaglia, 1634.

<sup>109</sup> Cfr. intanto S. HEILER, «*Ser Picaro*» zwischen «Italianità» und «Hispanidad». *Italianische und spanische Identitätskonzepte und Rezeption der «Novela Picaresca» im Seicento*, in *Italianità. Ein literarisches, sprachliches und kulturelles Identitätsmuster*, a cura di R. Reinhold, P. Koch, T. Stehl, W. Wehle, Tübingen, Narr, 2003, pp. 191-220.

<sup>110</sup> *La vita di Lazzariglio del Torme. Traduzione secentesca di Giulio Strozzi*, a cura di A. Ruffinatto, Napoli, Liguori, 1990. Resta invece manoscritta la mediocre traduzione di Geronimo Visconte milanese, *Lazzariglio de Tormes*, datata Napoli 1609 e conservata alla Nazionale di Napoli.

volgarizzamento rielaborativo del proto-romanzo picaresco, le *Disgratie di Bartolino* del 1597<sup>111</sup>, promosso da Giulio Cesare Croce, già segnalato dal Camporesi<sup>112</sup>. Mentre la prima parte dell'opera è una traduzione-rifacimento, talora piuttosto fedele, del primo *Lazarillo*, la seconda parte apre basandosi sul secondo *Lazarillo*<sup>113</sup>, ma poi se ne discosta quasi totalmente. Dalla pagina 145 del *Bartolino* infatti il protagonista, dopo essersi preso bel tempo con amici tedeschi, si imbarca a Napoli per la guerra, poi fa naufragio e visita l'isola dei fiumi di vino, con ninfe metà alberi metà femmine, poi l'isola lucente di Endimione, ove partecipa alla guerra con Fetonte in cui si vedono animali fantastici, meraviglie incredibili, poi ancora fa scalo all'isola delle lucerne parlanti e veggenti (si pensi alla prossima *Lucerna* del Pona!), infine, dopo essersi liberato dai ghiacci, ritorna in patria. Conclude il volume una sezione finale «in nome dell'Autore», in cui si descrive una grande festa di piazza a Bologna, con tanto di porchetta, balli e quant'altro. Altri nomi di autori, oltre a quelli evocati già da Raimondi, si potranno poi fare: oltre al citato Giulio Cesare Croce<sup>114</sup>, per restare ai primi del Seicento andrà ricordato l'importante romanzo (collettore di novelle) *Il Brancaleone*, che gode oggi di una perfetta edizione con nuova attribuzione a Giovan Pietro Giussani<sup>115</sup>. Certo qui il protagonista è un asino, non un giovanotto, ma i continui cambiamenti di padrone e quindi di "stato sociale" della bestia fanno pensare all'analoga mobilità dei protagonisti della picaresca. Il romanzo, a parere del curatore, è

una prova (un'altra nata sotto lo sperimentale cielo di Lombardia) che possa reggere il confronto col convulso diorama sociale, cogli scorci violentemente chiaroscurati, veri e propri scenari in movimento, della *novela picaresca*;

e ancora:

Non meno vicina pare l'esperienza di organizzazione delle sequenze narrative reperibile nella *novela picaresca*. A parte alcuni dei caratteri intravisti, vi si esplica quella corrispondenza tra escursione sociale (nel *Brancaleone* garantita dai frequenti

<sup>111</sup> *Le disgratie di Bartolino, opera di Sere Scioperone Bergolo* [...], Bologna, eredi di G. Rossi, 1597, «Ad istanza di Giulio Ces. Dalla Croce». L'autore potrebbe essere Pompeo Vizzani: cfr. MASALA, *Il «Picariglio castigliano»*, p. 40.

<sup>112</sup> *Le astuzie di Bertoldo e la semplicità di Bertoldino*, a cura di P. Camporesi, Milano, Garzanti, 1993, pp. 185-186 in nota.

<sup>113</sup> Vd. *Segunda parte del Lazarillo*, a cura di P. M. Piñero, Madrid, Cátedra, 1988. Lo tradurrà il solito Barezzi nel '35.

<sup>114</sup> *Le astuzie di Bertoldo e la semplicità di Bertoldino*.

<sup>115</sup> LATROBIO (GIOVAN PIETRO GIUSSANI), *Il Brancaleone*, a cura di R. Bragantini, Roma, Salerno Editrice, 1998.

passaggi di proprietà dell'asino, tra contadini, nobili spiantati, e soldati minacciati dalla paura e dalla fame) e agglomerazione, attorno alle vicissitudini del protagonista, di esperimenti narrativi disparati e, parallelamente, voci in conflitto. Viceversa, l'assenza di una narrazione trafilata in prima persona, e il massiccio ricorso alla prosopopea animale (è altra cosa la metamorfosi in tonno del secondo *Lazarillo*), costituiscono divergenze evidenti<sup>116</sup>.

Per scendere alla fine del secolo si segnalerà naturalmente il romanzo di Santi Nicoletti del 1698 *Il D. Antonio o il Birba finto principe*, sui cui aspetti picareschi aveva fatto luce Mancini in un saggio ormai di molti anni addietro<sup>117</sup>. E altro ancora si potrebbe citare, ma, come già detto, la ricerca è tuttora *in fieri*.

### *Excursus sulla Fanciulla delle truffe*

La *Niña de los embustes*, *Teresa de Manzanares* di Alonso de Castillo Solórzano viene pubblicata nel 1632 a Barcellona dall'editore Geronimo Margarit, e non se ne hanno ristampe antiche<sup>118</sup>. In Italia, quasi certamente nel 1640, si edita *La fanciulla delle truffe Teresa di Manzanare nativa di Madrid tradotta dallo spagnuolo in italiano dal Co. Cesare Bianchi*, Milano, G. B. Malatesta, s. d. (ma la lettera di dedica a Filippo Perlasca è datata giugno 1640, mentre l'imprimatur è dell'agosto 1639). Sul Bianchi sappiamo poco o nulla: l'Argelati e quindi il Mazzuchelli<sup>119</sup> lo indicano come milanese, conte,

<sup>116</sup> Ivi, pp. LIV, LX-LXI.

<sup>117</sup> A. N. MANCINI, *Motivi e schemi picareschi ne «Il Don Antonio o il Birba finto principe»*, in «La più stupenda e gloriosa macchina». *Il romanzo italiano del sec. XVII*, a cura di M. Santoro, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1981, pp. 119-162.

<sup>118</sup> La prima edizione moderna di riferimento, dopo la *princeps* secentesca, è quella a cura di E. Cotarelo y Mori, Madrid, Librería de la Viuda del Rico, 1906. Sono seguite ulteriori edizioni commentate, tra cui abbiamo presente quella a cura di A. Rey Hazas, in *Picaresca femenina*, Barcelona, Plaza y Janés, 1986; a cura di M. S. Arredondo, Barcellona, De Bolsillo, 2005; e soprattutto la sontuosa edizione a cura di F. R. Mansilla (*Picaresca femenina de Alonso de Castillo Solórzano*, Madrid, Iberoamericana – Frankfurt Am Main, Vervuert, 2012), da cui citiamo le pagine (collazionando però sempre il testo con l'edizione del 1632 secondo l'esemplare posseduto dalla biblioteca Casanatense di Roma, segn. h.XXIII.7) e alla quale rimandiamo per ogni approfondimento critico. Riferimento bibliografico complessivo sulle opere di Solórzano è R. BONILLA CEREZO, *Alonso de Castillo Solórzano: bio-bibliografía completa*, «Quaderni di letterature iberiche e ibero-americane», II, 2012, pp. 243-282; per la *Teresa* vd. p. 253. Citiamo invece la *Fanciulla* naturalmente secondo le pagine dell'edizione in esemplare unico.

<sup>119</sup> F. ARGELATI, *Bibliotheca scriptorum mediolanensium*, t. II, Milano, In aedibus Palatinis, 1745, col. 1845; G. MAZZUCHELLI, *Gli scrittori d'Italia*, II, 2, Brescia, G. Bossini, 1760, p. 1133. Credo che nulla abbia a che vedere col nostro il Giulio Cesare Bianchi,

figlio di Cesare e di Elisabetta Franzoni, nato nel 1616 e dato per ancora vivo nel 1643.

La traduzione della *Niña*, tranne una segnalazione cursoria di Paolo Getrevi<sup>120</sup>, non mi pare sia mai stata oggetto di attenzione. Inoltre mi consta, se non vado errato, che l'unico esemplare disponibile del volume sia quello presente nella svizzera Aargauer Kantonsbibliothek<sup>121</sup>. Tutto ciò può giustificare un focus specifico su questa italianizzazione di un tardo romanzo picaresco, confrontandola poi con le più note versioni di Barezzo Barezzi dei prototipi del genere.

La motivazione edificante è topica nelle narrazioni picaresche già dalle origini, per giustificare le descrizioni di infamità e birbonate varie<sup>122</sup>. Nel prologo al lettore leggiamo della protagonista: «La sua scapigliatura servirà d'esperienza, per isfuggire quelle, che sono di tal professione», cioè truffatrici. Si veda l'originale: «[...] su travesura dará escarmientos para huir de los que siguen su profesión» (p. 180). Interessante il lemma *scapigliatura*, per tradurre *travesura*, cioè cattiva condotta di vita; il vocabolario della Crusca (prima ed. 1612) recita: «Oggi *scapigliato* si piglia anche in signif. di scapestrato, e di dissoluto: onde l'azione di scapigliato, e la setta scapigliata, si dice *scapigliatura*». Anche nella versione italiana del *Buscón* del 1634 vediamo *travesuras* nel senso di 'bricconate' reso con «scapigliature»<sup>123</sup>.

figlio anch'egli di un Cesare, vissuto a Cento fra il 1590 e il 1661, ben noto fondatore dell'Accademia dell'Aurora, scrittore e giurisperito. Una sua canzonetta è presente nel secondo libro di *Fioretti musicali* (1607) di Amante Franzoni musicista attivo a Mantova (vd. M. OSSI, *Divining the Oracle. Monteverdi's «Seconda Prattica»*, Chicago, University of Chicago Press, 2003, p. 117).

<sup>120</sup> *Dal picaro al gentiluomo. Scrittura e immaginario nel Seicento narrativo*, Milano, Franco Angeli, 1986, p. 314.

<sup>121</sup> Che ringrazio per avermi cortesemente fornito una riproduzione digitale del libro.

<sup>122</sup> Se si eccettua la magnifica spudoratezza di Quevedo che nell'avvertimento al lettore del suo *Buscón* dichiara senz'altro che «tiene mas deleyte, saber vidas de Picaros, descritas con gallardia, que otras inuenciones de mayor ponderación» (F. DE QUEVEDO, *La vida del Buscón*, ed. F. Lázaro Carreter, a cura di A. Gargano, Barcelona, Planeta, 1989, p. 6; cfr. anche l'ed. italiana *Il trafficcone*, a cura di M. G. Profeti, Milano, Rizzoli, 1990).

<sup>123</sup> *Historia della vita dell'astutissimo, e sagacissimo Buscone chiamato Don Paulo, scritta da D. FRANCESCO DE QUEVEDO, tradotta dalla lingua spagnuola da Gio. Pietro Franco, al clarissimo Signor Giulio Maffetti*, Venezia, G. Scaglia, 1634, c. 30r; cfr. a c. 31r «scapigliato» per *travieso*, ecc. Non so nulla al momento di questo G. P. Franco; Giulio Maffetti invece era personaggio ben noto nella Venezia dell'epoca, fra l'altro dedicatario anche della *Vita del Cavalier Marino* di Loredano (Venezia, G. Sarzina, 1633).

Nella sequenza di metafore con cui si descrive l'abilità dell'imbrogliona Teresa, all'inizio dell'opera<sup>124</sup>, troviamo un adattamento vivace: «Per la varietà della sua condizione, fu il sei dello sbaraglino, che si confaceva a tutti li stati di persone» (p. 1): «Con lo vario de su condición fue malilla de todos estados» (p. 7). La *malilla*, ovvero il jolly nelle carte, viene trasformato nel sei dell'allora comune *sbaraglino* (una sorta di *backgammon*), gioco su cui si produsse anche una bibliografia d'uso, cui rimandiamo<sup>125</sup>. Da notare poi che l'espressione «garduña racional» dell'originale (p. 181: 'umana ladrona', che prelude peraltro al titolo del seguente grande romanzo picaresco solorziano la *Garduña de Sevilla*), diventa «accorta Truffatrice» (p. 1), discreta esplicazione del termine *garduña*, colei che arraffa con l'unghia ed è sottile di mano, quindi abile predona.

Comincia poi il racconto in prima persona di Teresa; narrando del matrimonio della nonna Dominga col nonno definisce quest'ultimo ironicamente «selvaggio Fauno di Montagna» (p. 4), mentre l'originale era più sarcastico: «aquel montaraz serafín» (p. 185). Dalle nozze nasce Catalina, madre di Teresa. Cresce aggraziata e desiderata, e quando poi viene abbandonata da un amabile furfante sola in un'osteria, l'autore gioca con l'evocazione mitologica dei personaggi ariosteschi (sotto i quali si cela l'ipotesto di Teseo ed Arianna) a fine giocoso:

Qui cominciorno i travagli della Galiziana Olimpia, vedendosi abbandonata dal suo Segoviano Bireno<sup>126</sup>; non gl'impredò «Dio facci che ti anneghi, o Nave nemica», né «che il mare t'ingoi», che non sapeva, che cosa fusse Marineria, et il suo ingannatore camminava per Terra sopra una Mula, ma datasi in preda ad un doloroso pianto con sospirosi singulti, che pareva che sorbisce un brodo caldo, disse in Galiziano *Ducho ademo*<sup>127</sup> *el home*, cioè, il Diavolo ti porti, che è la maggior maledizione, che habbi l'idioma Galiziano (p. 12).

La traduzione è fedele, come del resto complessivamente la resa del Bianchi. L'episodio risente di quel meccanismo ironico alto/basso archeti-

<sup>124</sup> Che rammenta il cumulo di epiteti nel *Prologo sumario de ambos los tomos del Libro de entretenimiento de la Picara Justina* [...] compuesto por el licenciado FRANCISCO DE UBEDA, Medina del Campo, C. Lasso Vaca, 1605. Vd. J. MONTAUBAN, *El ajuar de la vida picaresca*, Madrid, Visor, 2003, pp. 95-96.

<sup>125</sup> Vd. M. BARTINELLI, *Il nobile et dilettevol giuoco dello sbaraglino*, Venezia, P. Brignonci, 1669 o, prima, l'opuscolo *Il vero modo e regole per il gioco del sbaraglino*, Venezia, Lovisa, 1650 ca.

<sup>126</sup> «El abandono de Olimpia por Vireno fue uno de los temas más populares dentro de la poesía aurisecular» (ed. Mansilla, p. 190 nota 42).

<sup>127</sup> Ovvero «a demo», al diavolo appunto: letteralmente 'che ti si porti al diavolo'.



picamente cervantino, in cui tuttavia non viene ad essere azzerato il senso doloroso dell'episodio, e del resto Catalina se la saprà cavare magnificamente. Prende la decisione di andarsene a piedi a Madrid con «valor olimpico», scrive Solórzano (p. 191), non seguito da Bianchi che volgarizza «una valorosa risoluzione» (p. 13), perdendo l'ulteriore richiamo alla donna ariostesca.

Un indizio di moderata censura del testo originale viene dal seguente passo, in cui si fa riferimento ai frequentatori delle locande che spesso «hartos de perdices, gustan tal vez de comer vaca» (p. 196), cioè fare l'amore con le cameriere; ecco il Bianchi: «[...] sazi di carne di Perdici, tal volta gustano d'havere di quella di Cucina» (p. 19). L'abbassamento della frequentazione sessuale di ricche pernici (dame) a quella di volgari carni di vacca (serve) è reso più sfumato dal Bianchi, che pure non cela l'allusione, ma la rende molto meno brutale – se non quasi criptica.

Catalina a Madrid si sistema a modo come servente presso una locanda dove la sua bellezza ed eleganza, dovuta al denaro che ha portato con sé, la fa distinguere ed ammirare, riscuotendo un successo straordinario. In particolare il servitore di un autorevole Dottore le fa la corte; il padrone è soddisfatto del giovane, perché tra l'altro «no era lerdo en sisarle quanto podía; y había bien en qué» (p. 200); Bianchi traduce in guisa squisitamente italiana: «[...] né ingiungendo nel fargli l'Agresto, quanto poteva, e ne havea buona commodità» (p. 24). Dal Vocabolario della Crusca: «E proverbial *far l'agresto* è l'avanzare nello spendere per altrui, non accusando la ronfa giusta», ovvero «confessar la verità». Bianchi alterna brillantemente traduzioni iperletterali a adattamenti alle forme idiomatiche italiane.

L'amante di Catalina, Pierres, ottiene il cuore della donna vincendo su tutti gli zerbinotti che la adoravano e riesce a sposarla. Nasce così Teresa de Manzanares, giustappunto presso al fiume omonimo. Teresa cresce bella e allegra: «[...] imprimendosimi nella bocca, come carattere indelebile, il riso» (p. 32), traduzione fedelissima di «imprimiéndoseme lo de la risa como carácter» (p. 205)<sup>128</sup>. Il padre le muore per eccesso di crapula e ubriachezza. Viene mandata a servire presso due signore vedove maestre di fanciulle, e comincia a esercitare le sue burle con le altre ragazze che stanno con lei, guadagnandosi il titolo di *fanciulla delle truffe*. La madre, rimasta vedova, si trova un compagno che fa l'«arbitrista», parola che in spagnolo suona più o meno 'inventore di progetti di presunta utilità

<sup>128</sup> Sul riso "solitario" del picaresco o della picaresca, vd. una splendida pagina in J. A. MARAVALL, *La letteratura picaresca. Cultura e società nella Spagna del '600*, Genova, Marietti, 1990, vol. I, p. 290.

pubblica'<sup>129</sup> e che Bianchi ripropone tale e quale, come crudo ispanismo. In realtà l'uomo è un imbrogliatore, che deruba la madre di Teresa e la abbandona; per lo choc la donna ne muore. Teresa rimane orfana e povera a dieci anni, e viene ricoverata a casa delle due maestre vedove, che la ammaestrano e la prendono con loro. Teresa diventa confidente intima della rispettivamente figlia e nipote delle vedove, Teodora, che ha tre spasimanti: un dottore, un gentiluomo spiantato e uno studente, ma pare non gradirne alcuno.

Teresa vuole prendersi gioco dei tre<sup>130</sup>: comincia col medico, facendogli credere che Teodora sia inclinata solo verso di lui; gli dice che la ragazza ha strappato tutte le lettere degli altri due e ha conservato quelle del dottore, sostenendo di non aver mai letto «tan discreta enamorada prosa» (p. 212); Bianchi traduce aumentando di una unità gli aggettivi in modo alquanto barocco: «la più elegante, amorosa, e concettosa maniera di scrivere» (p. 42). Anche più avanti, quando Teodora legge la lettera del medico che Teresa le ha consegnato da intermediaria, le «bien pensadas razones» (p. 215) della missiva diventano «affettate maniere» (p. 46). Teodora, che «era un poco vanerella» (*ibid.*, impoverita traduzione di «Era Teodora un poco vana y no tenía mucho de lo de Salomón», p. 215), ricevendo da Teresa gran parte dei regali che il medico aveva fatto a lei per ringraziarla dell'intermediazione, si convince subito che si tratta di un buon partito e, con l'aiuto determinante della nostra protagonista, scrive una lettera di risposta molto lusinghiera per lo sciocco amante definito un «Avicena di poca scienza» (p. 48 < «Avicena de poquito», p. 217)<sup>131</sup>. Stesso gioco Teresa fa con il gentiluomo cortigiano, il quale dona quanto può e invia a Teodora una lettera in stile più ricco di quella del medico: «excedió en la prosa al Galeno, que solo tiraba a las sustancias sin andarse por los arrequives de la filatería» (p. 218) > «avantaggiò nello stile il Medico, qual solo mirava alle sostanze, senz'andar dietro alle girandole della diceria» (p. 50), traduzione fedele ed elegante (peccato solo per quel

<sup>129</sup> La figura dell'*arbitrista* è presente e satireggiata ad es. anche nel *Buscón* (II, 1) e nell'*Hora de todos* dello stesso Quevedo: cfr. QUEVEDO, *La vida del Buscón*, p. 135 nota 5. Cfr. anche M. DE CERVANTES, *Novelas Ejemplares*, a cura di H. Sieber, Madrid, Cátedra, 1980, vol. II, *El coloquio de los perros*, pp. 356-357.

<sup>130</sup> Qui non comprendo un segmento traduttorio del Bianchi: «como era inclinada a la travesura» (p. 212) > «come che ero inclinata a far istare il compagno» (p. 40). Probabilmente, se il testo non è corrotto, Bianchi opera autonomamente volendo intendere che Teresa, pur mostrandosi severa, voleva comunque trattenere (forse «far <ri>istare»?) lo spasimante (ovvero tutti e tre) invischiandolo nella burla.

<sup>131</sup> Espressione presente anche nel *Trapaza* e nei *Donaires* del Castillo: cfr. ed. Mansilla, p. 217 nota 29.

«Galeno» perduto), indicativa – ancorché semplificativa – della complessiva polemica secentesca tra prosa fiorita e prosa sintetica. Il terzo amante, lo studente, è addirittura un virtuoso della parola e dei concetti; investe Teresa con un «magazeno di chiacchiere» (p. 52 > «almacén de palabras», p. 220), una tirata culminante nel progetto di scrivere addirittura una *Teodoreide* in ottave. La traduzione è fedele, tranne che al principio: «Señora Teresa, gala de la mantellina y donaire de la pedante serafinidad»<sup>132</sup> (p. 219) diventa «Signora Teresa, ornamento, e splendore delle fantesche» (p. 51), assai meno arguto, pur se il riferimento ironico alla *mantellina* come copricapo delle sguattere non viene tralasciato. Anche più avanti qualche ricchezza dell'originale si perde: un povero studente poeta «qué caudal podrá tener para ofrecer a las aras de la señora Teodora lo que merece sua deidad» (p. 221) > «che capitale può havere, per offerire a i meriti della Signora Teodora» (p. 53). Lo studente comunque parla così bene, anzi così sfarzosamente, che Teresa se ne innamora e si ingelosisce. Venuta la notte, arriva il gentiluomo di nome Tristano che canta una romanza a Teodora con alcuni suoi compagni e poi ne intona un'altra a voce sola accompagnato dalla tiorba (le traduzioni in italiano sono ovviamente non sempre fedeli ma purtroppo anche non sempre aggraziate). Senonché sopraggiunge un drappello di armati che feriscono gravemente il cantore innamorato: l'assassinio è opera del medico, che deve poi fuggire da Madrid. Tristano muore di lì a poco e tutto si viene a sapere, per cui le due vedove, madre e zia di Teodora, mutano quartiere e abitazione e tengono segregate Teodora e Teresa come colpevoli.

Quando i musicisti che accompagnavano Tristano se la danno a gambe lasciandolo solo, Bianchi omette una parentetica dell'originale: i musicanti avevano avuto in anticipo il compenso «por temerse de perros muertos»<sup>133</sup> come las damas de placer» (p. 225), in quanto cioè temevano di venir gabbati come le prostitute, che appunto per evitare sorprese si fanno pagare prima. L'omissione può essere casuale, o dovuta a un sottile velo censorio (o forse il segmento è assente in qualche esemplare dell'opera di Solórzano? In quello della Casanatense c'è regolarmente. Una disamina di eventuali varianti di

<sup>132</sup> Quest'ultimo epiteto metaforico è di complessa esegesi; vd. la nota della Arredondo, p. 88 nota 61, e il richiamo a un passo dei *Donaires* offerto da Mansilla, p. 219 nota 40. Letteralmente si potrebbe tradurre 'grazia del pedante (eloquente) collegio dei serafini', angeli che omaggierebbero la fanciulla. Ma il senso potrebbe essere molto più degradante, suggerisce Rey Hazas: «*serafinidad*: el conjunto de los ganapanes y esportilleros, o sea de los pícaros; porque creemos que, burlescamente, indica *afinidad* con la *sera*, o "espuerta grande de espuarto"», come spiegava Covarrubias nel *Tesoro* dell'11 (Rey Hazas, p. 244 nota. 32).

<sup>133</sup> Ricchi rimandi esplicativi all'espressione *perros muertos* in Mansilla p. 225 nota 70.

stato andrà però promossa, sia detto qui per la prima e ultima volta nel nostro più modesto lavoro di collazione fra originale e volgarizzamento).

Ad apertura del seguente capitolo, Teresa si dichiara ormai abile in ogni «labor de costura» (p. 228), espressione che viene tradotta con «lavorieri di costo» (p. 61), che letteralmente sembrerebbe significare 'lavori di pregio', ma, dato l'originale, andrà inteso come 'lavori di cucito', con un uso del lemma *costo* molto speciale. Procedendo con il racconto, Teresa, sempre innamorata dello studente, si reca a trovare una signora e vi trova insieme una commediante:

Erano in quel tempo dieci Autori di Comedia in Madrid, che rifaceano le loro Compagnie, costumandosi di fare il loro Capitolo generale la Quaresima in quella Villa<sup>134</sup>, come gl'Italiani Comici lo fanno lo stesso tempo in Bologna (pp. 62-63),

traduzione fedele tranne ovviamente l'aggiunta che ho messo in corsivo. Teresa impara dalla signora e dalla sua amica l'arte di far parrucche perfette componendo periziosamente ciuffi di capelli, fino a diventarne una virtuosa. Le donne cominciano a bramare quella novità (che Teresa battezza *moños* e Bianchi appella «ciuffi») e gli affari cominciano a prosperare per Teresa<sup>135</sup>, che comunque deve spartire i ricavati con le vedove che la ospitano. In ogni caso si veste elegante, incontra lo studente, che si chiama Saraiva, lo convince che Teodora non sarà mai sua ed egli comincia a corteggiare Teresa. Naturalmente tutto ancora nei limiti del lecito, «como una devoción de monjas» (p. 234), frase che Bianchi non traduce e che si riferisce a una pratica di corteggiamento «casto», come quello dei *galanes de monjas* su cui si veda il *Buscón*, III, 9.

Teresa crea parrucche anche per uomini, «che pareano teste di morto animate» (p. 69 < «que parecían calaveras con vida», p. 234): il fatto che l'immagine sia anche in Quevedo<sup>136</sup> dimostra che l'espressionismo di quest'ultimo non è del tutto spento in uno scrittore più blando come Solórzano. È noto come il motivo delle chiome posticce realizzate con capelli di morti sia

<sup>134</sup> Madrid.

<sup>135</sup> In un episodio Teodora mostra la parrucca indossandola in occasione di una festa ad amiche sofisticate che la ammirano molto e lei, «que era muy mollar» (p. 231), pur potendo far credere che si trattasse di capelli suoi, dice loro che la capigliatura è posticcia. La lezione *rollar*, unicum della stampa (c. 24r), crea problema per Mansilla, che la emenda appunto con *mollar*, cioè 'ingenua'. Bianchi però afferra il senso corretto senza problema.

<sup>136</sup> Nel romance sui *Varios linajes de calvas*, vv. 45-48: vd. F. DE QUEVEDO, *Poesía original completa*, a cura di J. M. Bleca, Barcelona, Planeta, 1999, p. 787, anche se la fantasia di Quevedo si spinge fino a immaginare che un cranio raso rilucente paia «calavera de espejuelo | vidriado de las tumbas».

diffuso nella poesia, giacché lo troviamo in Shakespeare e già nell'antichità classica<sup>137</sup>. Saraiva intanto continua a corteggiare Teresa, «rondando la sua porta» (p. 70, traduzione cruda di «rondándome la puerta», p. 234), e infine riesce a diventare amico di famiglia, insegnando a Teresa e Teodora l'arte della musica. Ma anche un altro signore si introduce nella casa delle vedove, un gobbo la cui descrizione è arricchita metaforicamente da Bianchi: «no tenía menos de dos corcobas, sobre que salía la cabeza harto oprimida con los dos bultos» (pp. 235) > «quantunque fosse da ogni banda così gobbo, che sorgendoli d'avanti, e da dietro duoi rilevati Monti, pareva che tenesse la testa dentro d'una Valle» (p. 72). La resa italiana ingentilisce l'originale concettosamente, ma non va intesa come una sottrazione di realismo descrittivo: l'iperbole immaginifica ha un'efficacia di *evidentia* tanto quanto la brutalità corporea dell'altra scrittura. Sono due vie diverse per un medesimo *target*. Che poi l'incremento enargico sia un segno di *degeneración* nella narrativa ispanica dall'età del *Lazarillo* a quella di Solórzano è una diagnosi piuttosto discutibile e direi invecchiata<sup>138</sup>.

Il gobbo sa stare agli scherzi: quando viene deriso perché assomiglia a una scimmia, si mette a parlare con l'animale, suscitando l'ilarità dei presenti. Ma lo studente, che vuole liberarsi di lui, scrive una satira in versi sull'accaduto (tradotta non troppo scorrettamente dal Bianchi); a questo punto il gobbo se ne ha a male e si eclissa. Teresa compie sedici anni, è già una donna, e litiga con le vecchie vedove che la garriscono per le sue libertà nell'uscire di casa. Poi però la trattengono, col timore di perdere la parte del guadagno che Teresa loro procura.

La nostra protagonista trova un modo per rendersi autonoma: un anziano vedovo settantenne, con due figlie giovani, molto ricco, si invaghisce di lei e la sposa. Il *licenciado* Saraiva resta solo, e si vendica con una satira contro il vecchio marito di Teresa, ma non ottiene nulla. Il *romance* gioca con numerose metafore oscene, che Bianchi traduce a fatica, particolarmente quelle relative a giochi di carte. Dunque Teresa è padrona di casa, signora, e

<sup>137</sup> Un rimando al mio *Realismo metafisico e Montale*, Roma, Editori Riuniti, 2007, pp. 60-63. Vd. anche Brusoni nel *Carrozzino alla moda*: «Fate che si traggano quelle loro smisurate capelliere che hanno spogliato diecimila teste di cadaveri» (cit. in G. GETTO, *Barocco in prosa e in poesia*, Milano, Rizzoli, 1969, p. 339). O il Basile dell'egroca *Euterpe*: «Non te 'mprenare de capille iunne, | levate sto crapiccio, | ca so' de cuorpe muerte e so' a posticcio» (G. BASILE, *Le opere napoletane*, t. I. *Le Muse napoletane. Egloche*, a cura di O. S. Casale, Roma, Benincasa, 1989, p. 56).

<sup>138</sup> L. LÓPEZ GRIGERA, *En torno a la descripción en la prosa de los siglos de oro*, in *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Editorial Gredos, 1983, pp. 347-357: 352 e *passim*.

si è anche finta figlia illegittima di un nobile cavaliere. Un passo dell'originale viene omesso nella versione: «Mi esposo pasaba por la transformación que era con quien había de cumplir. Un *don* más en la Corte no lo<sup>139</sup> pone en costa quien a tantos (puesto de improviso) ampara cada día» (p. 247; cfr. la mancata traduzione a p. 87).

Le cose però si mettono male per Teresa, quando diventa vittima di pazza gelosia da parte del consorte, che la rinchiude praticamente in casa e le impedisce ogni libertà. Teresa pensa al divorzio, ma «esta negra honra me lo estorbó» (p. 249), ovvero «questo benedetto honore me ne distolse» (p. 89), con un certo ammorbidimento nella traduzione. Non così poco dopo, ove il «negro interés» (p. 249) è reso con «maladetto interesse» (p. 90). L'espressione *negra honra* è assai diffusa nel Siglo de Oro; la ritroviamo in Quevedo («negra honrilla», *Buscón*, I, 7, con un significato leggermente diverso)<sup>140</sup> e anche nel *Lazarillo*; un passo del vescovo Palafox y Mendoza illustra sufficientemente il senso moralmente negativo dato alla *honra*:

El primero, de honra vana, y llamavala *negra*, porque tan negros, penosos, y dolorosos causava los efectos. Como si dixera: Pareciame a mi en el mundo, que era resplandeciente la honra: y porque no la busqué por buen camino, la he allado negra, despreciable, y fea. O negra honra, que tan negros y terribles efectos y tormentos me has causado! O negra honra mundana, blanca, y amable por afuera, negra, fea, y penosa por adentro!<sup>141</sup>.

L'espressione spagnola, così comune peraltro, sembra troppo indecorosa al Bianchi, che non osa biasimare l'*onore* (ma non si dimentichi la differenza nella lingua iberica fra *honra* ed *honor*, su cui sarebbe troppo lungo soffermarsi).

Torturata dalla gelosia del marito, Teresa cede alle lusinghe dello studente Saraiva con cui intrattiene un epistolario segreto. Poi tramite uno stratagemma complesso riesce a passare una notte con lui, mentre il marito deve riparare da un amico per la notte. Al ritorno il vecchio si ammala e di lì a poco muore, lasciando Teresa vedova con mille ducati, vestimenti e

<sup>139</sup> Emendamento del Mansilla su *la* della stampa (c. 32r).

<sup>140</sup> La forma *honrilla* è documentata da Mansilla nel *Vocabulario de refranes* di Correas del '26 e in un passo delle *Harpías de Madrid* dello stesso Solórzano (di cui vd. l'edizione in italiano a cura di A. Candeloro, Pisa, ETS, 2011). Altri riferimenti al sintagma in opere quevediane citati da Gargano nel commento all'ed. cit., p. 132 nota 2. Vd. anche D. MORO PINI, *La «negra honrilla» di Alonso Ramplón («Buscón» I, 7)*, «Studi ispanici», 1976, pp. 53-61. Il *Buscone* italiano traduce *negra honrilla* con «negro fumo» (ed. cit., c. 38v).

<sup>141</sup> Don I. DE PALAFOX Y MENDOZA, *Luz a los vivos y escarmiento en los muertos*, Madrid, M. de Quíñones, 1661, p. 320.

altro. Il rapporto con lo studente viene però troncato dalla donna, che prova un certo rimorso per aver tradito il marito, e vuole ora essere «espejo de mujeres» (p. 257), o se volete «lo specchio della continenza delle Donne» (p. 102). Va a «servire per matrona» (p. 102) presso una contessa, che la tratta con grande affetto. Qui vi sono anche altre fanciulle serventi, e tutta questa «donzelleria» ovvero «virginal Mandria» (*ibid.*, < «virgen manada» p. 258) è governata da una decrepita signora, molto odiata dalle ragazze. Bianchi omette il seguente passo relativo a costei: «porque la mucha edad la tenía en asomos de caduca y declarada por impertinente» (*ibid.*). La vecchia ama i digiuni e costringe anche le sue sottoposte a digiunare<sup>142</sup>. Qui Bianchi deve discostarsi visibilmente dall'originale:

Alcuna volta osservava la Dieta, acciò non gli venisse il dolor di testa; di quando in quando non mangiava, per isfuggire, che li dolessero i denti; alcun'altra s'asteneva da' cibi, per non haver doglia di pancia; digiunava per il mal di stomaco; stava sobria per la stillazione de gl'occhi; andava a letto senza cena, per paura di qualche infiammazione di gola; insinuando anco a quelle Giovani, che il digiuno era contro il fuoco, scacciava la febre, e serviva alle Pulzelle, per il buon maritaggio loro (p. 106).

y dilatándose por el calendario adelante. A San Dionisio ayunaban por el dolor de la cabeza; a Santa Lucía, por la vista; a Santa Apolonia, por las muelas; a San Blas, por la garganta; a San Gregorio, por el dolor de estómago; a San Erasmo, por el de vientre; a San Adrián, por las piernas; a San Antonio Abad, por el fuego; a San Vicente, mártir, por las fiebres; a San Antonio de Padua, por las cosas perdidas; a San Nicolás, obispo, por remediador de doncellas; y finalmente a San Crispín, por la duración de su calzado (p. 258).

Probabilmente il motivo principale della modifica testuale è di natura censoria, per evitare riferimenti sacri (basati su tradizioni leggendarie e folkloriche), rischiosi in un contesto comico; analoga ragione conseguentemente deve aver guidato il Bianchi nel tradurre «Sacaban del ayuno tres provechos, que eran: adelantarse en la virtud para mayores grados de gloria» ecc. (p. 259) con «Da tali Diete cavavano tre utili: l'uno era, che smaltivano i mali umori» (p. 106) ecc.; gli altri *provechos*, evitare le apoplessie e risparmiare denaro, sono rispettati dal traduttore. Ne risulta un'accentuazione dell'ironia del realismo corporeo, diversa dalla filatessa astratta di irrisse santità proposta dal Solórzano.

La vecchietta è solita rubare dai piatti che sottrae anzitempo alle donzelle, facendo scivolare i bocconi nelle maniche del suo vestito. Sembra

<sup>142</sup> *Topos* picaresco; vd. almeno *Buscón*, I, 3.

un'iperbole, ma non lo è, sottolinea la voce narrante, al punto che in quelle maniche si vanno a nascondere i sorci, e un giorno due gatti aggrediscono la donna e si mangiano i topi. La cosa fa ridere tutti, ma non fa cambiare costumi alla sparagnona.

Teresa vive presso la Contessa da favorita e privilegiata su tutte, ma poi cade in disgrazia, venendo accusata ingiustamente di aver concertato un matrimonio segreto tra una serva sua amica e un paggio. Pagando così per un imbroglio di cui questa volta non è colpevole, Teresa se ne ritorna dalle due vedove, che la accolgono con festa, interessate soprattutto ai rinnovati guadagni delle parrucche. Ma Teresa decide di andarsene a Córdoba, dove le promettono che la attività di parrucchiera avrà grandissimo successo. Sfortunatamente, durante il percorso lei e gli altri viaggiatori vengono assaliti da otto uomini malintenzionati. Teresa viene rinchiusa in una baracca, spogliata delle sue ricchezze, denudata e in attesa di violenza. Per fortuna le canaglie si accapigliano fra loro per avere il possesso della donna, e Teresa riesce a fuggire seminuda per i monti e le boscaglie. Ripara in un romitorio, dove un sant'uomo la ricovera, la riveste con un mantello e all'alba seguente le racconta la propria vita. Inizia con una predica sulle sofferenze dell'esistenza nel mondo: «todo tiene su punta de acíbar» (p. 271), un 'amaro' che Bianchi modifica così: «ogni cosa ha il suo contrapeso» (p. 125), non incongruamente del resto. Chi insegue le lusinghe del mondo «piglia un granchio grande» (p. 126), espressivistica traduzione di «anda errado» (p. 272). Poi il romito racconta della sua gagliarda giovinezza a Málaga, delle sue passioni per i cavalli dell'Andalusia «los que en sus riberas del Betis sustenta con su pastos y alienta con sus cristales» (p. 273), tratto scorciato dal traduttore italiano («maneggiar Cavalli, con occasione di quelli, che ci somministra l'Andaluzia», p. 128). Il giovane, che si chiama Feliziano, ha però poi un diverbio con un orgoglioso signore, e nel duello che segue viene ferito proditoriamente e gravemente. Una vedova che passava di lì lo soccorre e finalmente egli può tornare alla casa di suo padre e del fratello a farsi curare. Riceve le visite dello scudiero della figlia della vedova, Leonora, che gli comunica grande affezione. Egli la ricambia e ne nasce una segreta relazione, ostacolata però dallo zio di Leonora, che vuole farla maritare addirittura con un suo figlio illegittimo tornato dalle Indie mentre Feliziano è lontano per un incarico presso la Corte di Madrid su richiesta del padre. Così Leonora è costretta a sposare il bastardo dello zio, don Sancho. Feliziano riceve la notizia sconvolto e rimane a Madrid per non vedere la sua amata divenuta sposa dell'altro; viene poi a sapere che le è nata una bambina. Don Sancho non era tanto spilorcio come quelli che tornano dall'Indie, perché doveva la sua fortuna «sin poner ningún cuidado de su casa» (p. 280), e Bianchi traduce con



un'espressione latina: «essendogli venuta *de rore Coeli*, e senza fastidio» (p. 140). Nel frattempo il padre di Feliziano muore e questi ritorna alla sua città. Riprende i contatti con Leonora, per quanto nel cerchio della continenza, ma l'amore rinasce forte, senonché accade una tragedia. La donna con la sua figliolina viene assalita dai Mori, che uccidono la madre e rapiscono la bimba. La disperazione di Feliziano è tale che decide di farsi religioso e dopo una breve sosta in un monastero diventa romito. E qui si conclude la sua storia<sup>143</sup>.

Il giorno seguente Teresa riesce a recuperare ciò che aveva perso e si sistema a Madrid, riprendendo la sua attività fiorente di parrucchiera di dame. Fa amicizia con un giovane gentiluomo che ha fornito di una folta capigliatura, e questi le narra di essere follemente innamorato di una ragazza che però ha già un amante, un «cantor de la iglesia mayor, capón» (p. 290), «un Castrato» (p. 155), traduce semplicemente Bianchi, per evitare riferimenti alla chiesa. Il gentiluomo le recita un *romance* satirico contro l'evirato e la scelta amorosa della sua dama; qui Bianchi traduce spesso liberamente, oltre a omettere due quartine. Si veda ad esempio la prima:

Qué mal gusto tienes, Laura,  
en favorecer a Olimpo,  
punto menos de ciclán  
y punto mas de lampiño! (p. 291)

Che mal gusto tieni o Laura,  
con il favorir Olimpo,  
poco più di mezza donna,  
poco manco di mezz'huomo! (p. 156).

Il sarcasmo pesante corporeo dell'originale, fondato su presenza/assenza di testicoli e di barba<sup>144</sup>, si scioglie in una battuta generica.

Teresa assicura al gentiluomo che macchinerà una burla geniale contro la dama amante del cappone. Ci pensa su tutta la notte e poi il giorno dopo l'uomo ritorna con un'altra satira scritta, questa volta su un poeta indecifrabile ovvero *culto* (Bianchi traduce *terso*, non solo qui, lasciandoci perplesși):

Era destos que llaman cultos (me dijo) y hombre preciadísimo de escribir oscuro por imitar el Fénix de la cultura, don Luis de Góngora, compatriota suyo, ingenio que tanto celebró España y actualmente celebraba por sus versos, que los hizo elegantísimos, así en lo grave como en lo jocoso (pp. 295-296).

Bianchi tralascia il riferimento gongorino: «[...] era di questi che si chiamano Tersì, huomo, che scrivea tanto oscuro, che né anco da se stesso si

<sup>143</sup> Non si dimentichi che anche il protagonista del *Lazarillo de Manzanares* di Juan Cortés de Tolosa (uscito nel 1620 a Madrid) ha un lungo incontro con un eremita, ai capp. VIII-X. Vd. F. RODRÍGUEZ MANSILLA, «*Noruega de claridad*»: una lectura del «*Lazarillo de Manzanares*», «RILCE», XXIV, 2008, 2, pp. 375-387.

<sup>144</sup> «Un punto menos que el ciclán, que tiene un solo testículo, y un punto más que el lampiño, que no tiene nada de pelo en la barba», commenta Arredondo (p. 158).

intendeva» (p. 160), battutina scialba. Il *romance* anticulterano<sup>145</sup> si traduce in realtà in una invettiva basso-comica contro il poeta e la sua amante vecchia, molto gustoso, che Bianchi volge in italiano con una qual certa abilità (omette comunque una quartina).

Teresa dichiara di voler fare una burla al cappone, e lo invita a casa, inducendolo ad esibirsi nell'arte canora e riempiendolo di lodi. La descrizione dell'evirato cantore è interessante, come uno dei tanti esempi in cui il testo si sofferma su particolari del vestiario con molta precisione: «Venne il prosuntuoso Castrato a vedermi, tutto polito, e profumato, con guanti d'Ambra odorosi, un vestito di grograno, et un colaro ben attilato» (p. 165), traduzione piuttosto fedele (si veda il calco *grograno* su *gorguerán*), anche se i guanti nell'originale sono precisamente di ambra «ruciante», cioè grigia (secondo Cotarelo seguito dalla Arredondo), o dorata (Mansilla), comunque la più pregiata (p. 301).

Il sistema della *descriptio* esteriore degli abiti è in realtà oggetto di analisi storico-critiche foltissime, non solo in Castillo, evidentemente; la Almendros sostiene che l'abbigliamento, la *ropa*, rappresenta non solo lo stato sociale nell'età aurisecolare, ma è la forma di identificazione della soggettività prima che, avanti nei secoli, si proceda verso l'introspezione autentica del personaggio<sup>146</sup>. Noi non crediamo, con tutto il rispetto per la profondità di questi studi, che il gusto della descrizione minuziosa degli indumenti e accessori barocchi siano una semplice *falta* secentesca di capacità di analisi interiore. La ricerca di quest'ultima andrà misurata con le progressive acquisizioni filosofiche (Cartesio, Pascal), con quelle dei predicatori come Segneri, Bossuet, Vieira, dei narratori più accorti, dei poeti che mettono più a frutto il modello tassiano, dei teatranti più sublimi (da Shakespeare a Calderón a Molière e Racine), e ho citato soltanto sentieri banali di ricerca.

Teresa inganna il castrato offrendogli un distillato che dovrebbe fargli crescere la barba. Ogni tanto il Bianchi omette qualche brevissima frase, che non segnalo, ma presento un esempio che credo sia derivato da incomprendimento del testo. Teresa, parlando al cappone, conclude «dándole muy poblados bigotes y clavo» (p. 306). Bianchi: «con farli bellissimi mostacchi»

<sup>145</sup> Esempi analoghi si trovano ovviamente in Quevedo e nello stesso Solórzano del *Bachiller Trapaza*, di cui si veda il cap. 11 (A. DE CASTILLO SOLÓRZANO, *Aventuras del Bachiller Trapaza*, a cura di J. Joset, Madrid, Cátedra, 1986, pp. 185-187). Mansilla cita anche la novella *El culto graduado* (p. 295 nota 40).

<sup>146</sup> E. JUÁREZ ALMENDROS, *El cuerpo vestido y la construcción de la identidad en las narrativas autobiográficas del Siglo de Oro*, Woodbridge, Tamesis, 2006 (cfr. intr. e *passim*); vd. l'osservazione complessiva su questa impostazione della Almendros in Mansilla, intr. p. 76.

(p. 171). L'omissione di *y clavo* è dovuta appunto alla difficoltà di intendere la parola, che significa qui probabilmente 'pizzetto'<sup>147</sup>. In altri casi il traduttore, come già abbiamo visto talvolta, impoverisce l'originale. Il castrone è entusiasta del lavoro di Teresa nel fabbricargli la quintessenza per la barba, e ogni sera la va a trovare e per la gioia canta: «Era mi ruseñor aquellas tardes» (p. 307) > «Cantava, stava allegro» (p. 174). Insomma, piccoli dettagli, in un tessuto traduttorio sempre piuttosto fedele. La burla riesce, e crudelmente: l'acqua con cui il castrato si bagna il viso in realtà è abrasiva, e gli procura piaghe terribili, accrescendo la sua bruttezza e facendolo ammalare di dolore. Teresa intanto se ne è fuggita da uno zio del gentiluomo a favore del quale ha compiuto la beffa. Bianchi ha un momento di impazienza nel tradurre un passo, che scorcia in modo per lui insolito:

Hallome don Jerónimo previniendo mis cosas, y pareciéndole que él era causa de mi mudanza, quiso que la hiciese a una casa de un tío suyo, canónigo de Sevilla, donde él asistía por su ausencia. Era fuera de la ciudad y con muy gran jardín. Allí levé mi ropa con ánimo de no salir donde me viese nadie, hasta partir de Córdoba (p. 308).

Io cominciai a dar ordine, per andare a stare nella Casa d'un Zio di D. Gerolamo<sup>148</sup>, che era fuori della Città, assistendomi esso in ogni cosa, perché conosceva, che per amor suo bisognava, che mi partissi da Cordova (p. 175)

Don Girolamo aggiunge burla a burla, scrive un *entremés* sull'accaduto e lo fa rappresentare, con presente anche Teresa in incognito. Il titolo dell'intermedio è *El Barbador*, «Il Barbatore». Qui due ciurmatori promettono barba e capelli a un calvo<sup>149</sup>, un castrato e due sbarbati, poi fuggono con il denaro ricevuto e tutto finisce con rassegnazione generale e balli. Bianchi traduce con i suoi endecasillabi, settenari, ottonari, quinari ecc., non sempre rimati, cercando di rimanere fedele alle parole e alla polimetria dell'originale, riuscendoci in effetti con poche variazioni significative. Ad esempio, quando uno degli imbroglianti dichiara che non parlerà «en culto» ma chiaramente, per farsi intendere dall'altro (p. 312), Bianchi sostituisce *en culto* con «in zergo» (p. 180), per stare più in tono con il gusto furbesco del linguaggio dei cerretani. Altrove, omette da una didascalia l'indicazione che la parte del Castrato sarà affidata a un'attrice donna (p. 315) e analoghi motivi censori

<sup>147</sup> *perilla*: vd. nota del Cotarelo a p. 337.

<sup>148</sup> *Don Jerónimo*, il nome del gentiluomo.

<sup>149</sup> Si rammenti che il cranio di don Alonso Castillo pare fosse lucido per la totale calvizie: cfr. Cotarelo, pp. XXII-XXIV.

lo spingono a tradurre «y al darme el baptismo santo» (p. 317) con «ma nel voler lavarmi» (p. 185). Ancora una volta Bianchi rinuncia alla definizione (qui autodefinizione) del castrato come ‘rusignolo’, ma in questo caso amplifica raddoppiando il verso: «y, en fin, el rui señor de sus beldades» (p. 315) > «il Ganimede, il lor zerbin d’Amore, | quel, che le faccio tutte spasimare» (p. 183). Bianchi omette una *pointe* del poeta senza barba «que se tuerce en profecía | lo que no palpa ni tuerce» (p. 316). In un altro caso, Bianchi familiarizza un riferimento altrimenti poco chiaro per un lettore italiano: «el poeta | barbarà, *Deo volente*, | más que un armenio bribón»<sup>150</sup> (p. 319). La versione è piuttosto inventiva: «questo signor Poeta, | barbarà *Deo volente*, | s’imbarbiscia sognando, | habbi più barba, che Messer Orlando» (p. 186).

Teresa medita ora la più grande beffa che mai donna abbia compiuto: ricordandosi della storia dell’eremita Feliziano, decide di fingersi la bimba rapita dai Mori (cfr. sopra), che avrebbe la sua stessa età. Si congeda da Girolamo, vende tutti i suoi beni e li trasforma in denaro e gioie, si avvia verso Málaga col suo fido servo Hernando, il quale, avendo vissuto anni ad Algeri, le ha insegnato tutto quello che c’è da sapere sul mondo moresco. Entrambi si travestono con abito da saraceni e si presentano alla casa del capitano Sancho de Mendoza, il vedovo di Leonora (cfr. sopra).

Bianchi tende ora, dall’inizio del nuovo capitolo (XIII), a omettere brevi frasi, non alterando mai il senso del racconto, ma facendo sospettare una certa fretta di procedere. Possono essere indicazioni di genere cronologico, tipo ‘era l’alba, era l’ora delle orazioni’, oppure semplici precisazioni, o indicazioni estranee al pubblico italiano. Non trascrivo ogni discrepanza di questo tipo, a meno che non abbia un certo rilievo.

Teresa giunge alla presenza di don Sancho: «Entrai con sfarso, et arditamente, per dar ben colore al negozio» (p. 194), traduzione piuttosto brillante di «Entré procurando que el despejo mío deshiciese qualquiera sospecha» (p. 325). La donna in abito moresco si dichiara figlia di don Sancho, esibendo documenti falsi: viene immediatamente creduta, anche dai parenti, e si sparge la voce che la figliola di don Sancho è tornata a Málaga. Quella sera viene preparata una ricca cena: «sirvióse una espléndida cena de muchas ensaladas, platos y dulces» (p. 327); ancora una volta Bianchi scorcia: «ci sentassimo a cena, che fu molto regalata» (p. 198). Teresa deve raccontare le sue avventure algerine, e, ben preparata, sciorina la sua novella fittizia. Parla del giovane padrone Alí Cidan, che la voleva sua sposa e musulmana, e la tiranneggiava, e di come Hernando e altri schiavi

<sup>150</sup> «porque los armenios tenían barba muy tupida», Mansilla p. 319 nota 39.

la convinsero a fuggire da Algeri approfittando di una malattia di Alí e di una meno stretta sorveglianza. Narra del viaggio in mare, di una tempesta, quindi della salvezza a Valencia e dell'arrivo a Málaga a casa dei "genitori". Dove Teresa trova magnifica sistemazione, affetto, ricchezza; suo "padre" la adora e la segue ovunque «embelesado» (p. 333), bell'aggettivo che il traduttore tralascia.

Ma la fortuna non dura a lungo: arriva l'autentica figlia di don Sancho con un giovane gentiluomo suo marito che ha pagato per il riscatto dalla prigionia in Marocco. Un monile di famiglia rivela al padre che quella è la sua vera nata. Ma don Sancho si comporta umanamente e generosamente con Teresa e il suo servo Hernando, lasciando loro la libertà e vestiti eleganti, senza rendere pubblica la notizia. Tanto Teresa aveva affascinato il vecchio!

Teresa col suo servo se ne vanno a Málaga, dove si sistemano felicemente. Teresa si reca a vedere una commedia, e ritrova nel primo attore (il "primo innamorato") l'ex spasimante Saraiva, che non è più studente. I due si incontrano dopo lo spettacolo e si ripromettono di vedersi regolarmente. Bianchi continua a scorciare ogni tanto, saltando frasi talora brevi, altre volte più lunghe, la cui omissione non compromette il senso e lo scorrere della narrazione, ma sono indizi di una impazienza maggiore rispetto a prima, come abbiamo già osservato. Ad esempio, quando Saraiva confessa a Teresa di avere successo nell'arte attoriale e di guadagnare bene, il testo originale conclude: «[...] siendo rogado de todos los autores y persuadido de los señores de la Corte, que son los que patrocinan la comedia y hacen las compañías» (p. 339), brano escluso dal Bianchi. Probabilmente può aver influito anche la diversa situazione dei teatri e del sistema impresariale italiano, ma in altri luoghi – che ora non citiamo – l'omissione risulta assolutamente priva di autentica motivazione che non sia l'alleggerimento del testo.

Teresa e Saraiva si sposano e lei diventa commediante<sup>151</sup>, cantando arie sul palcoscenico che vengono molto applaudite, con grande successo per la compagnia. Bianchi traduce crudamente la dittologia «nos desposamos y velamos» (p. 341) con «ci sposassimo, e velassimo» (p. 220): il riferimento è ovviamente alla cerimonia dei veli nel matrimonio. Più avanti: «hice alarde de mi buena voz y destreza» (p. 341) > «feci mostra della mia buona voce, e gorga» (p. 221). Il lemma *gorga* (letteralmente 'canna della gola, strozza') è quasi tecnico, per indicare metonimicamente la capacità di effettuare colori-

<sup>151</sup> Anche questo un *topos* della picaresca: vd. *Buscón*, III, 9. Non parliamo delle conseguenze del motivo nel *Gil Blas*!

ture e virtuosismi vocali; è caro ai poeti del Seicento, in una trafilata che parte dalla *Gorga di cantatrice* di Guarini.

I trionfi di Teresa sulla scena progrediscono e invece di «silbato y castrapuercos»<sup>152</sup> (p. 341), tradotto crudamente in «fischiate, e Castraporci» (p. 221), ottiene applausi e onori. Viene corteggiata da un giovane cavaliere, ed anche dall'impresario, rimasto vedovo della Prima Donna, ruolo assegnato a Teresa. Inoltre Saraiva perde denaro al gioco e diventa violento, addirittura si comporta con lei da ruffiano e la disgusta del tutto. Sicché Teresa accetta la corte e le regalie del cavaliere, che è un principe, tutto con la compiacenza del marito. Il quale però perviene all'abbruttimento, comincia a recitare male e allora l'impresario chiede a Teresa un aiuto. Lei si rivolge al principe, il quale fa «una solenne bravata» (< «de vuelta y memoria», p. 345, variante dell'espressione *de vuelta y media*)<sup>153</sup> a Saraiva, riuscendo a fargli mettere la testa a posto. Poi la compagnia se ne parte da Granada per Siviglia e il principe, costretto a rimanere a Granada, promette di raggiungere Teresa quanto prima. Intanto, giunti a Siviglia, l'impresario teatrale continua a importunare Teresa, che lo rifiuta; per vendetta le nega la parte di prima donna nella nuova, sontuosa commedia: «Era la comedia de aparato, galas y grandes tramoyas» (p. 346) > «La Commedia era di grand'apparato, di spesa, e d'invenzione» (p. 229), ove *invenzione* traduce *tramoyas* che starebbe propriamente per 'macchine sceniche'. Teresa allora si finge malata, burlando due medici ignoranti, e manda a monte così due serate; alla terza, recita la sua parte ma l'altra attrice, la protagonista, sbaglia tutto, facendo cadere la commedia. In tal modo l'impresario impara a sue spese a non mettersi contro Teresa. Saraiva scrive sull'episodio un *entremés*, dal titolo *La prova dei medici*. La traduzione si prende molte libertà, com'è inevitabile per un testo teatrale in versi; talora perde acutezze brillanti (i medici odierni definiti «anti-esculapios», p. 351, diventano dei semplici «moderni Esculapi», p. 235; ancora: «Señores protoidiotas»<sup>154</sup>, p. 364 > «O Signori ignorantoni», p. 245), talora trasforma l'originale con gusto («siete frascos de torrente», p. 353 > «sette fiaschi | d'un buon vin dolce e razzente», p. 237, con quell'aggettivo pizzicoroso che troviamo anche in Redi). Altre volte il Bianchi non intende qualche parola, come nel caso del forse corrotto o forse latinismo comicamente deformato «pelicranio» (p. 361), che va interpretato come *pericráneo*, membrana che circonda l'osso del

<sup>152</sup> Strumento a canne «que toca el que tiene el oficio del castrar» (Mansilla, p. 341 nota 4).

<sup>153</sup> Vd. nota della Arredondo, p. 208, preceduta da Cotarelo, p. 339.

<sup>154</sup> Sorta di *protomédicos idiotas*, come suggerisce Mansilla, che offre numerosi esempi di costruzioni prefissali comiche con *proto-*: p. 364 nota 75.

cranio<sup>155</sup>. Vi sono casi in cui il testo italiano cerca di essere all'altezza dello spagnolo in quanto ad efficacia espressiva, anche tralasciando l'immagine più arguta dei fuochi artificiali:

Purgas malas te dé Dios  
que del cuerpo no las echas  
y si las echares, salgan  
como mangas de cohetes (p. 362)

Dodici medicine  
possa vederti in corpo,  
che ti faccin cacare  
con le budelle l'anima (p. 243).

Nel complesso comunque il Bianchi non se la cava troppo male.

L'intermezzo, divenuto celebre in tutta Siviglia, provoca l'ira dei due medici burlati, i quali si vendicano ammazzando di botte Saraiva. Teresa rimane dunque di nuovo vedova. La compagnia si scioglie e lei resta a Siviglia, rifiutando ogni corteggiatore, finché non giunge un «perulero» dalle Indie («uno venuto dal Perù», p. 249) che vuole farla sua sposa; lei si finge, come sempre, di nobile famiglia e alla fine cede alla corte del ricco cinquantenne, di nome Álvaro, sposandolo. Ma si trova male: il marito «doppo tre mesi, che finì il pan onto delle nozze, cominciò a scoprire la Gavetta de' suoi difetti» (p. 254), gustosa traduzione di «A tres meses que se acabó el pan de la boda, comenzó á descubrir la hilaza de sus defectos» (p. 370). L'uomo è gelosissimo, più del primo marito di Teresa, e la tiene praticamente carcerata in casa, dove l'unica compagnia gradevole è per lei quella della cognata Leonor. Le donne in clausura riescono comunque a trovare due amanti, ma rischiano che Álvaro scopra tutta la tresca, se non che Teresa con uno stratagemma inganna il marito. In un secondo tentativo di godersi l'amante, Teresa lo raggiunge a casa con la cognata, ma per un intreccio sfortunato di coincidenze proprio il marito Álvaro le trova lì: Teresa riesce a nascondersi, mentre Leonor si prende alcune pugnalate dal fratello. Questi poi fugge in un convento. Teresa informa la magistratura e Álvaro se ne scappa ancora più lontano, ma stremato dal dolore e dal rimorso si ammala e muore. Teresa è ancora una volta vedova, e la cognata è l'ereditiera. E Bianchi, nel tradurre, continua a scorciare omettendo periodi più o meno brevi, senza compromettere mai il senso della storia. A volte elimina incisi o frasi che ripetono variandolo il già detto; altre volte invece rinuncia all'espressività dell'originale, come nel seguente passo: «Quedóse como difunto, ni hacer más movimiento que un mármol, y como *el mismo helado*» (p. 380, in corsivo quanto omesso dal traduttore).

<sup>155</sup> Vd. ed. Arredondo, p. 223 nota 173.

Teresa e la cognata rimangono insieme, piene di soldi; Leonor si marita col suo amante, mentre Teresa viene lasciata dal suo, che non si fida di una donna che già aveva tradito il consorte. Anche il marito di Leonor guarda Teresa di mal occhio e quando scopre il suo passato di commediante ha l'occasione per cacciarla di casa. Così Teresa è di nuovo sola, se pure non certo povera.

Tra i tagli operati dal Bianchi, ne segnaliamo almeno uno, motivato probabilmente da censura: «virtudes más, que no me canonizara por ellas ningún pontífice» (p. 385, riferito alle virtù pregresse di attrice) > «le mie virtù» (p. 278). In un altro caso un'espressione forte come «me dejó abrasadas las entrañas» (p. 386) si traduce in «rimasi la più mortificata Donna del mondo» (p. 280), assai più delicato e patetico.

In ogni caso Teresa non si perde mai d'animo, né si pente dell'inganno fatto a don Álvaro; la sua filosofia di vita, che regge tutti i suoi successi, anche quando semi-fallimentari, è la seguente: «[...] se debe agradecer en cualquier persona el anhelar ser más<sup>156</sup>, como vituperar el que se abate a cosas inferiores a su calidad y nobleza» (p. 388), ovvero: «[...] sempre si ha da stimare chi procura di farsi tenere da più di quello, che è, e da biasimare colui, che s'abbassa a cose inferiori, e degeneranti dalla sua qualità, e nobiltà» (p. 283), con arricchimento espressivo dittologico (*inferiores* > *inferiori*, e *degeneranti*). Teresa si procura due schiave e col suo servo se ne va a Toledo, dove trova adeguata sistemazione. Suscita la curiosità di tutti i vicini, fra cui un cavaliere di nome Esteban, che nell'originale è un chierico o forse uno studente ricco comunque per benefici ecclesiastici (Mansilla, p. 389 nota 6), mentre nella traduzione è genericamente un semplice nobiluomo giovane e bello. Teresa accetta di riceverlo e lo trova molto elegante ed eloquente. Bianchi tralascia il particolare del marchio della schiava che viene coperto per l'occasione (p. 390), e adatta alla cultura italiana il seguente passo:

Habló el galán de lo de a veinticinco ducados la onza, muy meditado en sus razones, muy ceñido en los discursos y muy grave tahúr del vocablo, cosa que marea a la más cursada en estos coloquios, ¿qué hará á las que no lo estuvieren? (pp. 390-391).

Parlò il Zerbino tanto profumato, con parole sì terse, e di quelle del vocabolario della Crusca, che havrebbe nauseate sino quelle persone, che sono della professione, quanto più chi non gl'attende (p. 285).

<sup>156</sup> Cfr. Joset, intr. alle *Aventuras del bachiller Trapaza*, pp. 23-24, 37-38 e note. Sull'aspirazione al "progresso" dei picari vd. il classico MARAVALL, *La letteratura picaresca*, I, pp. 449-493; su *Teresa* in particolare cfr. p. 460.



L'elaborazione traduttoria è relativamente libera, ma contestualizzando la frase nell'ambito italianissimo del riferimento cruschevole, non fa altro che dire in modo diverso ma altrettanto efficace quello che si esprime nell'originale. Salvo omettere quel difficile «de lo de á veinticinco ducados la onza», che effettivamente crea problemi anche ai commentatori ispanici<sup>157</sup>.

Ma Teresa non si accontenta di aver affascinato il cavaliere Esteban. Acconcia elegantemente la schiava più bella, Emerenciana, e la fa credere sua parente; entrambe si mettono in mostra nella cattedrale di Toledo e vengono corteggiate da mille giovanotti; un cavaliere in particolare, che si rivela molto ricco, cade in amore per Emerenciana e il gioco è fatto. Le due donne contano dunque di ricavar denaro dalle rispettive relazioni. E in effetti i due cavalieri cominciano a riempirle di doni ed esse si mostrano cortesi, ma mantenendo il tutto nel lecito, secondo la volontà di Teresa, lasciando così in bianco i due amanti. In particolare quello di Emerenciana è vittima di una burla: gli viene concesso di venire alla casa di Teresa una notte per godersi la sua amata, ma il servo Briones con incredibile abilità si finge moribondo e quindi, per convenienza, il cavaliere deve andarsene via con le pive nel sacco.

Tra le omissioni che il Bianchi continua a praticare qua e là, si segnala una indicazione la cui assenza fa traballare momentaneamente il processo narrativo (quando al cavaliere è permessa la visita notturna: «Así lo prometió. Señaléle entrada para dentro de tres días», p. 397), anche se poi tutto prosegue filato per la comprensione del lettore. Un altro caso sembrerebbe dovuto a incomprensione del testo: «no hubo menester más el aficionado caballero por aquella noche. Para dejar a parte la garzonería y deseos, yo le dije» ecc. (p. 282) > «l'affezionato Cavagliero non hebbe bisogno d'altro per quella notte: gli dissi doppio» ecc. (p. 398). La parola *garzonería* però era stata tradotta, alla fine del cap. IV, con *scapigliatura* (p. 60), quindi anche questo taglio sarà motivato da semplici ragioni di prosciugamento testuale.

Le donne giocano poi al cavaliere una seconda, più atroce beffa. Teresa finge di far sotterrare Briones, e il cavaliere assiste alla funzione. Poi egli ottiene di poter andare a trovare per un'altra sera la sua Emerenciana; viene però fatto attendere in una stanza buia, dove gli appare il vivissimo Briones travestito da fantasma orrendo che gli predice il castigo divino se disonorerà

<sup>157</sup> Con questa espressione, secondo la Arredondo, «se encarece tanto la aparencia física como la elocuencia del galán, ambas muy adornadas y la segunda incluso recargada» (p. 252 nota 189).

quella casa<sup>158</sup>. Il cavaliere rimane così sconvolto che fugge via, si ammala di febbre e la scampa per un soffio, rimanendo però per sempre melanconico.

A parte ulteriori tagli nella traduzione, curiosamente Bianchi modifica l'orario dell'appuntamento serale a casa di Teresa dalle undici e mezzo a mezzanotte (più avanti, in un'altra occasione, ometterà del tutto l'indicazione oraria, p. 306); quando poi durante l'attesa dello sfortunato si sente battere la mezzanotte, si produce una contraddizione nel testo italiano, perché si presume sia passato del tempo (appunto mezz'ora nell'originale). Ancora notiamo una interessante versione di «cortado» (per il terrore suscitato dallo spettro, p. 400) con «astratto dalla paura» (p. 301). In un'altra occorrenza Bianchi eccezionalmente amplia con moderazione l'originale: «unos ojos espantables» (p. 400) > «occhi, ch'havrebbero messo paura a chi che si fusse» (p. 301).

Quando l'innamorato di Teresa, Esteban, torna a Toledo, si prepara per lui una burla analoga, ma più violenta ancora: lo pseudo-fantasma del servo Briones gli appare e lo fa cadere, attraverso un buco nel pavimento coperto da un tappeto, in un andito sottostante la camera, dove Esteban rimane senza coscienza; viene quindi trasportato all'aperto e quando si risveglia giura di non voler più frequentare la casa di Teresa. Ma in seguito un servo di Esteban vede e riconosce Briones e per convincere il padrone che il finto spettro è in realtà vivo e vegeto si reca alla casa di Teresa fingendosi un mendicante. Briones lo scruta, viene riconosciuto, ma anch'egli riconosce nello straccione il servo di Esteban, così lo serra dentro uno stanzino e Teresa, con la servitù e le sue cose, se ne fugge a Madrid.

A parte le solite omissioni, a volte giustificate da un effettivo eccesso di ripetizioni nel testo spagnolo, Bianchi si prende la briga di tradurre «nuestro valiente» (p. 405) con «il nostro Orlando» (p. 309), offrendo ulteriore ironia ed espressività; inoltre aggiunge alla frase «ninguna destas cosas supe porque no me importaban» (p. 408) la seguente puntualizzazione: «ma me l'imaginai» (p. 315). Una chiosa ragionevole, ma che allenta il legame stretto con la frase che viene dopo: «Io d'altro non mi curavo, se non di partirmi da Toledo» (p. 315) < «solo lo que me convenía era salir de Toledo» (p. 408).

Siamo giunti al capitolo finale del romanzo. Ben alloggiata a Madrid con il suo servitorame, Teresa e la sua finta nipote Emerenciana trovano subito

<sup>158</sup> L'episodio richiama patentemente la burla del *velorio* presente nell'antecedente principale del romanzo di Castillo, la novella di Salas Barbadillo dal medesimo titolo (*La niña de los embustes*), presente nella *Corrección de vicios* del 1615: vd. F. RODRÍGUEZ MANSILLA, «La niña de los embustes», *entre Salas Barbadillo y Castillo Solórzano*, «Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica», XXVII, 2009, pp. 109-130: 120.

due corteggiatori genovesi fra i «galanes ventores de corte» (p. 410); ricca la bimembrazione di Bianchi: «Mosconi né Sausi di Corte» (p. 317): si osservi quel milanesismo *sàus* per 'segugio'<sup>159</sup>, che corrisponde perfettamente al *ventor* ispanico. Ma a Toledo intanto Esteban e l'amico Lonardo, i beffati da Teresa, vengono a sapere tutto l'imbroglione e per vendicarsi si recano a Madrid, dove il solito servo astuto si finge un vecchio con occhiali, irriconoscibile, e corteggia Emerenciana facendosi credere un ricco «perulero» venuto dalle Indie. Quando però scopre che Emerenciana non è nipote di Teresa ma schiava, la induce a fuggire con lui rubando quante più gioie e robe dalla casa della padrona<sup>160</sup>, ottiene il risultato prefisso e si gode carnalmente l'ingannata serva musulmana «descendiente de Agar» (p. 415, circonlocuzione omessa dal Bianchi). Poi i due fuggono e così Teresa rimane impoverita e beffata; per giunta i cavalieri Esteban e Lonardo si recano a trovarla e la deridono ferocemente, invitandola a non fare più truffe pericolose, perché potrebbe capitarle di trovare chi non si contenti di una semplice burla come vendetta. Teresa rimane profondamente abbattuta, licenzia tutti gli altri servi e decide di allontanarsi da Madrid, lasciando lo spasimante genovese, e di andare ad Alcalá, dove si trovava la sua antica amica Teodora. Infine si sposa con un mercante vedovo, cugino di Teodora, che però si rivela un miserabile. Dall'unione nascono tre figli, due maschi simili al padre, e una femmina alla madre. E qui finisce il romanzo, promettendo una continuazione che però non vi sarà.

Il Bianchi anche in queste ultime pagine ha tagliato qua e là, sempre parcamente ma con precisione chirurgica; in finale omette il riferimento che Castillo fa a sue future opere, *Los amantes andaluces* e *Fiestas del jardín* che, diversamente dal mancato seguito di *Teresa*, lo spagnolo pubblicherà fra il 1633 e il 1634.

Il romanzo di Castillo Solórzano, il primo delle sue quattro *novelas picarescas*, è stato oggetto di affollate analisi, che non potremo certo ripercorrere

<sup>159</sup> Cfr. *Dizionario milanese-italiano*, Milano, Hoepli, 1896<sup>2</sup>, *ad vocem*. Per altri tratti linguistici specifici si vedano, ad esempio, le forme del passato remoto indicativo rese con il congiuntivo alla prima persona plurale, tipo *facemmo* > *facessimo*, che sono tipicamente settentrionali e appartengono peraltro anche al cremonese Barezzo Barezzi (G. ROHLFS, *Grammatica storica della lingua e dei suoi dialetti. Morfologia*, Torino, Einaudi, 1968, § 569, p. 315); inoltre «avevimo» per «avevamo» (p. 296), se non è refuso, può essere ancora tratto settentrionale (ivi § 551, p. 289).

<sup>160</sup> Anche questo furto è ripreso dalla novella di Salas Barbadillo, come del resto il matrimonio col mercante: cfr. ancora MANSILLA, «*La niña de los embustes*», pp. 122, 126.

qui. Basti dire almeno che si tratta di un prodotto ormai distante dall'*amargura*, dall'*acidez*<sup>161</sup>, dal pessimismo corporeo e dal sarcasmo satirico dei prototipi del genere; il tono è più conciliante con la società, il trattamento del personaggio è assai meno feroce, il finale è curiosamente “mediocre”, come è stato detto, perché non è né tragico (come ad esempio nella *Hija de Celestina* del Salas Barbadillo, ma anche nel *Bachiller Trapaza* dello stesso Castillo) né felice (come nella *Garduña de Sevilla*, ultimo romanzo picaresco dell'autore), perché il matrimonio con cui si conclude la *novela* si rivela un cattivo affare per la protagonista. Nella *Teresa* non mancano violenza o certi spunti satirici topici, come l'anticulteranesimo, ma nulla a che vedere con la plasticità tormentata, *quebrada*, del *Buscón*. Si pensi alla differenza fra l'episodio delle ragazze costrette al digiuno dalla vecchia e quello del *pupilaje* nel capolavoro quevediano (I, 3), dove tutto parla attraverso il corpo e i suoi guasti, celebrando un trionfo della *hambre* come un trionfo grottesco della morte. In Quevedo c'è un fermentare continuo di sterco, vomito, un esibirsi di cicatrici, un formicolare di cimici e pidocchi grossi come cavalli, l'impiccagione e squartamento del padre del protagonista, i pasticci fatti con la carne dei giustiziati, un'iperbole del corporeo che giustifica la citazione di Bosch (III, 2)<sup>162</sup>, anche se rispetto al pittore visionario Quevedo è più aderente alla realtà quotidiana. Infatti l'evocazione del pittore del *Trittico delle delizie* viene fatta in occasione della descrizione dei gentiluomini straccioni che si rappezzano gli abiti; vediamone un tratto nella traduzione del Franco:

[...] tutti impugnarono l'ago, & il filo per dar de' punti a questo, & a quell'altro stracciato. Chi per cucirsi di sotto al braccio stirandosi rappresentava la figura di un L, chi posto in ginocchione, rappezzava un cinque d'Aritmetica, soccorrendo alle guarnizioni, e lavori de' «calzoni», un altro per inciespare le parti fra le gambe, mettendosi la testa fra quelle si ranicchiava, come un gomitollo.

<sup>161</sup> MANSILLA, *Picaresca femenina*, p. 74. Cfr. anche F. MONTESER, *The Picaresque Element in Western Literature*, Alabama, University Alabama Press, 1975: «A hard, bitter realism is nevertheless to be found in any picaresque work, together with a naturalism which thrives upon the ugly and cruel» (p. 16). Sul pessimismo che informa l'universo picaresco vd. in particolare MARAVALL, *La letteratura picaresca*, II, pp. 725-782: «Questa visione fortemente pessimistica è tipica degli “uomini tristi” – come li definì L. Febvre – della fine del XVI secolo e della prima metà del XVII. Acredine, durezza insensibile, ostilità e aggressività sono elementi che si riscontrano spesso in quella che per il momento chiamerò “vita reale”, ed abbondano nelle produzioni letterarie più rappresentative dell'epoca formando l'immagine tipica di questo periodo» (p. 726).

<sup>162</sup> Non insolita nella letteratura spagnola dell'epoca: cfr. MARAVALL, *La cultura del Barocco*, p. 381.

Non dipinse così strane positure Bosco, come io vidi: perché essi cucivano, e la vecchia dava loro la materia, gli stracci, e le pezze di differenti colori [...]<sup>163</sup>.

La traduzione, se pure in un punto lacunosa e nel complesso non facile, è piuttosto fedele. Le contorsioni dei finti gentiluomini per ricucirsi gli abiti addosso fanno scattare la citazione boschiana, tuttavia l'immagine di Quevedo è se mai iperrealistica, ma non fantastica. Non crediamo che il *Buscón* sia un romanzo di parole e di concetti, cioè tendente a un'astrazione *esaggerante*, come avrebbe detto un secentista<sup>164</sup>. L'invenzione verbale e l'espressivismo teso al massimo sono strumenti per cogliere il reale nella sua connaturata negatività; la deformazione è, come spesso, lamento sulla società e sugli uomini.

Inoltre la trasgressività del linguaggio, le metafore blasfeme, il concettismo sconcio segnano così marcatamente le pagine del romanzo che non ci stupisce il fatto che il traduttore italiano del 1634, pur cercando di essere relativamente fedele, si trovasse a dover tagliare o rimaneggiare in continuazione espressioni, frasi o anche interi episodi nel suo *Buscone*<sup>165</sup>. Tuttavia la volontà di seguire l'originale, rispetto alle deformazioni costanti già operate dal Barezzi, è attiva nella versione del *Buscone*: citiamo soltanto il quinto capitolo della prima parte, dove si raccontano gli atroci maltrattamenti subiti da Pablos come "novizio" all'Università di Alcalà. La pioggia di sputi che lo imbiancano, le frustate subite nel letto, la «cacca» con cui viene imbrattato, insomma tutto viene reso con efficacia e precisione, tranne le poche battute ed esclamazioni che si riferiscono a cose sacre. Quindi il dettato quevediano è rispettato, ma non la implicita parodia cristologica del protagonista, che culminava nel grido di Pablos davanti all'ennesima minaccia di sputi: «[...] no soy Ecce-Homo!»<sup>166</sup>. Questa è proprio una delle espressioni omesse dal traduttore, il quale rinunciando alla desacralizzazione tragicomica, che in

<sup>163</sup> *Buscone*, c. 78r.

<sup>164</sup> E come già insinuava il Reynier nel 1914: «Quevedo reste assez loin du pur réalisme. [...] Il ne s'abandonne pas à la réalité: l'impression franche et directe lui paraît fade et, dans une perpétuelle tension, il s'efforce d'en relever la saveur par l'imprévu des rapprochements, des comparaisons, des images» (G. REYNIER, *Le Roman Réaliste au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 1914, p. 36).

<sup>165</sup> Ad esempio, nel capitolo III del secondo libro (X nella versione italiana), il traduttore omette l'intero episodio dell'eremita giocatore di carte e forse baro (cfr. c. 56r), salvo nominare poi il Padre Heremita con assoluta incongruenza. Si tratta di un caso in cui maldestramente non v'è sutura.

<sup>166</sup> QUEVEDO, *Il trafficone*, p. 152 e nota 4.

Quevedo è potente, si trova costretto a rinunciare all'elemento più trasgressivo del suo codice linguistico<sup>167</sup>.

La nostra *Teresa* è certamente più tranquilla, spesso sorridente e soprattutto priva di una dinamica psicologica (la protagonista resta sempre la stessa, nonostante le sconfitte: la sua ambizione è soltanto scalare la società e “valere di più”); l'espressionismo – ove si dà – è più giocoso, le disavventure sono meno catastrofiche. Tuttavia il romanzo non è affatto disinteressato alla realtà coeva, anzi, la moda pre-*costumbrista* fa sì che molti elementi narrativi e descrittivi siano uno specchio sufficientemente lucido di forme e abitudini dell'epoca. Una delle invenzioni più originali, quella d'improvvisarsi creatrice di parrucche da parte di Teresa, è una marca satirica molto realistica. Così l'ossessione per le minute descrizioni di abbigliamento e oggetti fa pensare alle analoghe minuzie pittoriche secentesche nel rendere la superficie di un raso, il timbro cromatico di una verdura o le sfumature brillanti delle scaglie di un pesce. Ulteriore dato di originalità è quello che riveste il peculiare modo di inserirsi da parte dell'autore nella tradizione della picaresca femminile: si può verificare la distanza dalla *Justina*, come anche dalla più recente *Hija de Celestina* dell'amico Barbadillo. E su questo la bibliografia è fittissima<sup>168</sup>.

In particolare la “gloriosa macchina” della *Justina*, che certamente è prototipica e non manca di influenzare talora l'invenzione di Castillo, è tuttavia strepitosamente estranea alla marca stilistica che segna la *Teresa*. Intanto la narrazione della prima Pícaro è un organismo *barroco* ipertrofizzato e supernutrito da continue digressioni e trovate concettistiche comiche: la protagonista, che si espone e si impanca con una protervia assoluta, si dichiara dotata di un «ingenio razonablejonazo»<sup>169</sup>, che il Barezzi tradurrà «un ragionevolaccio ingegno», generatore di «concetti, & ingegnosi discorsi»<sup>170</sup>. Il concettismo assai discreto e sostanzialmente marginale della

<sup>167</sup> In questo senso è forse eccessivo il giudizio della Loretelli sulla versione del Franco: «[...] bella traduzione del *Buscón* che mantiene – in una lingua sorprendentemente moderna – tutta l'ambiguità tagliente del testo spagnolo» (R. LORETELLI, *Da picaro a picaro. Le trasformazioni di un genere letterario dalla Spagna all'Inghilterra*, Roma, Bulzoni, 1984, p. 22).

<sup>168</sup> Rimando alle pp. 159-174 dell'edizione di Mansilla.

<sup>169</sup> *Libro de entretenimiento de la Pícaro Justina*, Bruxelles, O. Brunello, 1608 (III ed. spagnola), p. 25: si cita da qui d'ora innanzi. Questa edizione sembra proprio quella che aveva presente il Barezzi: cfr. D. MAÑERO LOZANO, *Trayectoria editorial de la «Pícaro Justina». Estudio bibliográfico y textual*, «Criticón», 109, 2010, pp. 73-93: 79.

<sup>170</sup> *Vita della Pícaro Giustina Diez [...] trasportata nella favella Italiana da BAREZZO BAREZZI*, Venezia, B. Barezzi, 1628, c. 18v: si cita da questa edizione d'ora innanzi. Per le edizioni dei due volumi della *Pícaro* di Barezzi (1624-25, 1628-29) cfr. M. MASALA, *Il*

*Teresa* non appartiene dunque a questo modello ingombrante. Che propone una poetica ben chiara, anzi la esplicita: non si deve aver fretta nel racconto, e quel ch'è massimamente importante sono gli accessori, i condimenti, più che la sostanza, ovverosia motti, fatti curiosi ecc. D'altra parte l'espressionismo comico della *Justina*, non pessimistico e distruttivo come quello quevediano, ma certamente estremistico nel grottesco e nel corporeo, è un ulteriore carattere che allontana tale prototipo dalla picaresca femminile del Solórzano. C'è del surreale nel racconto della *Justina*, fin dall'inizio: si pensi alla narrazione delle morti bizzarre dei suoi avi, e in particolare alle disavventure del cadavere del padre che viene dilaniato dal suo stesso cagnolino. O ancora si veda la morte disonorevole della madre: essa si ingozza di salsicce inghiottendone una fila intera:

Et il bello era, che oltre l'haver ella pieno lo stomaco, e la gola, le avanzava fuori della bocca un lungo pezzo di Salsiccia, che agli uni pareva la Serpe dell'arme di Milano; agli altri, che fusse strangolata; alcuni si credevano, che fusse la chiave, significante la Serpe del Picariglio Lazariglio; alcuni altri dicevano esser un Ravaniglio; ad altri, che fusse la budella dell'Ombelico di creatura nascente; ad alcuni, che ciò fusse un scompigliamento non più veduto; a certi, ch'ella fusse una canna nascente dallo stomaco; & altri che fusse un grosso vermine, che uscire volesse per quella parte [...] (cc. 73v-74r).

Questa la versione del Barezzi<sup>171</sup>, piuttosto infedele come si deduce facilmente, ma comunque indicativa del gesto evidenziatorio corporeo e insieme elencatorio surreale, tipico della prosa giustinesca. La madre naturalmente muore di un'apoplessia «che le arrostiti l'anima».

E altri esempi potremmo addurre. Ma è sufficiente quanto detto e riportato per capire quanto il clima della picaresca, negli anni dei successi di Castillo, sia cambiato rispetto ai modelli delle origini.

Veniamo allora alla traduzione effettuata dal Bianchi e stampata otto anni dopo la *princeps* dell'originale. Il primo elemento da enfatizzare è la *fedeltà* del traduttore. Certamente abbiamo notato luoghi più o meno estesi in cui Bianchi aggiusta il testo, specialmente – e ovviamente – nelle sezioni versificate, ed anche omissioni tuttavia non inficanti il *ductus* diegetico. Qualche italianizzazione qua e là ortopedizza espressioni troppo ispaniche; alcune non numerose modifiche sono dovute a modesti interventi censori. Ma nel

«*Picariglio castigliano*» di Barezzo Barezzi. Una versione seicentesca del «*Lazarillo de Tormes*», Roma, Bulzoni, 2004, p. 122.

<sup>171</sup> Nell'originale vd. il passo alle pp. 97-98.

complesso *La fanciulla* è una onesta versione della *Niña*, di cui rispetta, ci sembra, la generale sostanza. Talora fino alle traduzioni crude di lemmi come *bizarra*, che Bianchi rende sempre con *bizzarra*, un calco per dire ‘elegante’.

Ben altro comportamento nei confronti dei suoi originali picareschi era stato quello adottato, come si sa, da Barezzo Barezzi decenni prima, nell’età aurea della picaresca. I testi venivano trasformati, infarciti di elementi all’tri anche molto estesi, iper-moralizzati, insomma rifatti. Tutto ciò è stato già minutamente illustrato dal Masala<sup>172</sup>. Perché Bianchi non opera analogamente? Il motivo principale – e forse l’unico – è che la picaresca di un Castillo, come è stato ben evidenziato dalla critica, risulta piuttosto innocua sul fronte della satira sociale e del sovvertimento degli ordini costituiti, e inoltre adotta un linguaggio assai meno espressivistico e acre rispetto ai gloriosi antenati cinquecenteschi e primo-secenteschi. Siamo in una dimensione in cui il progetto di intrattenimento per il pubblico dell’età di Felipe IV, tra *novela cortesana* e noia per eccessi di moralizzazione o deprimenti e atroci disgrazie, favorisce una narrazione agevole, comunicativa, non abrupta né brutale, almeno a grandi linee.

Inoltre l’importanza estrema di questo “recupero” della traduzione della *Niña* in italiano è data dal fatto che – anche solo parzialmente – modifica la posizione di oblio del romanzo solorziano rilevato dalla critica nel quadro del suo tempo, rispetto ad esempio alla successiva *Garduña*<sup>173</sup>. Almeno una eco in Italia il romanzo la ebbe, e si era ormai lontani cronologicamente dagli *exploits* editoriali del Barezzi di inizio secolo. Per questo abbiamo ritenuto fosse il caso di dedicare queste pagine a un preliminare studio della *Fanciulla*.

### *Ancora sulla picaresca*

Sempre in materia di picare protagoniste<sup>174</sup>, torniamo un poco alla gonfia e a suo modo geniale *Pícara Justina*, opera a stampa in lingua originale nel 1605 e attribuita a un Francesco de Úbeda sulla cui autoria si discute ancora<sup>175</sup>. Di quest’opera ci interessa ora soltanto una sezione dell’amplessima zona

<sup>172</sup> MASALA, *Il «Picariglio castigliano» di Barezzo Barezzi*.

<sup>173</sup> Vd. l’intr. dell’ed. Mansilla, pp. 101, 148: anche l’ultimo ottimo editore dell’opera di Castillo ignora però la versione del nostro Bianchi.

<sup>174</sup> Cfr. almeno P. J. RONQUILLO, *Retrato de la pícara: la protagonista de la picaresca española del XVII*, Madrid, Playor, 1980; M. S. ARRONDO, *Pícaras. Mujeres de mal vivir en la narrativa del Siglo de Oro*, «Dicenda. Cuadernos de filología hispánica», 11, 1993, pp. 11-33; E. G. SANTO-TOMÁS, *The Spanish female picaresque*, in *The Picaresque Novel in Western Literature*, pp. 60-74.

<sup>175</sup> Vd. K. NIEMEYER, «¿Quién creará que no he de decir más mentiras que letras?» El «Libro de entretenimiento de la Pícara Justina» de Francisco López de Úbeda (Medina del



prologante, in cui è in pieno (e articolato) oggetto il motivo della piccolezza mirabile, dove è un accidente microscopico a offrire una giustificazione perfetta del minuscolo che attiva l'ideazione: la picara Giustina ringrazia il pelo finito inavvertitamente nella sua penna per averle concesso l'apertura del vaso di Pandora della Retorica, del linguaggio, del suo romanzo insomma:

[...] voglio in infinito ringratiarvi [...] che senza saper che cosa faceste, m'avete fatto cavar da la cantina una botte di Retorica; poichè (con l'attraversarvi nella mia penna, e darmi materia di dire concetti del pelo e de' pelati) ho avuto occasione buonissima di dipinger la persona e qualità mie (p. 9r; la traduzione è fedele)<sup>176</sup>.

Insomma l'infinitamente piccolo e notevolmente noioso ha dato la stura a pagine di corretto esordio dell'opera secondo i precetti da seguire per un buon *historico*, in tal caso di sé stesso. Leggiamo dopo poco:

In maniera tale che la mia penna (valendosi della sola attraversatura di un pelo) ha disegnata la vita e la mia persona meglio e più brevemente che non fece colui che scrisse in così minuto carattere l'Iliade d'Homero che si rinchiusa tra l'angusto spatio delle guscie d'una noce; né più eccellente abbreviatore fu l'ingegnoso Mimercede (*ibid.*).

Qui Giustina cita implicitamente un passo plutarco: «[...] οἱ δὲ περὶ Καλλικράτη καὶ Μυρμηκίδην λέγονται δημιουργεῖν ἄρματα μυίας πτεροῖς καλυπτόμενα καὶ διατορεύειν ἐν σησάμῳ γράμμασιν ἔπη τῶν Ὀμήρου»<sup>177</sup>.

Indubbiamente di gusto barocco nel senso più banalmente vulgato è la passione per l'infinitamente piccolo e microcosmico<sup>178</sup>, così come per le

*Campo*, 1605), in *La novela picaresca*, pp. 193-221. Cfr. poi T. BODENMÜLLER, *Literaturtransfer in der Frühen Neuzeit. Francisco López de Úbeda's «La Pícaro Justina» und ihre italienische und englische Bearbeitung von Barezzo Barezzi und Captain John Stevens*, Tübingen, Niemeyer, 2001; L. TORRES, «La Pícaro Justina»: entre l'Espagne, la France et l'Italie, «Bulletin Hispanique», CIX, 2007, 1, pp. 137-155.

<sup>176</sup> Citiamo, come sopra, da *Vita della Picara Giustina Diez* [...] Venezia, B. Barezzi, 1628. L'originale che abbiamo sotto gli occhi è sempre il *Libro de entretenimiento de la Picara Justina* [...] compuesto por el licenciado FRANCISCO DE UBEDA, Bruxelles, O. Brunello, 1608.

<sup>177</sup> PLUT., *De communibus notitiis adversus Stoicos*, ed. G. Bernardakis dei *Moralia*, Leipzig, Teubner, 1895, VI, p. 354. 'Si dice che Callicrate e Mirmecide abbiano costruito dei carri che potevano essere coperti dalle ali di una mosca, e che stamparono versi di Omero su un seme di sesamo'. Per un quadro più generale sulle fonti classiche della *Justina* vd. B. M. DAMIANI, *Las fuentes literarias de «La Pícaro Justina»*, «Thesaurus», XXXVI, 1981, 1, pp. 44-70: 45-52.

<sup>178</sup> Più semplicemente l'opzione per la descrizione funzionale di cose senza importanza e di mediocre interesse è ribadita più volte nel *Marcos de Obregón*, il capolavoro di Vicente Espinel (1618). Es.: «Bien confieso que no son estas cosas para contarse; pero como sean para consuelo de afligidos, y mi principal intento sea a enseñar a tener paciencia, a sufrir trabajos, y a padecer desventuras, puede llevarse con los demás que lo quento. [...] así conté una niñería como ésta; porque para decir necesidades de estudiante, que son de hambre, desnudez y

costruzioni irregolari e apparentemente impossibili a reggersi in equilibrio (si pensi agli avori posti in mostra a Firenze, cui abbiamo accennato *supra*)<sup>179</sup> per sfidare la natura con un artificio. Ma ripetiamo che l'artificio estremo è una forma di *concorrenza* con la natura, non una antitesi ad essa, anzi ne è se mai una perfetta "nuova" esegesi, non più ideale, ma fondata su quel reale che può anche partorire l'incredibile, ma resta reale, e merita attenzione anche quando sembra inverosimile, contro l'opinione di Aristotele<sup>180</sup>.

Così il pelo è uno sgradito dettaglio che apre l'universo, ovvero il libro come universo, e per un picaro niente è più importante che il proprio universo, la propria vita, la propria pelle. Un picaro (generalizzando, perché i picari sono tanti e diversi) mangerebbe sua madre per garantirsi una salvezza. Straordinariamente brutale e comico in tal senso è il riferimento a un Falentio (da me inidentificato) il quale, prima di venire alla luce, tagliava le trippe alla madre per andarle a vendere ai Trippari (*Vita della Picara Giustina*, 27r). Estremismo espressionistico per il *topos* del perfetto picaro che già scalcia nel ventre materno: lo ritroveremo ad esempio nel *Siglo pitagórico*<sup>181</sup>. E proprio di questa più tardiva stranezza romanzesca vogliamo ora dire qualcosa.

Nel *Siglo pitagórico* di Antonio Enríquez Gómez (1644), opera di notevole originalità prosimetrica, composita, tutta *barroca*<sup>182</sup> e per noi italiani intrigantissima, perché riprende il *pattern* narrativo della migrazione dell'anima in vari corpi come nella *Lucerna* del Pona<sup>183</sup>, c'è un'ampia sezione interna in prosa che costituisce la *Vida de Don Gregorio Guadaña*; quivi, al cap. XI, troviamo un lungo episodio in cui si descrive gustosamente un'accademia

mal pasar, también las historias ejemplos han de ser pobreza, para consolar a quien padece» (ESPINEL, *Vida de Marcos de Obregón*, a cura di S. Gili Gaya, Madrid, Espasa-Calpe, 1940, pp. 170-171). Altri riferimenti analoghi si possono evocare, mentre a proposito di realismo nelle descrizioni non si dimentichino certe raffigurazioni di tempeste di mare in cui, anche in contesti favolosi, la cura del dettaglio è davvero rimarchevole in questo bel romanzo. Di cui abbiamo un'edizione in traduzione moderna, a cura di F. Cappelli, Pisa, ETS, 2011.

<sup>179</sup> *Diafane passioni*.

<sup>180</sup> Per la «crisi del verosimile» nella cultura barocca vd. G. MORPURGO TAGLIABUE, *Anatomia del Barocco*, Palermo, Aesthetica, 1998, p. 30.

<sup>181</sup> A. HENRÍQUEZ GÓMEZ, *El siglo pitagórico, y Vida de D. Gregorio Guadaña*, Rouen, L. Maurry, 1644, p. 59. Si tenga presente anche la traduzione italiana integrale di A. Candeloro e I. Poggi, Pisa, ETS, 2011.

<sup>182</sup> Vd. C. DE FEZ, *La estructura barroca de «El siglo pitagórico»*, Madrid, Cupsa, 1978.

<sup>183</sup> Vd. l'edizione a cura di G. Fulco, Roma, Salerno Editrice, 1973. Naturalmente fonte comune è il celebre *Gallo lucianesco*; sulla stessa falsariga in Spagna il cinquecentesco *Crotalón* di Cristóbal de Villalón: vd. T. de Santos, intr. a A. ENRÍQUEZ, *El siglo pitagórico y Vida de don Gregorio Guadaña*, a cura di Ead., Madrid, Cátedra, 1991, pp. 32-36; DE FEZ, *La estructura barroca de «El siglo pitagórico»*, pp. 51-53.

di poeti cui partecipa il protagonista, che si vanta di essere «Poeta Culto, Lyrico, Comico y Eroico» (p. 134):

Diose un asunto çelebrado por nuebo, si bien todos lo son quando se açiertan a escribir; este fue, que una Dama sentada en su cama queriendo dar a sus blancos pies el belo de nacar, o hablando culto calcarse los coturnos, se desmayo de ver su amante, que ynpensadamente la coxio con el hurto en los pies, como otros en las manos, a cuya desmayada hermosura se dixeron los Sonetos siguientes (*ibid.*).

Largomento, ritenuto originale – ovvero bizzarro, forzosamente inaudito – è poi con arguzia classicista definito tanto originale quanto tutti gli altri, seguendo forse una concezione più regolata, composta e perenne del fatto letterario. In ogni caso l'immagine è questa: una dama che nell'intimità della sua alcova sta per indossare ai piedi scarpine color madreperla (coturni, in linguaggio culterano) viene meno allorché all'improvviso si presenta il suo amante e le "ruba" le belle estremità, presumibilmente afferrandole per baciarle, se intendo bene.

Segue sul tema un sonetto "colto", uno ridicolo, uno «medio culto» del protagonista, un altro ridicolo, quindi una romanza sempre ironica in quattre di ottonari. Vediamo solo il primo componimento:

En un catre de nieve colocada,  
con sus diez azuçenas Amariles,  
nevando Mayos, floreçiendo Abriles,  
Flora vivente fue sobra la Almoada.

La nieve en los coturnos abrasada,  
adorada por terminos gentiles,  
ardia en sacrificios jubeniles,  
sobre el ara de Venus consagrada.

Pisava Apolo la luçiende esfera,  
por goçar los descuidos de su dama,  
haçiendo de sus rayos vidriera ;

violo el honor, y por guardar su fama  
transformando la Diosa en blanda çera,  
fue el desmayo laurel, Daphne la llama.

Mi permetto una traduzione:

Sovra un divano di neve adagiata  
con i suoi dieci gigli Amarilli,  
innevando i Maggi e fiorendo gli Aprili,  
Flora vivente fu sul suo origliere.

La neve, nei coturni abbruciata,  
adorata con termini gentili,

ardeva in sacrifici giovenili  
 sovra l'altar di Venere sacrata.

Premea Apollo la lucente sfera  
 per goder svagatezze della dama,  
 facendo dei suoi raggi una vetrata<sup>184</sup>.

Lo vide Onor, e per guardar sua fama  
 trasformando la Dea in blanda cera,  
 fu lo svenire alloro, Dafne fiamma.

Evidente qui, sottile, una delle tante parodie del culteranesimo<sup>185</sup> espanso fino all'oscurità più completa, ancorché abbagliante. Si tratta di forme di parodia interna, assolutamente omologa al linguaggio e al gesto dell'oggetto poetico parodiato, per cui la sottigliezza, si diceva, dell'operazione è determinante e squisita. Sono quei casi in cui l'iperbole parodica ci dice quasi più sull'operazione originale che l'operazione originale stessa. Un sonetto marinista o gongorino (con le dovute sterminate differenze in una cultura europea pure interconnessa) porta all'esplosione e allo spumeggiamento la linea di sublimazione del minuscolo o dell'umile che già era stata indicata nel Cinquecento<sup>186</sup>. Ne emerge la classica situazione in cui sovente senza una rubrica esplicativa non si coglie l'occasione. Qualcosa di simile all'ostendere l'esito e nascondere l'evento, *modus operandi*, come si sa, proprio di un certo Montale. Il sonetto dell'accademico che abbiamo estratto dalla *Vida de Don Gregorio Guadaña* è talmente affocante-sublimante che, pur non essendo ignobile, sbaraglia ogni nesso con l'occasione originante in un caos di primavera, neve, fuoco, cera, luminosità traslucida, Apollo, divinità varie in un pantheon-cosmo quasi sfranto, senza una narratività che sia comprensibile persino con l'aiuto di una didascalia. Però l'iperbole denuncia e quasi incarna una reale e incancrenita *praxis*, quella della poesia che attraversa la prosaicità di un atto quotidiano e la decompone in elevazioni e luminosità assolute, quando non in metafisica *tout court*.

<sup>184</sup> Traduco letteralmente, ma il senso credo che sia: 'penetrò coi suoi raggi il vetro della finestra per scrutare e raggiungere la dama'. Ida Poggi traduce: «facendole dei raggi suoi vetrina» (ed. it. cit., p. 151).

<sup>185</sup> Se ne veda un'altra, sempre in un romanzo picaresco, ad es. nel *Bachiller Trapaza* di Solórzano, cap. XI (A. DE CASTILLO SOLÓRZANO, *Aventuras del Bachiller Trapaza*, a cura di J. Joset, Madrid, Cátedra, 1986, pp. 185-187).

<sup>186</sup> Si tratta dello «sforzo di portare ciò che è banale e quotidiano, anzi perfino ciò che è vile e volgare, a un più alto livello, facendone qualcosa di nobile e di magnifico», come scriveva un pioniere dei nuovi studi sul barocco, W. T. ELWERT, *La poesia lirica italiana del Seicento. Studio sullo stile barocco*, Firenze, Olschki, 1967, p. 31.

La scelta della focalizzazione sui piedi può sembrare un abbassamento rispetto alle mani («como otro en las manos»), ma non ci si lasci ingannare: il bel piè di madonna, già petrarchesco, era stato cantato più volte dai petrarchisti, ad esempio con una certa ossessività da Luigi da Porto<sup>187</sup>, quasi un controcanto alla bella mano del quattrocentista Giusto de' Conti<sup>188</sup>. Quindi l'incrocio tra parodia e originale “serio” va sempre valutato e calibrato.

Il problema è serio, giustappunto. Non mancano analisti che leggono nel gioco iperbolico dei poeti marinisti o nella concentrazione metaforica oscurista di poeti sommi come Góngora o Villamediana o ancora in certa poesia metafisico-sensuale di un Donne un sostrato di “ironia seria”, che è marca di modernità, di innovazione radicale, di feconda ambiguità (la parola è infelice, lo so).

Addirittura un padre della critica della poesia rinascimentale-barocca lusitana come Manuel Aguiar e Silva scriveva nel suo libro germinale del '71 che l'eccesso di *adiectio*, di accumulazione metaforica, di ingordigia cultista, applicato a dati di descrizione umillimi, trapassava nel piano satirico e burlesco. Certo, «os próprios aspectos prosaicos, reles, e feios da realidade podem ser transfigurados pela metáfora barroca»<sup>189</sup>. Ma in altri casi nei poeti barocchi troviamo addirittura, aggiunge Aguiar, un gusto quasi sadico nel distorcere o sfigurare il reale, esaltandone gli aspetti sordidi o grotteschi. Dunque una sorta di bilanciamento barocco fra *transfigurar* e *desfigurar*. In quest'ultimo caso sono addirittura le metafore stesse «que degradam e envilecem o real».

Naturalmente la verifica andrebbe fatta sui lirici portoghesi, e potremmo esibire almeno un esempio di ingegnosità grottesca e burlesca. Una *décima* di Jerónimo Baía suona così:

*Huma senhora ricamente toucada deu com a cabeça n'hum portal onde fez um gallo à vista do Author*

DECIMA

*De repente.*

Senhora, desse portal  
queyzarvos não convem,

<sup>187</sup> Le cui *Rime* sono pubblicate in ed. moderna a cura di G. Gorni, G. Brianti, Vicenza, Neri Pozza, 1983.

<sup>188</sup> Su cui vd. I. PANTANI, *L'amoroso messer Giusto da Valmontone. Un protagonista della lirica italiana del XV secolo*, Roma, Salerno Editrice, 2006; *Giusto de' Conti di Valmontone. Un protagonista della poesia italiana del '400*, a cura del medesimo, Roma, Bulzoni, 2008.

<sup>189</sup> Da V. M. de AGUIAR E SILVA, *Maneirismo e barroco na poesia lírica portuguesa*, Coimbra, Cer, 1971, antologizzato in *História Crítica da Literatura Portuguesa*, vol. III, *Maneirismo e Barroco*, di M. L. GONÇALVES PIRES – J. A. DE CARVALHO, Lisboa-São Paulo, Verbo, 2001, p. 107, da cui citiamo.

porque não andara bem  
 senão fizera esse mal:  
 obrou muyto ao natural,  
 e julgo devo louvallo,  
 porque o darvos esse aballo,  
 foy provar à minha vista,  
 que huma cabeça com crista  
 havia mister hum gallo<sup>190</sup>.

Signora, di questa porta  
 lamentarvi non conviene,  
 perché non sarebbe andata bene  
 se non avesse fatto questo male:  
 agì molto al naturale,  
 e penso di doverla lodare,  
 perché farvi questo trauma  
 fu provare alla mia vista  
 che una testa con la cresta  
 andava bene a un gallo.

La signora riccamente acconciata impatta sulla porta e ne esce che sembra un gallo con la cresta. È evidente qui che il modulo galante di celebrare un micro-evento che coinvolge la donna, anche spiacevole, si trasforma in una beffa malignamente arguta ma molto degradante.

Per intendere ancora come l'ironia molto seria può essere a un passo dalla burla citiamo in conclusione un sonetto di Tiberio Ceuli nelle sue *Poesie* (1651)<sup>191</sup>. Dimostrazione brillante di come si possa cavare moralità da oggetti quotidiani e umili meno scontati, anzi pertinenti alla sfera culinaria tradizionalmente buffa, è offerta dal pezzo sulla «considerazione del Pasticcio» (ed. cit., p. 182), con immagini dapprima eleganti e architettoniche del timballo ripieno di infiniti ingredienti, poi con evocazioni sepolcrali molto ingegnose, che mutano il pasticcio in una sorta di commestibile sarcofago e rendono lo scherzo una pompa funebre, anzi mescolano le due cose come ingredienti appunto di un prodotto da cucina:

Compon Cerere mista a pingue humore  
 di soave città tenere mura;

<sup>190</sup> *A Fenis Renascida*, II tomo, Lisboa, I. L. Ferreyra, 1717, p. 352.

<sup>191</sup> Accademico Fantastico a Roma, fu autore di un poema eroico *L'oriente conquistato* (Roma, F. M. Mancini, 1672) e di un discorso funebre *Per la morte di monsignor Agostino Mascardi*, tenuto all'Accademia degli Umoristi (Roma, F. Moneta, 1641). Inoltre: *Poesie*, Roma, G. B. Robletti, 1651 ed altro; Ceuli dovrebbe essere morto nel 1685. Ritourneremo *infra* sull'autore.

molle edificio; ma ben poi l'indura  
in angusta prigion lento calore.

Impresse foglie, hor torti rami, hor fiore  
mostra, hor di fiera, hora d'augel figura;  
fiocco su 'l tetto quasi bianca, e pura  
neve di dolci brine un bel candore.

Come in vaghi sepolchri industrie accorte  
mani chiudono qui Progni, e Colombe,  
l'augel di Fasi<sup>192</sup>, o pesci, o fiere morte;  
ahi perché il suo gran nome ogn'hor rimbombe  
in ogni loco insidiosa Morte  
gode haver su le mense anco le tombe.

La moralità finale, con il bombastico rimare di *rimbombe* : *tombe* ricompon-  
ne il sorriso ammirato del lettore in una polverosa pensosità. È l'anima della  
poesia secentesca che predilige l'*aprosdòketon* e il *fulmen in clausula*, ovviamen-  
te. Ma è anche un'anima serioludica che riflette la complessità della vita umana.

Interessante è scrutare le relazioni fra poeti e pittori in un comune ambi-  
to figurativo di tipo picaresco-bamboccianti. È il caso ad esempio di  
Sebastiano Baldini, poeta prolifico e librettista vissuto fra il 1615 e i 1685,  
e dei suoi rapporti con artisti e collezionisti coevi, illustrati recentemente  
da Luca Calenne<sup>193</sup>. In particolare si segnalano alcuni suoi sonetti che  
celebrano un'opera del Cerquozzi «raffigurante un mendicante cieco, con il  
cappello in mano, in compagnia di un cane defecante», dipinto che era stato  
donato dal pittore a Baldini e che «è andato perduto, ma forse somigliava al  
*Pastore con cane* del Cerquozzi nella Galleria Palatina di Firenze»<sup>194</sup>. Un sog-  
getto analogo attribuibile al Cerquozzi (più coerente con l'iconografia sopra  
citata) è stato messo in vendita dalla casa d'aste Wannenes Art Auctions nel  
28 maggio 2014 a Genova (fig. 10)<sup>195</sup>.

<sup>192</sup> Il fagiano.

<sup>193</sup> Il poeta Sebastiano Baldini e i suoi amici pittori Cerquozzi, Mola, Rosa, Brandi e Baciccio  
e gli amatori d'arte Giovanni Azzavedo e Girolamo Panesio, «Rivista d'arte», s. V, II, 2012, pp.  
331-352. Sul Baldini vd. G. MORELLI, *Sebastiano Baldini (1615-1675)*, «Strenna dei Romanisti»,  
XXXIX, 1978, pp. 262-269; F. Cardinale, intr. a S. BALDINI, *Le poesie per musica nei codici  
della Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di G. Morelli, Roma, IBIMUS, 2000, pp. 7-46.

<sup>194</sup> Su cui vd. L. LORIZZO, *Repliche e varianti del «Pastore con il cane» di Michelangelo  
Cerquozzi: dall'atelier del pittore alle collezioni di Palazzo Pitti*, in *Le due Muse. Scritti d'arte,  
collezionismo e letteratura in onore di Ranieri Varese*, a cura di F. Cappelletti, A. Cerboni  
Baiardi, V. Curzi, C. Prete, Ancona, Il lavoro editoriale, 2012, pp. 283-287.

<sup>195</sup> Cfr. catalogo Wannenes *Dipinti antichi e del XIX secolo* del 28/05/2014, p. 16,  
disponibile online sul sito della casa d'aste ligure: <http://tinyurl.com/hk9tqv9>

Tornando ai quattro pezzi del Baldini, si tratta di sonetti «forse di ispirazione picaresca (si pensi allo spregevole cieco protagonista del primo capitolo del *Lazarillo del Tormes*)», cui Calenne affianca un ulteriore componimento epigrammatico baldiniano sulla *Morte dell'asino*, tema topico (anche di un quadro del Cerquozzi) già medievale. Calenne ipotizza che il Cerquozzi possa essersi ispirato non alla realtà ma proprio alla tradizione letteraria satirica che risale al *Testamentum asini* (pp. 338-339). Dunque una osmosi fra arte e poesia, mercé le relazioni amicali fra pittori e letterati peraltro anche golosi collezionisti. Due fra i sonetti del Baldini si presentano con la *pointe* finale assolutamente scatologica:

Ma parmi che la gloria sia mancata  
al quadro, che se bene il quadro è bello  
pur il pittor ha fatto una cacata;

Conosco ben, né dir ch'io me lo sogni,  
che sono poveretti tutti doi  
mentre mostra ciascuno i suoi bisogni (p. 348)<sup>196</sup>.

Il linguaggio malizioso bernesco è confermato da un'allusione al pittore Correggio per descrivere la “strana” posizione del cane. Trascriviamo ora il sonetto omesso nell'appendice del saggio di Calenne:

*Nell'occasion del retroscritto can, che cacò a prova s'esservi in tutta la matematica figura che superi lo sferico.*

Cedete o punti, o linee, e voi cedete  
pentagoni, rhomboidi e triangoli,  
scaleni, isoperimetre e quadrangoli,  
voi tutti il tondo a riverir correte.

se in comparanza<sup>197</sup> tal vi metterete  
curvità d'archi, o diritture d'angoli,  
contro di voi preparerò melangoli,  
che sfigurati in paragon parrete.

E s'alcun matematico procura  
lo sferico avvilir, ch'è sì leggiadro,  
e gli voglia anteporre altra figura,  
dirò, se quanto vedo oggi ben squadro,  
che né de' rhombi o cubi havrò paura  
mentre che 'l tondo qui m'incaca il quadro<sup>198</sup>.

<sup>196</sup> C'è da dire che la trascrizione di Calenne è approssimativa; al son. *Diego per dirti il tutto*, ad esempio, salta interamente il v. 8 (cfr. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. R III 69, f. 1451r).

<sup>197</sup> Lettura difficoltosa.

<sup>198</sup> BAV, Chig. R III 69, f. 1451v.



Rispetto agli altri componimenti sul pitocco con cane, questo risulta totalmente aniconico, rifiuta la descrittività miseranda e grottesca, giocando su un'astrattizzazione radicale. La formazione tondeggiante dello sterco canino genera la costruzione acuta e vertiginosa di un quadro di figure geometriche, puntato all'esaltazione della sfera. Del resto sulla perfezione della sfera c'era tutta una filosofia secolare, che qui Baldini sa irridere con gusto matto. Quel che colpisce, dal nostro punto di vista, è che una prosaicità così estrema come quella del «cane cacante» venga messa in frizione con la dimensione delle forme pure, in un'assunzione del realismo più basso a un livello inventivo immateriale e nel contempo in una degradazione della sublimità del cerchio a un livello di materialità fecale.

Comunque, tranne eccessi di ingegno geometrico, siamo nell'ambito di una convenzione poetica molto più formalizzata di quella seria (o semiseria). Tuttavia andrà considerata questa sovrapposizione storica di pittura realistica bamboccianta e di poesia burlesca: quasi un nobilitarsi della prima e un "inverarsi" della seconda nell'immagine evidente. Un «cane cacante», come suona la rubrica del primo sonetto citato, visto su una tela produce un effetto più eversivo che non quando semplicemente descritto in parole giocose, ma queste ultime ricevono dalla cultura figurativa di moda dell'epoca una qualche motivazione realistica in più. D'altra parte l'unico dei sonetti sul mendicante e cane pubblicato a stampa (nella silloge dei Disinvolti di Pesaro, 1649, p. 218) non fa cenno alla scatologia canina, ma anzi sublima l'umiltà del tema raffigurato, parlando di «mendicità pomposa» e di «mirabile orbità»: «nobiltà di pennel viltà ricopre», secondo una idea di elaborazione nobilitante che l'arte compirebbe sul reale prosaico. Anche questo è realismo barocco, come stiamo vedendo; ma appena il registro, negli altri sonetti manoscritti, si fa burlesco, l'adesione alla poetica del Cerquozzi si squaderna più autentica e divertita. Certo, nella pittura di pitoccheria del Seicento sembra permanere un'ambiguità di fondo fra motivazione autenticamente realistica e stilizzazione, tra nuovo acquisto tematico e capriccio per il piacere delle classi superiori. Tuttavia, come è stato ben lumeggiato, sin dai precedenti cinquecenteschi (Bassano, Passerotti, Campi) al giovane Annibale Carracci e alla rivoluzione caravaggesca, giù giù attraverso l'esperienza bamboccianta fino a Crespi, Magnasco, Ceruti (e siamo nel secolo seguente), il processo di drenaggio del comico-satirico a favore di una osservazione più oggettiva e talora nobilitante quando non partecipativa o visionaria<sup>199</sup> risulta evidente come marca della nascita del moderno. Né bisogna dimenticare un dato:

<sup>199</sup> In particolare su Magnasco vd. F. FRANCHINI GUELF, *Alessandro Magnasco a Milano e Genova. Immagini per una cura del dissenso*, e A. SPIRITI, *Temi libertini fra Milano e Genova da Magnasco a Saccheri, in Pensiero anticonformista e libertinismo erudito nel Seicento. Il*

L'evidente distanza fra la drammatica realtà sociale del tempo e la visione limitata che ne offrono questi dipinti non inficia per nulla la possibilità che essi venissero percepiti in termini realistici e persino inquietanti; sempre, naturalmente, entro i limiti rassicuranti della finzione artistica e letteraria<sup>200</sup>.

Se pensiamo al dettaglio di un noto dipinto di Jan Steen, *Donna alla toilette*, al Rijksmuseum<sup>201</sup> (fig. 11), ovvero al segno della calza stretta impresso polpaccio della figura femminile che se la sta sfilando, in un'alcova modestissima da donna di forse dubbia onestà, con pitale, pianelle e gatto sul cuscino, rimaniamo quasi folgorati da un particolare che nella sua prosaicità ha una curiosa evidenza che non sapremmo dire se semantica o asemantica. Essa è ciò che è e deve essere, in una apoteosi del realismo che può far sorridere qualcuno (si è parlato di comicità in Steen)<sup>202</sup>, ma che ci seduce come un'invenzione irresistibile, ipnotica, esemplare di come l'emergenza del reale sia incoercibile non solo per il gusto dei collezionisti olandesi ma più in generale per l'evoluzione della modernità.

D'altronde l'emersione del quotidiano o del mediocre nel romanzo europeo fra Cinque e Seicento è un dato di protomodernità difficilmente eludibile, nonostante la lettura classica di Ian Watt. Come abbiamo accennato, con il *Lazarillo* e ancor più col grande successo del *Guzmán* a fine XVI secolo nasce la *novela picaresca* e un modo nuovo di intrattenere serioludicamente il vasto pubblico della prosa narrativa, in alternativa al *romance*. La picaresca non sarà uno specchio preciso della società dell'epoca, ma certamente – concordiamo con Maravall – ne illustra alcuni aspetti *reali*:

[...] il romanzo picaresco, pur non costituendo un ritratto fedele della società dell'epoca, ne fornisce dati molto significativi. Tale constatazione convalida la mia tesi secondo la quale questo tipo di letteratura – come tutti gli altri – non è, o per lo meno non è soltanto, una struttura letteraria sorta nell'ambito tipico ed esclusivo

*crocevia genovese*, a cura di A. Beniscelli, L. Magnani, A. Spiriti, Manziana, Vecchiarelli, 2014, pp. 301-312 e 313-351.

<sup>200</sup> F. PORZIO, *Aspetti e problemi della scena di genere in Italia*, in *Da Caravaggio a Ceruti. La scena di genere e l'immagine dei "pitocchi" nella pittura italiana*, a cura del medesimo, Milano, Skira, 1998, pp. 17-41: 32. L'autore delinea il percorso pittorico in strettissima relazione con quello letterario, allestendo così un saggio per noi di estremo interesse.

<sup>201</sup> Piuttosto diverso dall'analogo soggetto (1663) catalogato al nr. 19 pp. 159-162 in H. P. CHAPMAN – W. TH. KLOEK – A. K. WHEELOK JR., *Jan Steen Painter and Storyteller*, a cura di G. M. C. Jansen, Washington-Amsterdam, National Gallery of Art and Rijksmuseum, 1996 (il confronto fra i due dipinti è alle pp. 160 e 162).

<sup>202</sup> Cfr. M. WESTERMANN, *Steen's Comic Fiction*, ivi pp. 53-67; EAD., *The Amusements of Jan Steen: Comic Painting in Seventeenth Century*, Zwolle, Waanders, 1997.

di questi fenomeni, ma è un prodotto della società coeva, della quale riflette alcuni aspetti caratteristici<sup>203</sup>.

Cervantes intratterrà con questa novità, ormai fondata ai tempi del *Quijote*, un rapporto complesso<sup>204</sup>, ma certamente anch'egli racconta nel romanzo il sonno ideale di un personaggio che si confronta con la realtà brutale, grottesca e talora feroce, sino a svegliarsi solo alla fine (anche se completamente *tonto* non lo era mai stato). Se Lazarillo si sveglia subito e Simplicissimus, un secolo dopo, si allontana dalla candida bestialità più lentamente, ma comunque viene presto esposto a violenze inaudite del reale (cfr. *infra*), Chisciotte e Sancio oscillano costantemente tra il delirio o l'ottusità e la vigilanza e la pertinenza, in un mondo dove la bellezza è vomito e caos. I capp. XVII-XVIII della *primera parte* offrono un trionfo comico del recere, appunto, e la conclusione è che Sancho per l'ennesima volta rigetta «las tripas sobre su mismo señor, y quedaron entrambos como de perlas»<sup>205</sup>. *Como de perlas*, un'espressione comune per dire 'perfettamente', 'appropriatamente', ma che anche si usa per le topiche bellezze particolareggiate di una Laura o, paradossalmente, di una Dulcinea nell'immaginario del protagonista. Invece come perle restano i due sventurati comici compagni sommersi dal loro stesso vomito<sup>206</sup>. Un'immagine che dà un senso possibile a tutta l'operazione del *Quijote*. Una crudeltà che è stemperata dal comico qui vivacissimo e altrove da una sottile melanconia, ma una crudeltà che non si vorrebbe esercitare su Chisciotte, e purtuttavia viene esercitata, più dalla realtà stessa con le sue leggi contingenti e ferree che dall'autore, o dalla sua maschera, verrebbe da dire<sup>207</sup>. Il *Quijote* inaugura la grande storia moderna del contrasto fra un soggetto isolato in fantasie letterarie e una realtà feroce, implacabile, ma ine-

<sup>203</sup> MARAVALL, *La letteratura picaresca*, II, p. 751. Sul realismo della picaresca restano interessanti, anche se poco sfumate, le osservazioni di REYNIER, *Le Roman Réaliste*, pp. 43-55 e *passim*.

<sup>204</sup> Vd. K. NIEMEYER – K. MEYER-MINNEMANN, *Cervantes y la picaresca*, in *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución del género*, pp. 223-362; C. M. GASTA, *Cervantes and the picaresque: A question of compatibility*, in *The Picaresque Novel In Western Literature*, pp. 96-112.

<sup>205</sup> M. DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, a cura di F. Rico, Madrid, Punto de lectura, 2011, p. 163.

<sup>206</sup> Non si dimentichi il grottesco episodio del *Buscón* in cui «el porquero vomitó quanto había comido en las barbas del de la demanda» (II, 4; cfr. la traduzione italiana del *Buscone* 1634, «il porcaio vomita quanto egli haveva mangiato nella barba del Cercante», c. 62r).

<sup>207</sup> Si rammenti comunque la valutazione di Auerbach per cui il *Quijote* non è mai tragico, anche se il protagonista non è certamente soltanto comico (*Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1956, II, pp. 102-107).

ludibile. La contraddizione fra questa realtà e la mente “letteraturizzata” sarà il motivo di romanzi come *Madame Bovary*<sup>208</sup> o *La Regenta*, ma tutto era nato con il *Quijote*. Il realismo sorge storicamente quando si identifica e si analizza proprio la tensione derealizzante di un personaggio.

Ulteriormente acre, come si diceva, la crudeltà nella rappresentazione delle situazioni della Guerra dei trent'anni nel *Simplicissimus*, guerra vissuta in prima persona dal suo autore stesso. C'è una sequenza dei primi capitoli dedicati alle violenze reciproche dei soldati e contadini assolutamente esemplare (di quei capitoli indica l'importanza anche Mittner)<sup>209</sup>. Riportiamola:

Sie kamen gleich auff ein Faß, schlugens auff, und fanden einen Kerl darinnen, der weder Nasen noch Ohren mehr hatte, und gleichwohl noch lebte. Sobald sich derselbe ein wenig ermunterte, und vom Hauffen etliche kennete, erzehlet er, was massen die Bauren den vorigen Tag, als einige seines Regiments auff Fütterung gewest, ihrer sechs gefangen bekommen, davon sie allererst vor einer Stund fünffe, so hinder-einander stehen müssen, todt geschossen; und weil die Kugel ihn, weil er der sechste und letzte gewest, nicht erlangt, in dem sie schon zuvor durch fünff Körper gedrungen, hätten sie ihm Nasen und Ohren abgeschnitten, zuvor aber gezwungen, daß er ihrer fünffen (s. v.) den Hindern lecken müssen. Als er sich nun von den Ehr- und Gotts-vergessenen Schelmen so gar geschmähet gesehen, hätte er ihnen, wiewohl sie ihn mit dem Leben darvon lassen wollten, die aller-unnützte Wort gegeben, die er erdencken mögen, und sie alle bey ihrem rechten Namen genennet, der Hoffnung, es würde ihm etwan einer auß Ungedult eine Kugel schencken, aber vergebens. Sondern nachdem er sie verbittert gemacht, hätten sie ihn in gegenwärtig Faß gesteckt und also lebendig begraben, sprechend, weil er deß Todts so eyferig begehrt, wolten sie ihm zum Possen hierin nicht willfahren<sup>210</sup>.

Ecco una traduzione: «Presto venne alla luce una botte e, quando l'ebbero aperta, vi trovarono un poveretto che non aveva più né naso né orecchie, ma viveva ancora. Appena si fu un poco riavuto ed ebbe riconosciuto nel gruppo alcuni dei suoi compagni, raccontò che il giorno prima, mentre alcuni soldati del suo reggimento stavano foraggiando, i contadini ne avevano fatti prigionieri sei, cinque dei quali erano stati fucilati un'ora prima. Li avevano fatti mettere in fila uno dietro l'altro, egli sesto ed ultimo e siccome la palla che era già passata attraverso cinque corpi non lo aveva

<sup>208</sup> Cfr. S. FOX, *Flaubert and Don Quijote. The Influence of Cervantes on «Madame Bovary»*, Brighton-Portland, Sussex Academic Press, 2010.

<sup>209</sup> L. MITTNER, *Storia della letteratura tedesca*, vol. I, t. 2, Torino, Einaudi, 1978, p. 878.

<sup>210</sup> *Der Abentheurliche Simplicissimus und andere Schriften von HANS JAKOB CRISTOPH VON GRIMMELSHAUSEN. Erster Theil*, a cura di A. Keller, Stuttgart, Gedruckt auf Kosten des Litterarischen Vereins, 1854: I, 1, 14, pp. 94-95.

colpito, gli avevano tagliato il naso e le orecchie, ma dopo averlo costretto a leccare il deretano di loro cinque (contadini). Vistosi così insultato da quei furfanti senza onore e senza Dio, benché volessero lasciargli la vita, aveva rivolto loro le ingiurie più grossolane che avesse potuto trovare, chiamandoli ciascuno col loro vero nome, nella speranza che uno di loro, impazientito, gli desse il colpo di grazia, ma inutilmente. Invece, dopo che egli li aveva esasperati, l'avevano chiuso nella botte e sepolto vivo, dicendo che, poiché desiderava tanto la morte, gli avrebbero giocato il tiro di non accontentarlo». Nel prosieguo del capitolo saranno i soldati a catturare cinque contadini, di cui quattro colpevoli dell'umiliazione fatta subire al militare nella botte: sarà loro imposta il medesimo oltraggio e poi saranno massacrati orrendamente.

Ecco ciò che apprende Simplicius nella sua ingenuità ferina, già a dieci anni: un universo di realtà durissima, di violenza e di degradazione, però grottesco come una commedia feroce. Infatti il capitolo si intitola: «Ist ein seltsame Comoedia, von 5 Bauern», 'singolare commedia di cinque contadini'. L'aggettivo *seltsam* ricorre in Grimmelshausen: indica la stranezza *in primis*, ma anche il misto grottesco, il tragèlafo, lo strambo sorprendente e mostruoso, e il mostruoso comico eccetera. E la Commedia stramba è appunto la realtà, crudamente ritratta da Grimmelshausen, dove soldati e paesani si costringono reciprocamente a leccarsi il culo, si fanno a pezzi, si torturano, si trucidano. Sarà un universo brutalmente e peculiarmente teutonico, ma certo è l'universo della Guerra dei trent'anni, quindi un caos storico, fatto di esperienze vissute e visioni viste in corpi veri, insomma un mondo di nuovo realismo pure in un romanzo che accoglie in sé, come in una satura menippea, anche il fantastico allegorico e l'ascetismo delle isole deserte remote dagli uomini.

E «per natura attratta dagli spettacoli strambi»<sup>211</sup> («dann ich bin von Jugend auf genaturt gewesen, am allerliebsten zu sehen, wann es am allernärrischsten hergieng»)<sup>212</sup> è anche la *Landstörtzerin Courasche*, ovvero la picara vagabonda Coraggio, protagonista di un altro romanzo di Grimmelshausen del ciclo cosiddetto "simpliciano" (1670). Inutile dire che anche qui lo *strano* o *strambo* è tutt'uno con l'orrido o il grottesco: quando l'eroina decapita un soldato, che avanza ancora qualche metro senza testa, la scena è detta «strana e orrenda insieme a vedersi»<sup>213</sup> («welches behdes,

<sup>211</sup> H. J. C. VON GRIMMELSHAUSEN, *Vita dell'arcitruffatrice e vagabonda Coraggio*, a cura di I. M. Battafarano, p. 19.

<sup>212</sup> H. J. C. VON GRIMMELSHAUSEN, *Simplicianische Schriften. Dritter Theil*, a cura di H. Kurz, Leipzig, Weber, 1864, cap. 2, p. 14.

<sup>213</sup> GRIMMELSHAUSEN, *Vita dell'arcitruffatrice*, p. 48.

verwunderlich und abscheulich, anzusehen war»<sup>214</sup>. Courasche stessa è un ibrido, una donna-uomo, una donna che si comporta da uomo e non rinuncia mai ai pantaloni con i suoi numerosi mariti, una guerriera amazzone e una puttana, una che desidera terribilmente essere uomo, o al limite farsi passare per ermafrodito, non fosse che è così donna nell'insaziabile appetito sessuale<sup>215</sup>. Nel realismo quasi aretiniano della prostituta, che però ha perso i connotati rinascimentali lucianeschi e si è calata nella Guerra dei trent'anni, Grimmelshausen costruisce con *Courasche* un piccolo capolavoro di sprezzante rifiuto di ogni convenzione: la protagonista non si pente del suo essere stata sempre un *monstrum* antisociale (troia-ermafrodito-sterile) e si beffa dei lettori in attesa di una conversione in vecchiaia. E snocciola la sua storia di mariti morti, battaglie, trionfi e umiliazioni, scorregge e beffe a base di merda, in una rapida sequenza in cui tutto è aggettante, corporeo. Courasche è la forza vitale che sopravvive a ogni avversità, la forza di chi afferra la realtà per il manico (e ogni allusione sessuale è volontaria).

Al termine della vicenda picaresca spagnola si colloca in genere il romanzo *La vida y hechos de Estebanillo González* del 1646, di anonimo (forse di Gabriel de la Vega)<sup>216</sup>, una rocambolesca sequenza di avventure durante la Guerra dei trent'anni, senza tregua nella successione e anche senza grande maestria nella seduzione narrativa, ma con uno stile davvero *barroco*, in cui la parodia del linguaggio culterano si miscela a una costante iperbolizzazione comica, talora così soffocante quanto può esserlo lo stile metaforuto dei lirici o dei narratori di romanzi "secentisti"<sup>217</sup>. Non ci interessa qui ripercorrere la valutazione critica del romanzo in questione, che ultimamente ha conosciuto una bibliografia critica molto nutrita. Quello che ci colpisce è ancora l'esplicita volontà dell'autore di rendere grande qualcosa di piccolo, con in più una testimonianza di veracità, l'affermazione spavalda di riportare un racconto assolutamente veridico, anche ove ciò è palesemente improbabile. Il protagonista in prima persona, nella dedica a Ottavio Piccolomini (alla cui gloria è scritto il libro intero), dichiara di volersi «hacer memorable», pur essendo

<sup>214</sup> GRIMMELSHAUSEN, *Simplicianische Schriften*, cap. 8, p. 42.

<sup>215</sup> GRIMMELSHAUSEN, *Vita dell'arcitruffatrice*, p. 49.

<sup>216</sup> *La vida y hechos de Estebanillo González*, a cura di A. Carreira, J. A. Cid, 2 voll., Madrid, Cátedra, 1990. Cfr. *Vita e avventure di Stefanello González*, a cura di B. Perinán, trad. it. di A. Gasparetti, Milano, Rizzoli, 1998.

<sup>217</sup> Sugli aspetti stilistici vd. l'ed. Carreira – Cid, p. CXXXVII e in particolare sul concettismo comico e la fioritura retorica propri del "buffone" vd. il paragrafo *Juegos de artificio*, pp. CLII-CLXII.

«el menor criado» del dedicatario (ed. cit., I, p. 7). Probabilmente «l'ultimo dei servi», come si autodefinisce, fa riferimento anche alla sua bassa statura<sup>218</sup>: insomma Stefanino, «uomo di buon umore», buffone, ubriacone e vigliacco è verosimilmente anche un nano, o quasi. Ecco che allora tutto il dispositivo del romanzo si mette in moto per raccontare le gesta non eroiche ma comunque memorande di una piccola creatura: si tratta della formula realistico-barocca della elaborazione di un dato minuscolo di verità in vista di una grandificazione che riassume il senso stesso della letteratura, ovvero fare della minuta prosaica verità una cosa degna di essere narrata. Singolare perciò che questo preciso programma del romanzo comico *Estebanillo*, estremo frutto spampanato della *novela picaresca* ispanica, non si distingua troppo dalla prassi poetica culta di fare di una piccola cosa una grandiosa e ardua meraviglia. Prassi che l'autore di *Estebanillo* non perde occasione di parodiare e deridere, massime nel capitolo decimosecondo, quando in occasione di una festa in un villaggio si fa a gara a descrivere coi migliori sonetti il consueto motivo della rosa che sboccia, trionfa e avvizzisce a sera. I sonetti vincitori sono descritti come incomprensibili, oscuri, gongoreggianti, insomma, a seguito cioè della moda che voleva che «pareciese mucho lo que era nada y que no lo entendiese el autor que lo hiciese ni los curiosos que lo leyesen» (II, p. 300-301). Sembra una difesa del linguaggio *piano*, che dice pane al pane e vino al vino, e un attacco a chi elabori concettosamente e metafisicamente qualcosa di insignificante compiacendosi della difficoltà dell'esito poetico. Alla fine *Estebanillo* stesso scrive un sonetto su questa falsariga («compendioso globo de bernardinas y dislates», I, p. 306) e ottiene un grande successo presso la plebaglia incompetente.

Ora non vogliamo dire che l'anti-culteranismo non sia in buona fede – è un *topos* anch'esso, ovviamente, di quei tempi –; il punto è un altro. La realtà è che il romanzo di *Estebanillo* opera allo stesso modo della poesia gongorista, solo nella sfera del comico. L'obiettivo è il medesimo: rendere appetibile con una speziatura sostanziale qualcosa che sarebbe di modesto peso se preso al naturale. Questo offre il realismo nel 1646, dopo i capolavori del *Lazarillo* di un secolo prima e del *Buscón* di 40 anni prima circa: una *máquina barroca* la cui ipertrofia è così nervosa da non aver pazienza di acquietarsi in nessuna avventura in particolare, il cui linguaggio è così parodicamente e iperbolicamente “coltivato” da rendere il registro comico un continuo esuberare di discorso allusivo, mediato, tutt'altro che *piano*, anche qui con la lezione lontana di un Aretino perpetuata attraverso infiniti

<sup>218</sup> Vd. ed. it. cit., p. 39 nota 2.

e spesso insondabili interregni narrativi. Resta però la funzione primaria, quella di fare di un prosaico referto biografico un fuoco di fila di meraviglie grottesche, di mascherate sguaiate e incredibili. Così come la irrisa poesia gongorista-marinista faceva di una minutaglia esperienziale o naturale un cosmo di bellezza ardua e radiosa. La partenza è comunque sempre la medesima, un dato di realtà, non uno schema ideale, o almeno non sempre. Certo, l'esempio della rosa, nell'episodio riportato, è quanto di più topico, letterario e poco "realistico", ma è la pagina stessa del romanzo a insistere non tanto sulla stereotipia del soggetto, quanto sulla sua "nullità", sulla sua scarsa grandezza tematica, rispetto al fracasso stilistico dei sonetti (incluso quello del protagonista) che vi gongoreggiano sopra. Ecco che allora la nascita e morte di un fiore (esemplare, ma pur sempre un fiore) sono tutt'uno con la nascita, giovinezza e maturità di un piccolo uomo buffoneggiante nella grandiosa piazza della storia: temi umili per grandi *eccessi* letterari.

### *Una novella*

La vicenda della novella nel Seicento è quantomai complessa e fascinosa: l'elemento romanzesco (del resto già presente in Boccaccio) si introduce nella narrazione breve spesso cospicuamente, e la predilezione per le tinte violente, i successi orrorosi, i tradimenti e il sangue si orienta verso ingredienti che nutrono anche le narrazioni più lunghe. Certo, pure in questo caso la genesi di un gusto siffatto è cinquecentesco; inutile citare gli esempi di Giraldi Cinzio<sup>219</sup> o di Erizzo<sup>220</sup>. Tutte cose ben note e acquisite, e riccamente studiate. L'Accademia degli Incogniti è all'avanguardia anche nella novella come in tanti altri generi (romanzo, melodramma ecc.). La raccolta delle *Cento novelle amorose de i Signori Accademici Incogniti*, in edizione definitiva divisa in tre parti del 1651 (Venezia, Guerigli)<sup>221</sup>, si apre con una

<sup>219</sup> G. B. GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommiti*, a cura di S. Villari, Roma, Salerno Editrice, 2012.

<sup>220</sup> S. ERIZZO, *Le sei giornate*, a cura di R. Bragantini, Roma, Salerno Editrice, 1977.

<sup>221</sup> Sulla silloge, ben attenzionata dalla critica, e sulle novelle del Loredano vd. fra l'altro di recente: B. PORCELLI, *Le novelle degli Incogniti: un esempio di «dispositio» barocca*, «Studi secenteschi», XXVI, 1985, pp. 101-139; M. G. STASSI, *Narrazione e rappresentazione nelle «Novelle amorose» di Giovan Francesco Loredano*, in *Metamorfosi della novella*, a cura di G. Bàrberi Squarotti, Foggia, Bastogi, 1985, pp. 179-212; D. CONRIERI, *Il sogno nelle «Cento novelle amorose» degli Incogniti*, in *Le metamorfosi del sogno nei generi letterari*, a cura di S. Volterrani, Firenze, Le Monnier, 2003, pp. 112-131; L. GRASSI, *Il finale a sorpresa di una novella del Loredano*, «Studi secenteschi», LIII, 2012, pp. 367-376; A. MORINI, *Aspects du tragique dans les «Cento novelle amorose» des Incogniti (1641-1651)*, «Cahiers d'études italiennes», 19, 2014, pp. 149-162.



novella di Giovan Francesco Loredano, il fondatore dell'Accademia, su cui vorremmo sostare un poco.

Lovanio, giovane di rara bellezza e amabilità, a Bologna si imbatte in una casa in fiamme, dove la padrona Deadora, anch'essa bellissima, pure intrepida, sembra però essere sopraffatta dalla disgrazia. Il ragazzo con l'aiuto dei propri servi sconfigge le fiamme animosamente e il marito della donna, Gelasio, gli offre la massima gratitudine e l'amicizia più completa. Lovanio si innamora di Deadora, ma non riuscendo a conquistarla le scrive una lettera in cui si dichiara e riesce a fargliela pervenire in chiesa. La donna legge l'epistola e comprende subito di ricambiare l'amore di Lovanio; gli risponde con una sua missiva in cui, nonostante ogni dovere di onestà, confessa di capitolare. I due cominciano a incontrarsi e poi a unirsi carnalmente, approfittando della relazione disonesta di Gelasio con la serva Aleria: mentre questa si gode il padrone, la padrona si sollazza con Lovanio. Ma un bel giorno il giovane, arrivando in anticipo nella casa dell'amata, viene sedotto dalla bella e sfrenata Aleria e poi sorpreso in intimità con lei da Deadora. Questa reagisce urlando e aggredendo la serva a pugni e morsi, mentre Lovanio la supplica di tacere e di perdonarlo. Ma il chiasso attira Gelasio, il quale sopraggiunge, peraltro alla ricerca della serva che egli aspettava nel suo letto. La reazione di Gelasio è immediata: colpisce a morte col pugnale Lovanio, poi si rivolge alla moglie ordinandole di svellere il cuore dal petto dell'amante con la stessa arma. Deadora invece pugnala letalmente il marito e poi corre a raccogliere le estreme parole del morente Lovanio. Quando questi esala l'ultimo respiro, lei si dà la morte trapassandosi il cuore. Aleria, stravolta, fuggendo l'accorrere della gente, si rifugia nella parte più alta della casa e qui si impicca. Così finisce la «Tragedia», dimostrando che ogni amore impudico termina infelicamente.

Vorremmo soffermarci su due aspetti della novella. Il primo è il motivo dell'incendio materiale, relazionato alle fiamme amorose<sup>222</sup>. «Lovanio provò nel suo cuore quelle fiamme, che haveva poco prima estinte» (p. 2). E nella lettera a Deadora egli scrive:

Le fiamme, che ardevano la vostra Casa sono state destinate al tormento della mia anima. Io voleva nasconderle, ma il fuoco rinchiuso opera con maggior forza, e rende il soccorso fuori tempo. Voleva estinguerle, ma essendo soprannaturali, le

<sup>222</sup> L. DI FRANCIA, *Novellistica. XVI-XVII secolo*, Milano, Vallardi, 1925, pp. 339, 344, poneva in relazione la novella di Loredano con una di Maiolino Bisaccioni (II, 11, delle *Cento novelle*) in cui è un'eruzione del Vesuvio a mettersi in rapporto con le fiamme amorose del protagonista. Ma il motivo è presente solo all'inizio della mediocre novella (II parte ed. cit., p. 65).

lagrime non hanno havuto altro potere, che di far più sensibile il mio dolore. Vengo dunque a supplicarvi, o bella, di quella pietà, per ammorzar il mio ardore, della quale fu ripieno il mio cuore senz'attendere pur uno de' vostri prieghi. Havete occasione di compatirmi, perché havete isperimentato il danno, e 'l pericolo, che apportano gl'incendi (*ibid.*).

I *topoi* del fuoco che rinchiuso arde più furiosamente e delle lacrime che non spengono l'ardore ma anzi lo alimentano sono tutti squisitamente petrarchistici e madrigaleschi. Ma l'immagine delle fiamme reali di un incendio tradotte poi in fiamme amorose ha un'origine ancora più interessante. Abbiamo avuto modo di verificare il ricorrere di tale metafora reificata nella lirica cinquecentesca: Guarini e Tasso la reiterano, elevando stilisticamente i precedenti sonetti sul tema di Tebaldeo, e nel Seicento troviamo esempi in Scipione Errico e Antonio Muscettola, per citare solo due casi<sup>223</sup>. L'indicazione che la casa in fiamme fosse proprio quella della donna amata era presente nel Tebaldeo e ritorna in Errico e Muscettola. E la ritroviamo appunto nella novella di Loredano, che sviluppa l'immagine narrativamente, mantenendo il nesso realistico-metaforico ma articolandolo in una vicenda nella quale il ruolo delle epistole è indubbiamente determinante. È Lovanio stesso a istituire il sorprendente propalarsi di fiamme effettive in fiamme spirituali, e mentre le prime sono vincibili, le seconde non possono essere spente dalla ragione e dall'autocontrollo.

La ripresa guariniana e tassiana del motivo tebaldeano rientrava nel complessivo ritorno della poesia di secondo Cinquecento (manierista, *grosso modo*) su motivi della lirica cosiddetta cortigiana diffusa prima della riforma bembiana; tale ritorno si effettuava con una sublimazione più squisita della grana stilistica in modo che l'elaborazione estetizzante e concettosa di un dato "realistico" (una casa in fiamme), di un *fait divers*, insomma, risultasse ancora più evidente. Tale operazione ovviamente viene recepita con compiacenza dai poeti barocchi, come sappiamo e come ripeteremo in queste pagine, arricchendone le squisitezze mitologiche e *maravigliose*. Loredano in questa novella è consapevole di questo nuovo gusto, e adibisce il *locus* per un'atra narrazione tragica, in cui l'amore è fiamma distruttiva e sensuale. Potremmo dire che la dimensione narrativa "invera" l'immaginario lirico, rendendo così ancor più intensa l'osmosi tra i generi in nome di un'assunzione del dato di realtà in un cielo di spettacoli amorosi.

<sup>223</sup> Vd. il mio *Case in fiamme*, in *Rime e Lettere di Battista Guarini*, a cura di B. M. Da Rif, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008, pp. 53-64.

Ma l'amore nella novella del Loredano è acutamente sensuale: il secondo punto su cui riflettere è la caratterizzazione del personaggio di Gelasio, il consorte di Deadora. Egli non è affatto un marito tradito e offeso, anzi, è un traditore senza complessi, una sorta di squallido Don Giovanni. Leggiamo il testo:

Era Gelasio il marito di Deadora così dedito a tutti gli amori, che a guisa d'un Camaleonte, che veste tutti i colori, che se gli appressano, egli cangiava amore, e volontà in tutti gli oggetti. Per satiare l'ingordigia de' suoi appetiti non faceva distinzione, né a nobiltà, né a bellezza. Egli si confessava imprigionato così da un crine d'oro, come da uno d'argento. Si credeva del pari tiranneggiato da una Dama d'honore, e da una più infima meretrice. Trionfava delle sue affettioni, tanto quel bello, che non haveva mende, né anche per l'osservatione dell'invidia, quanto una bellezza offesa da mille nei, e trasformata da una infinità d'imperfetioni (p. 4).

Questo Camaleonte ama le giovani e le vecchie, le nobili e le ignobili, le belle e le brutte, le signore e le puttane. Il pensiero va ovviamente ai Don Giovanni più in avanti remoti di Bertati e Da Ponte. E naturalmente viene evocata la sensibilità tipicamente "marinista" per le donne mendose da includere fra le amabili. Basti guardare a quei «nei», motivo di celebrazione del difetto di tradizione recente e antichissima. E soprattutto la molteplicità, anzi la «infinità» delle imperfezioni ci immerge nella sterminata casistica barocca che contempla infiniti accidenti così come infiniti mondi.

Ma l'innesto della predicazione multipla delle bellezze femminili sulla figura di Don Giovanni avviene già a fine Seicento con una commedia del Perrucci, su cui torneremo. Nel *Convitato di pietra* dell'autore della celebre *Cantata dei pastori*, alla scena undecima del terz'atto, troviamo un dialogo del protagonista con il servo Coviello in cui questi domanda al padrone se accetterebbe di amare una donna cieca. Don Giovanni risponde di sì, perché ella sarebbe ancor più fedele non potendo guardare altri uomini. Allora Coviello gli domanda se amerebbe una sdentata. Sì, e a seguire Don Giovanni confessa che sedurrebbe anche una muta, una calva, una gobba e una zoppa, dando per ogni caso una motivazione arguta e spesso in linea con la ormai decadente tradizione "marinista": ad esempio per la gobba «direi che fosse un Atlante di bellezza: un Ciel di grazie sugli omeri», la zoppa «la giudicherei che m'adorasse, se ad ogni passo mi s'inclinerebbe» ecc. Conclusione: «[...] nella donna ogni difetto è bello»<sup>224</sup>.

Insomma, in un diagramma che va dai primi agli ultimi decenni del Seicento, lo scrutinio delle imperfezioni femminili è proficuo e produttivo

<sup>224</sup> A. PERRUCCI, *Il convitato di pietra*, a cura di R. De Simone, Torino, Einaudi, 1998, p. 95.

sia per la lirica che per la novella che per il teatro. Il disonesto Gelasio di Loredano ed anche la sua casa incendiata sono al centro di una moderna tensione anti-ideale che per comodità chiamiamo realistica, ma che dovremo forse definire epistemologica, esemplare di una curiosità-discontinuità innegabilmente barocca.

### *Storiografia e politica*

Un altro ambito in cui ci pare evidente una nuova attenzione alla realtà contemporanea è quello della storiografia e delle scritture politiche:

Così l'interesse per la storia raggiunge un'intensità mai prima conosciute. Avviene un processo di storicizzazione, di circostanzializzazione delle più diverse aree del sapere, tenute sino ad allora in un registro di conoscenze permanenti. [...] L'occuparsi di politica che, durante il Cinquecento, era proprio soltanto degli alti burocrati, degli uomini di lettere, dei cortigiani o dei cavalieri, si è ora generalizzato, si è democratizzato e ha finito per essere un modo di comune intrattenimento<sup>225</sup>.

C'è nel Seicento una richiesta di libri di storia davvero ampia, coinvolgente un pubblico medio diffuso ed esigente. Se si guardano i registi delle biblioteche di intellettuali barocchi, si è colpiti dalla notevole presenza di volumi di storia, soprattutto moderna, accanto alle solite compilazioni più estese. Prendiamo ad esempio l'elenco di libri lasciati *post mortem* da un cantante musicista poeta come Loreto Vittori (una star dell'epoca) e sorprendentemente rileviamo che i testi di materia storiografica, politica, biografica sono una quantità enorme in percentuale<sup>226</sup>. E così avviene per altri lettori non professionisti di cose storiche, fra cui ad esempio il Bernini<sup>227</sup>. Ed altri esempi si potrebbero fare, come la biblioteca del portoghese naturalizzato romano Giovanni Azzavedi, collezionista d'arte e possessore di ben 600 volumi, fra i quali numerosi sono appunto quelli di argomento storico-politico<sup>228</sup>. Ancora, nella biblioteca di testi a stampa di Carlo Strozzi «il 63%

<sup>225</sup> MARAVALL, *La cultura del Barocco*, pp. 311, 72. In particolare vd. poi ottimamente M. MALAVASI, *Per documento e per meraviglia. Storia e scrittura nel Seicento italiano*, Roma, Aracne, 2015, soprattutto pp. 155-175.

<sup>226</sup> Cfr. il mio *Tragicomico e melodramma*, p. 140.

<sup>227</sup> Vd. A. QUONDAM, *Il barocco e la letteratura. Genealogie del mito nella decadenza italiana*, in *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del barocco*, Roma, Salerno Editrice, 2002, p. 120. Più tecnica e decisamente poco o nulla umanistica la nutrita biblioteca di Velázquez: cfr. MARAVALL, *Velázquez*, p. 33.

<sup>228</sup> L. SPEZZAFERRO, *Per il collezionismo dei Bamboccianti a Roma nel Seicento: qualche appunto e qualche riflessione*, in *Da Caravaggio a Ceruti*, pp. 83-88: 87-88. Cfr. anche, sulla biblioteca di Girolamo Mercuri, p. 83.

sono opere di storia, i libri di religione il 15%, la letteratura il 14%» ecc.<sup>229</sup> Soprattutto la trattazione di vicende recenti, delimitate nel tempo, e quindi le monografie vere e proprie sono di estremo interesse; basti pensare alle scritture sul concilio tridentino del Sarpi<sup>230</sup> e del Pallavicino, ma scendendo alle opere meno conosciute si trova una legione di trattazioni specifiche. L'intreccio fra scrittura letteraria, politica, analisi storica e satira è poi una trovata geniale e di gran successo in cui campeggia assolutamente la figura di Traiano Boccalini, recentemente oggetto di grande interesse filologico ed ermeneutico. La struttura dei *Ragguagli* ci rammenta che l'invenzione di un proto-giornalismo, già vagamente praticato nella metà del XVI secolo, è un dato secentesco, che nella seconda metà del secolo troverà con gli *exploits* del *Giornale dei letterati* primo e secondo una sistemazione aperta alle vicende primo-settecentesche. Naturalmente questo giornalismo è di marca soprattutto scientifica, e tutto si tiene in un secolo che osserva la realtà con nuovi occhiali, quelli della storiografia e quelli della scienza, della razionalità, del gusto per le curiosità naturali, in una rete che accoglie insieme un Bartoli, un Redi, un Magalotti ecc. I semi della modernità sono tutti qui, e la parola realismo cerca soltanto di riassumere, con quanto di arbitrario possa esservi, tale complessa e non sempre lineare vicenda culturale e letteraria.

Tornando alla figura di Boccalini, l'importanza dei suoi *Ragguagli* è sempre più messa in evidenza dalla critica. Si pensi soltanto all'influsso che ebbe nella Venezia dell'Accademia degli Incogniti<sup>231</sup>, dove conobbe riprese e imitazioni

<sup>229</sup> C. CALLARD, *Conservazione e resistenza: la biblioteca di manoscritti di Carlo Strozzi, in I luoghi dell'immaginario barocco*, a cura di L. Strappini, Napoli, Liguori, 2001, pp. 409-419: 411.

<sup>230</sup> Sul quale vd. almeno di recente V. VIANELLO, *La scrittura del rovesciamento e la metamorfosi del genere. Paolo Sarpi tra retorica e storiografia*, Fasano, Schena, 2005. Importanti e suggestivi i numerosi saggi dedicati a Sarpi da Pasquale Guaragnella raccolti nei suoi volumi: *Le maschere di Democrito e di Eracrito. Scritture e malinconie tra Cinque e Seicento*, Fasano, Schena, 1990; *Gli occhi della mente. Stili del Seicento italiano*, Bari, Palomar, 1997; *Tra antichi e moderni. Morale e retorica nel Seicento italiano*, Lecce, Argo, 2003 (l'introduzione offre un quadro generale sul barocco, sottolineando il legame intimo fra etica e retorica, con indicazioni assai condivisibili); *Teatri di comportamento. La «regola» e il «difforme» da Torquato Tasso a Paolo Sarpi*, Napoli, Liguori, 2009.

<sup>231</sup> Vd. H. HENDRIX, *Traiano Boccalini fra erudizione e polemica. Ricerche sulla fortuna e bibliografia critica*, Firenze, Olschki, 1995, pp. 121-129; A. BENISCELLI, *Il modello dei «Ragguagli» e il personaggio di Boccalini nella letteratura degli Incogniti*, in *Traiano Boccalini tra satira e politica*, a cura di L. Melosi e P. Procaccioli, Firenze, Olschki, 2015, pp. 279-311. Tra i lavori recenti sul Boccalini si vedano almeno *Arte dello Stato e retorica in Traiano Boccalini*, a cura di V. Zaccaro, Fasano, Schena, 2002; I. PINI, *Ragguagli inediti di Traiano Boccalini*, «Studi secenteschi», 49, 2008, pp. 233-273 (sul ms. Pal. 681 della Palatina di Parma).

illustri, in una *humus* spregiudicata e modernista. La celebrazione di Venezia in contrapposizione alla tirannide imperiale romana sulla linea boccaliniana trova una consacrazione persino in un genere “popolare” come il melodramma: Gian Francesco Busenello<sup>232</sup> è il primo a scrivere per le scene e la musica di Monteverdi un’opera di argomento storico, non a caso anti-neroniano, la celeberrima *Incoronazione di Poppea* del 1643, capolavoro assoluto del secolo, impasto di pessimismo, tragicomicità, amarezza crudele, in cui nessuno si salva da difetti anche atroci, perché in una corte assolutista niente e nessuno può trovare scampo. E il genio di Busenello, ora riscoperto in tutta la sua grandezza, si esprime al massimo anche nell’altro libretto musicato da Cavalli (ma l’intonazione non ci è arrivata), *La prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore*, in cui è indagata la nascita della tirannia, con un’aderenza alla storia e insieme una capacità di invenzione mirabili e con un protagonista complesso, pieno di luci e ombre, quasi shakespeariano, *si parva licet* ...

La scelta di Tacito (oltre a Svetonio e Cassio Dione) come fonte per la *Poppea* musicale ci riporta quindi all’inesausto ancorché incompiuto lavoro ermeneutico di Boccalini sullo storico romano dell’impero; la situazione testuale dei *Comentarii* tacitiani di Boccalini è caotica, con stampe inaffidabili e numerosi manoscritti ancora non collazionati. Un team di studiosi coordinati da Guido Baldassarri a Padova sta procedendo a mettere ordine in questo ginepraio, in vista di una futura edizione critica. Intanto, sempre a cura di Baldassarri, è uscita un’edizione ottima del commento all’*Agricola*<sup>233</sup> e una riproposta della vulgata delle *Osservazioni* ad *Ann.* I-IV e ad *Hist.* I, 1-254<sup>234</sup>. L’introduzione del curatore all’*Agricola* è pullulante di suggerimenti vitali per le nostre riflessioni. L’attenzione disincantata, pessimista, satirica se si vuole, di Boccalini alla realtà effettuale (e il rapporto con Machiavelli è incredibilmente controverso e dinamico) fa della sua opera un archetipo della sensibilità secentesca non conformista:

La polemica – scrive Baldassarri –, a volte l’irrisione, non solo nel *Ragguagli*, nei confronti di teorici della politica antichi e moderni, da Aristotele a Bodin a Botero, non è solo il segno di un’opzione dichiarata per la “pratica” di contro alla “filosofia” della politica. Ha prima ancora il senso di una presa di coscienza dell’insensatezza

<sup>232</sup> Su cui ora la monografia di J.-F. LATTARICO, *Busenello. Un théâtre de la rhétorique*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

<sup>233</sup> T. BOCCALINI, *Considerazioni sopra la «Vita di Agricola»*, a cura di G. Baldassarri, Roma-Padova, Antenore, 2007.

<sup>234</sup> In *Traiano Boccalini*, a cura di G. Baldassarri, V. Salmaso, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2006. Si vedano poi i saggi di Baldassarri, Salmaso, M. C. Figorilli e M. Malavasi in *Traiano Boccalini tra satira e politica*, pp. 181-260.

di ogni sforzo di *reductio ad unum* a fronte dei risultati e degli insegnamenti dell'esperienza e della storia (p. xv).

Si tratta ancora una volta del particolare che fa aggio sul generale, del singolo accidente che infrange ogni pretesa di sistemazione: «[...] il regno dell'occasione e dell'imprevisto apre non di rado ampi spazi all'improbabile e al francamente impossibile» (p. xvi). A una verità che si raggiunga integralmente attraverso un processo ascensivo, maieutico, induttivo, Boccalini sostituisce, come felicemente propone Baldassarri, «una "verità inflazionaria" che non conosce gerarchie ma parallelismi, e procede per la via di un'accumulazione di "veri", ciascuno, in sé, né superabile né sostituibile» (p. xx). L'andamento per unità autonome dei *Ragguagli* è sì una delle motivazioni principali del successo dell'opera e delle sue imitazioni e continuazioni, ma è anche e soprattutto un principio strutturale ideologico. «Una costellazione di "veri", nel Boccalini, che solo per via analogica può ambire a rappresentare l'universo della politica, ma che, proprio per questo, non può costituirsi né in "arte" né in "scienza"» (p. xxi). Sembra una prospettiva sconcertante, ma è la prospettiva che guarda in avanti, verso il moderno, il nostro moderno.

### *Voci critiche sul realismo barocco*

Alcune osservazioni sul "realismo" come peculiarità del barocco spagnolo si ritrovano in un importante libro del 1940 di Guillermo Díaz-Plaja<sup>235</sup>, cui seguì ampia discussione, non mancandovi qualche polemica<sup>236</sup>.

Prima di tutto la "crisi dell'archetipo" rinascimentale, cioè il travaso da una idealizzazione paradigmatica a un confronto con gli individui reali, che nella loro autonomia si impongono all'artista seicentesco: «El tránsito al barroco se marca por la aparición de una serie de perfiles humanos válidos para sí mismos, pero inválidos para arquetipos generales» (p. 25). L'uomo rinascimentale si "squilibra" e si inverte in uomini viventi, effettivi: «[...] el hombre ejemplar se ha desequilibrado» (p. 27), e con l'uomo ovviamente anche la donna, oggetto di poesia perenne: «La mujer descende de su alta cumbre y se acerca al poeta. Esta ahí, viva, convertida en un repertorio de cosas bellas. Se ha pluralizado al concretarse» (p. 101). La predicazione plurale della donna barocca è dunque una scelta di realismo, di aderenza

<sup>235</sup> G. DÍAZ-PLAJA, *El espíritu del barroco. Tres interpretaciones*, Barcelona, Apolo, 1940, da cui si cita.

<sup>236</sup> Di cui l'autore diede poi conto nel suo volume *Defensa de la crítica y otras notas*, Barcelona, Editorial Barna, 1953.

alla multiformità vivente, non tanto un mero gusto per l'efflorescenza delle bizzarrie. Ecco che «la mujer [...] desciende a la categoría de cosa concreta; el paisaje adquiere un mero valor de objeto plástico» (p. 102). La donna, il paesaggio; il paesaggio del corpo femminile e il paesaggio *tout court*. Il trionfo del reale, in cui si deposita bellezza e infermità, splendore e rovina. Anzi, una vera e propria “vendetta” storica del reale:

La realidad existe y en esta real existencia radica su mejor venganza. Las cosas son como son, espléndidas en su belleza y miserables en su derrumbamiento. Cada espectáculo encierra dentro de sí la clave de su íntima fealdad. La belleza es fungible (p. 103).

È una questione di limiti, naturalmente: rispetto all'illimitato ideale, il reale si pone con i suoi confini, spaziali e temporali: «[...] la realidad ha dejado de ser una idealidad potenciada. No va más allá de sus límites» (p. 104). Sono i limiti appunto che segnano la differenziazione, rispetto all'indifferenziato ideale. E quindi, dato che la bellezza è limitata quanto il suo contrario, non c'è più una gerarchia di ‘oggetti’: «Con el barroco [...] cada objeto, cada corpúsculo reclama para sí, disregadoramente, la atención más minuciosa y expresiva» (p. 106). Di qui nell'ambito artistico l'«auge del bodegón» (*ibid.*), la cruciale invenzione della natura morta secentesca:

No hay, en efecto, partes nobles en el bodegón. La avecilla desangrada o la calabaza succulenta no centran la tela por su calidad espiritual, sino por un mero capricho de técnica pictórica. [...] El mas bellaco de los objetos puede – en un momento dado – ser, plásticamente, superior a la mas armoniosa de las formas (pp. 108-109).

Come l'arte, la poesia: «La poesía tiende también al bodegón. Las *Soledades* gongorinas no son otra cosa que un fastuoso desfile de frutas, carnes, peces y aves» (p. 111). Può sembrare una *deminutio* del capolavoro gongorino, ma si tratta in realtà di una esaltazione: non si dimentichi d'altronde che anche l'anti-barocco Croce riconosceva nel cordovano una qualità poetica di adesione alla realtà, pur restando all'interno della cultura barocca. Realtà che Góngora assume in un universo metaforico di verità poetica. L'attenzione al *pequeño* trattato come il ciclopico è un dato gongorino che metteva in evidenza Lorca nella sua celebre conferenza sul cordovese<sup>237</sup>:

Pero lo interesante es que tratando formas y objetos de pequeño tamaño lo haga con el mismo amor y la misma efusión poética. Para él una manzana es tan intensa como el mar y una abeja tan sorprendente como un bosque. Se sitúa frente a la naturale-

<sup>237</sup> F. GARCÍA LORCA, *La imagen poética de Don Luis de Góngora* (1926-1930), in *Obras completas*, VI. *Prosa*, 1, Madrid, Akal, 1994, pp. 236-259.



za con ojos penetrantes y admira la idéntica belleza que tienen por igual todas las formas. Entra en lo que se puede llamar mundo de cada cosa y allí proporciona su sentimiento a los sentimientos que lo rodean. Por eso le da lo mismo una manzana que un mar, porque adivinó, con todos los verdaderos poetas, que la manzana en su mundo es tan infinita como el mar en el suyo. La vida de una manzana desde que es tenue flor hasta que, fruto con mejillas, cae muerta del árbol a la hierba, es tan misteriosa y tan sin término como el ritmo periódico de las mareas. Y un poeta debe saber esto. La grandeza de una poesía no depende de la magnitud del tema, ni de sus proporciones ni sentimientos. Se puede hacer un poema épico de la emocionante lucha que sostienen los leucocitos en el ramaje aprisionado de las venas, y se puede dar una inacabable impresión de infinito con la forma y olor de una rosa tan sólo. Góngora trata con la misma medida todas las materias que abarcaba la poesía de entonces, y así como maneja mares y continentes como un cíclope, analiza frutas y objetos (p. 245).

La caduta di una mela del resto, nella mitografia newtoniana, si legherà al principio universale della gravitazione. L'obiezione che Lorca consideri Góngora un poeta non della realtà reale ma della realtà poetica è fievole. Lorca confronta Góngora con l'astratto Mallarmé, e poi precisa:

Naturalmente, Góngora no crea sus imágenes sobre la misma naturaleza, sino que lleva el objeto, cosa o acto, a la cámara oscura de su cerebro, y de allí salen transformados para dar el gran salto sobre el otro mundo con que se funden (p. 247).

È l'eterno discorso che una rosa nel giardino non è la stessa rosa della poesia. Quasi un truismo. Invece andrà osservato che per Lorca Góngora conduce (eleva, innalza, assume) l'oggettualità nel cosmo dell'immaginazione poetica e permette così il salto in altra dimensione. Credo che non sia una indicazione lontana da quella che proponiamo di realismo metafisico per tanta poesia secentesca. Roberto Diodato, fondandosi sulla filosofia spinoziana, commenta l'opera di Góngora e di Vermeer con accenti che ci trovano concordi:

Nelle *Solitudini* Dio, ovvero la Natura, si esprime nella differenza delle figure, nelle determinazioni particolari, e trova in esse la sua vita. Eventi e individui non perdono se stessi nell'infinito, bensì l'infinito si esprime nella singolarità conferendo energia e legittimità a quanto può apparire soltanto empirico e casuale. [...] La vita quotidiana, nella calma luminosa dei dipinti di Vermeer, appare sotto l'aspetto dell'eternità<sup>238</sup>.

Ancora avvincente, a nostro parere, è il discorso che Díaz-Plaja sviluppava intorno all'avvertimento di labilità e al lamento sulla vanità sostanziali nell'elegia barocca:

<sup>238</sup> R. DIODATO, *Vermeer, Góngora, Spinoza. L'estetica come scienza intuitiva*, Milano, Bruno Mondadori, 1997, pp. 14-15.

Ahora bien: esta consideración de las cosas en sí mismas las hace válidas por su momentánea presencia; su belleza es accidental. No siendo emisarias de una realidad egregia y permanente habrán de sentir la injuria de cada instante: así se pierden por el dolor y por la muerte (p. 114).

Si tratta di un punto sensibilissimo. Possiamo dunque affermare che non c'è contraddizione tra realismo e senso di fugacità o *vanitas*<sup>239</sup>, rapido sparire: sono vane ma vere apparenze, anzi vane in quanto vere. Dal castello di Atlante, le vane apparenze sono traslate nella realtà, ed ivi "scoperte". Ancora, con grande acume: «Que la vida sea sueño [...] no obsta a que, en su fugaz apariencia, las cosas y los seres tengan una real corporeidad, ya que es precisamente esta dualidad la característica esencial del barroco» (p. 121). Noi non diremmo tanto dualità o dialettica, quanto franca identità: è in gioco la scoperta della natura *apparente* del reale, cioè che il reale appare, si mostra, fisicamente, in quanto evolve e si consuma. Proprio per questo non è imperturbabile ideale!

In conclusione, la civiltà barocca verifica «la rebelión de las cosas», una «general sublevación de las cosas» (p. 123), quella «total subversión de valores que faculta al más breve corpezuelo para aspirar a la inmortalidad artística, a la atención» (p. 124). Una rivolta degli individui, insomma, parallela alla "rivolta" sociale dei picari che esigono l'attenzione a loro sempre negata, osserva Diaz-Plaja alla stessa pagina. Così emergono alla ribalta della letteratura e dell'arte le cose e gli esseri tradizionalmente emarginati, non certo in prospettive rivoluzionarie (il protomoderno è ancora per l'ordine), magari solo per il piacere dei lettori di romanzi o dei collezionisti di bambocciate, ma sicuramente con un vento di novità che è difficile porre in ombra. Se lo sguardo artistico-letterario si fa aperto alle realtà più difformi e periferiche, nonché alle esperienze erotiche e intellettuali più vicine ai sensi, non mancheranno anche l'osceno e il proibito: «Así la *actitud* y la *visión de la realidad* en su objetividad más clara favorecen la aparición de la obscenidad» (p. 117). Certo, si dirà che l'osceno era stato anche patrimonio radicato nella civiltà letteraria cinquecentesca, come testimonia l'opera dell'Aretino, a voler citare soltanto il personaggio più vistoso e peraltro in perfetto dittico veneziano col Bembo. Infatti le ragioni della continuità cinque-secentesca sono sempre in fluida compresenza con quelle della discontinuità, come in ogni sviluppo epocale. E non sarà un caso che Aretino (non solo quello sacro) sia autore all'indice assai frequentato dagli scrittori del Seicento<sup>240</sup>.

<sup>239</sup> Sul grande tema vd. A. RUFFINO, *Vanitas vs Veritas. Caravaggio, il liuto, la caraffa e altri disincanti*, Torino, Umberto Allemandi, 2013.

<sup>240</sup> Vd. Q. MARINI, *Pietro Aretino nel Seicento: una presenza inquietante*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, Roma, Salerno Editrice, 1995, t. I, pp. 479-499.

Di “realismo barocco” parlava anche Aguiar e Silva nel suo fortunato volume sul *Maneirismo e barroco* nella lirica portoghese<sup>241</sup>, assegnando a questa sfera “realistica” fondamentalmente la nota satirico-burlesca della *deformação*, ma anche ponendola in parallelo con la ricerca della “meraviglia”. Infatti, scrive Aguiar e Silva,

A poesia barroca, partindo de uma fugaz notação do real, elude com frequência esse mesmo real, construindo uma sobre-realidade magnificente e fúlgida em que se subvertem e anulam os dados da experiência quotidiana e os valores da verosimilhança (p. 432).

Tutto ciò non nella sfera irrazionale del sogno, ma restando in una osservazione della realtà che però subisce una trasfigurazione, e significativamente il critico cita un vertice poetico di rielaborazione rifulgente di un dato di realtà concreto, il *Lampadário de cristal* di Jerónimo Baía<sup>242</sup>, su cui prima o poi torneremo. In «relativo contraste» con questa attitudine, che abbiamo più volte notato anche noi, c'è nella poesia barocca, osserva Aguiar, una tendenza a una «captação do real» più attenta alla quotidianità volgare, minuta, accidentale, la «diversidade do real», allargandosi fino ai particolari più sordidi e ripugnanti di questa *diversità*. Tale attitudine si esprime in forme di comicità e burlesco, argomenta lo studioso, e quindi in direzione di una deformazione piuttosto che di un realismo oggettivo: anche qui la fantasia corrode la plasticità del reale distorcendola (p. 433). Dunque l'anti-idealismo proprio del barocco, secondo Aguiar, non raggiunge una calma acquisizione del reale in quanto tale né sul versante dell'elaborazione *fúlgida*, né su quello della deformazione *cômica*. Si coglie una perplessità generale sugli esiti della poesia barocca: anche Croce negava al barocco una capacità di realismo (pur non amando questa categoria), e in più Aguiar e Silva aggiunge anche il rilievo di un sostanziale fallimento nel voler raggiungere, da parte della poesia secentesca, un autentico “surrealismo”, se pure avanti lettera.

Ma queste perplessità sono ormai lontane dal nostro bagaglio culturale, quindi possiamo maneggiare le acquisizioni e i suggerimenti del vecchio grande volume di Aguiar in modo più moderno e spregiudicato. Un reale che sia avvicinato nei suoi aspetti più *diversi*, accidentali appunto, per elaborarlo in direzioni variegata, è pur sempre un reale che allarga il materiale poetabile, e questa è una novità che segna una frattura. Il barocco, con i

<sup>241</sup> V. M. PIRES DE AGUIAR E SILVA, *Maneirismo e barroco na poesia lírica portuguesa*, Coimbra, Univers. de Coimbra, 1971.

<sup>242</sup> Vd. *Lampadário de cristal de Frei JERÓNIMO BAÍA*, a cura di A. Hatherley, Lisboa, Editorial Comunicação, 1992.

suoi precedenti tardocinquecenteschi, scopre nei *faits divers* e nella natura multipla, nonché nella sordidezza di certa quotidianità, un oggetto di desiderio poetico, e questo atteggiamento, con tutti i limiti che può avere, è parte di una mutazione epistemologica. Si scoprono – e si cantano – macchie sugli astri, difformità nei corpi, cadenze minimali del quotidiano e infinità spaziali del cosmo. Tutto si tiene, a nostro parere, perché tutto è sotto il segno di un abbandono di certe idee-guida senza cui l'uomo rinascimentale si trovava in difficoltà. Non che la civiltà del rinascimento non abbia denunciato queste difficoltà (non c'è bisogno di ricorrere alla categoria di anti-rinascimento per questo, ormai), ma le ha vissute appunto come tali, non come possibili scommesse da giocare, come occasioni da sfruttare. Ecco la novità secentesca, ecco la novità moderna: si deve necessariamente fare i conti con ciò che ideale non è, con la rovina allegorica, direbbe Benjamin, e non più solo con la plastica del simbolo.

Del resto obiezioni secentesche autorevoli a un uso della metaforizzazione “bassa” e indecorosa non mancavano: pensiamo ad Angelo Grillo, pur autore di strardinaria invenzione analogica, il quale

sembra individuare uno dei difetti più gravi della poesia moderna nel ricorso alle voci «vili» e «oscene», le quali compromettono il decoro dell'opera sul piano dei contenuti prima ancora che nella forma. [...] Sarà pertanto necessario bandire dalla poesia i riferimenti a ospedali, lazzaretti, cucine e strumenti meccanici, ma soprattutto non si ammettono paragoni tra le meraviglie del creato (il sole, il cielo, le stelle) e le «mille indegnità» dell'esistenza quotidiana<sup>243</sup>.

Vengono a mente, insomma, le vituperate espressioni tipo *stalla di stelle* e simili<sup>244</sup>. La reazione è proprio indicativa del nuovo che avanzava, della sperimentazione strenua non soltanto sull'originalità fine a sé stessa, ma sulla determinazione euristica di comprendere il reale nella sua complessità di corrispondenze e *oggettività metaforiche*, ovverosia reti naturali, accidentalità e relatività di ogni cosa, dalla merda alla rosa, avrebbe detto Dante nella sua prospettiva di totalizzazione. Non si tratta di un'astrattizzazione della cosa, ma di un approfondimento della cosa per coglierne i valori estetico-trasendenti. Scrive Beltrami, a proposito del concettismo fra Tasso e Marino:

<sup>243</sup> L. BELTRAMI, *Tra Tasso e Marino: Giovanni Francesco Imperiali. Percorsi nella letteratura di primo Seicento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2015, p. 146.

<sup>244</sup> «Si che le metafore dello scrittore, et orator non solamente christiano; ma civile, et morale vogliono esser costumate, proportionate, non vili, non sordide, non popolari, se non talhora per piacevolezza; né s'introducano ne' poesie nobili gli spedali, i lazzaretti, le cucine, gl'instromenti mechanici, né in cielo le stalle» (*Delle lettere del Reverendo P. Abbate D. ANGELO GRILLO volume secondo* [...]. *Seconda impressione*, Venezia, E. Deuchino, 1616, pp. 156-157).

Lo spostamento dell'oggetto poetico dalla «cosa» al «concetto» determina inoltre una più libera interpretazione del principio aristotelico di *mimesis*, non più intesa come rappresentazione dell'universo sensibile, ma come processo di astrazione della natura in immagine mentale. Lo sguardo del poeta non sembra dunque più fondarsi sulla percezione del mondo esterno attraverso l'occhio sensibile, ma internarsi in una dimensione tutta intelligibile della conoscenza. La centralità del «concetto poetico», o in altre parole dell'«oggetto mentale», favorisce così lo sviluppo di quella «dimensione soggettiva» della rappresentazione che è già stata indicata come uno dei principali tratti distintivi tra la poetica tassiana e quella degli autori – Marino su tutti – a lui successivi<sup>245</sup>.

Il discorso è indubbiamente coerente con tutta una tradizione interpretativa del barocco, ma noi non crediamo che tra *cosa* e *concetto* si dia uno «spostamento» *tout court*. È il nuovo rapporto con la cosa (concreta, individuata, non ideale) che verifica la complessità del reale e richiede un linguaggio adeguato, un linguaggio *interpretativo* che si può esprimere massime nel concetto, ma non solo in quella forma. Già la lirica cosiddetta manierista (pensiamo all'area veneta di un Venier o di un Groto) aveva capito che per rappresentare l'estremismo del pathos amoroso era necessario lottare con le forme, torturandosi in una *dispositio* che si intrecciava in figure serpentine e strenue, ma non sempre infedeli alla verità. Un sonetto celeberrimo come quello di Venier *Non punse arse legò stral fiamma o laccio* risulta alla fine non un gioco, ma se mai un gioco terribilmente serio, uno spasimo retorico per far vibrare il tormento amoroso. Da questo astrattismo della *dispositio* rapportativa si procederà attraverso un'apertura all'analisi della sostanza naturale e psichica attraverso figure di pensiero e di suono, *agudezas* e analogismi vertiginosi, ma sempre con l'intento – ora ancor più sperimentale, nel senso nuovo del termine – di *comprendere* l'universo del vivente, cioè della non idealità. E conseguentemente

il realismo, rinnegata ogni astratta ragione ideale, opererà una nuova esasperata rivalutazione delle passioni, delle sensazioni, delle emozioni in una intensa espressione di spiriti intuitivi e coloristi<sup>246</sup>.

È possibile armonizzare la nostra impostazione di un realismo barocco, vivo sulle scene del teatro come nelle scene anatomiche degli scienziati, con la concezione vulgata che vede nel barocco eminentemente una «letteraturizzazione della vita»? Ci riferiamo evidentemente a un saggio splen-

<sup>245</sup> BELTRAMI, *Tra Tasso e Marino*, pp. 83-84.

<sup>246</sup> L. ANCeschi, *L'idea del Barocco. Studi su un problema estetico*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1984, p. 99.

dido, concentrato e classico di Leo Spitzer, *Die Literarisierung des Lebens in Lope's «Dorotea»*<sup>247</sup>. Qui l'esempio del capolavoro del tardo Lope è lo *speculum* per un'analisi dell'artificio barocco. «Die Krankheit der unspon-tanen Verkünstelung ist also allem Schriftstellerischen mitgegeben, das Literarische ist Krankheit, sofern man eben spontanes Darauflosleben als „gesund“ bezeichnen kann» (p. 10)<sup>248</sup>. Nel barocco però, argomenta Spitzer, questa malattia si fa destabilizzante, crea una voragine (una *Spannung*) tra essere e apparire, tra vita e suo trascendimento artificioso. Il risultato è uno stato di paradossalità, ovvero una «Bewußtsein, in einer Weise sich ausdrücken, die doch nicht dem Auszusagenden entsprechen kann» (p. 11) da parte del concettista, cultista, preziosista<sup>249</sup>. Dunque la parola non è adeguata all'oggetto, e ne è perfino cosciente, però agisce in un lusso incoercibile, in una illusorietà mirabolante e comunque disingannata. Si indora il brutto e il malvagio, si getta splendore a piene mani sul negativo: «Lope's Dorotea ist ein Ossuarium menschlicher Gebrechlichkeit, über das barocker Schönheitssin seinen Goldglanz ausgegossen hat» (pp. 11-12)<sup>250</sup>. L'autore barocco sa dell'inadeguatezza della propria parola, e insieme ne forza la presunta adeguatezza fino all'eccesso, con uno sguardo sulla realtà che gli mostra insieme «Wesendes und Verwesendes», vita e putrefazione<sup>251</sup>. In tal senso il legame stretto della *Dorotea* con la *Celestina* viene enfatizzato da Spitzer nel comune segno del *desengaño* per cui ogni diletto è dolore: «Die Menschen sterben, aber über ihre Leichen breitet der Dichter den aus den Fäden verschiedenster Herkunft feingewebten Brokat seine Rede» (p. 12)<sup>252</sup>. La *Spannung* si approfondisce dunque tra l'orrore della morte e lo splendore del discorso. Non si dimentichi che la *Dorotea* termina tragicamente, come la *Celestina*, se pure con minore tasso macabro. Per Spitzer la scelta della *Dorotea* come paradigma della «letteraturizzazione» barocca è rinforzata dal fatto che l'opera è teatrale (*acción en prosa*): se la vita viene

<sup>247</sup> Bonn und Köln, L. Röhrscheid, 1932. Cito in nota la traduzione italiana allestita da Maria Borriello, che ringrazio. Tale traduzione, la prima in Italia, è stata da poco pubblicata dall'editore Lithos, Roma 2015, col titolo *Vita come letteratura nella «Dorotea» di Lope de Vega*.

<sup>248</sup> 'La malattia dell'artificiosità non spontanea accompagna tutta la letterarietà, insomma ciò che è letteratura è infermità nella misura in cui la spontaneità può essere considerata sana'.

<sup>249</sup> 'Consapevolezza di esprimersi in un modo che non può corrispondere all'enunciato'.

<sup>250</sup> 'La *Dorotea* di Lope è un ossario di decadenza umana, sul quale la visione barocca del senso della bellezza ha versato la sua lucentezza dorata'.

<sup>251</sup> Non è un caso che in queste pagine Spitzer citi, se pure di seconda mano, il Benjamin dell'*Ursprung des deutschen Trauerspiels*.

<sup>252</sup> 'Gli uomini muoiono, ma sui loro cadaveri il poeta sparge il broccato del suo discorso intessuto da fili sottili di diversa origine'.

letteraturizzata, la letteratura si fa teatrale al massimo, ed ecco che «Nur ein Theaterstück kann das Theatermäßige der Literaturisierung zeigen» (p. 13)<sup>253</sup>. La conversazione fra i personaggi diventa la protagonista assoluta, un colloquio estetizzato che sbiadisce i locutori in veri e propri spettri della conversazione, «Geister der Gesprächs» (pp. 15-16).

Sembra non rimanere spazio a una considerazione della realtà che non sia *sfigurata* dalla bellezza e dall'orpello sfavillante. Ma proprio perché questa estetizzazione è in effetti uno sconcerto, risulta evidente che il poeta barocco (astrazione pericolosa, forse meglio dire Lope) compie consapevolmente una sublimazione sull'abisso (*Spannung*), ritiene di interpretare la realtà della disillusione attraverso l'artificio spennellato sul materiale infelice. Spitzer è esplicito in questa direzione, ed ecco che noi non sentiamo nel suo luccicante pensiero critico sul barocco una condanna del falso, come avviene in molta vieta e ripetitiva storiografia letteraria sul "secentismo". La condanna del falso, secondo Spitzer, la compie il poeta stesso, proprio mentre fa scorrere questo falso oro liquido su una superficie che nasconde ossa e polvere. La sublimazione del materiale (materialistico) è una costante della cultura fra tardo Cinquecento e Seicento, lo abbiamo più volte osservato. In un'altra pagina rilevante del volumetto spitzeriano ci imbattiamo in un episodio della *pièce* caratterizzato da un «vital-realistisches Detail», i capelli di Dorotea strappateli dalla madre spietata e mostrati dolorosamente all'amato Fernando, con una breve tirata iper-letteraria su questa ciocca divelta (p. 33). Spitzer si domanda come sia possibile armonizzare materialismo e letteratura, e risponde che non è possibile: il particolare fisico non può accordarsi con l'idealizzazione letteraturizzante. Eppure qui risiede il nucleo operativo proprio della poesia cinque-secentesca: la prassi sublimante, se non metafisico-simbolica, che è un passo verso il moderno in letteratura, a nostro avviso. Versare gemme sulle ferite è un modo di riportare la realtà della lacerazione in un universo letterario, in una estasi di piena adeguatezza, nient'affatto in una contraddizione di inadeguatezza. Si pensi alla rimeria su cortigiane frustate o sulle piaghe di Cristo rubinacee e preziosissime. È un ingresso alla corporeità, alla materialità fisica, compiuta attraverso un delirio gemmeo, ma con la consapevolezza che ci si incolla alle labbra aperte degli squarci trasfondendovi bellezza. Non è una prassi colpevole, falsificante, nauseante o vuota. È un'ermeneusi poetica della realtà, dello spettacolo della sofferenza. Così dei capelli strappati violentemente o uno schiaffo sono in Lope forme di vita, in cui la letteratura non *letteraturizza* ma piuttosto crediamo *inveri*

<sup>253</sup> 'Solo un'opera teatrale può mostrare la teatralità della letteraturizzazione'.

linguisticamente un analogismo crudele e a rischio di ironia, certo, ma senza edificare una bellezza vuota. Se il gran reliquiario fulgente non nascondesse ossame, sarebbe inutile edificio astratto. È proprio lo sfattume materialistico *inside* a infondere verità di disinganno e persuasione (in anacronistico leopardiano senso) nell'incrostazione preziosa. La vita vibra nella *Dorotea* e non è dissolta in un acido letterario, anzi è proprio la letteratura dominante a gestire il reale nelle forme di una disperata spremitura di bellezza. Forse aveva ragione Croce, censore del saggio spitzeriano, a leggere la *Dorotea* come la *Celestina* in una dimensione di vitalità, così come del resto egli difendeva Góngora rispetto a Marino. Tutti elementi di analisi che verranno ampiamente ripresi e sviluppati nei lavori di ispanistica della figlia Alda<sup>254</sup>.

Nuove riflessioni sulla poesia metafisica europea possono ripartire dalla lettura di Frank J. Warnke a proposito della *Vision métaphysique du monde*.<sup>255</sup> Nel più grande repertorio storico-enciclopedico della letteratura europea leggiamo formulazioni che possono essere messe in discussione dal nostro punto di vista, o meglio riaggiustate:

[...] cette poésie<sup>256</sup> remplace la tradition descriptive et sensuelle de la pleine Renaissance par une imagerie intellectuelle, souvent proche de l'abstraction, développée autour de *concetti* d'un genre spécial – non pas sensuels comme ceux de Pétrarque [*sic!*], des Élisabéthains ou même de Marino – mais fondés plutôt sur des ressemblances fonctionnelles perçues par l'intellect. [...] La nouvelle science, le nouvel occultisme, le réalisme psychologique, le scepticisme universel, voilà ce qui se présente à ce tournant: on abandonne la description, la mimésis, la conviction que les apparences donnent un accès, tout précaire, à la réalité et l'on se dirige vers un intellectualisme qui s'exprime par l'argumentation, les expressions piquantes et l'interprétation dramatique des relations sentimentales qui transcendent le monde sensuel (p. 764).

Fin qui siamo agli antipodi delle nostre convinzioni su una preminenza realistica e realistico-metafisica nella cultura protobarocca. Tuttavia il discorso perviene subito dopo a conclusioni prossime alle nostre: «[...] ces

<sup>254</sup> Vd., per qualche modesto approfondimento, il mio *Croce e il barocco*, Roma, Lithos, 2011, nuova ed. 2015. Su Spitzer ispanista vd. ID., *Cinque saggi di ispanistica*, a cura di G. M. Bertini, R. Radicati di Marmorito, Torino, Giappichelli, 1962, con bibliografia; ID., *Estilo y estructura en la literatura española*, Barcelona, Editorial crítica, 1980; *Leo Spitzer. Lo stile e il metodo*, a cura di I. Paccagnella, E. Gregori, Padova, Esedra, 2010.

<sup>255</sup> *Conclusion: la vision métaphysique du monde*, in *L'Époque de la Renaissance (1400-1600)*, t. IV. *Crises et essors nouveaux (1560-1610)*, a cura di T. Klaniczay, E. Kushner, P. Chavy, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 2000, pp. 761-772.

<sup>256</sup> La poesia metafisica europea.



poètes tentent d'établir le contact avec l'«Un» caché derrière le «Multiple» de l'expérience» (p. 765). Quindi il progresso fisico-metafisico è quello da noi indicato; la differenza è nell'insistenza – *topos* storico-critico – su uno scetticismo a proposito del reale. Questo dato non è certo assente dalla civiltà barocca, ma non va disgiunto da una più forte curiosità per il reale “non tipico”, o quantomeno “non poetico”, insomma per il prosaico e insieme per il bizzarro accidentale. Quindi, per noi, un “nuovo realismo” non esclude una incertezza sulla solidità gnoseologica. Si tratta di mettere in relazione dialettica (o identitaria?) questi due momenti.

Ancora:

[...] on cherche non la mimésis, mais la transcendance, non la représentation de données sensibles, mais l'évocation de l'esprit intangible qui les informe. [...] Qu'elle soit d'amour ou de pitié, dans cette poésie le monde phénoménal n'a plus droit à aucune validité – pas même à la validité précaire de l'allégorie (p. 766: *contra* Benjamin!).

Poi Warnke esamina un'altra forma di poesia, diversa dalla metafisica, esemplificata in Marino, Góngora e D'Aubigné. Questa «poésie baroque» tende, come la metafisica, a non praticare più una *mimesis* di tipo rinascimentale, confondendo e miscelando i dati di realtà in una «fantasmagorie de surfaces» (è il caso ovviamente di Marino), secondo un principio di nuova più autentica imitazione, in base al quale «il faut douter radicalement de la valeur des apparences et les dépasser pour atteindre une réalité transcendante». Per tali aspetti la poesia “barocca” è vicina a quella “metafisica”, per altri se ne distingue:

L'imagination baroque diffère de l'imagination métaphysique par l'emploi d'une imagerie sensuelle, fantasmagorique, au lieu d'une imagerie intellectuelle, par son recours au discursif et au narratif à la place du dramatique et, fréquemment, par son attachement à un vocabulaire spécifiquement poétique au lieu de la langue familière des poètes métaphysiques (p. 766).

Naturalmente l'autore indica poi le differenze e le specificità all'interno di questo canone triadico che, come ogni canone provvisorio, è discutibile ma stimolante. Warnke parla poi della poesia satirica («Dans un monde où tous les phénomènes sont vraisemblablement illusoires, la vanité, l'ambition, la prétention humaines se prêtent à provoquer un rire particulièrement caustique», p. 769) e infine del teatro, anzi del «Theatrum mundi», per cui

l'illusion scénique n'est pas plus illusoire que les mascarades que nous prenons pour la vie 'réelle'; si le théâtre n'est pas plus réel que le non-théâtre, pourquoi le serait-il moins? L'invention du dramaturge a le même statut ontologique que la réalité (*ibid.*).

La differenza rispetto al teatro rinascimentale è infine riassumibile così:

Le drame humaniste croit que 'la scène est comme le monde' – ce qu'exige tout théâtre – mais il ne croit pas que 'le monde est comme la scène' – ce que veut le vrai théâtre – ou que 'le monde et la scène ne font qu'un' – ce qu'accomplit le grand théâtre (p. 770).

Non saranno considerazioni particolarmente originali, ma ci permettono una riflessione sul *realismo* del teatro barocco, in quanto fedele messa in scena di una recita ... Non è l'illusorietà del teatro a riverberarsi su una illusorietà del reale, ma è il reale umano come recita a dover essere coerentemente inscenato dal teatro, in questo senso realista e fedele alla storia.

Non lontano da queste analisi è il Ferretti<sup>257</sup> a proposito dell'Angelo Grillo dei *Pietosi affetti* come concettista metafisico – e possibile fonte di Crashaw anche più probabile dell'ognora citato Marino, sempre secondo lo studioso. Sembra convincente Ferretti (p. 301) a rilevare ben numerose occorrenze grilliane che poi ritroviamo, squadernate in prodigioso splendore, nei versi di Crashaw di *On the wounds of our crucified Lord*, composizione presente nella raccolta *Steps to the Temple* (1646); in particolare è significativo che Ferretti citi un madrigale di Grillo sulla circoncisione di Cristo a proposito dello scambio sangue-rubini/perle-pianto, anche perché nella silloge di Crashaw la lirica precedente a *On the wounds* era proprio in persona di *Our Lord in his Circumcision to his Father*<sup>258</sup>.

Peraltro, distinguere troppo all'interno del barocco italiano un concettismo metafisico «riconducibile, certo, al gusto barocco, ma non coincidente fino in fondo con l'idea mariniana e post-mariniana di barocco inteso come "arte dell'ingegno"» (pp. 302-303), può essere seducente ma rischioso, soprattutto per i *Pietosi affetti* di Grillo, che rimangono piuttosto ancorati alle languidezze concettose madrigalistiche cinquecentesche, applicate al Calvario dolente. Più coerente l'indicazione di una "metafisica poetica" per quei casi in cui la materia e la carne sono interrogate e attraversate (Ciro di Pers, per fare un nome), o in cui è un accidente a fornire individualità non categorica che si disfa in sublimazioni e/o concetti.

Proprio per comprendere la centralità di questo *individuo* poetico, accidentale come è accidentale e individuale ogni occorrenza dell'esistere, ci può essere utile il grande Adorno della *Dialettica negativa*<sup>259</sup>: la trascendenza si nutre

<sup>257</sup> F. FERRETTI, *Le Muse del Calvario. Angelo Grillo e la poesia dei benedettini cassinesi*, Bologna, Il Mulino, 2012.

<sup>258</sup> R. CRASHAW, *The Poems*, a cura di L. C. Martin, Oxford, Clarendon Press, 1927, pp. 98-99.

<sup>259</sup> T. W. ADORNO, *Dialettica negativa*, a cura di S. Petrucciani, Torino, Einaudi, 2004.

solo di esperienze immanenti (p. 357); e si ripassi tutta la posizione e l'articolazione speculativa adorniana in merito a preminenza dell'oggetto, incombenza del non identico al concetto, realtà dell'altro, imprescindibilità dell'esperienza e infine esperienza come condizione della trascendenza. La micrologia, lo studio del minuscolo, è obbligo per la metafisica, e questo ancora una volta ci riconduce all'accidente come oggetto poetabile. L'arte promette qualcosa, oltre la disperazione: «Nell'apparenza si promette il senza apparenza» (p. 363). Determinante, nella nostra economia, la ripresa adorniana del Benjamin dei *Trauerspiele*: nel minuscolo e nel caduco si cifra la trascendenza:

Questa è la trasmutazione della metafisica in storia. Essa secolarizza la metafisica nella categoria secolare per eccellenza, quella di decadenza. La filosofia interpreta quell'ideogramma, il sempre nuovo *maneteken*, nel minuscolo, in quei frammenti che la decadenza stacca e che recano i significati oggettivi. Nessuna rimemorazione della trascendenza è più possibile, se non mediante la caducità; l'eternità non appare come tale, ma spezzata, passando attraverso il più caduco» (pp. 323-324).

La conoscenza si deve gettare a fondo perduto negli oggetti, esperire la vertigine e quindi «lo shock dell'aperto»; il pensiero non più sistematico si sofferma sul minuscolo per superare il non vero della totalità (pp. 32-34). La coscienza deve «liquefarsi nei fenomeni» e il sistema viene a cadere, quel sistema per cui in Hegel il fenomeno resta «l'esempio del suo concetto» (p. 27). Ecc.

L'individuo, dunque, il fenomeno mai uguale al concetto, e che solo può aprire il varco all'oltre, ma non necessariamente, e mai deduttivamente. Il fenomeno può essere affaticato, consunto, rovinato, improprio, ma alla fine del suo determinismo entropico può accendere una luce. Solo alla fine, e forse:

Quando gli organi di senso giungono al limite delle loro possibilità, la loro luce comincia ad affievolirsi. Ma nel momento in cui sta per spegnersi, questa luce ha un ultimo guizzo, come la fiamma di una candela, e ci dà una fuggevole visione dell'invisibile<sup>260</sup>.

### *Excursus: realismo ed espressivismo nella Strage degli innocenti*

Si è già osservato in apertura di questo nostro lavoro che il realismo mostra una tensione quasi naturale, ancorché non ubiqua, all'*espressivismo*<sup>261</sup> (o, per dirla alla Contini, *espressionismo*<sup>262</sup>). Ciò si verifica tra l'altro con

<sup>260</sup> J. M. COETZEE, *Vergogna*, trad. it. di G. Bona, Torino, Einaudi, 2000, p. 24.

<sup>261</sup> *L'espressivismo linguistico nella letteratura italiana*, Roma, Accademia dei Lincei, 1985.

<sup>262</sup> G. CONTINI, *Espressionismo letterario*, in Id., *Ultimi esercizi ed elzeviri*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 40-105.

aspra intensità nelle scritture sacre, ove spesso l'incremento di *evidentia* coincide con un arricchimento di edificazione<sup>263</sup>. Vorremmo qui soffermarci per poche pagine sul motivo della strage degli innocenti, che vede protagonista Marino, ma con una tradizione secolare dietro di lui e con esiti seducenti in area europea, particolarmente inglese.

Per una preliminare ricerca sulla strage degli innocenti nella poesia cinque-seicentesca, vogliamo appunto definire la *longue durée* di alcuni motivi, dall'omiletica dei secoli IV-VI alla dorsale Aretino-Marino<sup>264</sup>. La topica della strage degli infanti è dunque, in buona parte, già posta e organizzata nella letteratura cristiana dell'età agostiniana e immediatamente posteriore. Un passaggio successivo sarà rilevare con quali intermediazioni specifiche questi materiali più o meno strutturati siano giunti all'Aretino e di qui al Marino. Naturalmente si tengono già presenti, in attesa di una mappatura più esauriente, alcuni testi rilevanti, tra fine Quattro e fine Cinquecento, come quelli del Cornazzano, del Folengo, del Tansillo, del Montano<sup>265</sup>, nonché testimonianze liriche rinascimentali (Molza)<sup>266</sup> e dell'età barocca, in cui la sonetteria sulla strage si fa dilagante<sup>267</sup>.

<sup>263</sup> Mi permetto un rimando ai miei *Lo spettacolo della morte. Estetica e ideologia del macabro nella letteratura medievale*, Anzio (Roma), De Rubeis, 1994; *Evidenza e orrore nel «De casibus» di Boccaccio*, in *Le parole "giudiziose". Indagini sul lessico della critica umanistico-rinascimentale*, a cura di R. Alhaique Pettinelli, S. Benedetti, P. Petteruti Pellegrino, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 31-59; *Espressivismo apotrettico nel «Galateo» di Giovanni della Casa*, «RR-Roma nel Rinascimento», 1996, pp. 111-132.

<sup>264</sup> Ci siamo ampiamente valse del corposo saggio di F. SCORZA BARCELLONA, *La celebrazione dei Santi Innocenti nell'omiletica latina dei secoli IV-VI*, «Studi medievali», s. III, XV, 1974, 2, pp. 705-767. Per la *Strage* del Marino si fa riferimento a G. MARINO, *Dicerie sacre e La Strage de gl'Innocenti*, a cura di G. Pozzi, Torino, Einaudi. Per *L'Umanità di Cristo* dell'Aretino, in attesa dell'edizione nazionale, ci siamo rifatti alla silloge di *Prose sacre*, Lanciano, Carabba, 1914. Vd. anche l'edizione dell'*Umanità*, Roma, Colombo, 1945, da cui deriva il testo presente in *Pietro Aretino*, intr. di G. Ferroni, a cura di C. Serafini e L. Zampolli, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, pp. 379-501.

<sup>265</sup> A. CORNAZZANO, *La vita de la gloriosa Vergine Maria*, Venezia, per Antonello di Barasconi, 1485; T. FOLENGO, *La Umanità del Figliuolo di Dio*, a cura di S. Gatti Ravedati, Alessandria, Dell'Orso, 2000; L. TANSILLO, *Lagrime di San Pietro*, in *Parnaso italiano*, X, *Poemeti diversi*, Venezia, Antonelli, 1851; T. MATTIOLI, *Un'esperienza di teatro tragico nel tramonto della corte roveresca*, «Studi urbinati», B – Scienze umane e sociali, LXIV, 1991, pp. 295-337 (vd. anche A. GREGORINI, *La Theonemia favola pastorale e l'Erode insano tragedia di Marco Montano*, Rocca San Casciano, Stab. Tipografico Cappelli, 1898).

<sup>266</sup> Son. *Fuggite madri, e i cari vostri pegni*.

<sup>267</sup> Ne scrivono Giovan Francesco Maia Materdona, Gennaro Grosso, Vincenzo Zito, Giuseppe Battista, Pietro Casaburi e molti altri.

Isoleremo alcuni motivi che ci sembrano più significativi. Partiamo da un'immagine iperbolica, di gusto peraltro epico, quella per cui l'uccisore non trova spazio per ferire nel corpo del bimbo. Si può risalire a un archetipo illustre e smagliante quale quello offerto da Prudenzio:

Locum minutis artubus  
vix interemptor invenit  
quo plaga descendat patens,  
iuguloque maior pugio est (*Cathemer.* XII, 113-116).

In due sermoni pseudoagostiniani per l'Epifania leggiamo: «Secabat recentes ab ubere partus transiens gladius, nec inveniebat ubi saeviret, quia non habebat in infantili corpore quod feriret» (SCORZA BARCELLONA, p. 730); «Gladius locum non habebat [...] latior erat machaera quam vulnera» (ivi, p. 734). Sempre in un sermone pseudoagostiniano, sulla festa dei Santi innocenti, è ribadito il motivo: «Tenerum transforat pectus; sed in brevi corpore locum vix invenit vulnus» (ivi, p. 753). Motivo che il Marino riprende, mutuandolo direttamente da Prudenzio:

Ma ne' membri minuti ancora, a pena  
loco a la piaga il piagator ritrova,  
ché maggiore il pugnol del picciol busto  
e minore è del colpo il corpo angusto (III, 35, 5-8)<sup>268</sup>.

Di straordinario rilievo immaginoso e simbolico è il motivo della miscela di latte e sangue; prima di evocare il solito Prudenzio si può risalire a un passo di Plinio (che peraltro Marino evoca e traduce nella prima delle *Dicerie*, ed. Pozzi, p. 162): «Huius [*scil.* Aristidis Thebani] opera oppido capto ad matris morientis ex vulnere mammam adrepens infans, intellegiturque sentire mater et timere, ne emortuo lacte sanguinem lambat» (*Nat. Hist.* XXXV, 98: Aristide fu infatti il primo pittore, sostiene Plinio, a *pingere animum* e ad esprimere i *sensus hominis*, cioè gli *ethe*, le *perturbationes*). Prudenzio: «Fumant lacteolo parvorum sanguine cunae» (*Ditt.* XXIX, 115). Sempre nel secondo sermone pseudoagostiniano per l'Epifania sopra citato leggiamo:

Saltem non a me filius meus ieiunus abscedat: dabo illi viaticum lactis, ut habeat viscera pinguedinis ubi sagines gladium crudelitatis. Accedunt nutrimenta lactis, ut tua satietur machaera; et filii mei impinguetur anima lacte et sanguine candidata, sicut tunica medio clavata. Sanguis erat purpura, et lac fuit stola candida pretiosa (SCORZA BARCELLONA, p. 735: parla ovviamente una madre al carnefice).

<sup>268</sup> Vd. anche G. SCOPA, *Le fonti della Strage degl'Innocenti di Giovan Battista Marino*, Napoli, D'Auria, 1905, p. 48.

In un altro sermone sui santi innocenti leggiamo: «Modo sanctum botrum in torcular inducitur mundi, et hic ubere matris improbe exprimitur, dum lancearum cum sanguine commiscetur» (ivi, p. 756); commenta lo Scorza Barcellona queste

figurazioni concettuose: a Gesù che nasce dalla Vergine corrisponde il cumulo di carne che Erode fa innalzare quasi dal grembo delle madri; Gesù, il “santo grappolo” è stato appena gettato nel torchio del mondo, mentre il latte che sgorga dai seni materni si mescola con il sangue (pp. 756-757).

Ancora, in un altro testo dell'*Appendix* pseudoagostiniana, non abbiamo il latte, ma troviamo comunque il mix del candore e del rosso sanguigno: «Candore rubeo resplendentes, propter candidam aetatem et sanguinem passionis» (ivi, p. 760). Troviamo il motivo, macabro e prezioso, in Aretino: «Gran pietà mostravano alcune nel dare ai morenti il latte mescolato col sangue uscito dalle ferite che loro erano date difendendogli» (*Prose sacre*, p. 21). Non si dimentichi poi un passo del Vasari (*Vite*, III, redazioni 1550 e 1568 coincidenti), sul *Massacro degli innocenti* del Ghirlandaio a Santa Maria Novella: nella breve *ekphrasis* si descrive un poppante sgozzato che beve latte e sangue dal petto materno<sup>269</sup>. Naturalmente il Marino sguazza nel sangue misto a latte:

Ecco un altro crudel, ch'al primo figlio  
che il sen le sugge un dardo aventa e scocca  
e passa oltre le labra, onde la poppa  
già di latte, or di sangue è fatta coppa (III, 55, 5-8);

«e dentro il sangue e 'l latte | l'anima pargoletta ondeggia e nuota» (IV, 13, 5-6: barocchissima *transfixio* dalla nuca alla bocca del bimbo, per cui la punta del brando conficca la lingua alla mammella della madre); «versa in grembo a la madre il figlio intanto | de la madre medesima il latte in sangue» (ivi, 16, 3-4); «questi tra 'l latte e 'l pianto e 'l sangue e l'onda | svenato cade e soffocato affonda (ivi 25, 7-8) ecc., fino all'apoteosi finale: «Noi, de la lattea via lattanti germi, | d'orme sanguigne il bel candor segnammo» (ivi, 112, 3-4). Di questi ultimi versi terrà memoria Pietro Casaburi, nel sonetto dedicato ai Santi innocenti, dove si legge:

<sup>269</sup> Cfr. E. CROPPER, *Marino's «Strage degli Innocenti», Poussin, Rubens and Guido Reni, «Studi secenteschi», XXXIII, 1992, pp. 137-166: 151-52. Per i rapporti fra l'iconografia pittorica (particolarmente l'opera di Daniele da Volterra e di Valerio Castello) e la poesia di Aretino e Marino, in merito alla strage, vd. anche F. LAMERA, *La Strage degli Innocenti fra Cinque e Seicento: elementi per una lettura iconografica e compositiva*, «Studi di storia delle arti», IV, 1981-82, pp. 87-94, 311-317.*

Ancor lattanti  
 svena barbara man vite bambine  
 [...]
 tinti voi di sanguinose brine<sup>270</sup>  
 gite lieti a calcar gli orbi stellanti.  
 [...]
 E, del materno sen le poppe intatte  
 s'altri vi toglie, o bamboli innocenti,  
 hanno i cieli per voi le Vie di latte<sup>271</sup>.

Si veda poi il sonetto di Maia Materdona sul dipinto di Guido Reni: «[...] Qui le correnti | veggio di pianti a latte uniti, ed ivi | di sangue a latte e a pianti misto i rivi» (*Mentre il caso crudel ne rappresenti*, 5-7)<sup>272</sup>. Camporesi<sup>273</sup> nel suo saggio sul simbolismo del sangue evoca un'ode di Antonio Bruni dove il sacratissimo latte della Madonna fu già sangue eletto, «coerentemente alla vecchia fisiologia secondo la quale il latte era un derivato del sangue, un sangue più denso, *coagulatus* e *concoctus* nei caldi seni materni, preziosi alambicchi della vita» (p. 12). Il motivo è anche in Maddalena de' Pazzi, per cui latte e sangue salvifici scorrono da due fonti divine (pp. 74-75), mentre il *topos* delle mammelle di Dio risale a Clemente Alessandrino ed è reiterato dai predicatori barocchi (p. 75). In sostanza il simbolismo dell'associazione latte-sangue risulta complesso: il primo elemento ha in sé i semi della forza nutritiva, quindi vitale, e dell'innocenza immacolata; il secondo, sparso, indica l'effusione vitale, cioè la morte, che però, in quanto sacrificio santificante (primizia di martirio per gli infanti), è vita eterna. Anche il sangue poi, come il latte, è linfa vitale, energia, talché i due elementi risultano quasi consustanziali. L'idea che il latte sia contaminato dal sangue, quindi, evolve in una valorizzazione di entrambi come emblemi di vera vita.

Un'immagine paradossale gode di notevole recursività: i Santi innocenti sono stati uccisi prima ancora di vivere. Vediamo il motivo in due sermoni pseudoagostiniani sull'Epifania: «Ecce accepit aetas coronam, quae necdum

<sup>270</sup> Cfr. le «sanguigne brine» di Marino IV, 96, 7 e la «sanguigna brina» del Grillo, segnalata nella nota ad loc. dal Pozzi.

<sup>271</sup> P. CASABURI URRIES, *Le sirene*, Torino, Res, 1996, p. 182.

<sup>272</sup> G. MAIA MATERDONA, *Opere*, a cura di G. Rizzo, Lecce, Milella, 1989, p. 214. Anche il Marino nella *Galeria* dedica un pezzo al dipinto del Reni (G. MARINO, *La Galeria*, a cura di M. Pieri e A. Ruffino, Trento, La Finestra, 2005, p. 69); vd. C. CARUSO, *Orrore and diletto: G. B. Marino's «La strage de' fanciulli innocenti di Guido Reni»*, «Letteratura e arte», 7, 2009, pp. 101-115.

<sup>273</sup> P. CAMPORESI, *Il sugo della vita. Simbolismo e magia del sangue*, Milano, Garzanti, 1997 (I ed. 1984).

ipsam degustaverat vitam» (SCORZA BARCELLONA, p. 730); «Mactabantur in cunis infantes, in quibus nondum erat nascendi conscientia; et illum membrorum initium primum funus esse discit, quam corpus» (p. 731). In un sermone *In natale Infantum* di Massimino Ariano si legge: «O beati nimis isti infantes, quibus contigit pro Domino ante paene pati quam nasci, ante Domini sui fieri comites quam hominis, ante regnare quam vivere, ante esse martyres quam fideles» (p. 742). Da parte sua, Pietro Crisologo, artificiosissimo prosatore, ribadisce con inesausta variatio il concetto:

Herodes [...] lac fundit antequam sanguinem, dat ante mortem sentire quam vitam, tenebras ingerit intrantibus lucem [...] quibus dedit ante triumphare quam vivere, [...] quos donavit coronis antequam membris [...]. Christo dicati milites coeperunt ante militare quam vivere, ante pugnare quam ludere, fundere ante sanguinem quam lactis ubera peroptare (pp. 743-745).

Ancora nei sermoni pseudoagostiniani il nucleo paradossale di coincidenza vita-morte si ripropone con successo: «Expugnant tempore uno nativitatem et mortem, ingressum et exitum, principium et occasum, ut ipsis posset tempore uno, ut dixi, contingere, et nascendo ingredi mundum, et dedicare martyrio coelum» (p. 751); «Quam feliciter nati, quibus in primo nascendi limine aeterna vita obvia venit! [...] Immaturi quidem videntur ad mortem; sed feliciter moriuntur ad vitam» (p. 757). Perveniamo ad Aretino, che golosamente recepisce ogni amplificazione ingegnosa:

Quanti sentirono prima la morte che la vita. Quanti conobbero il limbo e non il mondo, quanti patirono la pena innanzi che sapessero che cosa fosse la colpa, a quanti fu tronco il filo dello stame vitale sul far del nodo (*Prose sacre*, p. 16).

Marino, in più luoghi:

Noi co' piedi, beati anzi che fermi,  
anzi le sfere che 'l terren calcammo;  
noi del tenero sciolto e picciol velo  
abbiam prima che 'l Sol veduto il Cielo (IV, 112, 5-6; cfr. Tansillo, *infra*);

Quanti l'ultimo spirito spiraro  
ch'a i primi sospiretti aprien l'uscita?  
Quanti morte acerbissima provaro  
che conosciuta a pena avean la vita?  
Quanti del Limbo pria l'ombre miraro  
che del mondo la luce alma e gradita? (III, 15, 1-6).

Oggetto di descrizione non inconsueto è la lotta fra madre e carnefice, che si contendono il corpo del bimbo: «Pugnabat mater et carnifex: ille trahebat et illa tenebat» (SCORZA BARCELLONA, p. 759). Il motivo è presente



nell'iconografia, come testimonia ad esempio Vasari, sempre a proposito del *Massacro degli innocenti* del Ghirlandaio a Santa Maria Novella: un soldato uccide un putto mentre la madre gli si appicca disperatamente ai capelli. La lotta fra la madre e il soldato è visibile anche in Daniele da Volterra, in Rubens e in altre occorrenze figurative. Grottesca amplificazione quella che offre il Folengo: una donna prende a pugni, calci e morsi l'assassino; un'altra usa il cadavere del morticino come arma sulla testa dei carnefici, un'altra a furia di morsi lascia il soldato «senza orecchie o senza naso» (*Umanità*, III, 85-86). Anche in Aretino la rabbia di alcune madri provoca l'aggressione al carnefice: lo artigliano, lo ghermiscono, gli fanno schizzare gli occhi dalle orbite (*Prose sacre*, p. 21). In Marino la madre tira da una parte e il carnefice dall'altra: alla fine la spoglia del bambino risulta lacerata e guasta (III, 25).

Una trovata narrativa di grande effetto patetico e ingegnoso è quella che vede l'infante giocare ingenuamente con l'assassino: non manca in un autore brillante come il Crisologo: «Arridebat parvulus occisori, gladio adiocabatur infantulus, nutricis loco attendebat lactans percussoris horrorem, nescia lucis aetas moritura gaudebat» (SCORZA BARCELLONA, p. 745). Né può mancare in Aretino: «Si sforzava di scampare il figlio, la semplicità del quale voleva prendere il ferro che gli veniva contro» (*Prose sacre* p. 30). Né tampoco in Marino, con approfondimento:

Quei come suole ad uom che l'accarezza,  
ridendo a l'assassin, babbo gli disse;  
e spinto pur da pueril vaghezza,  
la man stese al coltel che lo trafisse,  
credendo dono, imaginando argento  
l'acciar, che era di morte empio stromento (III, 51, 3-8);

poi il malvagio ferisce a morte il bimbo proprio dove egli sorride, sulla bocca; infine, solo per un attimo, lo snaturato si commuove addirittura. Nel sonetto del capuano Zito sui santi pargoli (*Anime avventurose, ostie innocenti*) vediamo le ingenue vittime «vezzi formare all'uccisor feroce» (v. 11)<sup>274</sup>.

Tra i *mirabilia* che connotano la condizione dei Santi innocenti c'è il fatto che essi non sanno ancora parlare e già lodano Dio nel modo più eloquente. Si rivela in loro una superiore *eloquentia sanguinis*, muta e tanto più faconda:

Fiunt disertis laude qui fuerant imperiti sermone. [...] Norunt laudare Christum, qui loqui non noverant [...]. Loquuntur sanguine, qui lingua non possunt; [...] licu-

<sup>274</sup> Il son. si legge modernamente ad es. nell'antologia a cura di G. Getto (*Lirici marinisti*, Torino, UTET, 1962, pp. 383-384).

it sanguine clamare, quibus narrare non licebat voce; licuit sanguine loqui, quibus lingua non licuit (SCORZA BARCELLONA, pp. 749-750);

Cum tacita victima, loquax discit esse per vulnera (p. 753).

La preziosa acutezza sacra è ben presente in Tansillo:

Anzi, perché non eran atti in quella  
a trar de' petti intellegibil voce,  
lasciando aprir le pargolette gole,  
li dieder sangue in vece di parole (*Lagrima di S. Pietro*, I, LXXVI, 7-8);

Non con la lingua, no, ma con la morte  
si fer preconi eterni del suo nome (I, LXXVII, 1-2).

Inoltre: ebbero corona prima di avere chiome, ebbero palma di guerra senza saper combattere, andarono al cielo senza calcare la terra (I, LXXVII, 3-8). Quindi, proprio dal Tansillo dipendente, Marino: «Che deste fuor de le squarciate gole | sangue invece di voce e di parole» (I, 1, 7-8).

Arrestiamo per ora l'esemplificazione puntuale. Si potrebbero naturalmente addurre altri nuclei motivici di lunga tradizione. Sarebbe il caso del battesimo nel sangue, onnipresente<sup>275</sup>, o quello macabro degli infanti infranti crudelmente sulla pietra, con occorrenze che magari rielaborano il modello classico senecano (dal *Furens*) e che pervengono fino ai versi della tragedia del Montano. O ancora l'immagine di Erode che osserva la strage dal suo trono prezioso ed elevato in pompa magna (si va da Basilio di Seleucia<sup>276</sup> ad Aretino e a Marino, come bene illustrò il Pozzi)<sup>277</sup>. *Et coetera*. Ma la ricerca comincia da qui, lungi dal fare una sosta compiaciuta. Si tratterà di ricostruire una trafila precisa e soprattutto di individuare le "fonti" aretiniane, momento cruciale del processo intertestuale. Quel che è certo è che la configurazione topica e concettosa relativa alla descrizione della strage è già tutta – o quasi – formata nella sua fase aurorale.

E quel che ci interessa nel vivo è proprio il link Aretino-Marino, peraltro già analizzato dalla critica<sup>278</sup> nella linea di un realismo barocco che si nutre

<sup>275</sup> Anche in Iacopo da Varazze: «[...] in ipso martyrio assecuti sunt baptismalem innocentiam»; cfr. *Legenda Aurea* X, *De Innocentibus*, 6 (nell'ed. critica a cura di G. P. Maggioni, Tarnuozze-Firenze, SISMEI – Edizioni del Galluzzo, 1998, p. 97). Nonché in Tansillo: «Ecco quei chiari avventurosi infanti | [...] che come in acqua tutto il cristianesimo | essi nel proprio sangue avran battesimo» (*Lagrima di San Pietro*, II, XII, 1, 7-8).

<sup>276</sup> *De infantibus in Bethleem ab Herode sublati*, *Patrologia graeca*, LXXXV, coll. 387-399.

<sup>277</sup> *Dicerie sacre e La strage degli innocenti*, p. 539.

<sup>278</sup> Vd. almeno MARINI, *Pietro Aretino nel Seicento*.

di fondamenti cinquecenteschi. E d'altra parte ci preme rammentare che la *Strage* mariniana sarà fonte di rilievo per l'inglese Crashaw, che la tradurrà parzialmente<sup>279</sup>, e infine per Milton, che non dimenticherà la scena del concilio infernale, prima tassiana e poi, appunto, mariniana.

### *Un apologo*

In un episodio tramandato da Aristotele, Eraclito si stava riscaldando davanti a un forno; giunsero alcuni stranieri che volevano incontrare il grande filosofo e rimasero sorpresi ed esitanti nel vederlo in quell'atto, ma Eraclito li invitò ad accomodarsi, pronunciando un detto: «Anche qui sono presenti gli dèi». L'apologo è ripreso da Heidegger nella sua lettera *Über den Humanismus*: il filosofo dell'essere commenta così:

Questa gente crede di dover incontrare il pensatore in condizioni che, a differenza del modo abituale di vivere alla giornata degli uomini, hanno ovunque i tratti dell'eccezione, dell'insolito e quindi dell'eccitante. [...] Invece i curiosi trovano Eraclito presso un forno. Questo è un luogo del tutto ordinario e non appariscente. Certo, qui si cuoce il pane. Ma Eraclito, vicino al forno, non è occupato a cuocere il pane, è lì solo per riscaldarsi. In questo luogo di per sé quotidiano, Eraclito mostra così tutta l'indigenza della sua vita. Lo spettacolo di un pensatore infreddolito non offre molto di interessante<sup>280</sup>.

Ecco il passo in lingua originale:

Sie glaubt, den Denker in Verhältnissen antreffen zu müssen, die gegen das übliche Dahinleben der Menschen überall die Züge der Ausnahme und des Seltenen und darum Aufregenden tragen. [...] Statt dessen finden die Neugierigen Heraklit bei einem Backofen. Das ist ein recht alltäglicher und unscheinbarer Ort. Allerdings wird hier das Brot gebacken. Aber Heraklit ist am Backofen nicht einmal mit dem Backen beschäftigt. Er hält sich hier nur auf, um sich zu wärmen. So verrät er an diese ohnehin alltäglichen Ort die ganze Dürftigkeit seines Lebens. Der Anblick eines frierenden Denkers bietet wenig des Interessanten<sup>281</sup>.

I visitatori, continua Heidegger, sono profondamente delusi nel non trovare nulla di eclatante, nel non vedere lo spettacolo del grande filosofo al pensatoio, dal momento che una «situazione priva di fascino», deludente-

<sup>279</sup> Vd. M. PRAZ, *Secentismo e marinismo in Inghilterra*, Firenze, La Voce, 1925, pp. 243-250.

<sup>280</sup> M. HEIDEGGER, *Lettera sull'«Umanismo»*, a cura di F. Volpi, Milano, Adelphi, 1995, pp. 90-91.

<sup>281</sup> ID., *Über den Humanismus*, Frankfurt am Main, V. Klostermann, 1949 (rist. 2000), pp. 46-47.

prosaica, come quella cui assistono, potrebbe coinvolgere chiunque, non certo un personaggio eccezionale. Ma proprio allora il filosofo, che capisce ogni cosa, dichiara che «gli dèi sono anche qui». Ovunque è un luogo aperto ove l'uomo possa ricevere (un dio, l'essere ecc.).

Ci perdoni il filosofo della Selva Nera se ci appoggiamo a queste sue pagine per introdurre il tema che ci interessa. Ovvero quello del reale prosaico che viene interrogato da una cultura – da una poesia, da un'arte figurativa ecc. – per trovare le tracce dell'infinito penetrando senza spirito idealizzante il finito. In un romanzo semi-picaresco, il *Marcos de Obregón* di Vicente Espinel (1618), leggiamo un passo di tale tenore:

Bien confieso que no son estas cosas para contarse; pero como sean para consuelo de afligidos, y mi principal intento sea a enseñar a tener paciencia, a sufrir trabajos, y a padecer desventuras, puede llevarse con los demás que lo quento. [...] así conté una niñería como ésta; porque para decir necesidades de estudiante, que son de hambre, desnudez y mal pasar, también las historias ejemplos han de ser pobreza, para consolar a quien padece<sup>282</sup>.

In questo romanzo dunque (e altre giustificazioni simili sono presenti altrove) la narrazione di alcuni episodi umilissimi e quasi grotteschi viene difesa perché necessaria al tipo di racconto, un racconto “moderno”. Un racconto *realistico*? Ecco il punto.

Ancora un esempio tratto dalla letteratura di ambito picaresco o meglio para-picaresco. Interroghiamo adesso *Le Page disgracié* di Tristan L'Hermite (1647), che nel suo primo capitolo, difendendo una narrazione vera e fedele, argomenta:

Le récit des choses qui sont inventées a sans doute beaucoup plus d'agréments que la relation des véritables, pour ce que d'ordinaire les événements d'une vie se trouvent ou communs, ou rares. Toutefois la mienne a été jusqu'à cette heure si traversée, et mes voyages et mes amours sont si remplis d'accidents, que leur diversité vous pourra plaire<sup>283</sup>.

Da una parte i racconti inventati, aggiungiamo noi – aristotelicamente – verosimili, magari, e dall'altra i racconti *veri*. Questi ultimi hanno in comune generalmente con la vita la presenza di fatti *comuni* o *rari*. Entrambe queste categorie fattuali sono patrimonio del “realismo” soprattutto di area barocca: l'accidente banale o il dato insolito, il *fait divers* talora anche grottesco o mirifico. La storia del paggio di Tristan, inoltre, è complicata e arricchita da

<sup>282</sup> V. ESPINEL, *Vida de Marcos de Obregón*, a cura di S. Gili Gaya, Madrid, Espasa-Calpe, 1940, pp. 170-171.

<sup>283</sup> T. L'HERMITE, *Le Page disgracié*, a cura di J. Prévot, Paris, Gallimard, 1994, p. 28.

vicende (*accidents*) la cui *diversité* suscita il piacere della lettura. Insomma, un'apologia della verità (sincera o meno non interessa), del realismo insomma, quale aderenza a una vita vissuta piena di avventure interessanti. Come a dire che il nuovo romanzo biografico-picaresco è altrettanto avvincente di quello di tipo alessandrino. Un passo avanti ancora nella nostra geografia secentesca e moderna.

Ho sentito per la prima volta parlare di realismo barocco a un incontro pubblico: la voce era quella acuta e penetrante di Marzio Pieri, uno che se ne intende, ma allora il suo discorso mi parve una provocazione, per quanto assai intelligente. Nel tempo invece mi sono convinto che ciò che connota il passaggio alla modernità, l'*Early Modern*, o la protomodernità, se vogliamo, tra la fine del Cinquecento e lo svolgersi del secolo seguente, è proprio un nuovo *realismo*, in un quadro europeo ove l'Italia ha il suo ruolo, e credo che l'intuizione vada approfondita, considerando l'artificio come una tecnica non secondaria ma se mai primaria per analizzare la realtà, e quindi riassumendo in questo *ismo* così pericolante (realismo) una complessità di fenomeni artistici determinanti per comprendere la nostra storia delle forme e dei pensieri.

Scrive Brian Greene nel suo fascinoso e rigoroso volume sulle teorie scientifiche degli universi paralleli:

Una critica mossa spesso all'approccio dei molti mondi è che è troppo barocco per essere vero. La storia della fisica ci insegna che le teorie efficaci sono semplici ed eleganti: spiegano i dati con un numero minimo di assunti e forniscono una conoscenza esatta e concisa. Una teoria che introduce una moltitudine crescente di universi è ben lontana da questo ideale [...].

Il fatto che l'approccio dei molti mondi porti a tracciare un quadro della realtà molto più ricco non rappresenta un motivo di biasimo, non più di quanto la ricca varietà delle forme di vita sulla Terra sia un motivo di biasimo per la selezione naturale darwiniana. Meccanismi fondamentalmente semplici possono avere conseguenze molto complicate<sup>284</sup>.

Anche nell'universo della scoperta scientifica, o della teoria comunque, troviamo una dicotomia fra *barocco* e *semplicità* come *eleganza*: il primo sarebbe biasimevole, la seconda raccomandabile. Ma in effetti, come Greene ci vuole indicare con grazia estrema, la *complicazione* va intesa come *ricchezza*, che è struttura oggettiva della realtà, della verità, insomma, in senso

<sup>284</sup> B. GREENE, *La realtà nascosta. Universi paralleli e leggi profonde del cosmo*, trad. it. di S. Frediani, Torino, Einaudi, 2012, p. 283.

scientifico. Dunque potremmo desumere da questo discorso categoriale che il barocco storico, di cui ci occupiamo, appare complesso o artificioso ma non per questo è condannabile in quanto lontano da una osservazione della realtà. Anzi, noi crediamo esattamente il contrario. A nostro parere la cultura barocca del Seicento, preceduta dagli atti conclusivi del secolo precedente, si fonda su un dato quantomai semplice: l'esigenza di aderire al reale, naturale, umano, cosmico, con nuovo spirito di contemplazione non necessariamente idealistico. Un nuovo realismo, insomma, che muove i primi passi della grande storia della modernità. La complessità ingegnosa va intesa allora come una conseguenza della nuova disposizione all'osservazione analitica del reale, con strumenti euristici quali la metafora, o anche il suono (le figure di suono, o il *melos* che sorregge la parola nel nuovo stile recitativo), o la registrazione di difformità che perdono la qualità stessa di difformità ove non siano marginalizzate rispetto a una forma ideale onnipotente. Scrutare gli *accidentes* significa riscoprire l'individualità degli oggetti di osservazione, la loro verità rispetto a una falsificazione idealizzante, paradigmatica. Naturalmente tutto questo convive con una reazione interna che è chiamata classicismo, ma si tratterà di classicismo barocco, cioè di qualcosa di storicamente diverso dalle esperienze pregresse (umanistico-rinascimentali). Analogamente, se abbiamo vissuto un'età postmoderna (forse ancora la viviamo), abbiamo assistito a poetiche postmoderniste e anti-postmoderniste, ma interne tutte alla condizione postmoderna. Quindi reattive in un contesto comune.

### *Libertinismo*

La rivoluzione scientifica seicentesca, copernicano-galileiana, è un atto di realismo metodico e speculativo. Il sistema tolemaico è paragonabile al verosimile aristotelico, che fa aggio sul vero: si tratta in entrambi i casi di *un'idea della realtà*, e non della realtà *tout court*. La rilevazione empirica, scientifica, che pone la Terra fra gli altri pianeti ruotanti intorno alla stella Sole, è uno degli elementi generatori del realismo occidentale. Da un cosmo ideale e verosimile, da un classicismo ideale e antropocentrico, si tende a passare a un universo pieno di macchie, di effettività controintuitive ma vere, di infinità inconcepibile ma deducibile, e di conserva a una cultura dell'accidentale, dello "strano ma vero", della prosaicità semantizzata o almeno estetizzata.

Se di realismo barocco possiamo parlare in merito alla nuova scienza, al metodo sperimentale, a Galilei e a Bacon, per intenderci, possiamo parlarne anche relativamente al pensiero critico materialistico e "naturale". Pensiamo

a una summa di questo pensiero clandestino<sup>285</sup>, che getta i semi dell'aperta rivoluzione settecentesca: il *Theophrastus redivivus* (d'ora in poi *Tr*)<sup>286</sup>. Qui il naturalismo radicale è una forma di realismo filosofico ed etico che innerva molto pensiero libertino barocco: «[...] sensus profecto totius cognitionis sunt duces certissimi et verae scientiae authores atque rectores», con il rinforzo del citatissimo Lucrezio: «Invenies primis ab sensibus esse creatam | notitiam veri» (p. 138; *De rer. nat.* IV, 478-479). Ancora:

Nulla enim est certa scientia, nisi quae sensibus percipitur, quidquid ab iis remotum est non vera scientia est, sed opinio, quae ad uniuscuiusque libitur et arbitrium fingitur atque formatur: scientia vero et cognitio quae a sensibus oritur, una semper est et de illa apud omnes constat, neque in dubium umquam revocatur (p. 23).

Dunque per l'anonimo del *Tr* «il solo ambito di certezza disponibile è quello derivante dai sensi» (Intr., p. XIX). La ragione è una ragione naturale, fondata sull'emergenza indiscutibile di ciò che si vede e si sa; l'anima è un fatto biologico, e quindi mortale. Non si dà valore a un intelletto astratto, quanto a un «raziocinio discorsivo ed empiricamente strutturato» (p. XXIV). Tutto il resto è menzogna e truffa: le opinioni, le invenzioni mistiche, le religioni, le filosofie trascendentiste. Truffa, oltre che menzogna, giusta la motivazione politica di mantenere il potere sui soggetti tipica dell'uso delle religioni da parte delle *élites*. E questo è un vero *topos* libertino del secolo, fondato su una critica realistica della religione come *instrumentum*. Ma non è la forma di demistificazione della religione più eclatante; in realtà l'analisi va più a fondo, sul piano antropologico, rivelando come la paura originaria degli uomini primitivi abbia generato un "bisogno" di divinità da scongiurare, e d'altra parte l'istinto di conservazione, legge suprema della natura, si sia trasvalutato in una esigenza metafisica di immortalità. La «numquam desinendi libido» propria dell'uomo (p. 559)<sup>287</sup> è la vera origine, al di là delle strumentalizzazioni sociali, della convinzione cocciuta e trasversale che l'anima sia immortale: infatti essa unisce indotti e intellettuali, rozzi e raffinati. Freud, nella sua conferenza splendida del 1915 intitolata *Vergänglichkeit*,

<sup>285</sup> Vd. G. PAGANINI, *Introduzione alle filosofie clandestine*, Roma-Bari, Laterza, 2008.

<sup>286</sup> L'opera, di area probabilmente viennese e databile circa al sesto decennio del Seicento, gode di una superba edizione critica e commentata: *Theophrastus redivivus*, a cura di G. Canziani, G. Paganini, 2 voll. (con numerazione delle pagine continua), Firenze, La Nuova Italia, 1981, da cui si cita.

<sup>287</sup> Vengono a mente, in tempi più recenti, il Maupassant di *Bel-Ami* (I, VIII; vd. G. DE MAUPASSANT, *Romans*, a cura di L. Forestier, Paris, Gallimard, 1987, pp. 329-330), o senz'altro il De Unamuno del *Sentimiento trágico de la vida* (vd. M. DE UNAMUNO, *Del sentimiento trágico de la vida. La agonía del cristianismo*, Madrid, Akal, 1983, p. 90).

osserverà mestamente che l'ansia innata di immortalità umana non è prova di quest'ultima, se mai del contrario: «Ma questa esigenza di eternità è troppo chiaramente un risultato del nostro desiderio per poter pretendere a un valore di realtà: ciò che è doloroso può pur essere vero»<sup>288</sup>. L'autore del *Tr* ragiona in modo più o meno analogo, fondando parte del pensiero moderno: «At perpetuitatem nominis quis, ex concepto illius desiderio, umquam adeptus est? Similiter ex immortalitatis appetitu illam consequi posse nullus non insulse existimaverit» (p. 596). Mentre dunque la fallacia delle religioni e delle opinioni conduce alla credenza nell'eternità del soggetto umano, auto-garantita dalla cecità di quello che abbiamo chiamato istinto metafisico di conservazione, una *sana ratio* garantisce invece che l'uomo muore col corpo (p. 575). Ci si potrebbe chiedere come un uomo possa raggiungere una tale sanità, essendo uomo e quindi filogeneticamente partecipe di questo istinto disperatamente conservativo in eterno. Potrebbe sembrare una sorta di Münchhausen che si tira fuori dal pantano per i capelli. Ma è proprio qui il principio della scienza, di una nuova scienza, di un realismo autentico, di una osservazione lucida: pur essendo parte dell'umanità, l'osservatore può assumere una posizione di contemplazione della verità, senza naturalmente liberarsi totalmente dell'angoscia.

Infatti il tema del pessimismo e del compianto per la condizione umana non manca dalle pagine del *Tr*, anzi ne colora di un inchiostro ricco di tradizione una intera sezione (V, 2). Da Giobbe a Plinio al Guy Patin di *Est-ne Homo a natura morbus* del 1643 (p. 730 nota 11), si arriva a concludere che, se la vita è male, l'uomo stesso è una patologia, anticipando Leopardi e Svevo. Tuttavia proprio dalla disperazione si può riprendere animo (p. 742) e allontanare da noi stessi il timore della morte, una morte che, giusta Epicuro, non ci pertiene. La morte non è né un bene né un male: la morte non è (p. 745). In un mondo ritenuto eterno, l'uomo mortale deve dunque trovare un *ubi consistam* razionale ma soprattutto naturale: «Igitur feliciter vivere est secundum naturam eique convenienter vivere» (p. 783). Vivere secondo natura è tutt'uno col vivere secondo virtù e secondo ragione. Il principio di non fare male agli altri è letto realisticamente come una forma di autoconservazione: «[...] sic neminem laedere, idem est atque se ipsum conservare» (p. 786). La natura è buona e perfetta; in essa i mali non sono mai assoluti, se mai relativi (p. 793). Altra grandiosa osservazione del trattato è quella che arriva a stabilire l'uguaglianza fra uomini e animali: la superbia di questi ultimi è assolutamente infondata, nel meraviglioso equilibrio

<sup>288</sup> S. FREUD, *Opere*, vol. 8, Torino, Bollati Boringhieri, 1976, p. 173.



equabile della natura. E l'opera si conclude con un ritratto del saggio (*icon sapientis*) che vive secondo natura e trova il proprio ordine nel mondo.

Naturalmente il libertinismo erudito europeo e soprattutto francese si nutre di precedenti emblematici italiani, anche mescolati in una comunità incongrua: da Cardano a Campanella, da Bruno a Vanini, da Machiavelli a Cremonini. «A travers la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle règne en France, dans les cercles lettrés et parmi les beaux esprits – ceux qu'on nomme les libertins – une véritable italomanie»<sup>289</sup>. Se, come si diceva, il complesso degli autori italiani in questione forma piuttosto una «étrange nébuleuse» che una coerente linea di pensiero, tuttavia è almeno la «leçon d'indépendance intellectuelle» che arriva sicuramente alla cultura d'oltralpe<sup>290</sup>.

L'autore più rilevante per la storia francese (ed europea) del *libertinage* è senz'altro Giulio Cesare Vanini, delle cui due opere sopravvissute abbiamo ora un'edizione ottima, con traduzione ed ampi apparati<sup>291</sup>. F. P. Raimondi, nel saggio monografico introduttivo, dimostra – se ce ne fosse ancora bisogno – la complessa natura retorica della scrittura vaniniana, fondata sulla simulazione, dissimulazione, antifrasi, ironia, allusività. In effetti un lettore superficiale (come furono dapprima coloro che diedero il permesso alla stampa dell'*Amphitheatrum* nel '15 e del *De admirandis* nel '16) potrebbe non cogliere il pensiero autentico del filosofo salentino, il quale fingendo un'apologetica serrata dell'ortodossia cattolica in realtà mette sul tavolo tutte le argomentazioni più sofisticate in favore dell'ateismo e del materialismo. Al punto che per ricostruire il suo pensiero, l'esegeta deve ricostruirlo *e contrario* o penetrando negli interstizi più ironici e audaci del testo, peraltro non poco farraginoso. Facciamo un solo esempio: nell'*Exercitatio II* dell'*Amphitheatrum*, verso la conclusione, si affastellano definizioni di Dio contraddittorie, ammissibili in una linea teologica negativa e paradossica, ma qui accumulate con una evidente volontà di distruggerne la credibilità, fino alla chiusa quasi parodica: «Denique est omnia, super omnia, extra omnia, intra omnia, praeter omnia, ante omnia et post omnia

<sup>289</sup> M. JEANNERET, *L'Italie, ferment de liberté (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, in *La cultura letteraria italiana e l'identità europea*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2001, pp. 183-193: 187. Cfr. anche J. PRÉVOT, intr. a *Libertins du XVII<sup>e</sup> siècle*, vol. I, Paris, Gallimard, 1998, p. xvi. Vd. poi la folta antologia *Libertini italiani: letteratura e idee tra XVII e XVIII secolo*, a cura di A. Beniscelli, Milano, Rizzoli, 2013. Recente il volume *Pensiero anticonformista e libertinismo erudito nel Seicento. Il crocevia genovese*, a cura di A. Beniscelli, L. Magnani, A. Spiriti, Manziana, Vecchiarelli, 2014.

<sup>290</sup> Ivi, pp. 188-189.

<sup>291</sup> G. C. VANINI, *Tutte le opere*, a cura di F. P. Raimondi, trad. it. del medesimo e di L. Crudo, appendici di M. Carparelli, Milano, Bompiani, 2010.

omnis» (p. 352). La negazione di ogni provvidenzialismo, dell'immortalità dell'anima, dell'esistenza di Dio e di ogni metafisica, il privilegio dato alla natura e alla ragione<sup>292</sup> che la osserva, il larvato eliocentrismo e il rispetto per il metodo scientifico, questi e altri elementi ricavabili dalle opere del salentino ne fanno un filosofo della prima modernità. Questa modernità come ateismo è anche una modernità come realismo, ed è un portato di un'epoca: «La crisi interiore di Vanini coincide in realtà con la crisi intellettuale del secolo appena nascente» (intr., p. 31). Non è un caso che gli studiosi siano così interessati a ricostruire il rapporto di familiarità del Vanini nel suo periodo francese con il circolo di Théophile de Viau, quindi con l'ambito germinale della storia del libertinismo filosofico. Autore di caratura europea, il Vanini diventa dunque per noi un testimone (anche nel senso di 'martire'!) della nascita di una nuova sensibilità moderna. Ne è convinto il Raimondi:

Vanini è ormai fuori della Rinascenza o comunque del tardo Rinascimento ed appartiene a pieno titolo all'età moderna, se questa viene fatta coincidere, non solo ed esclusivamente con la rivoluzione scientifica, ma con un più complesso processo storico (p. 75).

La sua è una «ansia – tutta barocca – di sondare vie nuove e sconosciute e di esperire l'ebbrezza di una libertà di pensiero che non aveva precedenti» (p. 89). L'universo della natura, svincolato dalla trascendenza, si squaderna davanti al filosofo eccitandone le brame osservative, ed è un universo, quello della materia e del cosmo, infinito ed eterno, su tracce bruniane e con anticipazioni spinoziane. L'occhio si concentra su una realtà di cui si è scoperta l'autonomia esaltante (*admiranda*): questa è la neo-modernità barocca che non esitiamo a definire "realistica". L'empirismo vaniniano giunge a formulazioni radicali come la seguente: «Nihil autem est in intellectu quod prius in sensu non fuerit» (p. 1332). La strada verso Locke è aperta, volendo semplificare. L'attenzione alla natura svincolata da Dio si manifesta in modo squisitamente "modernista" nel dibattito sui mostri (*Amphitheatrum* XXXIX-XLI). Qui Vanini risponde all'obiezione che i *monstra* (cioè le creature difettose come ciechi, zoppi, mutilati ecc.) siano imperfetti e quindi non creati da Dio: «In suo namque genere monstruosum animal est summe perfectum» (p. 700). Dio e la natura non fanno nulla invano, afferma Vanini, e qui dobbiamo leggere natura senza Dio, ovviamente. E il motivo più forte per cui esistono i deformi è che la varietà innerva la «universi pulchritudo» (p. 703). Non credo che in queste pagine Vanini sia totalmente antifrastico, come vuole l'ottimo Raimondi (cfr. intr. p. 219). Certo i riferimenti a Dio creatore andranno

<sup>292</sup> Peraltro anch'essa demitizzata: «Quod in nobis vocatur ratio, in brutis naturae instinctus a nobis dicitur» (ivi, p. 1328).

potati, ma io credo che Vanini, in linea con una sorta di estetica del brutto che pervade la poesia e la cultura secentesca, voglia indicare laicamente e obiettivamente che nella natura tutto ha un senso e una propria autogiustificazione, con un gesto realistico di adesione a ciò che è e di reiezione di ciò che non è (l'invisibile, l'ideale, l'oltre). Non nella prospettiva del migliore dei mondi possibili, anzi, nell'ottica di una collocazione dell'uomo in un universo paritario le cui regole non sono dettate dall'uomo ma sono autogenerantisi secondo un ferreo principio causale e meccanicistico. La modernità barocca nasce in questo sinolo di disperazione ed esaltazione.

### *Don Giovanni*

È stato detto che quello di Don Giovanni è il mito moderno più barocco: si pensa alla mobilità continua del personaggio, alla sua assenza di identità, alla sua fisionomia di maschera, al suo amore per i travestimenti e le ore notturne, alla sua natura intimamente teatrale e spettacolare. Occorre però riflettere sulla radice originaria e mai cancellata del mito di Don Giovanni, che non è tanto lo spreco della seduzione ma l'ateismo, il pensiero libero materialista<sup>293</sup>. L'aggiustamento rifondativo operato da Tirso de Molina sul materiale leggendario-folklorico<sup>294</sup> ha la ragione socio-didattica di condannare i comportamenti sfrenati della gioventù nobiliare, spostando il focus dal rifiuto dell'idea di salvezza ed eternità al perdersi dietro un'esistenza di burla continua, spensierata ma ignobile. Dal libertinismo intellettuale avanti lettera al libertinaggio erotico e derisorio. L'antieroe di Tirso è squisitamente giovane, nel suo rimandare a un futuro lontano il giudizio divino, ma non è affatto un ateo. Questo non significa che Tirso non sia attento anche alla condizione blasfema dell'uomo che nega l'immortalità dell'anima: si pensi alla riuscita commedia *Tanto es lo de más como lo de menos*<sup>295</sup>, un raffinato intarsio delle due parabole del figliol prodigo e del ricco Epulone. Proprio

<sup>293</sup> Cfr. ad es. R. RAFFAELLI, *Don Giovanni tra antropologia e filologia. Nuove ricerche*, Rimini, Guaraldi, 2006, pp. 105-106 e 154 nota 23.

<sup>294</sup> Cfr. D. EPPLEN MACKEY, *The Double Invitation in the Legend of Don Juan*, Stanford, University Press, 1943.

<sup>295</sup> Forse scritta nel 1614; vd. T. DE MOLINA, *Obras dramáticas completas*, a cura di B. de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1946, vol. I, pp. 1107-1153. Cfr. di recente M. DARESSY, *Mérito y valor en «Tanto es lo de más como lo de menos», comedia bíblica de Tirso de Molina*, in *Sapere aude*, a cura di C. Mata Induráin, A. J. Sáez, A. Zúñiga Lacruz, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2014, pp. 85-95, alla cui bibliografia aggiungerei J. ASENSIO, *Sobre «Tanto es lo de más como lo de menos» de Tirso de Molina*, «Reflexión», s. II, II, 1973, 2-4, pp. 21-37.

il dovizioso e avarissimo Nineucio rappresenta il negatore osceno, colui per cui «mi ventre es mi Dios» (a. II, v. 493). La posizione materialistica del personaggio è espressa esplicitamente in più luoghi della *pièce*, come i seguenti:

- |          |   |
|----------|---|
| NINEUCIO | la inmortalidad del alma<br>niego; en muriéndose el hombre,<br>todo par él se acaba:<br>ni espero premios del Cielo<br>ni el infierno me amenaza (a. I, vv. 1046-1050). |
| NINEUCIO | No hay Dios que me dé cuidado:<br>lo demás es desvarío.   |
| FELICIA  | ¡Oh blasfemo! Allá verás<br>la evidencia dese error.<br>¿No hay vida eterna, traidor?   |
| NINEUCIO | Nacer y morir: no hay más (a. I, vv. 463-468).  |
| NINEUCIO | ¿No sabes que no confieso<br>más desta vida, y que afirmo<br>que, como los brutos, mueren<br>cuerpo y alma a un tiempo mismo? (a. II, vv. 673-676).                     |

Nineucio è come un morto, nel suo vivere di egoismo assoluto (non vuole figli, odia i parenti, gode nel veder soffrire i poveri ecc.): «creí casar con un vivo, ¡y caseme con un muerto», lamenta la sventurata Felicia che l'ha sposato commettendo un grave errore (a. III, vv. 305-306). Il personaggio tirsiano rivela peraltro che l'ateismo e il materialismo non erano così insoliti nel pensiero degli uomini del Seicento; non si limitava cioè soltanto a pochi martiri del libero pensiero e agli autori di letteratura clandestina e di filosofia dissimulante, ma era un modo di guardare alla realtà delle cose che certamente non poteva essere manifestato in modo protervo, ma veniva coltivato privatamente, oseremmo dire, non meno di oggi.

Sarà Molière, in tempi di moda degli spiriti forti, a ricollocare Don Giovanni al posto che gli compete. Un recente saggio di Roberto Escobar<sup>296</sup> ci invita a riflettere sulla natura più autentica del mito moderno di Don Giovanni, superando lo pseudo-mito del “dongiovannismo”. Leggiamone alcuni tratti:

La sua colpa non sta in uno o più atti, ma in un atteggiamento. Il suo crimine è l'orgoglio beffardo, il rifiuto d'ogni illusione, celeste o infernale. Per questo lo ammiriamo, per questo lo invidiamo. E ancora per questo, sentendocene in colpa, lo dobbiamo condannare, noi come la maggior parte di chi nel corso del tempo ne racconta le

<sup>296</sup> *La fedeltà di Don Giovanni*, Bologna, Il Mulino, 2014.

avventure. La prima condanna, la più subdola, è quella che porta alla denigrazione erotica. Ne facciamo un dongiovanni. Lo riduciamo alla nostra misura di osservanti e ipocriti. [...] tentiamo di privarlo della sua dimensione tragica, per consegnarlo all'innocuità di una commedia (p. 81).

Don Giovanni è un ateo, originariamente nelle leggende pre-Tirso, e lo diventa nuovamente in modo eclatante nella commedia di Molière; ma si può dire che lo è sempre carsicamente, sostanzialmente. Egli incarna la consapevolezza di tutti gli uomini: muoriamo, non risorgeremo, non c'è inferno, né paradiso, né dio. La comunità (l'ipocrisia è comunitaria, come illustra Dom Juan in Molière) deve esorcizzare questa verità insostenibile e quindi *crede*, e condanna ogni *non credente*. Ma chi guarda la verità in faccia si fa beffe del comunitario nevrotico *credere* e osserva il cielo come una cosa naturale, non sovranaturale. Dunque, tornando alle argomentazioni di Escobar, Don Giovanni è un *fedele*, rimane fedele alla propria dignità di uomo che non crede e non cede: «A noi vien da dire, più in genere, che per essere Don Giovanni, non cialtroni dongiovanni, occorrono fedeltà a se stessi e coraggio sufficiente per non illudersi, e per non perdersi nella disillusione» (pp. 105-106). Se l'umanità si illude, e lo fa per tenere lontana la paura della finitezza, c'è chi riesce a mantenersi saldo nella «strage delle illusioni», come si sarebbe espresso Leopardi. L'invenzione del materialismo è secentesca, o meglio la sua re-invenzione filosofica e il suo riflettersi nei miti letterari. Escobar difende Don Giovanni come chi si oppone alla prepotenza divina (cioè umana), alla «banalità celeste» (p. 131) della statua del Commendatore, definito sbirro del Cielo. Ragione, coscienza e moralità sono i capisaldi su cui si appoggia un uomo come Don Giovanni, e particolarmente nella grandiosa scena del confronto finale col Commendatore nell'opera di Mozart emerge questa dignità possente del «pigmeo» di fronte alla colossale statua. Qui, come è stato notato, la musica dell'intonatore supremo trasforma in puro tragico il *mélange* tragicomico di Da Ponte, debitore di Bertati, e lo scontro è sì impari, ma la forza di Don Giovanni non è caparbieta stolta ma rigore inflessibile. Tale da farci pensare, anzi impensierire, se non angosciare. La passione per le donne, che la tradizione dilata fino a far quasi coincidere con la natura stessa di Don Giovanni, non è che una invenzione teatrale certamente seduttiva e avventurosa, ma celante una certa cattiva fede collettiva. Noi giochiamo col Don Giovanni vero, l'ateo, riducendolo a un mezzo carattere che colleziona femmine; subordiniamo la sua vitalità, che è fede nell'unica vita concessaci, quella terrena, a un vizio donnaiolo per quanto ai limiti dell'assoluto. Oppure siamo costretti a leggere anche nell'incostanza amorosa una smania di ricerca inappagabile, che indubbiamente si lega proprio a quella vitalità: verrà la morte e l'onnipotenza del desiderio si rivelerà quale è, impotente, ma pure ineludibile, unico, umano insomma.

Il libro di Escobar si pone su una linea di interpretazione della figura di Don Giovanni che è recentemente più viva rispetto a quella classica di Macchia<sup>297</sup>: pensiamo a Rousset<sup>298</sup> e soprattutto al libro di Umberto Curi<sup>299</sup>, che ricollega lo sterminio sessuale delle donne a un'offesa teologica nei confronti dell'amore sancito da Dio stesso, l'agape, l'incontro orizzontale fra esseri umani intersecato dalla verticalità garante del rapporto con la divinità. I Don Giovanni italiani barocchi sono stati oggetto di osservazione, anche recente: si pensi ai lavori sui canovacci della *Commedia dell'arte*<sup>300</sup>, o alle indagini su Giacinto Andrea Cicognini<sup>301</sup>, figura chiave del nostro teatro secentesco, insieme con l'altro grande protagonista, Giovan Battista Andreini<sup>302</sup>. Entrambi producono un *Convitato di pietra*, il primo come sintesi della tradizione improvvisa e rilancio dell'intreccio tirsiano in una veste pienamente italiana, il secondo<sup>303</sup> con un *monstrum* in due redazioni, collocabile a metà secolo, dove i lazzi scomposti si celano ormai in un mare di metaforismo e di glorificazione del linguaggio, ma dove anche Don Giovanni è un ipertrofico titano, quasi un Capitan Spaventa tragico e ateo, il coerente protagonista di un'operazione che vuole essere in tutto immane. Ancora più interessante, forse, è il più tardo *Convitato di pietra* di Andrea Perrucci, stampato a Napoli nel 1690 e ripubblicato in tempi moderni da De Simone<sup>304</sup>. Qui l'eroe ha dei tratti molieriani, soprattutto quando parla di Cielo. Lo zanni Coviello, suo servo, lo ammonisce: «Vide ca nc'è lo Cielo!», e il padrone risponde:

<sup>297</sup> Cfr. L. SPERA, *Verso il moderno. Pubblico e immaginario nel Seicento italiano*, Roma, Carocci, 2008, p. 178.

<sup>298</sup> J. ROUSSET, *Il mito di Don Giovanni*, Parma, Pratiche, 1991.

<sup>299</sup> *Filosofia del Don Giovanni. Alle origini di un mito moderno*, Milano, Bruno Mondadori, 2002.

<sup>300</sup> *I canovacci della Commedia dell'Arte*, a cura di A. M. Testaverde. A. Evangelista, pref. di R. De Simone, Torino, Einaudi, 2007; S. FERRONE, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014.

<sup>301</sup> F. CANCEDDA – S. CASTELLI, *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini. Successo teatrale e fortuna editoriale di un drammaturgo del Seicento*, intr. di S. Mamone, Firenze, Alinea, 2001; D. SIMMI, *Il corpus teatrale di Giacinto Andrea Cicognini. Opere autentiche, apocrife e di dubbia attribuzione*, Lecce, Pensa, 2012.

<sup>302</sup> Su cui vd. recentemente almeno F. FIASCHINI, *L'«incessabil agitazione». Giovan Battista Andreini tra professione teatrale, cultura letteraria e religione*, Pisa, Giardini, 2007, e l'edizione della *Maddalena lasciva e penitente*, a cura di R. Palmieri, Bari, Palomar, 2006.

<sup>303</sup> Vd. S. CARANDINI – L. MARITI, *Don Giovanni o l'estrema avventura del teatro. «Il nuovo risarcito convitato di pietra» di Giovan Battista Andreini*, Roma, Bulzoni, 2003.

<sup>304</sup> A. PERRUCCI, *Il convitato di pietra*, a cura di R. De Simone, Torino, Einaudi, 1998.

Che mi vai raccontando tu di Cielo, sciocco? Che cosa è questo Cielo, altro che un composto di materia come noi?<sup>305</sup> Anzi, s'egli erra, essendo di me più nobile, come non posso errare io, che sono fragile? Egli deve emendare le sue imperfezioni, poiché tiene un Sole che s'eclissa; una Luna ch'è scema; Stelle, che presagiscono maligni influssi; Pianeti che sono tutti lascivia. In che l'offendo io, che cerco il mio diletto? E non vedi, che questa è invidia? Ma sciocco, che io sono, come posso offendere il Cielo, s'egli è da noi tanto lontano? Io ne vorrei sentire i rammarichi, vorrei sapere, perché l'offendo. L'udisti tu mai favellare? Lo scorgesti tu mai sdegnato rinfacciare i miei mancamenti? Eh, ch'egli bada agli affari suoi, e non ave altro, che pensare se non a me; se volesse correggere, prima correggerà le sue imperfezioni. Che Cielo, che Deità, che sono tutti enti chimerici de' sciocchi mortali!<sup>306</sup>

L'invenzione del Perrucci, maestro di tirate professionali ma anche fine letterato cultista, è di alta qualità. Ormai la sfida al cielo del Don Giovanni barocco è plateale, mentre in Tirso era se mai sotterranea, o meglio indiretta. I Don Giovanni italiani del Seicento non sono dunque soltanto il chiasoso spettacolo dell'improvvisa; uniscono a un'ipertrofia della parola arricchita dal concettismo il ritaglio a tutto tondo di un eroe empio, sfrenato ma lucido nella sua forza di negazione. Certo la sublime ambiguità di Molière è altro, ma la tensione verso il materialismo è raffigurata anche in questi Don Giovanni minori, e tale tensione, diffusa carsicamente in tutto il secolo, è anche un aspetto del nuovo rapporto con la realtà della natura e delle cose.

### *Quesiti e risposte provvisorie*

Facciamo una pausa e riflettiamo. La parola barocco, nel senso non categoriale extratemporale ma come espressione riassuntiva della civiltà seicentesca, è ancora in corso. Alcuni vorrebbero sopprimerla, alcuni soltanto limitarla alle forme letterarie o artistiche specificamente "moderniste" e anticonformiste o presuntamente anticlassiciste, altri la usano forse a sproposito. Certo è che dopo secoli di vitalità, la condanna radicale del seicentismo si è affievolita quasi del tutto, per opera di intelletti critici come quelli di un Benjamin, di un Calcaterra, di un Rousset, di un Maravall, di un Getto, di un Anceschi, di un Raimondi giù giù fino a un Pozzi, un Besomi, un Battistini, un Martini e alle generazioni più giovani di studiosi.

Mi sono spesso domandato perché Gianfranco Contini non abbia lasciato scritto nulla di rilevante sulla letteratura secentesca, sull'esperienza barocca come protomodernità e sperimentazione. Non che egli dovesse obbligato-

<sup>305</sup> «[...] coeli materia diversa non est a materia hominis vel scarabei», scriveva il VANINI (*Tutte le opere*, p. 370).

<sup>306</sup> PERRUCCI, *Il convitato di pietra*, p. 42.

riamente toccare tutta la diacronia letteraria, certo, e d'altra parte la sua "professione" era quella di medievalista filologo romanzo, se pure con un versante contemporaneistico a dir poco clamoroso. E poi i suoi quadri secolari in merito alla linea che da Auliver arriva a Gadda sono nella mente di tutti, senz'altro. Tuttavia qualche sua pagina in più sulla ricerca linguistica e concettuale e sulla creazione di forme ibride nel Seicento ci manca, in qualche modo. Si può insinuare che due suoi oggetti di studio, e che studio superbo!, cioè Michelangelo e Tarsia, hanno conosciuto le edizioni *principes* proprio nel XVII secolo, per cura rispettivamente del nipote e di Basile, come è noto. E certo nessuno dimentica la poesia materica del Buonarroti e il petrarchismo paradossale di Galeazzo proprio come ce li ha illustrati Contini<sup>307</sup>.

Però, quel che sarebbe potuto accadere, e che ci consta non accadde, è un incontro di Contini col barocco storico guidato da una sensibilità per l'espressionismo e lo sperimentalismo novecenteschi. Qualcosa di simile al nesso benjaminiano fra allegoria barocca e avanguardia, nel nome della disgregazione e della rovina rispetto all'intero e al compatto, o al limite, per contrario, una reiezione motivata "ideologicamente" come quella che mostrò il Croce nei confronti del "brutto artistico" che ontologicamente identificava il barocco (non tutta la produzione secentesca, ovviamente).

Ma forse questa reiezione non poteva darsi. Con una semplificazione brutale, infatti, possiamo vedere in Croce un classicista e in Contini un anticlassicista. Certo, il classicismo di Croce è strepitosamente complesso, perché parte di un sistema filosofico totalizzante, perché rigorosamente antiregolistico e quindi singolarmente sposato a un bisogno di libertà che soffia nello spirito. E d'altra parte definire Contini semplicemente anticlassicista è una volgarità o un truismo. In fondo entrambi erano poi concordi nel rifiutare un classicismo che si specchiasse in una limitazione normativa qualsivoglia. Croce potrebbe aver scritto queste parole:

Giova ripetere che le giustificazioni teoriche di ogni poetica classicistica sono sempre state insufficienti, quando non pietose, quasi i lieviti dell'intelligenza fossero riservati in monopolio ai romantici? Coloro, i classicisti, si restringono a irrogare condanne: ma in nome di che legge? In nome di un codice ideale di riduzione, praticata sugli estremi dello schieramento, che non s'intende ove non siano sperimentate le ali riscaldate.

E invece, come tutti sanno, tali parole le ha scritte Contini nei suoi cruciali *Preliminari sulla lingua del Petrarca*<sup>308</sup>. L'idea centrale era che le «esperienze verbali SENZA violenza», come quella petrarchesca, si possono

<sup>307</sup> G. CONTINI, *Una lettura su Michelangelo*, in ID., *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 242-258; ID., intr. a GALEAZZO DI TARSIA, *Rime*, a cura di D. Ponchiroli, Parigi, Tallone, 1951.

<sup>308</sup> *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 169-192: 170.



definire e riconoscere soltanto a partire dalle esperienze verbali violente. L'equilibrio classico si fissa e risplende perché misurabile col disequilibrio che lo circonda, lo isola, lo sfida, e in certi casi (sempre?) lo mette al muro.

L'esperienza della perfezione intesa in senso classicista, cioè, è un'esperienza non solo puntuale, attimale ed epifanica dentro una forma umana che si è indiana occasionalmente (occasione come *kairòs*), ma acquisisce verità per essere preceduta da un informe anelante e seguita da un illanguidimento e/o un sommovimento lacerante. In effetti, quella perfezione è un *mito*, una invenzione storica effettivamente sovrastorica. La storia è il processo, lo sfaldarsi e la ricostruzione, l'insussistenza di ogni attimalità o rivelazione. (Si veda qui *infra* il capitolo su *Classicismo ideale e realismo metafisico*).

Il classicismo di Croce è una struttura profonda, l'anticlassicismo di Contini lo è altrettanto. Ma entrambi rifuggono con orrore dalla limitazione, dalla chiusura, che avvertono soffocante. Per Contini l'escursività della lingua e la forzatura di ogni parete sono la vita stessa della letteratura. E soltanto il ribollire materico può additare una verità. Si tratti del realismo metafisico di Dante o di quello di Montale. Certo, un materialismo stilistico laico come quello continiano non sembra privilegiare gli attingimenti dell'assoluto ancorché passanti attraverso la carne e la stoppa. Ma anche per questo, tralasciando la specifica esperienza europea che lega in qualche modo un *Ciro di Pers* a un *John Donne*, c'è pur sempre il lago di sterco e vomito in cui nuota l'eroicomico, il romanzo picaresco e pure il *Chisciotte*, o quantomeno la mescidanza strutturale del grande teatro barocco, *lo tragico y lo comico mezclado*, il melodramma dei primi decenni, poi i linguaggi infiniti della poesia marinista (scientifico, tecnico, basso, alto, realistico, filosofico ecc.), l'innovativa letteratura dialettale, insomma ci sono tutti questi stimoli che avrebbero potuto trascinare con sé Contini nella complessità secentesca. Perché non è avvenuto? Forse per un suo disdegnoso gusto? Una chiusura? Una contraddizione interna? Mi piacerebbe avere delle risposte più autorevoli di quelle che potrei dare io. È possibile che la pregiudiziale anti-barocca che tanti studiosi italiani hanno provato a demolire (Calcaterra, Anceschi, Praz, Getto e così via) sia rimasta a covare nel sentimento aristocratico di Contini? Ed è forse anche questa una delle motivazioni per cui tale pregiudiziale ancora resiste, al di fuori del circuito degli specialisti (che peraltro son giudicati spesso o puri filologi o tipi bizzarri)? Se Contini avesse sdoganato più analiticamente il nostro Seicento ne avremmo una diversa, più aperta visione "scolastica"? Forse.

Una nuova visione del barocco<sup>309</sup>, ovvero della letteratura e cultura fra fine Cinquecento e gran parte del Seicento, può allora ripartire da un dato che a Contini interessò indubbiamente: l'incontro-scontro della letteratura e della lingua con la realtà. Noi riteniamo che questa dialettica (molto genericamente e sappiamo quanto pericolosamente definibile come realismo) sorga particolarmente vivace e rinnovata proprio nei termini temporali sopra indicati, che sono rappresentativi quindi a nostro modo di vedere di una proto-modernità, di un aprirsi al moderno dopo il rinascimento, di un emergere cioè di qualcosa che ancora stiamo vivendo, al punto che per collocarci ci sentiamo costretti, chi più chi meno, a dirci postmoderni, quindi ancora non del tutto separati dal cordone ombelicale della modernità.

Il gioco delle discontinuità, certo, fatto sulle macrosezioni storiografiche, è variegato: si hanno tante modernità, quella romana rispetto al mondo greco, quella medievale rispetto all'antico, quella umanistico-rinascimentale rispetto al medioevo, e poi ancora oltre, la crisi illuministica, quella romantica, il modernismo primonovecentesco e le avanguardie, la fine del secolo breve ecc. Ognuno può discutere su queste fratture presunte, o anche denigrare un modo di fare storia di questo tipo. Noi pensiamo che la lettura del passato ci imponga degli obblighi interpretativi a vasto raggio, oltre che filologici e perfino microstorici imprescindibili in una seria deontologia professionale. Quindi ci sentiamo di sostenere la visione critica di un momento, come quello fra Cinque e Seicento, che segni una novità culturale e artistica sviluppantesi nel corso del XVII secolo in Europa. E guardiamo questa faglia dalla specola particolare di quello che complessivamente chiamiamo realismo barocco, cioè realismo protomoderno, cercando di illustrarne alcuni aspetti nelle pagine di questo libro.

<sup>309</sup> Vd. in generale di recente: *The Image of the Baroque*, a cura di A. Scaglione, G. E. Viola, New York, P. Lang, 1995; A. BATTISTINI, *Il Barocco. Cultura, miti, immagini*, Roma, Salerno Editrice, 2000; *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del barocco*, 2002; F. SBERLATI, *La ragione barocca. Politica e letteratura nell'Italia del Seicento*, Milano, Bruno Mondadori, 2006; M. LEONE, *Geminae voces: poesia in latino tra Barocco e Arcadia*, Galatina, Congedo, 2007; A. RUFFINO, *Ideogrammi per un viaggio nell'anima in barocco*, Torino, Aragno, 2010; M. RAK, *L'occhio barocco*, Palermo, :duepunti, 2011; T. MONTANARI, *Il Barocco*, Torino, Einaudi, 2012; E. RUSSO, *Sul barocco letterario in Italia. Giudizi, revisioni, distinzioni*, «Les Dossiers du Grihl» en ligne, 2012, <http://dossiersgrihl.revues.org/5223>; *Barroco*, a cura di P. Aullón de Haro, II ed., Madrid, Verbum, 2013. Nei convegni dell'ADI (Associazione degli Italianisti) tenuti a Roma nel 2013 e a Padova nel 2014 si è fatto il punto su prosa e poesia italiana del Seicento: ringrazio i colleghi che mi hanno fatto avere i loro preziosi contributi prima della pubblicazione online, nell'ordine alfabetico: Andrea Battistini, Maria Cristina Cabani, Marco Corradini, Pasquale Guaragnella, Marco Leone, Emilio Russo.



Fig. 1. Annibale Carracci (?), *Ritratto di giovane*, Roma, Galleria Palazzo Spada, Polo Museale del Lazio - Archivio Fotografico. Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali.



Fig. 2. Frans Hals, *Reggenti dell'ospizio dei vecchi a Haarlem*, Frans Hals Museum, De Hallen Haarlem. Foto: Margareta Svensson.



Fig. 3. Iohan Eisenberg, *Vaso con coperchio*, Firenze, Palazzo Pitti.

Fig. 4. Manifattura tedesca, *Vaso con coperchio*, Firenze, Palazzo Pitti.

Figg. 5-6. Roma, Chiesa del Gesù (a sinistra l'originale, a destra senza le volute).



Fig. 7. Francisco de Zurbarán, *San Francesco d'Assisi nella sua tomba*, Milwaukee Art Museum. Foto: John R. Glembin.





Fig. 8. Diego Velázquez, *La fucina di Vulcano*, © Madrid, Museo Nacional del Prado.



Fig. 9. Gustave Caillebotte, *Raboteurs de parquet*, Paris, Musée d'Orsay, © RMN - Grand Palais/ Hervé Lewandowski.





Fig. 10. Michelangelo Cerquozzi (?), *Scena di Genere*, © Wannenes, Archivio Fotografico Wannenes, Genova.



Fig. 11. Jan Steen, *La toilette*, Rijksmuseum, Amsterdam (De Bruijn-van der Leeuw Bequest, Muri, Switzerland).

SECONDA PARTE

QUADRI ITALIANI



### *Occasioni manieriste*

La scena si apre col chiasso di una battuta di caccia dietro le quinte, ma compare l'infante don Enrique a cavallo che fracassa a terra gridando «¡Jesús mil veces!» e perde i sensi; segue don Arias («¡El cielo ¡te valga!»), e poi il re don Pedro, che domanda «¿Qué fue?», cui risponde il nobile cortigiano turbato: «Cayó ¡el caballo, y arrojó ¡desde él al Infante al suelo». Tralasciamo il commento forse sarcastico («se le torri di Siviglia saluta in questa maniera, meglio se a Siviglia non ci veniva») del re, fratellastro di Enrique di Trastámara, che lo ucciderà nel 1369 dopo una guerra civile: la figura di don Pedro – che era detto il Crudele – è ambigua, e tale rimane sino alla fine della *pièce*. In cui già molti avranno riconosciuto *El médico de su honra* di Calderón de la Barca, pubblicato nel 1637, *comedia famosa* rappresentata poco prima, densa di cupi presagi e ancor più densa e coagulata intorno al sangue profuso a morte dalla protagonista nella celebre visione finale della *sangría*, il salasso letale. Non abbiamo tempo né luogo di approfondire, per cui passiamo senz'altro a quel che ci preme, e cioè alla scena terza, in cui doña Mencía, la sfortunata moglie di don Gutierre, che la farà morire nel suddetto modo cruento, racconta alla sua schiava di aver assistito dall'alto della torre alla scena del tracollo dell'infante, in una *teichoskopìa* animata che è anch'essa pregna di premonizioni funeste per lei (il presunto tradimento con l'infante sarà appunto causa dell'uxoricidio da parte del consorte). Ecco come suona in una nostra umile traduzione la magnifica tirata (vv. 45-72)<sup>1</sup>:

<sup>1</sup> Cfr. P. CALDERÓN DE LA BARCA, *El médico de su honra*, a cura di D. W. Cruickshank, Madrid, Castalia, 1989, pp. 77-78. Cfr. anche ID., *Il medico del proprio onore. Il pittore del proprio disonore*, a cura di C. Acutis, trad. it. di A. Gasparetti, Torino, Einaudi, 1981, p. 7. Ecco il testo originale: «Desde la torre los vi, ¡y aunque quien son no podré ¡distinguir, Jacinta, sé ¡que una gran desdicha allí ¡ha sucedido. Venía ¡un bizarro caballero ¡en un bruto tan ligero ¡que en el viento parecía ¡un pájaro que volaba; ¡y es razón que lo presumas ¡porque un penacho de plumas ¡matices al aire daba. ¡El campo y el sol en ellas

Dalla torre lo vidi  
 e pur non distinguendo,  
 so, Jacinta, che laggiù  
 c'è stata gran disgrazia:  
 avanzava un cavaliere  
 bizzarro  
 su un cavallo sì leggero  
 che nel vento  
 pareva uccello che volava;  
 e a ragion lo si presume  
 ché un pennacchio di piume  
 riflessi colorati all'aria dava;  
 il campo, il sole, in quelle  
 gareggiavano splendori,  
 giacché il campo diede i fiori  
 e il sole a lor diè stelle,  
 perché in tal modo  
 si trasmutavano  
 e in tal modo rilucevano  
 che in tutto al sole assomigliavano  
 e alla primavera in tutto.  
 Poi corse, e incespicò  
 il cavallo, in maniera  
 che quel che pria era uccello  
 quando in terra cascò,  
 fu rosa; e così  
 con precisione imitò sua lucentezza  
 nel sol, cielo, terra e vento,  
 un uccello, un cavallo, stella e fiore.

Il *Summationsschema* conclusivo è soave ancorché un po' confuso; più preciso e canonico sarà ad esempio nel *Pintor de su deshonra* quello del Principe innamorato nell'atto secondo<sup>2</sup>, ma tralasciamo ovviamente anche questo. Cosa ci interessa del discorso di doña Mencía? Un fatto semplice e straordinario, se pure squisitamente barocco in senso calderoniano: il fatto

| compitieron resplandores; | que el campo le dio sus flores, | y el sol le dio sus estrellas;  
 || porque cambiaban de modo, | y de modo relucían, | que en todo al sol parecían | y a la  
 primavera en todo. || Corrió, pues, y tropezó | el caballo, de manera | que lo que ave entonces  
 era, | cuando en la tierra cayó || fue rosa; y así, en rigor | imitó su lucimiento | en sol, cielo,  
 tierra y viento, | ave, bruto, estrella y flor».

<sup>2</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, *Dramas de honor*, II. *El médico de su honra* y *El pintor de su deshonra*, a cura di Á. Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe, 1956, pp. 178-179.

cioè che un accidente increscioso, di certo non eroico e peraltro non mortale, venga sublimato poeticamente – vorrei dire iper-poeticamente – in uno sfarfallio trepidante di colori piume fiori stelle. Tutto ciò non è a caso, non è un estetismo autotelico e basta, voglio dire. Doña Mencía si mostra inconsapevolmente ammirata da subito e sebbene non cederà al corteggiamento illegittimo del giovane Enrique, che a suo tempo ha amato, tuttavia, come alcune eroine tragiche, cova anche se non attualizza il desiderio extraconiugale (si pensi a Desdemona e alla sua predilezione per Cassio). Quindi la leggiadria suprema della sua cavatina è espressione, ancora ignara, del suo trasporto per l'infante che saprà reprimere, ma invano. Insomma, la bellezza di questi versi è funzionale al racconto. Inoltre la caduta è manifesto simbolo della (ri)caduta nell'amore sensuale da parte dell'infante: in tal senso il teatro spagnolo del tempo è pieno di capitomboli consimili, si pensi soltanto a quello – sempre da cavallo, ovviamente – del Commendatore di Ocaña nel *Peribáñez* di Lope (a stampa nel '14), coincidente con il *falling in love* del nobile (che qui avrà la peggio)<sup>3</sup>, ma si veda il dossier in proposito già offerto dal Valbuena Briones nel suo saggio *El emblema simbólico de la caída del caballo*<sup>4</sup>. Cadute da cavallo che significano tonfo della ragione e trionfo dei sensi, con tutte le drammatiche conseguenze del caso.

Ma il nostro proposito, in apertura, era quello di evocare l'estetizzazione (e semantizzazione) di una caduta con l'esempio di un poeta altissimo come Calderón per introdurre il tema della poesia sugli accidenti prestamente sublimati, e risalire così indietro all'ambito secondo-cinquecentesco, cioè all'incunabolo della modernità barocca, in un'area che per mera comodità chiamiamo manierista, senza problematizzare, ameno in questa sede, la pur problematica etichetta in ambito letterario. Risalendo così, perveniamo subito a un'altra caduta regale, quella del principe Alfonso d'Este in un torneo a Blois, presso la corte francese, nel 1556, occasione per la scrittura del poemetto *L'Heroico* e del relativo trattato *Gli Heroici* da parte del fedelissimo Giovan Battista Pigna<sup>5</sup>, suo futuro segretario potente e invidiato fino alla

<sup>3</sup> Vd. L. DE VEGA, *Peribáñez e il commendatore di Ocaña*, a cura di F. Antonucci, trad. it. di B. Fiorellino, Milano, Rizzoli, 2003.

<sup>4</sup> Á. VALBUENA BRIONES, *Calderón y la comedia nueva*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, pp. 88-105.

<sup>5</sup> *Gli Heroici* di GIO. BATTISTA PIGNA, a Donno Alfonso da Este II. Duca di Ferrara V. [...], In Vinegia appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, MDLXI, da cui si cita. La letteratura critica sul testo del Pigna segna fra l'altro i seguenti ultimi contributi: S. JOSSA, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci, 2002; E. MUSACCHIO, «*Gli Heroici*» di Giovan Battista Pigna, «Letteratura italiana antica», VIII, 2007, *Studi in memoria di Mirella Moxedano Lanza*, t. II, pp. 465-484 (molto interessante ma singolarmente ignaro della bibliografia più

morte, che lo colse quarantaseienne (o forse ancora quarantacinquenne) nel novembre del 1575.

Sul significato encomiastico e sulla progettazione teorica degli *Heroici* si è scritto alquanto in tempi recenti; io stesso ne ho parlato, bene o male, quasi dieci anni addietro, offrendo anche un'edizione del poemetto secondo il testo a stampa del 1561 con le correzioni manoscritte (forse autografe) posteriori tradite dal ms. Corsiniano in apparato<sup>6</sup>. Sarò breve, quindi, sull'argomento ben noto ai più. Il problema che Pigna deve risolvere nel realizzare il suo poema eulogiastico è proprio quello che ci concerne: perché cantare un accidente increscioso, di certo non eroico e peraltro non mortale? (Ripetiamo le parole di prima per la *caída* dell'infante Enrique). Ecco la sfida, proprio qui il Pigna sente che si parrà la sua nobiltà. L'occasione è una brutta caduta da cavallo di un eroe che combatté gloriosamente in ben altri campi bellici; Alfonso finisce con la visiera aperta e la faccia conficcata nella rena e rischia di morire non solo per l'urto ma pure soffocato. Dato per spacciato, si riprende però e si salva. Uno scampato pericolo, un episodio diremmo quasi da dimenticare. Eppure no, il suo collaboratore più fido e poeta *doctus* decide di celebrare proprio questo stramazamento, certamente con l'avallo del nobile padrone. E salendo dal teatro della disgrazia fino ai cieli supremi, inscena una supplica angelica a Dio per impetrare la "resurrezione" dell'eroe estense, costruendo una particella di poema gonfia ed elata fino alla cosmoteologia più totalizzante. E vi allega un trattato analitico che vuol dimostrare ciò che parrebbe indimostrabile: «Et forse che a noi più bella occasione non si potea presentare di questa caduta che in esecuzione è altissima, quantunque da sé si mostri bassa» (p. 16). Non ripercorreremo l'articolazione degli *Heroici*, rimandando alla letteratura critica in merito. Notiamo però che la natura stessa dell'occasione, a quanto glossa il Pigna, era consustanziale alla *prestezza*. Il mutamento di fortuna di Alfonso «dal bene al male et dal male al bene», cioè dalla vitalità della giostra alla disgrazia mortifera della caduta, quindi alla "risurrezione" sostanzialmente *heroica*, degna solo di un superuomo cioè di un Principe,

recente); M. DE MASI, *Giovan Battista Pigna e la crisi del poema eroico*, in *Le forme del narrare*, a cura di S. Costa, M. Dondero, L. Melosi, vol. II, Firenze, Polistampa, 2004, pp. 679-688. Mi permetto altresì di rimandare al mio *Fuoco nero tra Pigna e Tasso*, in *Scrittori in cattedra. La forma della "lezione" dalle Origini al Novecento*, a cura di F. Calitti, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 21-61, poi in *Giù verso l'alto. Luoghi e dintorni tassiani*, Manziana, Vecchiarelli, 2004, pp. 139-192. Sull'autore in generale sempre valido il volume di R. BALDI, *Giovan Battista Pigna: uno scrittore politico nella Ferrara del Cinquecento*, Genova, E.C.I.G., 1983.

<sup>6</sup> *Giù verso l'alto*, pp. 168-185.



è successo con varietà prestissima. La prestezza del qual fatto accompagnata dalla celerità de gli Angeli, ha indotto la poesia tanto breve, ch'ella par più tosto una particella di tutto un intero componimento, che una compiuta Epopeia; ma la qualità ha supplito di modo per l'ufficio della quantità, che essendo la materia degna di molta consideratione, non è così da scorrerla senza molto pensarvi (libro III, p. 79).

Dall'evento alla stampa del poemetto in realtà trascorsero cinque anni: 20 aprile 1556 – 15 agosto 1561 (data quest'ultima della lettera di dedica del libro). Ma l'edizione per Giolito arriva poco più di un anno dopo l'assunzione ufficiale del ruolo di duca da parte di Alfonso, avvenuta il 26 novembre del 1559. Ha quindi a sua volta una rinnovata occasione per venire alla luce, quella di celebrare il nuovo duca amato, trascegliendo però dal Teatro delle sue gloriose azioni proprio «la terribile occasione della sua caduta a Bles» (pp. 5-6), optando per una via quasi alessandrina, potremmo dire, di un mito minore concernente l'*heroe*, o addirittura di un estrinseco anti-mito intrinsecamente gravido invece di potenzialità glorificante.

Ma sorvoliamo sui dettagli, e andiamo al sodo, o quantomeno a quello che ci interessa ora. L'operazione del Pigna è quasi un paradigma teorico-pratico di una consuetudine diffusa nella rimeria di secondo e tardo Cinquecento: quella di cogliere occasioni prosaiche, non nobili di per sé, materia non poetabile, per trasfigurarle in una dimensione neo-mitica, per estetizzarle con tanta più luminosità quanto maggiore è la sfida di partenza. E ancora questa poetica dell'occasione si lega alla *prestezza*. Rimaniamo con Pigna, infatti, e andiamo al suo capolavoro lirico, il *Ben divino*, l'offerta sontuosa manoscritta a Leonora d'Este, curata dal Guarini, celebrante la Lucrezia Bendidio che già il giovane Tasso aveva cantato, come tutti sanno. Se l'*Heroico* indicava una rapidità interna all'azione stessa, cui si correlava una brevità del poemetto però densissima di qualità significativa, nella realizzazione del *Ben divino* si vuole enfaticizzare una rapidità di esecuzione. Si legga infatti dalla lettera dedicatoria a Leonora d'Este di Battista Guarini, in apertura del ms. 252 dell'Ariostea<sup>7</sup>:

Il segretario Pigna [...] dopo aver finito il volume de gli *Amori*, che sua E.za gli fece già ragunare, [...] prese, è già l'anno, per principale e solo e perpetuo soggetto la signora LUCREZIA BENDIDIO; [...]. Le cui rime, pervenutemi alle mani, e parendomi per quantità e qualità, benché scritte in sì pochi mesi e in tanti negozi, non indegne di conserva, ho voluto porre insieme e distendere, quasi secondo che successivamente gli sono cadute dalla penna, con intitolarle dal fine e dalla materia IL BEN DIVINO.

<sup>7</sup> G. B. PIGNA, *Il ben divino*, a cura di N. Bonifazi, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965, pp. 3-4.

Inoltre nel son. CXLV<sup>8</sup> Pigna omaggia il Tasso e il suo poema, ma con alquanto *venenum non in cauda bensì in capite*:

Da l'alto sol, donde il tuo cor *più tempi*  
Sfavillò, Tasso, il mio con lungo foco  
*In brevi dì* si strugge: e i' son già roco  
Gridando in carte così duri scempi<sup>9</sup>.

Ovvero, come esplica la rubrica: «Torquato Tasso avea già celebrato la medesima donna: ma per lungo tempo che le fosse stato affezionato, non avea mostrato tanto ardore, quanto egli in questo poco tempo d'alcuni mesi».

Il Tasso stesso, del resto, nella lettera di dedica a Leonora delle sue *Considerazioni sopra tre canzoni di M. Gio. Battista Pigna*, sottolinea che «tante et sì diverse poesie» furono composte «in brevissimo spatio» e nel vortice di occupazioni e «negocij importantissimi» (c. 207v). In realtà non tutti i pezzi del *Ben divino* furono scritti nel giro di un anno, come evidenzia anche Bonifazi nell'introduzione alla sua edizione, ma quel che conta è l'ostensione della *prestezza* quale cifra di abilità poetica e soprattutto di aderenza temporale all'*occasione*.

Alcuni componimenti del grande canzoniere del Pigna sono infatti testimoniati già dal ms. 32.A.12 della biblioteca dell'Accademia dei Lincei, con correzioni, come si diceva, ritenute autografe; isoliamo un sonetto in particolare, che non presenta varianti significative, ma suscita interesse per l'*inventio* esemplare e per l'evoluzione della rubrica. Lo trascriviamo dal ms. Corsiniano, dove si trova a c. 91r e dove una prima rubrica c'è ma risulta cancellata:

*Nell'occasione del sonno che pareva ch'una gran Dama volesse prendere*

COME in sereno ciel tremanti stelle,  
nel suo bel viso con soavi ardori  
tra chiuse e aperte eran sue luci belle  
4 sfavillando desio d'eterni honori.

Nuotar parean veri<sup>10</sup> dilette in quelle:  
et ne i veri dilette i dolci amori:  
e in amor dolci angeliche fiammelle  
8 vive di dentro et languidette fori.

Sonno non fu: ma una gentil rapina:  
ma un balenar che l'alma fece a Dio

<sup>8</sup> Ivi, pp. 149-150.

<sup>9</sup> I corsivi sono naturalmente miei.

<sup>10</sup> *Veri* soprascritto a parola cancellata a me illeggibile.

11 per gli occhi onde costei spesso l'affina.

Et s'era più costante il guardo mio,  
visibilmente i' la vedea divina,

14 tolto dal mondo con leggiadro oblio.

Nel passaggio al sontuoso canzoniere-*cadeau* curato dal Guarini, il curatore appunto allestisce nuove rubriche spesso analitiche, e in particolare per il nostro sonetto (che testualmente non subisce alterazioni) ecco il risultato:

La donna stava in termine, che pareva che fosse tra il vegghiare et il dormire; sopra il qual caso descrivendo quest'atto con grande energia, inferisce, che quel non fu sonno, ma un transito dell'anima di lei a Dio, al quale<sup>11</sup> sarebbe stato rapito se gli occhi suoi avessero potuto essere atti a vedere quel Divino passaggio.

È paradigmatico questo esempio, perché da un episodio così prosaico di una dama vinta dalla sonnolenza in pubblico fa scaturire l'immaginario metafisico di una *rapina-raptus* a Dio, e ancora di più il tutto viene evidenziato dalla nuova rubrica di Guarini: alla semplice denotazione dell'evento mediocre, espressa con minimalismo nella scarna rubrica del Corsiniano poi cassata, si perviene alla più fastosa e nobilitante esplicazione guariniana, che stressa fra l'altro la *grande energia* della rappresentazione del Pigna, ove *energia* dovrebbe stare – come talvolta – per *enargia*, ovvero *enàrgheia*, *evidentia*, efficacia icastica nell'*ad oculos ponere*, giusta la trattatistica retorica (ma non si dimentichi che il Pigna invece distingueva chiaramente l'*energia* dall'*enargia*)<sup>12</sup>.

Ecco che allora nel sistema di occasione, rapida composizione, elaborazione sublimante fino al prodotto perfetto, diventa cruciale il ruolo della rubrica esplicativa, che talora addirittura è chiave di intelligenza del dettato poetico, altrimenti troppo ermeticamente chiuso: la strada alla prassi barocca è già aperta e spianata. E se vogliamo anche la strada che porta alle occasioni montaliane, non a caso accompagnate dagli auto-commenti in appendice all'edizione autorizzata dell'*Opera in versi*!

Abbiamo scelto il sonetto del Pigna sull'assopimento-rapina anche per confrontarlo con un componimento di poco più tardo di Giovanni Battista

<sup>11</sup> Nel ms. dell'Ariostea, c. 111r, e quindi nel testo di Bonifazi, p. 154, si legge *il quale*; noi trascriviamo dal poco studiato ms. Vat. Rossiano 699, c. 109r, che è copia del *Ben divino* dell'Ariostea (la lezione del sonetto in questione è la medesima): in ogni caso il soggetto, come si desume dall'ultima terzina, è il poeta.

<sup>12</sup> Vd. infatti G. B. PIGNA, *I romanzi*, a cura di S. Ritrovato, p. 53. Cfr. JOSSA, *La fondazione di un genere*, p. 216.

Leoni, un protagonista del boom madrigalistico tra fine Cinquecento e primo Seicento. Nella prima serie dei suoi *Madrigali* (Venezia, Ciotti, 1594) leggiamo il pezzo numero XIX (c. 12r):

- Quasi Sol, che tramonte  
 son d'ostro aspersi, tumidetti e gravi  
 gli occhi, tua scorta, Amor, mie fide stelle;  
 che con placido occaso invido sonno  
 5 tenta pur d'oscurare  
 de le palpebre lor ne l'Orizonte;  
 ma vacillanti, hoimè, girando ponno  
 con mille languidetti error soavi  
 non dormir, ma ferire  
 10 nel medesimo languire.  
 O quanto inferme più tanto più belle  
 luci beate e care.  
 Ahi che 'l penar è mio vostro, è il gioire:  
 né voi patite occaso; io che mi pasco  
 15 del vostro lume in voi moro, e rinasco.

Nell'edizione del 1598 (ivi), in cui i *Madrigali* hanno «gli argomenti a ciascuno aggiuntivi da Vincenzo Lodovici», troviamo il medesimo testo (cc. 8v-9r) ma con in più la rubrica: «Resiste bella dama a publico sonno»<sup>13</sup>. Ecco che ancora una volta verifichiamo il passaggio da una prima pubblicazione senza rubriche, con tutte le difficoltà ermeneutiche del caso per i lettori, a una seconda con rubrica esplicativa, ancorché sintetica. Certo, la sublimazione che offriva il Pigna del medesimo micro-avvenimento scalava le vette dell'elazione poetica fino a giungere a Dio, senza timore di blasfemia galante, mentre il Leoni non arriva a tanto, restando nella cerchia elegante dell'ingegnosità e del *glaphyròs* madrigalistici. Ma il gesto, programmaticamente, è lo stesso, come eguale è l'occasione di partenza e la necessaria rapida aderenza inventivo-elocutiva ad essa. Infine non sembri eccesso di sovrinterpretazione notare la corradicalità di *occase* e *occasione*: il primo lemma compare due volte nel madrigale, al v. 4 e al v. 14, ed è *mot-clé*, evidentemente, a indicare una tenebra alla quale la donna riesce a sfuggire, sonno-morte cui la di lei luce resiste e mercé di tale luce anche il poeta rinasce topicamente nel proprio tramonto. Un occaso vinto è qui l'occasione: il poeta ama i bischizzi, e forse li amavano anche le dame omaggiate, come testimonia altresì un

<sup>13</sup> Citiamo dalla ristampa del 1602, confrontandola con la trascrizione diplomatica dell'ed. 1598 offerta online sul sito *LiberLiber* (<http://www.liberliber.it/libri/l/leoni/index.htm>).

madrigale della *Parte Terza* (Venezia, Ciotti, 1604) dedicato appunto a una nobildonna che adorava i *calembours*.

Andrà detto però qualcosa, prima di concludere, sull'attività letteraria di Giovanni Battista Leoni, che lo merita: essa fu intensa, molteplice e talora sperimentale; un caso, si sarebbe detto in altri tempi, di *poligrafia*<sup>14</sup>. Autore teatrale non senza ambizioni, si produce in una «tragisatiricomedìa», la *Roselmina*, che firma con lo pseudonimo di Lauro Settizonio da Castel Sambucco (*Recitata in Venetia, l'anno M.D.XCV. da gli Academici Pazzi Amorosi*, In Venetia, G. Battista Ciotti, 1595: se ne ebbero ristampe e ulteriori edizioni almeno fino al 1620), e si meriterà pure una citazione dal grande Lope de Vega<sup>15</sup>; nel prologo l'opera è definita «capricciosissima», un «composito di faceto et di serio». Anche la *Florinda* del 1607 (ivi, con medesimo pseudonimo) si offre come un prodotto teatrale bizzarro; il frontespizio recita *Florinda Grottesca Dramatica, ovvero Favola Eteroclita*, e nella dedica a Girolamo Lanza l'autore rammenta i «capricci» del proprio «cervellaccio»; il Gobbo che recita il prologo si produce poi in una lode paradossale della difformità propria e della *pièce*, anormalità utile e dilettevole. Il Leoni pubblica altresì una «tragicommedia spirituale», *La conversione del peccatore a Dio* (Venezia, Francesco de' Franceschi, 1591, 1592, poi ivi, Pietro Farri, 1613), in cui rifiutando sia il modello comico classico, sia quello tragico altrettanto classico, si produce in un ibrido morale, o meglio in un pezzo di teatro spirituale allegorico (con personaggi quali l'Uomo, la Natura, il Mondo, l'Intelletto, il Peccato ecc., con nomi grecizzati però) di forte motivazione controriformistica, un genere su cui poco si è fatta luce, che sarà più tardi rappresentato ad esempio dal *Parthenio* di Francesco Pona, e che proprio nel 1600 a Roma trova una congiunzione col neonascente «stile recitativo» musicale nella *Rappresentazione di anima e corpo* di Manni-Cavaliere. Altra favola allegorica, *honestà, faceta, veritiera*, insomma «grave», è *La falsa riputazione della Fortuna*, che fu «recitata dagli Academici Generosi del Seminario Patriarcale di Venetia», come si legge nel frontespizio (Venezia, G. B. Ciotti, 1596, 1598 ecc.): anche qui intorno a un «Neandro cioè Huomo» si muovono personaggi allegorici dal nome ellenizzato, in una noiosa vicenda temperatamente misaulica ove la Virtù e soprattutto la Pazienza sconfiggono

<sup>14</sup> Vd. ora D. E. RHODES, *Giovanni Battista Leoni diplomatico e poligrafo. Appunti bibliografici, bibliografia degli scritti, regesto della corrispondenza*, premessa di P. Procaccioli, Manziiana (Roma), Vecchiarelli, 2013.

<sup>15</sup> Vd. di chi scrive *Tragicomico e melodramma*, p. 9 con bibliografia in nota, cui aggiungere il classico volume di L. G. CLUBB, *Italian Drama in Shakespeare's Time*, New Haven and London, Yale University Press, 1989, pp. 181-184.

la Fortuna. «Tragicomedia», nella forma elevata di una tragedia in versi a scioglimento lieto, è invece l'*Antiloco* (Ferrara, Benedetto Mammarelli ad istanza di G. B. Ciotti, 1594), dedicato a Giovanni de' Medici, mentre alla granduchessa Cristina di Lorena era dedicata *La conversione* e a Vincenzo Lodovici la *Riputatione*, cioè allo stesso che curerà le didascalie nella riproposta 1598 dei *Madrigali*. Sull'*Antiloco* e in difesa dell'istituto tragicomico si veda una importante missiva a Giorgio Contarini da Venezia (nella terza parte delle *Lettere*, cit. *infra*, 19r-20v). Data questa produzione teatrale fortemente ibrida e consapevolmente *eteroclita*, risulta singolare che Leoni sia anche l'autore di un *Parere* negativo e "regolistico" sulla tragicommedia *Il Pastor Costante* di Cataldo Antonio Mannarino (1606), cui il Mannarino rispose con una *Apologia* nel 1608: la questione andrà approfondita<sup>16</sup>.

Certo il Leoni è noto soprattutto per le *Considerationi sopra l'Historia d'Italia di messer Francesco Guicciardini* (Venezia, Giolito, 1583 e altre edizioni seguenti), in cui accusava lo storico di parzialità anti-veneziana e prendeva le difese della propria patria. Altra opera di ambito *historico*, legata al periodo di servizio del Leoni presso il duca di Urbino (1598-1602)<sup>17</sup> ma dedicata «alla Serenissima Republica di Venetia», è la *Vita di Francesco Maria di Montefeltro della Rovere*, per il solito Ciotti (Venezia 1605), su cui peraltro il Guarini fece ricche annotazioni, conservate dal ms. 1313 dell'Angelica di Roma<sup>18</sup>. Non poche poi le orazioni, encomiastiche, funebri, sacre, che il Leoni diede alle stampe, e non si dimentichino i *Due discorsi sopra la libertà ecclesiastica di Giovan Simone Sardi Venetiano* (Anno M.D.CVI, senza altre note tipografiche)<sup>19</sup> che sono in effetti un documento scottante relativo alla vicenda

<sup>16</sup> Vd. M. LEONE, *Sulla scena barocca: le due Susanne del Mannarino tragediografo*, in *Sacro e/o profano nel teatro fra Rinascimento ed Età dei lumi*, a cura di S. Castellaneta, F. S. Minervini, Bari, Cacucci, 2009, pp. 585-602: 588 (poi in Id., *Fenomenologia barocco-letteraria. Saggi*, Galatina, Congedo, 2012, pp. 193-207), e i saggi di Grazia Distaso ivi citati in nota.

<sup>17</sup> Cfr. M. MORETTI, *La celebrazione dei Della Rovere in due dipinti di Giorgio Picchi*, in *I Della Rovere nell'Italia delle corti*, vol. II. *Luoghi e opere d'arte*, a cura di B. Cleri, S. Eiche, J. E. Law, F. Paoli, Urbino, QuattroVenti, 2002, pp. 141-166: 141 nota 2.

<sup>18</sup> Come ci indica una informata nota di E. RUSSO, *Studi su Tasso e Marino*, Roma-Padova, Antenore, 2005, p. 72 nota 16.

<sup>19</sup> E. A. CICOGNA, *Delle iscrizioni veneziane*, vol. IV, Venezia, G. Picotti, 1834, pp. 649-650, offre alcuni dati biografici: trascrive una lettera al cardinal Pinello in cui forse Leoni stesso, che dice di essere stato al servizio del Commendone, si rammarica negando di essere autore di una certa pubblicazione contro la Santa Sede, forse proprio i *Due discorsi*: la missiva è all'Oliveriana di Pesaro, T. XIII Monumenti Rovereschi mss., p. 129. Cicogna poi ricorda che Leoni fu carcerato per ordine del Consiglio dei Dieci il 15 novembre 1600, ma poi subito rilasciato perché riconosciuto innocente; non sa però perché. RHODES, *Giovanni Battista Leoni*, p. 73, indica ipoteticamente Francoforte come luogo di edizione dei *Due discorsi*.

dell'Interdetto contro Venezia: vi si sostiene che il Papa non è Dio, che il potere ecclesiastico non può conculcare quello dei Principi (tale per *ius divinum*), che la chiesa non può estendere il suo potere temporale sull'universo, intrudendosi negli Stati e sovvertendoli, infine si prende la difesa della Repubblica contro l'ingerenza della Curia. Tutto questo, da parte di un intellettuale che aveva servito prima il cardinal Commendone, poi il cardinal Luigi d'Este, quindi il cardinal Lenoncourt, insomma era vissuto nelle segreterie ecclesiastiche per più di due decenni. Al suo discepolo Lodovici che vuole farsi segretario, da Rovigo nel 10 luglio '95 scrive di aver avuto pratica di segreteria da ben 24 anni<sup>20</sup>. Ma ancora lavorerà, come abbiamo accennato sopra, presso il duca d'Urbino Francesco Maria II, del cui nonno verga la voluminosa biografia, e l'ambiente urbinato è testimoniato da più d'una rubrica del poco letto volume *De' madrigali e rime di Giovan Battista Leoni. Parte terza* [...], In Venetia, M.DCIV. Appresso Gio. Battista Ciotti Senese All'Aurora, dedicato al Conte Giulio Cesare Mamiani della Rovere. Ivi i madrigali sono 48, l'ultimo è una «Mascherata di Pescatori»; segue una «Mascherata e ballo di Nereide fatto in Pesaro il primo anno delle nozze della Serenissima Signora Donna Livia della Rovere Duchessa d'Urbino», in strofe esastiche di endecasillabi e settenari; conclude un'«Oda per l'acque del parco di Castel Durante ridotte in fonte e peschiera», sempre in strofette esastiche di endecasillabi e settenari, avendo così in totale 50 pezzi, come già nella serie prima e nella seconda.

Proprio perché questa terza serie di madrigali, della cui stampa conosco al momento l'esemplare conservato presso la biblioteca Casanatense di Roma<sup>21</sup>, è pressoché ignorata, diciamone ancora qualcosa in relazione al nostro oggetto specifico, che è dato dal canto sulle stonature o mere singolarità minime del quotidiano cortigiano. Alcuni motivi già presenti nelle precedenti due parti di madrigali ritornano, come la lode dell'usignolo o la rosa masticata dall'amata, ma l'identità delle rubriche non toglie novità ai pezzi, che offrono variazioni deliziose sul tema. Fra i soggetti più curiosi che stimolano l'occasione poetica di questi madrigali ne segnaliamo *e. g.* alcuni che giocano sull'immagine di un qualche schermo insolito che si oppone alla vista desiderata: «Caduta d'una portiera di Cocchio, che impedì improvvisamente la vista di Dama amata» (madr. 15, p. 19); «Mano nascosta» (madr. 16, p. 20); «Pennachiera»<sup>22</sup>

<sup>20</sup> *Delle lettere del Signor GIO. BATTISTA LEONI. Parte terza. Nella quale si contengono negotij, avvisi, et complimenti gravissimi. Raccolte et publicate da Vincenzo Lodovici.* [...], In Venetia, M.D.XCVI., Appresso Gio. Battista Ciotti Senese, al segno della Minerva, cc. 26v-27r.

<sup>21</sup> RHODES, *Giovanni Battista Leoni*, p. 71, indica un secondo esemplare alla Nazionale di Firenze «restaurato dopo l'alluvione del 1966».

<sup>22</sup> Ovvero «di piume fastosa massa altera», v. 4.

che impedì la vista di una Dama» (madr. 18 p. 22); «Posta che chiudendosi per se stessa impedì la vista di alcune Dame» (madr. 19 p. 23). Altre rubriche mostrano che l'*inventio* si fa sempre più prossima al gusto che per comodo chiamiamo marinista o proto-marinista: «Baci di Dama gravida» (madr. 28, p. 32); «Dama carcerata» (madr. 36, pp. 40-41, «Nel medesimo soggetto»); «Dono di stucchetto<sup>23</sup> di ferri» (madr. 38, p. 42); «Dama mostra la mano ferita all'amante» (madr. 43, p. 47); «Fu manomessa una Botte di vino per l'Autto- re mentre che gli fu cavato sangue» (madr. 45, p. 49); «Un Nano dottorato» (madr. 56, p. 50) ecc.

Il penultimo componimento citato, anche perché siamo partiti da un'o- pera (quella di Calderón) culminante nell'immagine barocchissima del salasso<sup>24</sup>, e ancora perché il salasso è già motivo ispiratore di una sontuosa canzone del *Ben divino* di Pigna (XXXVI) che ho altrove richiamato più volte per la sua esemplarità<sup>25</sup>, merita una citazione per esteso:

In chiusa cella, e 'n solitaria grotta  
tra le compagne sue romita, e pia  
stassi la Ninfa mia,  
e quivi del mio mal tanto s'affligge,  
5 meraviglia inaudita,  
che la stessa ferita  
che lontano m'impia, essa traffigge.  
Quindi pur vede ogn'uno,  
magica forza d'amoroso effetto,  
10 me ferito nel braccio, e lei nel petto;  
né ciò (lasso) le basta, che al digiuno,  
a la vigilia, al cor, che giace, e langue  
sovvien col proprio sangue,  
e gode distillarsi, e che i miei baci  
15 sian vezzi a lei mortali, a me vivaci.

Certo, la lirica qui si svela, mercé la rubrica, essere un prodotto squi- sitamente burlesco, ancorché linguisticamente ortodosso nel suo tardo

<sup>23</sup> Un astuccio (la forma *stuccio* è attestata nel Seicento come da *GDLI*) di cuoio dorato.

<sup>24</sup> Si pensi al sonetto di Góngora *Herido el blanco pie del hierro breve*, datato 1595 (L. DE GÓNGORA, *I sonetti*, a cura di D. Poggi, Roma, Salerno Editrice, 1997, p. 206), in cui l'episodio della flebotomia della dama evoca il mito di Euridice e Orfeo, o al son. *Prese medica man serico laccio* di Girolamo Fontanella, dai *Nove cieli* (1640), di squisito realismo galantemente elaborato (è presente in *Lirici marinisti*, a cura di B. Croce, Bari, Laterza, 1910, p. 223, e altrove). Testi su cui ci soffermeremo *infra*.

<sup>25</sup> *Giù verso l'alto*, pp. 186-187; *Realismo metafisico e Montale*, Roma, Editori Riuniti, 2007, p. 22.



petrarchismo madrigalistico: la Ninfa che si svena, come un pellicano quasi Cristo, è in realtà la botte nella cantina che dona il suo vino per rigenerare il salassato poeta ... Tutt'altro dominio di sublimazione aristocratica altissima era quello della canzone del Pigna, alla cui lettura non mi stanco mai di invitare chiunque non vi si sia ancora accinto.

Leoni si segnala altresì come rimarchevole epistolografo: raccolse infatti non poche sue lettere, di cui talune piene di gusto e umore, in una prima serie (*Delle lettere familiari* [...] *Parte prima*, Venezia, G. B. Ciotti, 1592, rist. 1593), in una seconda (ivi, 1593) e infine in una terza (ivi, 1596), come già detto curata dal Lodovici. Trascriviamo una missiva dalla prima parte (citando dalla ristampa del 1593, c. 32r-v), in cui è lampante la modalità della nascita di un componimento poetico *d'occasione*:

A Monsignor Fabio Orsini, Roma.

Standomene ultimamente così solo considerando i corsi varij, gli aspetti, le illuminationi, gli eclissi, le conversioni, i satellitij i concorsi, gli orti, & gli occasi; & in fine misurando & osservando metodicamente i viaggi; & le circonvolutioni tutte delle stelle fisse & erranti del mio globo rognoso; argomentando con qualche Zoroastrica ragione quali influssi, & quali inclinationi potessero cagionare così fatte costellazioni ne i corpiccini colerici, & saltanti; & altri di diversa complessione, che si generano tra le lenzuola sotto la loro virtù & calore. Et mentre appunto che m'ero fermato sopra certo aggregato di segni, che mi rappresentavano al naturale la chioma di Berenice, & che andavo rissolvendo di volerne calcular & estender le efemeride, per dedicarle poi a V. S. Illustriss. ne i futuri Comitij Numentani; mi sovvenne di quello, che le piacque già di commandarmi narrandomi quel caso amoroso di quella Dama, ch'essendosi lavata la testa, & havendo stese et esposte le belle chiome al sole, per favorir l'amante che passava in cocchio sollevò un tantino i penduli & ruggiadosi crini, che <cortesemente> da così fatto moto stillarono certo poco liquore >, & ruggiadosi crini, che cortesemente<. Onde che portato egualmente dal voler servire a quel Cavaliero, et da non so che di furore incognito, me ne passai dalla speculatione rognosa alla pratica versificatoria. M'è riuscito però non so come questa massa di alcuni pochi versacci, che io non saprei veramente come intitolarla: & se ciò non havesse a servirmi per attestar a V. S. Illustrissima la riverente servitù, con la quale vive in me l'obligo, che le devo, sicuramente, che non glielo lascierei vedere. Consentisi adunque d'accettar la compositione qual ella si sia; & l'affetto del mio cuore con quella benignità che suole. & le bacio le mani.

Di Parigi a 4. di Giugno 1587.

Da nube d'oro intorno  
adombrato il mio sole, mi facea

- notte provar nel più sereno giorno;  
 ond'io qual pellegrino,  
 5   cui le tenebre rompino il camino,  
     rivolgo gli occhi al ciel per farmi almeno  
     del fosco lume suo guida fra via.  
     Et ecco fiammeggiar caro baleno  
     di man pietosa, che la nube aperse,  
 10   e in lieta pioggia il dì chiaro m'offerse.  
     Quindi i rai del mio sol nascosti pria  
     col riflesso di queste  
     stille felici nella fronte altera  
     spiegar ratti un leggiadro arco celeste.  
 15   Ah, che più dunque errar di sfera in sfera?  
     Ecco al moto, & al lume, & al calore,  
     Madonna Sol del Mondo, & Ciel d'Amore.

Congedandoci provvisoriamente a malincuore dal Leoni, azzardiamo qualche parola di conclusione.

Già nell'epinicio pindarico il mito si legava all'occasione, due elementi della triade classica in cui si articolava l'ode celebrativa, con terzo contributo quello sentenzioso delle *gnòmai*. Cioè il massimo sublimatore degli agoni sportivi, il poeta tebano dell'aristocrazia, cantore di ciò che è migliore (acqua, oro, atletismo supremo), nobilitava l'uomo-atleta-eroe e l'evento di cui questi era protagonista affiancandovi come in un dittico un esempio mitico e praticamente sovrapponendo i due pannelli fino a ottenere un presente, anzi un puntuale presente, fulgido come il passato assoluto del mito. La radianza di tale segmento temporale del *chronos* investito di eterno, prescelto e mitizzato, era *kairòs*, ovvero saturazione semantica di un momento (una vittoria), occasione nel senso di pienezza, come è ben noto. Un celebre passo della pitica IX dettava così: «il *kairòs* ugualmente | è il culmine di ogni cosa» (75, vv. 135-136). Come è stato osservato autorevolmente, qui il *kairòs* è tenuto supremità sia nell'atto atletico-eroico che in quello poietico<sup>26</sup>, cioè si dà come occasione irripetibile per saturare di senso la performance e ottenere la corona (*piena vittoria*) ma anche come opportunità per ottenere la pienezza estetica, riconoscere la misura, il *metron*<sup>27</sup>, e la *convenientia*, un *prepon* non solo come categoria retorica ma come intera epitome estetica: tutto-tondità satura di luce

<sup>26</sup> Cfr. PINDARO, *Le Pitiche*, a cura di P. Angeli Bernardini, E. Cingano, B. Gentili, P. Giannini, Milano, Mondadori, 1995, pp. 608-609, comm. *ad loc.*

<sup>27</sup> Si veda *Olimpiche*, XIII, 47-48, in cui si dice che il *kairòs àristos* sa individuare il *metron* che c'è in ogni cosa: cfr. G. CALVANI, *Καίρός negli «scholia vetera» a Pindaro*, in *Studi offerti ad Alessandro Perutelli*, t. I, Roma, Aracne, 2008, pp. 181-186: 181 e *passim*.

poetica e quindi *pieno successo* del poeta come già dell'agonista. L'occasione come evento è anche identitariamente occasione poetica.

Nei casi che analizziamo, dall'eroizzazione della caduta del principe Alfonso alle celebrazioni di occasioncelle cortigiane all'insegna di una galanteria spirituale, l'evento è meno nobile in partenza rispetto a quello sportivo, ad esempio, che per i Greci del V secolo era ancora un momento costitutivo della comunità aristocratica, un'espressione cioè di eccellenza, un *aristèuein*, per così dire. Invece una caduta da cavallo non in battaglia o un intorpidimento o uno sbadiglio in pubblico o un graffio sulla guancia causato dalla piuma sbucata fuori dal cuscino (cfr. *Ben divino*, CXC e CVI) sono cose poco poetabili, anzi una sfida – parrebbe – alla cantabilità e alla bellezza che dovrebbe umiliare il quotidiano. «Una tegola non è un'occasione!», scriveva Jankélévitch, difendendo lo *charme dell'istante* dalla trivialità<sup>28</sup>. (Eppure Scipione Errico canterà proprio un legno cadente che colpisce il capo della bella donna spietata in un sonetto di fulminosa sublimazione mitico-estetizzante)<sup>29</sup>. Sono cioè occasioni poetiche prive di *kairòs*, si presentano non sature di senso ma al contrario deprivate di rilievo nel *ductus* temporale, anzi quasi de-significanti come è l'accidentalità (che per Aristotele si avvicina al non-essere: *Metafisica*, VI, 2 [1026b 21]), o addirittura spiacevoli al punto di essere degne d'oblio, se non di vergogna. O sono disgrazie ignobili, o sciagurette banali, o micro-eventi di nullo momento. Oppure al limite sono *faits divers* di piccolo calibro, quindi in qualche modo curiosi e strani, ma la predilezione per queste situazioni sarà più secentesca, come era stata viva del resto nell'epigrammatica antica.

Dunque materia non memorabile, all'opposto di quella che Pindaro vuole strappare all'oscurità dell'oblio (cfr. *Nemee*, VII, 11-20, e Tasso, *Liberata*, XII, 54) coerentemente con una concezione etico-poetica valoriale. Le occasioni dei nostri poeti che chiamiamo per comodo manieristi sono in sé non degne di attenzione celebrativa. E invece lo diventano proprio perché la sfida (galante, magari ludica e cortigiana sì, ma comunque poetica, e quindi seria sul piano del raggiungimento del bello) è tutta lì: consegnare alla luminosità mitica una particella opaca, osare l'inosabile non sulle vette ma nelle pendici più basse, restaurare una pienezza agendo su frammenti irricomponibili, non inscrivibili in una mandorla di valori e significati, infi-

<sup>28</sup> W. JANKÉLÉVITCH, *Il non-so-che e il quasi-niente*, Torino, Einaudi, 2011, p. 101.

<sup>29</sup> S. ERRICO, *Sonetti e madrigali*, a cura di L. Mirone, Torino, Res, 1993, p. 12, son. XVIII. Sul motivo della tegola o del frammento di ghiaccio cadenti vd. le esemplificazioni antiche e moderne offerte dall'infaticabile B. GRACIÁN, *L'Acutezza e l'Arte dell'Ingegno*, trad. it. di G. Poggi, a cura di B. Periñan, Palermo, Aesthetica, 1986, pp. 227-229.

ne elevando a canto le stonature dell'esistere, cioè le contingenze accidentali quando non spiacevoli anodine, perché l'esistere di un eroe o di una gentil-donna non può mai essere stonato in nessun momento. Ecco che in questo modo si frange, almeno al livello dell'*inventio*, il muro divisorio tra generi alti e generi bassi, i primi avulsi dalla contemporaneità ignobile e i secondi sguazzanti in essa. Bachtin, in *Epos e romanzo*, faceva l'esempio di Pindaro per definire la sublimazione mitica della cronaca sportiva:

La realtà contemporanea può entrare nei generi letterari alti soltanto ai suoi strati gerarchicamente superiori, già distanziati dalla loro posizione nella stessa realtà. Ma entrando nei generi letterari alti (ad esempio, nelle odi di Pindaro, in Simonide)<sup>30</sup>, gli avvenimenti, i vincitori e gli eroi dell'età contemporanea "alta" sono come associati al passato, sono intrecciati attraverso vari anelli e legami di mediazione nel tessuto unitario del passato e della tradizione eroica. Essi ricevono la propria altezza e il proprio valore attraverso questa associazione al passato come fonte di ogni autentica essenzialità e validità. Essi, per così dire, sono tolti dall'età contemporanea con la sua incompiutezza, inconclusione, apertura, con la sua possibilità di reinterpretazioni e rivalutazioni. Sono elevati al livello assiologico del passato e acquistano in esso la loro compiutezza<sup>31</sup>.

La lirica delle occasioni manieriste e poi barocche ingloba ugualmente la infima contemporaneità in un universo mitico-poetico, ma non per annullarla in un passato assoluto, al cui valore nessuno crede più con fede, bensì per esaltare in una dimensione di neo-sublime proprio il più frantumoso oggidi (mi si permetta ancora un ircocervo squisitamente secentesco).

Una finzione di memorabilità, dunque, una semantizzazione poetica dell'asemantico, un gioco, ma con finalità lo splendore. Risulta chiaro come in questa sfida sia incluso anche l'estremo della lode del difetto, pure questo un motivo che diventerà quasi strutturale nei lirici secenteschi, figli naturali dei paradossi cinquecenteschi del petrarchismo. Del resto la luminosità del neo dell'amato era già tormento ed estasi dell'Alceo evocato da Cicerone (*Nat. deor.* I, 79): e chi dimentica il neo della Bendidio vagheggiato da Tasso e Pigna?

In fondo questo canto sulle imperfezioni umane e micro-storiche è modernità: quella modernità che Benjamin coglie nel tragico, anzi nel luttuoso, dei germanici *Trauerspiele*<sup>32</sup>, mentre noi andiamo cogliendo dai prati

<sup>30</sup> Ma per Simonide rispetto a Pindaro valga la precisazione offerta da Bruno Gentili: «All'idea aristocratica dell'uomo operante sotto il segno dell'illuminazione divina, si sostituisce quella della fragilità umana: all'etica dei valori assoluti è opposta l'etica del reale con tutti i suoi rischi e le sue disavventure» (PINDARO, *Le Pitiche*, intr., p. xx).

<sup>31</sup> M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, a cura di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979, pp. 459-460.

<sup>32</sup> W. BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, intr. di G. Schiavoni, Torino, Einaudi, 1999.

un tantino più frivoli della rimeria secondo-cinquecentesca e barocca. E non si dimentichi che il pindarismo di Chiabrera, *l'altro fuoco* del barocco<sup>33</sup>, celebra anch'esso «la vita contemporanea, levata al livello dell'antico da un'esaltazione eroica, in cui l'umano perde ogni sua original forma di vita e si disfà nel mito», come scriveva Petrini<sup>34</sup>.

### *Lirici barocchi*

Si è spesso parlato di realismo a proposito della scelta di soggetti nuovi, insoliti e impoetici, quotidiani e/o spiacevoli se non raccapriccianti nell'ambito della rimeria secentesca. Croce condannava ogni forma di descrittivismo e realismo barocco in modo, come si sa, sistematico<sup>35</sup>. Domenico Petrini, in pagine intelligenti che partivano proprio dall'analisi del volume crociano sulla *Storia dell'età barocca in Italia*, prendeva Fontanella come lirico esemplare «del seicento italiano che tende al realistico»<sup>36</sup>. Si soffermava ad esempio sulla poesia dedicata a una ricamatrice, individuandovi uno «sfondo realistico» che poi permette una traslazione «da una scena di realtà ordinaria in un mondo del sogno» (pp. 62-63). Si tratta solo di un *conato* di realismo, ovviamente tutt'altro dal romanticismo ottocentesco, precisa Petrini, ma per altri versi il gusto del termine appropriato, anzi «realistico» in Fontanella fa addirittura presentire Pascoli (p. 65, e qui Croce sarà inorridito). Questa è dunque «una poesia che vuol essere realistica e non può, ma in modo tale che segue una volontà di ricerca di un nuovo stile, il cui pregio è richiamarsi alle cose» (p. 66, c.v.o mio). Finemente il critico vede nella poesia didascalica del XVIII secolo e infine in Parini un punto d'arrivo di questa novità barocca. Ma d'altra parte la sua diagnosi è comunque di un realismo imperfetto, se non impossibile in senso pieno, un realismo che resta, appunto, *conato*. Si tratta ancora una volta, pur in un ambito non radicalmente antibarocco, della rassegnazione alla incompiutezza della lirica del Seicento.

Se scendiamo a una sintesi più recente, come quella offerta da Paul Renucci per la *Storia d'Italia Einaudi*<sup>37</sup>, troviamo una correttissima notazione sulla novità tematica della poesia cosiddetta «marinista»:

<sup>33</sup> Cfr. *La scelta della misura. Gabrileo Chiabrera, l'altro fuoco del barocco italiano*, a cura di F. Bianchi, P. Russo, Genova, Costa & Nolan, 1993.

<sup>34</sup> D. PETRINI, *Note sul Barocco*, Rieti, Bibliotheca, 1929, p. 28.

<sup>35</sup> Per Croce e il realismo secentesco rimando al mio *Croce e il barocco*.

<sup>36</sup> PETRINI, *Note sul Barocco*, p. 61.

<sup>37</sup> *Storia d'Italia Einaudi. Dalla caduta dell'Impero romano al secolo XVIII*, vol. III. *La cultura*, di P. RENUCCI, Torino, Einaudi, 1974: *Il Seicento*, pp. 1360-1445.

Essa allarga il suo raggio a tutta una massa di soggetti e oggetti nuovi e diversi, che non sono affatto scherzosi o ridicoli, e fa entrare nel mondo impoverito delle composizioni liriche lo scenario o i momenti della vita quotidiana accompagnati da strumenti, antichi o nuovi, della vita pratica (p. 1414, c.v.o mio).

Ma:

Il realismo tematico di queste liriche non si unisce, per la verità, a nessuna partecipazione morale o ideologica alla condizione di quegli esseri finalmente ammessi nel campo della rappresentazione poetica (p. 1417).

Quello che manca è cioè un «realismo etico» che nutra il «realismo tematico» (*ibid.*). In sostanza il poeta secentesco innovatore sul piano della ricerca di materia non tradizionale da porre in versi manca all'appuntamento storico di interrogare quella materia "realistica", capirla e appassionarsene. Una «occasione difficile» è per lui, di per sé, «meritoria di creazione poetica» e basta, non costituisce la base per indurre nel lettore una «partecipazione affettiva e morale» (p. 1418). L'obiettivo è unicamente la solita meraviglia.

Francamente ci sembra una lettura ancora molto aproblematica. La scelta dell'oggetto in sé è già una forma di "ideologia" poetica, anche senza un approfondimento etico o sociologico *stricto sensu*. E comunque è poco produttivo chiedere al protomoderno neonato le fattezze mature della modernità post-romantica. Il gesto di scegliere nuovi oggetti, e di sceglierli confidando in una concezione di poesia che si apre al reale quasi a 360°, è un segno inequivocabile di impazienza e curiosità insieme, la cifra di un dubbio metodico sulle certezze tradizionali e soprattutto sugli assoluti lirici ed endossali. Posto che questa poesia andrà studiata meglio e più a fondo, cercando di comprenderla intimamente nei suoi aspetti pensosi e metafisici, resta il fatto che la nostra accezione di realismo, per la cultura barocca, va intesa come primo aprirsi di un orizzonte epistemologico e artistico, come *genesì*, e in quanto tale fenomeno complesso, arduo da isolare, difficile da non leggere col senno del poi, problematico, non esente da contraddittorietà talora apparenti, talora effettive. Era più nel giusto il classico Getto, che scriveva:

Quando i marinisti, in base ad una poetica che solo esteriormente si può definire della varietà e della meraviglia, sostituivano al figurino della donna cantata dal Petrarca e dalla lirica dei due secoli a lui successivi, una diversa immagine di donna, fino a giungere all'assurdo della bella zoppa e della bella gobba e della bella balbuziente, non intendevano affatto mettersi su di un piano di parodia e di comicità, ma al contrario, ritenevano di svolgere un'esplorazione più vasta, di *percorrere in tutti i sensi possibili le molteplici strade del reale*, nessuna esclusa, di

scoprire nuovi aspetti della vita, e proporre dimensioni nuove dell'universo poeticamente conoscibile<sup>38</sup>.

Un esempio lampante della elaborazione sublimante di oggetti vili, o addirittura difettosi, è infatti dato dalla ben nota celebrazione plurale della figura femminile fra i poeti marinisti: citiamo qui soltanto il caso di Adimari<sup>39</sup>. Fra le raccolte liriche di 50 sonetti ciascuna dell'Adimari, ispirate alle nove Muse, e di cui egli realizzò solo sei, la *Tersicore*, stampata nel 1637, ha un rilievo particolare, essendo dedicata appunto alla cosiddetta predicazione multipla della donna, o meglio al paradosso della lode delle donne difformi, cercando di superare l'insuperabile in un *tour de force* davvero unico. L'Adimari è noto soprattutto per la celebrata traduzione delle odi di Pindaro, dedicata a Francesco Barberini, manifesto, in un certo senso, del classicismo toscano-romano patrocinato da Urbano VIII. D'altra parte l'interesse rinnovato per il barocco fiorentino, soprattutto in area pittorica, con recenti mostre e pubblicazioni, illumina anche l'operazione oltranzista della *Tersicore*, o almeno prova a chiarirne il senso ideologico-letterario<sup>40</sup>.

La curatrice del volume edito da RES, nell'Introduzione, cerca proprio di situare correttamente la *Tersicore* fra classicismo e marinismo, ritenendo di colmare il divario che sembra estremo fra l'Adimari pindarico e quello tersicoreo, ricorrendo alla categoria di barocco moderato (forse, anzi certamente ormai abusata). Secondo la Marongiu, i sonetti dell'Adimari non hanno come stimolo né la ricerca dell'orrido, né la satira antifemminile, «ma il lodevole scopo di dimostrare che tutte le donne, nonostante i difetti, sono belle» (p. VIII). Anche l'abuso di citazioni da Seneca da parte dell'Adimari confermerebbe una cifra «stoico-cristiana» di ambito religioso, «controriformistico», assolutamente estranea non solo al burlesco, ma anche al «puro gusto delle situazioni estreme» tipico di molta rimeria secentesca. (p. X). Dunque anche in questa *Tersicore* l'Adimari mostrerebbe «misura e rispetto delle regole morali contro dismisura e sregolatezza» (p. XVII).

Ora a noi sembra difficile inserire i «capricciosi concetti» di questa raccolta in una dimensione di equilibrio programmatico diciamo anti-avanguardista. Gli «scherzi o paradossi poetici» della *Tersicore* sono proprio una risposta-contributo al gusto della sfida marinista sull'*effictio* della donna difettata, accidentata; sono proprio la consumazione fino all'esaurimento inventivo della ricerca degli accidenti (mende, imperfezioni) nella sostan-

<sup>38</sup> G. GETTO, *Barocco in prosa e in poesia*, Milano, Rizzoli, 1969, p. 383.

<sup>39</sup> A. ADIMARI, *Tersicore*, a cura di P. Marongiu, Torino, Res, 2009.

<sup>40</sup> Si rammenti il pionieristico P. BIGONGIARI, *Il Seicento fiorentino*, Milano, Rizzoli, 1974.

za ideale del femminile, ricerca che è anima del nuovo realismo barocco, paradossale o ironico che sia (non si dimentichi che l'accidentale, per Aristotele, arriva quasi a coincidere con il non essere, per misurare la portata deliberatamente "anticlassicista" di tale operazione). E proprio l'aspetto paradossale e inaudito (il «disusato fregio» del sonetto proemiale) pone in un equilibrio insondabile questa lirica che genericamente chiamiamo marinista, equilibrio-ambiguità fra serio e ironico, quando non tragico e comico, un serioludere di nativa modernità. Argomento su cui ora non possiamo ovviamente dilungarci.

Quindi non crediamo possibile che Adimari non voglia giocare proprio sul campo dell'eccesso, conducendolo a una perfezione, questo sì, un compimento quasi definitivo, una sorta di ultima parola. Un virtuosismo che lo porta dalla *Bella pargoletta* alla *Bella sepolta*, accompagnando ogni sonetto con numerose citazioni erudite a supporto (primeggia Seneca, ma cospicua anche la presenza dei *Remedia* petrarcheschi) e premettendovi una terzina epigrammatica; alla fine tutte e 51 le terzine vengono poste in sequenza formando un ternario coerente, ulteriore prova di abilità. La conclusione, con le esequie della donna, non può essere che il *sermo deficit*: «ch'io non so più cantar dopo la morte». Significativo che proprio il momento in cui tanta poesia trovava un rilancio di ispirazione, la circostanza del trapasso della donna, segni qui invece la fine della parola poetica. La lode d'infinite donne difettose, oltre ad essere multipla, è confinata alla dimensione del corpo e dei suoi accidenti: *post mortem nihil*, almeno per il linguaggio poetico.

Dunque parliamo di realismo nella lirica barocca (e precedentemente manierista) delle occasioni prosaiche mitizzate o sublimite, delle individualità molteplici evenemenziali assunte a oggetto di canto serio ancorché malizioso e malioso. Pure un poeta come il milanese Claudio Trivulzio, di cui abbiamo ora una sontuosa edizione moderna ricca di informazione ed esegesi<sup>41</sup>, ci approssima a questo realismo. Ma Trivulzio non è un secentista che delira, come avrebbero scritto un tempo: si tratta di un mariniano di quelli non esagerati, per così dire:

Il perfezionamento moderno dell'archivio tematico tradizionale è dunque sì presente nella diversificazione delle situazioni amorose, ma, dimostrando verso la topica un atteggiamento per tratti conservativo, circoscrive la produzione trivulziana d'esordio entro gli steccati di un secentismo moderato<sup>42</sup>.

<sup>41</sup> C. TRIVULZIO, *Poesie*, a cura di G. Alonzo, Milano, I libri di Emil, 2014.

<sup>42</sup> Ivi, intr., p. 81.



Assai complesso è il problema della penetrazione di Marino nella Milano fortemente corretta in senso conservativo dalla cultura borromaica, e per questo si rimanda all'ampia introduzione di Alonzo all'edizione che stiamo compulsando. Ma quello che ci preme è osservare che anche un testo avanguardista-moderato come le *Rime* di Trivulzio del 1625 si indirizza verso un orizzonte di casto realismo metaforizzato, soprattutto nella seconda sezione della silloge, quella delle rime cittadine (dopo le villerecce e prima dei madrigali). Lo sfondo è una Milano topograficamente identificata con nominazione di luoghi e occasioni:

Milano rappresenta insomma, in questa prospettiva, un semenzaio di correlativi metaforici utili a trasfigurare gli atti, le percezioni e le azioni della donna. Anche in quanto strumento della "predicazione multipla" di costei, la città non sfugge ad una rappresentazione che – tanto nella dimensione urbanistico-architettonica quanto sotto il profilo sociale – può a ben diritto definirsi "realistica"<sup>43</sup>.

Così abbiamo liriche per il passeggio verso il fossato del Castello sforzesco, o per la strada Marina (oggi via Marina) ecc., e naturalmente celebrazioni di teatri, balli, cocchi, cavalli ecc. Significativo un trittico sul prisma di cristallo, assomigliato allo sguardo dell'amata, poi osservato dalla stessa donna (sonn. XXXVIII-XL). Alla fine delle «cittadinesche» troviamo un mesto sfiorire della donna: prima la cogliamo «afflitta da febre calda», poi salassata, infine invecchiata (sonn. LXVIII-LXX). Il motivo di madonna malata, come quello dell'amata incanutita, sono fortemente topici già da secoli, potremmo dire. Più specificamente manieristico-barocco l'immaginario del salasso. Anzi, potremmo definirlo un emblema della nuova poesia, concentrata su un evento sgradevolmente prosaico per l'epoca, con un'ansia di sublimazione ed elaborazione concettuale sempre tesissima. Un archetipo era stato offerto dalla canzone sul salasso di G. B. Pigna nel suo *Ben divino*, un grandioso *tour de force* con immagini di potenza notevole; si rammenti la seconda stanza<sup>44</sup>:

Da leggiadretto avorio e terso e vago,  
 ch'alabastro sostiene, ne la cui cima  
 dolce concento spira,  
 e dolce lume gira,  
 che i cori arde e sublima  
 con rai, perle e rubin (celeste imago!),  
 scende (chi ne sospira?)

<sup>43</sup> Ivi, p. 150.

<sup>44</sup> PIGNA, *Il ben divino*, p. 39.

quasi d'ebano un fil vivo e lucente.  
 Questo il ferro pungente  
 colpir tosto volea,  
 per trarne umor di fiamma afflitta e rea;  
 e la man per pietà veloce ed empia,  
 per tema non possente,  
 raddoppia il colpo, onde l'ufficio adempia.

Si noti la costituzione della donna solo attraverso metaforizzanti petrarcheschi (avorio, alabastro, perle, rubini, ebano ecc.) adattati a una situazione realistica, in cui, per dire, l'ebano deve obbedire all'analogia nuova con la vena da incidere col flebotomo. E si consideri il realismo del doppio taglio inferto dal cerusico, che permette un concettismo antitetico su pietà/empietà e una notazione sul timore, e conseguente debolezza, nell'incidere tale meraviglia di donna. Il *Ben divino* è uno degli esempi più lampanti di come la civiltà del cosiddetto manierismo lirico ponga lentamente le basi per l'avanguardismo marinista e barocco in genere. Ma il *topos* del salasso sarà riproposto persino da un poeta grandissimo come Góngora, nel 1595<sup>45</sup>:

A UNA SANGRÍA DEL TOBILLO DE UNA DAMA    AL SALASSO DELLA CAVIGLIA DI UNA DAMA

Herido el blanco pie del hierro breve, saludable si agudo, amiga mía, mi rostro tiñes de melancolía, mientras de rosicler tiñes la nieve.	<i>Ferito il bianco piè dal ferro breve          salutare ma acuto, amica mia,          tingi il mio volto di melanconia,          mentre di rosa tingi la tua neve.</i>
--	--

Temo, que quien bien ama temer debe, el triste fin de la que perdió el día, en roja sangre y en ponzoña fría bañado el pie que descuidado mueve.	<i>Temo, ché chi ben ama temer deve          la triste fin di lei che perse il dì,          in rosso sangue e in algido veleno          bagnato il piè ch'ella distratto muove.</i>
---	---

Temo aquel fin, porque el remedio para, si no me presta el sonoro Orfeo con su instrumento dulce su voz clara.	<i>Temo quel fin, perché il rimedio manca,          se non mi presta il melodioso Orfeo          col suo strumento dolce voce chiara.</i>
--	---

Mas ¡ay! que, cuando no mi lira, creo que mil veces mi voz te revocara Y otras mil te perdiera mi deseo.	<i>Ma, ahimè, se non la lira, la mia voce          per mille volte ti richiamerebbe          e altre mille il desio ti perderebbe.</i>
--	--

Qui è il confronto con la fabula di Orfeo ed Euridice a elevare subito la ferita e il ferro acuto in una dimensione di melanconica fantasia mitica, occlusa in una mortuaria *difficultas*. Si tratta di un immaginario ben più

<sup>45</sup> GÓNGORA, *I sonetti*, p. 206; traduzione di chi scrive.

cupo e *sombre* rispetto alle elaborazioni artificiosissime del cosiddetto “marinismo” italico.

Il sonetto di Trivulzio è impostato su tutt'altro sentimento, mosso da un gesto piuttosto vendicativo: «giusto è che punta nel suo braccio or sia» la donna amata, perché insensibile feritrice dell'amante. Ma alla prima quartina ecco una notazione di vivo realismo sul particolare del laccio emostatico:

Tu c'hai de l'arte tua sì gran ventura,  
che di nastro puoi far molle catena  
al braccio di colei, che mi dà pena,  
et appressarvi ancor la man sicura<sup>46</sup>.

Tra i precedenti più vicini al Trivulzio si colloca certamente Filippo Massini, conosciuto a Pavia; dell'Estatico Insensato, come si firma il Massini, saranno da riportare due madrigali della silloge del 1609<sup>47</sup>:

*Si cava sangue*

Pietoso feritore,  
mentre da gli occhi tragge, e da le vene,  
di FILLI egra, che teme,  
purpureo insieme, e cristallino humore,  
pur stringe altrui nobil pietate il core:  
ma, lasso, in lei di me pietà non viene,  
s'io piango, o se di gel m'empie, e d'ardore  
febre amorosa, o se mi punge Amore.

*Nel medesimo soggetto*

MEDICO feritore  
a la fugace mia FILLI (non vedi?)  
ha per pietà di me ferit' i piedi.  
Deh, se nulla hai pietà del mio languire,  
hor, che non può fuggire,  
tendi tu l'arco, o tu me 'l gitta, Amore,  
ferirolle io, se tu non osi, il core.

Non si ravvisano prestiti evidenti, ma la contiguità geo-culturale pone il Massini fra gli antecedenti indubbi del poetare trivulziano. Certo è che il

<sup>46</sup> TRIVULZIO, *Poesie*, p. 374.

<sup>47</sup> *Rime*, Pavia, Viani, 1609, p. 235. Sull'autore vd. ora L. SACCHINI, *Corrispondenti nelle «Rime» di Filippo Massini (1609): Girolamo Preti, Tommaso Stigliani, Isabella Andreini e Torquato Tasso*, «Filologia e critica», XXXVIII, 2013, 2, pp. 161-193.

motivo del salasso non si ferma qui: lo ritroviamo ad esempio in un sonetto del Fontanella che esordisce proprio con la raffigurazione del laccio emostatico<sup>48</sup>:

Prese medica man serico laccio,  
ove inferma lingua la bella Irena,  
e quel molle annodò candido braccio,  
che nel regno d'Amor l'alme incatena.  
Per toglier de la febre il grave impaccio,  
destro ferio la delicata vena,  
che, da ferro sottil percossa a pena,  
il rubino spiccò dal vivo ghiaccio.  
Al zampillar di quel sorgente rivo  
mancò la bella, e dolce, a poco a poco,  
tinse un bianco pallor l'ostro nativo.  
Ratto l'anima mia corse in quel loco,  
per tòr la sete in quel zampillo vivo;  
ma l'onda ritrovò ch'era di foco.

In questo caso le coincidenze con Trivulzio sono visibili: il «serico laccio» di Fontanella evoca il «nastro» del milanese, in più con l'aggettivo «molle» che i due condividono; «rubino» e «vivo ghiaccio» nel primo, «rubin» e «vivo latte» ai vv. 6-7 del sonetto del secondo, ecc. Anche Salomoni, fra i posteriori al Trivulzio (pubblica la prima e seconda parte delle sue rime un anno dopo quelle del milanese), ospiterà un pezzo sul salasso nelle sue *Rime*<sup>49</sup>:

*Dovendo svenarsi il braccio a bella inferma*

Poiché ferro mortal, medico humano  
punger non dee, né di ferire è degno  
questa bellezza Amor, ch'oggetto, e segno  
deve a i colpi esser sol de la tua mano,  
tu, Chirurgo divin, fabbro sovrano  
volgi a sì grand'ufficio homai l'ingegno,  
né soffrir, che trionfi ardore indegno,  
ov'arder suol la tua facella invano.  
Tralle da l'arse vene il chiuso humore

<sup>48</sup> G. FONTANELLA, *I nove cieli*, Napoli, Mollo, 1640; in *Lirici marinisti*, p. 223.

<sup>49</sup> Citiamo da G. SALOMONI, *Rime*, Bologna, Eredi del Dozza, 1647, Parte Seconda, p. 250. Cfr. l'ed. moderna a cura di C. Giovannini, intr. di G. Bàrberi Squarotti, Torino, Res, 1996, p. 204. Si noti che sempre il Salomoni in una canzone dedicata a un medico difende l'efficacia terapeutica della flebotomia: «Spesso, il sangue togliendo, | spirito donasti, e feritor soave | piaga festi non grave, | e, piagando il mortal, lasciasti spesso | a Morte il cor di mortal piaga impresso» (ivi, p. 88).

onde infermo con essa anch'io mi sfaccio,  
 sentendomi morir nel suo dolore;  
 ma, mentre vibri il colpo, e stringi il laccio,  
 fiedile il braccio no, ma fiedi il core,  
 legale il core, e non legarle il braccio.

Si consideri che un tema languido e sottilmente morbido come questo del salasso della donna non muore con la lirica barocca; balzando in avanti più di un secolo troviamo ad esempio fra i sonetti di Clemente Bondi il seguente<sup>50</sup>:

Aperto al sangue il breve taglio appena  
 medico stral sul manco braccio avea,  
 e a calde striscie la vermiglia piena  
 il bianco avorio nel sortir cingea.  
 Languida intanto, e non qual pria serena  
 la vaga faccia l'origlier premea;  
 e i lenti rai dalla trafitta vena  
 timida altrove e con orror torcea.  
 Stupì presente Amor, che mortal mano  
 da lei sangue traesse, e se ne afflisce,  
 che il tentò sempre co' suoi dardi invano.  
 Indi furtivo nel vermiglio umore  
 tinse uno strale, e di quel sangue, ei disse,  
 ne avrò dal braccio almen, se non dal core.

Le coincidenze col sonetto di Salomoni sono non indifferenti: in entrambi viene evocato Amore, più trionfale nel lirico secentesco e più mesto nel Bondi, e in entrambi la chiusa gioca sulla diade braccio/ cuore. La suprema e orgogliosa astrazione del primo componimento cede però alla mollezza del secondo, che mostra il magnifico e realistico particolare (da romanzo) della donna che preme il volto sul cuscino. Insomma, barocco in Arcadia, e qui estrema Arcadia, anzi post-Arcadia di sapore pariniano. Del resto i sonetti galanti di occasione del Bondi si esercitano spesso su descrizioni di frenetica modernità, come in *Nice elettrizzata* (p. 83), ove il principio di sublimazione di un dato curioso e assolutamente attuale deriva alla lontana dal proto-modernismo barocco.

Insomma, abbiamo citato abbastanza (e si potrebbe continuare). Per evitare le secche di una erudizione tematico-positivista, traiamo qualche

<sup>50</sup> Citiamo da *Poesie di CLEMENTE BONDI Parmigiano*, t. I, Firenze, Molini-Landi & co., 1808, p. 76.

conclusione provvisoria. Abbiamo scelto un elemento figurale, quello del salasso, che percorre l'iter della lirica da secondo Cinquecento al barocco, per cogliere un dato di modernità realistica, da intendere ovviamente nell'assetto amoroso, mitografico-sublimate e talora propriamente meta-fisico del realismo "formalizzato" e quasi esorcizzato proprio del genere fra i due secoli. La franca spiacevolezza del rituale chirurgico dell'epoca, praticato come si sa con grande frequenza e disinvoltura<sup>51</sup>, si fa oggetto di canto che trascolora dal corrusco al melanconico, con splendore e miseria, potremmo dire, e non senza l'ironia seria della poesia "nuova" che si va formando e affermando. Quando il tema non sia addirittura occasione per un gioco comico, in virtù di una rubrica spiritosa: è il caso del madrigale di Giovan Battista Leoni, salassato lui e la sua ninfa, che però si rivela essere una botte di vino zampillante<sup>52</sup>. A parte casi estremi come questo del rile-

<sup>51</sup> Del resto l'opinione professionale dei medici sulla *sangría* in Spagna e sul salasso in Italia non era univoca. Ad esempio in area iberica c'era chi consigliava una notevole prudenza nel dissanguamento terapeutico, che avrebbe potuto portare alla morte del paziente (come talora accadeva): Antonio Pérez, nella sua opera del 1598 sulla cura della peste, afferma esplicitamente che «si mucho se sangran se derriban del todo (*los espíritus*) y muere el enfermo; y mas si la sangría es de parte contraria se mueren luego sin remedio». Nel 1583 Fernando de Valdés aveva pubblicato un *Tratado de la utilidad de la sangría*, rifacendosi alle prescrizioni ippocratiche e galeniche, censurando prassi improprie della flebotomia (cfr. M. E. GONZÁLEZ DE FAUVE, *La práctica de la flebotomía en España a través de algunos tratados médicos (siglos XIV-XVI)*, in *Mundos medievales. Espacios, sociedades y poder*, Santander, Editorial de la Universidad de Cantabria, 2014, t. II, pp. 1403-1416: 1410, 1406). Insomma, la discussione era aperta. Anche in Italia, per fare due soli esempi, troviamo chi difende apertamente il salasso e chi lo condanna. Nelle *Notti Berriche* di Giovanni Imperiale (Venezia, P. Baglioni, 1663), tipica opera barocca costruita per capitoli-quesiti di argomento fisico svariato, con curiosità singolari e dotte discussioni, al libro terzo troviamo alcuni capitoli dedicati al salasso. L'Imperiale interpreta le opinioni di Ippocrate e Galeno in senso favorevole al salasso e le difende a spada tratta contro quelle di Avicenna e di quanti considerano dannosa quella pratica (pp. 211-232). Alla fine del Seicento, invece, Sebastiano Rotari pubblica un intero libello contro il salasso, ed apre ai dibattiti che seguiranno nei secoli seguenti (*Ragioni di SEBASTIANO ROTARI med. fis. contra l'uso del salasso*, Verona, Fratelli Merli, 1699).

<sup>52</sup> Cit. sopra. Si vedano anche, in ambito lusitano, le *Decimas serias e burlescas* per il salasso di un amico, scritte da Antonio Barbosa Bacelar (*A Fenis Renascida*, t. II, Lisboa, I. L. Ferreyra, 1717, pp. 119-123): «Fabio por nuevas me han dado, | que un barberillo insolente | muy fiera, y barbaramente | un pié te havia sangrado» ecc. La contiguità di realismo satirico e di topica metaforizzazione si evince già dalle prime strofe. Il poeta maledice i dissanguatori di professione, e rievoca un episodio di *sangria* accaduto a lui stesso: «Siento Fabio tus afanes, | porque tengo ya sentido | lo que han tambien padecido | mis huesos con esos canes: | porque uno destes jayanes, | cayendo yo em manos de el, | qual carnicero cruel, | o qual hambriento sabueso, | me dexò, no piel sobre hueso, | mas todo un hueso sin piel».

vantissimo madrigalista Leoni, possiamo dire che l'opzione per il salasso innesca una celebrazione della donna che passa attraverso una sfibrata e prosaica debolezza creaturale per concettizzare e trasfigurare, cioè fare poesia: tanto più audace e moderna è la sfida, quanto più basso e impoetico è il punto di partenza.

Pure con Trivulzio eravamo fra quelli che furono definiti barocchi "moderati", o che potremmo ribattezzare innovatori-conservatori; un altro di essi, non lontano dal milanese, è il bolognese Girolamo Preti. Si prenda di costui il sonetto *Bella donna a cavallo*. L'amata è sul suo destriero, e come un fiore o un sole risplende sul manto-colle bianco-nevoso dell'animale, che è superbo di portare un peso così straordinario e profumato. Chi contempla quel fiore si innamora e fra quelle nevi trova l'ardore. Immaginario barocco consueto, anche se cronologicamente alto, questo del Preti, di cui si ha ora una nuova edizione delle *Poesie*<sup>53</sup>, con un commento dovizioso di Stefano Barelli. L'edizione su cui è fondato il testo è quella del 1625, la stessa su cui era esemplata la precedente stampa moderna curata da Domenico Chiodo<sup>54</sup>. Ma il cavallo muore, in un altro sonetto (*In morte d'un cavallo di bella donna*). Proprio «in mezzo al corso», mentre sostiene con slancio ventoso la bella donna sulla sua groppa nitida, l'animale stramazza «estinto», crolla a terra reso improvvisamente pesante dalla morte, perdendo tutta la snella muscolare aerosità. Cos'è successo?, si domanda il poeta. Ebbene, il cavallo era troppo debole per un peso così eccedente, un peso non certo concreto, volumetrico, ma metaforico: la donna è la sintesi di «quanto ha di buon, quanto ha di bello il mondo», è una concentrazione di bellezza e virtù così carica da stroncare ogni cavalcatura. E però, proprio per questa sorte di soccombere sotto un agglomerato di perfezione, il cavallo è fortunato (come già le farfalle, i cagnolini, i passerotti morti in grembo alle donne amate dai poeti di tradizione). Il suo è un «fortunato cader», anzi, il cavallo ha scelto volontariamente di morire, per non dover mai più sostenere su di sé altro peso; è caduto sotto un cielo di bellezza, ha sostenuto un mondo, come già Atlante ed Ercole (e qui c'è una precisa memoria di Marino, come l'accorto

La décima seguente inizia con altro registro, appunto nella scia sublimante: «Salió nevado el coral, | corrió purpúreo el jasmín, | y una fuente de carmín | por un risco de crystal» ecc. Cfr. R. MARNOTO, *Il Settecento*, in *Il Settecento e l'Ottocento in Portogallo*, a cura di G. Lanciani, Roma, UniversItalia, 2014, pp. 7-108: 18-20.

<sup>53</sup> G. PRETI, *Poesie*, a cura di S. Barelli, Roma-Padova, Antenore, 2006.

<sup>54</sup> Torino, Res, 1991.

commentatore osserva). Infine l'animale sarà assunto in cielo fra i destrieri del Sole, e se lo merita.

Il motivo del cavallo ritorna in un celebre sonetto del Preti sul «cavallo barbaro» di un condottiero bolognese (LXXII della silloge): qui la descrizione è tutta costruita su metafore iperboliche, per cui il cavallo è più veloce della freccia, del fulmine, persino più rapido del pensiero. Si tratta di uno di quegli esempi di poesia barocca che furono indicati nei secoli a seguire come paradigmi di cattivo gusto, di inspiegabile decadenza del senso estetico. Così non è, ovviamente, e soprattutto per il Preti si deve fare un discorso a parte, visto che il bolognese rappresenta in modo quasi insuperabile l'equilibrio fra una continuità con la tradizione (e la tradizione significa Petrarca e il petrarchismo) e l'adesione al nuovo, anche biograficamente testimoniata dall'amicizia con Marino, se pure dal *dictator* napoletano lo distinguesse un rifiuto assoluto del sensualismo. Inoltre la frequentazione degli ambienti romani, segnati dal classicismo anti-mariniano, può aver significato qualcosa per la carriera poetica del Preti:

Costituitasi, nella sua versione definitiva, nella Roma barberiniana ostile al Marino e protesa all'elaborazione di nuovi modelli estetici che avessero come fondamento l'esaltazione dei valori spirituali, la raccolta del Preti si propone come un'abile operazione di mediazione tra istanze apparentemente inconciliabili<sup>55</sup>.

Ecco allora come

recenti indagini sul terreno della lirica del primo Seicento abbiano indicato nel Preti addirittura un rappresentante di punta della reazione antimarinista, invertendo così l'assunto che aveva decretato il suo secolare bando dal Parnaso<sup>56</sup>.

In realtà, come il Barelli stesso illustra bene, i debiti del bolognese nei confronti del napoletano Marino sono numerosi. Si tratta di nuovo di un problema enorme, cruciale: il rapporto classicismo-marinismo nel Seicento andrà riformulato sul piano critico. Se uno scontro culturale effettivo ci fu, in realtà le ragioni di una collusione fra i due poli sono ben più forti delle dichiarazioni di poetica o delle moderate prese di distanza.

Come quello del Trivulzio, anche il caso di Girolamo Preti è significativo: nella sua raccolta, pur ricca di istanze neocortesi e platonizzanti, troviamo non solo i suddetti virtuosismi equini, ma alcuni archetipi (poi molto imitati) dell'immaginario barocco. Pensiamo alla descrizione della fontana di San Pietro in onore di Paolo V (*Ondosa mole*), che fu modello per il Marino

<sup>55</sup> Barelli, intr., p. XXVI.

<sup>56</sup> Ivi, p. XXIV.



stesso, dove la fusione degli elementi naturali produce un trionfo miscelatorio: l'acqua gelida bolle, l'argento è molle, il colle d'acqua ondeggiava ecc. Le due quartine osservano la realtà e l'artificio imaginifico a funzione di questa osservazione-descrizione: non siamo troppo distanti da quello che sarà certo impressionismo proustiano, e siamo vicinissimi alle fusioni naturali marinarie. Insomma per noi anche questo è realismo, nuovo sforzo ecfrastico di resa del reale attraverso l'analisi previa e la sintesi sinestetica finale. Un realismo barocco, ma di sicuro protomoderno. E prendiamo ancora le ottave su *L'oriuolo*. Di nuovo un motivo di sicuro successo secentesco, in cui Preti è fra i pionieri. La raffigurazione minuta del congegno, delle ruote dentate e quant'altro, occupa le stanze cruciali del componimento. Un'attenzione degna di quanto farà il Bartoli sugli universi minuti; un uso dell'artificio, particolarmente dell'iterazione nell'ottava terza, ancora una volta al servizio della precisione quasi scientifica della rappresentazione:

Come sfera maggiore in ciel s'aggira,  
che col suo cerchio i minor cerchi abbraccia,  
e le rotanti sfere al corso tira,  
che del corso di lei seguon la traccia;  
così ruota maggior qui seco gira  
ruote minori, e col fuggir le caccia,  
e, com'appunto i cieli, intorno ruota  
corso a corso contrario e ruota a ruota<sup>57</sup>.

Le parole si inseguono e si replicano incardinandosi come ruote, incasellandosi come cerchi, e la complicità di artificio retorico e precisione raffigurativa è assoluta. Il risultato è una coerenza elocutiva così compatta da essere perfettamente correlativa alla coerenza meccanica dell'oggetto descritto. Questa forma di realismo all'alba della modernità segna comunque una discontinuità, e per quanto possa dispiacere a poetiche dello stile semplice, resta latrice di un'istanza osservativa golosa dei fenomeni posti sotto lo sguardo del poeta e del lettore.

La descrizione procede da un impianto analitico a una sublimazione estetizzante e/o concettista: è quanto accade anche in un altro degli architetti barocchi italiani, lo *Stato rustico* di Imperiali, opera di cui si parla molto ma che ancora manca in edizione moderna. Restando al motivo della fontana, già esperito con Preti, sia sufficiente citare pochi versi dalla *Parte decima*,

<sup>57</sup> Ivi, p. 200. Antologia di componimenti secenteschi sugli orologi è quella a cura di V. Bonito, *Le parole e le ore*, Palermo, Sellerio, 1996.

nell'ambito del minuzioso e sempre elevato resoconto delle bellezze del giardino della villa:

Quasi filato, delicato argento  
 stilla de l'acqua l'argentate fila:  
 che, perché d'alto monte al basso fonte  
 rapida venne per ristrette vene,  
 indomita cresciuta, et orgogliosa,  
 pria ch'a basso ne caggia, eshala in alto,  
 e s'erger al Cielo, e forse avvisa in Cielo,  
 se fia ch'in Ciel contra natura pogge,  
 gli sferici carbon spruzzar di piogge.  
 Ma che? l'aggrava il molle aereo pondo,  
 e, in se stessa accorciata, indi ne cade  
 dentro a la conca, in sfavillanti globi  
 di più minute gocce insieme unita,  
 e con bollor gelato hor qui s'involge,  
 e per secrete vie se stessa solve<sup>58</sup>.

Si osservi intanto quel «bollor gelato» che avrà eco nel sonetto pretiano. Non è soltanto un gioco ossimorico fine a sé stesso: è una elaborazione di un dato di realtà percepito attraverso i sensi, che fondono un'immagine visiva a una percezione fisica; si tratta di un approfondimento della natura del reale dal punto di vista del soggetto umano la cui acutezza sensistica non è poi così distante dagli esiti più fervidi del poema di un Parini. La volontà quasi scientifica di giustificare il corso dell'acqua nell'esito della fontana non entra in contraddizione con la preziosità retorica, modello per Marino e tanti altri: le due cose sono complementari, in questo orizzonte estetico protomoderno, e lo stupore non sarebbe sostanziale se non fosse la realtà più complessa ad essere interrogata ed elaborata in forme elocutivamente innalzantisi.

### Marino

Il laboratorio critico e filologico intorno al Marino è più vivo che mai. Vediamo un esempio molto recente e controverso.

La pubblicazione degli *Inni profani* che il testimone manoscritto assegna a Marino (cod. XXII.E.20 della Società Napoletana di Storia Patria), per la cura

<sup>58</sup> G. V. IMPERIALE, *Lo stato rustico*, Venezia, E. Deuchino, 1613 (terza edizione dell'opera), p. 355. Il passo è evocato nel bel saggio di Q. MARINI, *Barocco in villa*, in *I capricci di Proteo*, pp. 333-377: 339. Sull'Imperiale, anche per la bibliografia pregressa, vd. adesso la ricca monografia di L. BELTRAMI, *Tra Tasso e Marino: Giovanni Francesco Imperiali. Percorsi nella letteratura di primo Seicento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2015.

analitica di Domenico Chiodo<sup>59</sup>, apre una possibile prospettiva sul periodo della prima detenzione del poeta nei carceri della Vicaria, periodo nel quale egli potrebbe aver scritto questi inni su commissione del principe di Conca, Matteo di Capua. Chiodo non cela il sospetto che l'operazione possa essere considerata un «servizio reso a una sorta di segreta associazione effettivamente dedicata a una qualche forma di esoterico rituale» (p. 110). Il testo del ms. è redatto professionalmente ed elegantemente; scrittura e filigrana ci portano tra fine Cinquecento e primo Seicento, quindi non contraddicono l'ipotesi cui si accennava. Alcune rare correzioni di altra mano potrebbero essere del Marino, anche se non sufficientemente estese per permettere un'*expertise* sicura. Ancora, un sonetto di Leandro Boverini al Marino parla di «Inni tuoi chiari e sublimi» e tutta la prima quartina sembra proprio riferirsi a questi *Inni profani*. Allora dov'è il problema attributivo? Sta tutto nella qualità dei testi. Si tratta di versi apparentemente malfatti, spesso anisosillabici, ricchi di solecismi, improprietà – a non voler parlare di dialettalismi magari attribuibili al copista. Sono versi francamente brutti, talora orridi, davvero lontani dalla penna del Marino. Chiodo pensa a una possibile opera a più mani, magari a quattro mani (con il principe di Conca stesso?), ma lascia l'ipotesi come tale, dopo un esame minuzioso dei dati in possesso e del rapporto del volgarizzamento col testo greco e con le traduzioni latine conosciute. Questi inni sembrerebbero una sorta di prima traduzione abbozzata, che rimanda a un secondo momento la limatura dei versi. Forse l'incarico dato al Marino era proprio quello di versificare elegantemente una semplice traccia traduttoria vagamente endecasillabica? Forse, e magari le rare correzioni (se autografe) potrebbero essere i primi svogliati interventi dell'autore della *Lira*.

Venendo alle opere garantite di penna del Marino, verifichiamo, come si diceva, un incremento di lavoro scientifico intorno al Cavaliere, segno di un processo di rivalutazione profonda che risale almeno alla *Lectura Marini* curata da Guardiani decenni addietro<sup>60</sup>. Più di recente abbiamo nuove edizioni delle *Dicerie*<sup>61</sup>, dell'*Adone*<sup>62</sup>, della *Lira*<sup>63</sup>, della *Galeria*<sup>64</sup>, della

<sup>59</sup> Torino, Res, 2014.

<sup>60</sup> Toronto, Dovehouse, 1989.

<sup>61</sup> G. B. MARINO, *Dicerie sacre*, a cura di E. Ardissino, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014.

<sup>62</sup> A cura di M. Pieri, Trento, La Finestra, 2007; a cura di E. Russo, Milano, Rizzoli, 2013, con ampio commento. Di Russo si veda poi l'esemplare monografia *Marino*, Roma, Salerno Editrice, 2008.

<sup>63</sup> A cura di M. Slawinski, Torino, Res, 2007; a cura di L. Salvarani, Trento, La Finestra, 2012.

<sup>64</sup> A cura di M. Pieri, A. Ruffino, Trento, La Finestra, 2005.

*Sampogna*<sup>65</sup>, della *Strage* con altri testi encomiastici<sup>66</sup>, e non solo<sup>67</sup>. La notizia di uno schema narrativo del poema mai realizzato sulle *Trasformazioni* si rilegge ora comodamente nell'edizione commentatissima della *Vita* del Baiacca<sup>68</sup>, cui rimando per ogni dettaglio. Insomma, è tempo per una considerazione complessiva dell'opera mariniana in rapporto al barocco italiano ed europeo? Forse sì, anche se i rischi di interpretazioni grandiose, "filosofiche" e apparentemente rivoluzionarie non sono pochi<sup>69</sup>. Mi atterrei a pochi dati che considero se non proprio certi, almeno fecondi.

Primo. Il poema mariniano rappresenta un modello del genere nella civiltà barocca; per intenderne le caratteristiche esemplari va confrontato con l'altro capolavoro coevo, le *Soledades* di Góngora. Due paradigmi di un nuovo stile moderno per l'Europa: da una parte estensivo, dall'altra intensivo, da una parte smisuratamente enciclopedico, dall'altra ritagliato su una evenemenzialità circoscritta assunta però a livelli di super-significazione, da una parte mitologico, dall'altra realistico-sublimateo, da una parte spalancato, dall'altra oscuro e corrusco. Le due opere si completano, verrebbe da dire, superando la rigorosa distinzione di giudizio di valore crociano<sup>70</sup>. Senza dimenticare però che l'importanza per il Novecento di Góngora è stata di gran lunga maggiore di quella del vituperato Marino: non sarà un caso se in Italia non si ha avuto un analogo della generazione del '27.

Secondo. Nell'*Adone* il modernismo concettista, peraltro moderato rispetto agli imitatori, si caratterizza fondamentalmente per una frequente necessità di isotopia di figura di pensiero e figura di parola, ovvero coincidenza di metafora e paronomasia (*rosa riso d'Amor*, per intenderci): non è tanto un *sensuous thought* quanto un "pensiero canoro", o meglio "pensiero assonan-

<sup>65</sup> A cura di V. De Maldé, Parma, Guanda, 1993; a cura di M. Pieri, A. Ruffini, L. Salvarani, Trento, La Finestra, 2006, cui aggiungere ora *Atteone. Idillio favoloso*, a cura di L. Giachino, con una postfazione di N. M. Fracasso, Fossano, Casaccia, 2015.

<sup>66</sup> *Panegirici & Epithalami*, a cura di D. Varini, A. Ruffino, L. Salvarani, L. Madella, Trento, La Finestra, 2012.

<sup>67</sup> Segnalo almeno *La sferza e il Tempio*, a cura di G. P. Maragoni, Roma, Vignola, 1995. Vd. di recente M. MALAVASI, «Simulando rigor, stringe la sferza»: appunti su un lavoro del Marino, in *Le scritture dell'ira. Voci e modi dell'invettiva nella letteratura italiana*, a cura di C. Spila, G. Crimi, Roma, Tre-Press, 2016, pp. 83-118.

<sup>68</sup> C. CARMINATI, *Vita e morte del Cavalier Marino*, Bologna, I libri di Emil, 2011, pp. 98-99. Della Carminati si segnala poi il fondamentale *Giovan Battista Marino tra Inquisizione e censura*, Roma-Padova, Antenore, 2008.

<sup>69</sup> Pensiamo a M.-F. TRISTAN, *La scène de l'écriture*, Paris, Champion, 2002 (trad. it.: *Sileno Barocco. Il "Cavalier Marino" fra sacro e profano*, Trento, La Finestra, 2008).

<sup>70</sup> Un ulteriore auto-rimando (e me ne scuso) a *Croce e il barocco*, pp. 16-24.

te". Il concetto e il bisticcio: una musica pensante. Crediamo che questa sia la costante stilistica più peculiare del *poiein* mariniano (che avrà, come vedremo *infra*, singolari ripercussioni sullo stile drammaturgico di Metastasio).

Terzo. La scelta per la materia mitologico-romanzesca, in funzione anti-tassiana, non esclude affatto l'attenzione alla realtà, anzi: nella prospettiva totalizzante ogni elemento naturale e scientifico<sup>71</sup> viene riassorbito nel coagulo del mito, o meglio della poesia stessa. Il particolare realismo moderno barocco non è estraneo all'*Adone*.

Quarto. Ulteriore ausilio per comprendere le peculiarità dell'*Adone* viene dal confronto con i poemi italiani che lo circondano, massime quelli oppositivi, come il *Mondo nuovo* di Stigliani<sup>72</sup> o *L'elettione* di Bracciolini<sup>73</sup>. Non è detto che il capolavoro mariniano sia poi la soluzione vincente, come intelligentemente suggerisce Emilio Russo, avanzando l'ipotesi che

il profilo letterario del Marino, sia pure imperioso e dominante in grazia di una lucida campagna di autopromozione, risulti alla fine minoritario sul piano puntuale delle soluzioni poetiche, entro un ventaglio di esperienze che muovevano, per contenuti e/o per grana di stile, in altre direzioni<sup>74</sup>.

### Meteorite

In una lettera di Peregrini a Malvezzi del 14 febbraio 1638, nota ora per l'apporto infaticabile di Clizia Carminati<sup>75</sup>, si dice che Giambattista Manzini, uomo focoso e spadaccino temibile, era irritatissimo a causa dell'*Arte historica* del Mascardi<sup>76</sup>, in cui si vedeva oggetto di feroce biasimo come scrittore di «stile spezzato»<sup>77</sup>. Peregrini comunica che il Manzini «sta ora scrivendo

<sup>71</sup> Cfr. T. E. MUSSIO, *Galileo, the New Endymion: Progress and Knowledge in G. B. Marino's «Adone»*, «Italian Quarterly», XXXVIII, 2001, 147-148, pp. 15-26.

<sup>72</sup> Su cui vd. almeno M. GARCÍA AGUILAR, *La épica colonial en la literatura barroca italiana: estudio y edición crítica de «Il Mondo Nuovo» de Tommaso Stigliani*, Granada, Universidad de Granada, 2003; C. ALOÈ, *Il «Mondo nuovo» di Tommaso Stigliani: un ponte letterario e culturale tra America ed Europa*, tesi di PhD, University of Birmingham, 2011.

<sup>73</sup> F. BRACCIOLINI, *L'elettione di Urbano Papa VIII*, Trento, La Finestra, 2006.

<sup>74</sup> E. RUSSO, *Colombo in prosa e in versi. Note sul «Mondo nuovo» di Stigliani*, in *Epica e Oceano*, a cura di chi scrive, Roma, Bulzoni, 2015, pp. 79-98.

<sup>75</sup> *Una lettera di Matteo Peregrini a Virgilio Malvezzi*, «Studi secenteschi», XLI, 2000, pp. 455-462.

<sup>76</sup> Vd. E. BELLINI, *Agostino Mascardi tra «ars poetica» e «ars historica»*, Milano, Vita e Pensiero, 2002, in part. pp. 228-230.

<sup>77</sup> Cfr. poi C. CARMINATI, *Ancora sulla «polemica intorno alla prosa barocca»*, «Studi secenteschi», XLV, 2004, pp. 436-446. Un quadro ulteriormente ampio era in EAD., *Alcune considerazioni sulla scrittura laconica del Seicento*, «Aprosiana», XVI, 2008, pp. 91-112.

un'opera retorica contra detto discorso». Si è tradizionalmente identificata questa *opera retorica* con la *Lettera apologetica* pubblicata in coda alle *Grazie rivali*<sup>78</sup>. Invece l'indicazione andrà riferita alle future *Meteore rettoriche*, come si desume del resto dalla conclusione stessa della *Lettera apologetica*:

Fra qualche giorni [...] mi darò tutto ad ordinare, e pubblicare i miei proginnasmi rhetorici, ne' quali farò veder minutamente quel, ch'io stimi le costoro opposizioni, professando di mostrar in quel libro la natura dello stile in universale, e del costoro in particolare (p. 134).

D'altra parte la *Lettera apologetica* non è propriamente un organico trattato di stile, ma una difesa animosa e sussiegosa della propria scrittura contro i pedantacci ipercritici<sup>79</sup>.

Ora abbiamo finalmente un'edizione moderna delle *Meteore*<sup>80</sup>, che usciranno molto dopo, nel 1652, con dedica al cardinal Mazarino. È assai istruttivo poter leggere questi proginnasmi, che variano il quadro mediocinquecentesco della trattatistica sul concettismo, concentrato sempre sui soliti "temperati" Peregrini e Sforza Pallavicino, accanto agli "estremisti" Tesauro e Gracián, ignorando ad esempio proprio il Manzini. Il cui trattato è tutto iper-modernista, ispirato fortemente dallo pseudo-Longino del *Sublime* («bisogna trascendere»), teso alla grandezza e alla novità, all'originalità non vuota («polpa, non pompa»), all'acume dell'ingegno: «Bisogna ardire, innovare, tentare» (p. 119). Manzini rifiuta l'imitazione, o al massimo si appropinqua alla *mellificatio* di tradizione poliziana e pichiana. Ma soprattutto fornisce una ermeneutica del concetto di straordinaria ricchezza. Elogia i *lumi*, gli *spiriti*, le *vivezze*, ma non crede che questi bagliori siano "innaturali":

Ella è una scusa de gl'ingegni scarsi e plebei il dir che questi lumi e questo lustro non sieno naturali, e che rendano fucata, putida di lucerna, et inverisimile l'orazione. Non la rendono putida di lucerna, ma odorosa d'ingegno. Non le tolgono il naturale: le illustrano e nobilitan la natura. Non le levano il verisimile, le aggiungono l'amabile, e l'ammirabile (pp. 137-138).

<sup>78</sup> Citiamo da *Le Grazie Rivali. Declamazioni Accademiche del Cav. GIO. BATTISTA MANZINI* [...], Bologna e Macerata, Eredi del Salvioni e A. Grisei, 1638; precedente edizione: Bologna, Tebaldini, 1637.

<sup>79</sup> Da registrare però l'opinione contraria – e autorevole – di CARMINATI, *Una lettera*, p. 459. Si noti comunque che in una missiva di Manzini a Malvezzi dell'ottobre 1638 (pubblicata da EAD., *Ancora sulla polemica*, pp. 442-443) la *Lettera apologetica* è definita «certa apologia», e non opera retorica.

<sup>80</sup> *Il buratto ed il punto. Concettismo, Retorica e Pittura fra Genova e Bologna 1629-1652*, a cura di M. Pieri, D. Varini, Trento, La Finestra, 2006, pp. 77-267.

E ancora:

L'orazione dell'huomo ha da essere tutta spirito, tutta tesoro, tutta splendore; e tant'è lontano che ciò le tolga il naturale e 'l probabile, ch'anzi esser tutto il contrario è necessario sostenersi da caduno c'habbia un poco d'intendimento (p. 139).

Dunque il concetto e il parto ingegnoso sono coerenti con la natura, non la contraddicono. D'altronde anche per Tesauro la metafora è arricchimento gnoseologico, quindi osservazione locupletata della realtà, come raddoppiata da un cannocchiale. Tuttavia poco dopo Manzini sviluppa il tema dell'artificialità, e sembrerebbe porsi in contraddizione con sé stesso. L'arte supera la natura: «[...] l'artificiale è più simpatico e amabile all'huomo, di natura curioso, dell'istesso naturale»; c'è una «naturale inclinazione e propensione, con che siamo stati generati dalla natura ad amar l'artificiale» (p. 143). A parte il suono vagamente pre-baudelairiano di queste parole, si noti che la discussione sull'artificiale fa continuo riferimento alla necessità di natura. È qui che si coglie l'intima sostanza della poetica barocca, della sua discontinuità rispetto al razionalismo e all'idealismo rinascimentali. L'artificio è naturale e la natura *patitur* il concettismo, anzi tramite il concetto e l'artificio si entra nel cuore del reale, o meglio della comprensione piena del reale. Sarà così anche in Baudelaire, il poeta della modernità piena: artificialità e brutta realtà metropolitana saranno tutt'uno. Manzini esalta il *concettare* come atto supremo dell'intelletto, che parte però dall'*occasione* (p. 151): una formulazione teorica che illustra gran parte della poesia barocca e che inevitabilmente ci rimanda a secoli in avanti, verso Montale. Il ruolo del soggetto creatore, produttore e inventore in una forma radicalmente moderna, ci spinge verso una nuova era:

Si la notion de littérature au sens moderne n'existe pas encore à la Renaissance, c'est à travers ce déplacement du mot *ingenio* vers le domaine poétique que sa spécificité commence à se dire. On se met à distinguer alors les ouvrages d'"érudition" ou de "doctrine" et les "ouvrages d'esprit" (*obras de ingenio*), ces derniers correspondant à peu près à ce qu'on appellera, avec le Romantisme, littérature ou oeuvres littéraires<sup>81</sup>.

Non è poco, ci sembra.

### *Classicismo barocco*

La perplessità su una separazione netta fra classicismo e barocco nella cultura secentesca si è fatta sempre più forte negli ultimi tempi. È un dato

<sup>81</sup> M. BLANCO, *Les Rhétoriques de la Pointe. Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe*, Genève, Slatkine, 1992, p. 27.

che svilupperemo in seguito, ma evochiamo intanto alcune voci significative in merito. Sul piano letterario, ascoltiamo quanto indica Battistini nel suo importante libro sul barocco:

Eppure, nonostante il desiderio<sup>82</sup> di un linguaggio più semplice e naturale, nonostante gli appelli alla serietà e al “giudizio”, a fungere da antidoto alle intemperanze dell’“ingegno”, non si può propriamente parlare di “Antibarocco”, perché anche coloro che non si sentirono appagati dalle piroette stilistiche e dalle forzature non seppero mai liberarsene del tutto, finendo in realtà per dare vita a compromessi e a «esistenze composite». Si può così parlare di “classicismo barocco” che si esprime «come l’equilibrio nell’eccesso e la misura nell’insolito»<sup>83</sup>.

Ancora più deciso il suggerimento, in ambito storico-artistico, da parte di Montanari:

Accanto alle molte obiezioni teoriche che si possono avanzare contro l’idea di usare il tasso di “classicismo” per differenziare, e quindi catalogare, gli artisti del Seicento, ne esiste anche una pratica: e cioè che un simile metro non funziona. Bernini, Borromini e Cortona furono fanatici frequentatori dell’arte e della tradizione classiche, che conobbero e utilizzarono certo più, e iù profondamente, di Sacchi, Duquesnoy o Maratti. Su quelle basi è impossibile opporre – per esempio – Bernini e Poussin non solo all’altezza del 1630 (quando il primo ottenne al secondo la commissione del *Sant’Erasmus* per San Pietro) ma anche trent’anni dopo, quando un Poussin vicino alla fine ci lascia, nell’*Inverno* delle *Quattro Stagioni* al Louvre, la più straordinaria interpretazione contemporanea della Fontana dei Quattro Fiumi di Bernini. Ciò non vuol dire che dobbiamo rinunciare a distinguere nel grande contenitore dell’arte barocca, o che dobbiamo pensare che Bernini sia uguale a Poussin: ma solo che l’indicatore del classicismo non è adatto a far emergere le differenze<sup>84</sup>.

Già il grande Maravall, che in quanto ad analisi aveva i piedi ben saldi in terra, scriveva:

Durante la prima metà del diciassettesimo secolo il Barocco e il generico classicismo, differenziati da sfumature superficiali – ma con una base comune che affonda le proprie radici nella crisi del Manierismo – si sovrappongono e si combinano in molteplici soluzioni provvisorie e interdipendenti, senza trovarsi mai allo stato puro, né costituire scuole separate<sup>85</sup>.

<sup>82</sup> Da parte dei “classicisti”.

<sup>83</sup> BATTISTINI, *Il Barocco. Cultura, miti, immagini*, pp. 33-34; le citazioni sono da J. ROUSSET, *La letteratura dell’età barocca in Francia*, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 9.

<sup>84</sup> MONTANARI, *Il Barocco*, p. 15.

<sup>85</sup> MARAVALL, *La cultura del Barocco*, p. 23.



L'area più controversa, in merito alla dialettica classicismo/barocco, è senz'altro quella francese. Scrive la Griseri:

Inserire questo Seicento francese nel Barocco, equivale ad arricchire quell'età, senza cadere in distinzioni a oltranza rigide, come quella che vede da una parte il Barocco, all'opposto il classicismo. In realtà si può dimostrare che anche il Barocco conosce regole, logica, ecc. Né si può dire che il classicismo conosce solo discrezione, concisione, sobrietà, anzi. Basta pensare a Versailles, all'emozione e alla forza di quelle proposizioni<sup>86</sup>.

A tutti noto è il libro quasi pionieristico del Tapié del '57, in nuova edizione nel '72. Vi si disegnava una grandiosa scena europea in cui il conflitto fra istanza classicista e istanza impetuosamente barocca nel Seicento si traduceva in una complessità, più che in una polarità rigorosa, e il barocco veniva considerato non tanto una opposizione quanto una derivazione della stagione rinascimentale. Di fronte a numerose architetture dislocate dalla Francia all'Inghilterra alla Polonia ecc. Tapié si domanda spesso provocatoriamente: si tratta di barocco o classicismo? Il fatto è che

una stessa epoca ha visto il compimento di San Pietro a Roma e la costruzione di Versailles, una stessa epoca e una stessa Europa. Al di là delle evidenti differenze, che percepiamo così vividamente, troppo vividamente forse, non vi saranno origini comuni e affinità nascoste?<sup>87</sup>.

La culla di tutto è l'Italia, ma la visione sovranazionale permette una ricchezza di analisi davvero proficua. Si arriva così alla meraviglia di scoprire filigrane borrominiane nell'Inghilterra del grande Wren e del magnifico Hawksmoor.

Sulla linea di Tapié, il Dubois<sup>88</sup> vuole «dissiper l'illusion de l'exclusion des contraires», riferendosi alla polarità barocco-classicismo (p. 13). Se storicamente, almeno in Francia, esisterebbe una stagione barocca nei primi decenni del Seicento e poi uno stile "Luigi XIV" classicista dalla metà del secolo grosso modo in poi, in realtà le cose sono più embricate. Se si arriva a dire banalità come «*Dom Juan est plus baroque que Le Misanthrope*» (*ibid.*), ovvero che il secondo è più *classique* del primo, ciò vuol dire che qualcosa non torna nella riproduzione seriale dei luoghi comuni manualistici. Dubois sa bene questo, e lo ribadisce più volte nel suo volume. Se la vulgata vorrebbe Racine più classicista di Corneille, la effettività delle opere (inutile

<sup>86</sup> GRISERI, *Le metamorfosi del Barocco*, p. 121.

<sup>87</sup> V. L. TAPIÉ, *Barocco e classicismo*, Milano, Vita e Pensiero, 1998, p. 4.

<sup>88</sup> C.-G. DUBOIS, *Le Baroque. Profondeurs de l'apparence*, Bordeaux, Presses Universitaires, 1993 (I ed. 1973).

citare solo *Phèdre*) ci mette di fronte a una *impasse* ben difficile da sciogliere con formule storiograficamente di comodo. Le differenze, che pure ci sono, spesso però celano una sostanza comune:

Le baroque serait une manière de mettre en scène le conflit, le classicisme une manière de le mettre en cage: dans les deux cas, nous avons la même structuration de la pensée à défaut de la même représentation (p. 112).

Dubois ha in particolare parole assai illuminanti per il *topos* barocco del *theatrum mundi*: «la vie est un théâtre», ma «l'inverse est également vrai, et le théâtre veut apparaître comme une image de la vie» (p. 161). Questo per noi è essenziale: non c'è un mondo come teatro senza un teatro che imita il mondo in quanto teatro, con uno scambio metaforico che è però interscambio sostanziale. Analizzando *pièces* celebri in cui agisce il "teatro nel teatro" (da *Hamlet* a *L'illusion Comique* al geniale *Saint Genest* di Rotrou), Dubois mette in dubbio che vi sia una cesura poi fra un teatro barocco dell'ambiguità e uno classicista dell'autenticità: «Les distinctions en fait ne sont pas aussi simples» (p. 169). A tutto questo ragionamento aggiunge però una marca che non ci convince appieno: «S'il était seulement miroir, le théâtre baroque serait une forme de théâtre réaliste. Mais son pouvoir réfléchissant est surtout saisi comme pouvoir déformant» (*ibid.*). Non vediamo come il potere di deformazione, che l'arte del resto riceve dalla realtà stessa (ogni forma non idealizzata lo dimostra), debba negare la sostanza *realistica* di un teatro che imita il mondo-come-teatro. Si tratta di un realismo filosofico, prima ancora che di un fatto stilistico o rappresentazionale. Il teatro barocco si separa dal teatro della neo-convenzione umanistico-rinascimentale proprio per mettere in scena l'incredibile difformità e complessità del reale. Non si dimentichi che anche la magia è considerata una scienza naturalistica, parallela alla nuova scienza galileiana: si pensi alla vicenda personale di Newton, solo per fare un esempio. Quindi un teatro fluido è lì a interpretare una natura fluida, una realtà polimorfa. Tutto ciò non si traduce nella solita solfa dell'universo cangiante *maraviglioso* del barocco: tutto ciò è per noi realismo, nuova civiltà culturale e artistica, protomodernità insomma. Don Giovanni e Fedra, su cui conclude il Dubois (pp. 218-219), stanno insieme con Faust e il *buscón* di Quevedo, che non a caso Spitzer paragonava all'eroe libertino<sup>89</sup>. Tutti personaggi moderni, e barocchi nel senso epocale complessivo che stiamo usando, a prescindere dalle dispute classicismo-anticlassicismo, classicismo-filoneismo ecc., che ani-

<sup>89</sup> «Questo ergersi al di sopra di tutto, questo sfidare la giustizia divina rappresenta l'elemento che conduce ad un raffronto con il Don Juan»: L. SPITZER, *Cinque saggi di ispanistica*, Torino, Giappichelli, 1962, p. 215.

mavano il periodo e che si riproducono come assimilate attraverso una lente deformante, non documentale, da parte di certa storiografia contemporanea.

### *Classicismo ideale e realismo metafisico*

Giusta Platone (*Rep.*, X libro, inizio), l'arte riproduttiva è distante di tre gradi dal reale, come mero specchio: brano celebre, ma ci interessa soprattutto il fatto che l'artigiano costruisca ad esempio un letto  $\pi\rho\acute{o}s\ \tau\acute{\eta}\nu\ \iota\delta\acute{\epsilon}\alpha\nu\ \beta\lambda\acute{\epsilon}\pi\omicron\nu$  cioè 'guardando verso l'idea', fondandosi sull'essenza (596b). Anche il poeta "puro", come Petrarca e i seguaci fino a Mallarmé, guarda alla cosa empirica ma in realtà non vede la sua particolarità, bensì la trascende con lo sguardo poetico nell'idea, anzi neppure la trascende ma la precede e basta con la parola pura che è parola dell'idea, non dell'empiria: fiori, fronde, erbe, ombre, rose e viole ecc. «Se la lingua di Petrarca è la nostra, ciò accade perché egli si è chiuso in un giro di inevitabili oggetti eterni sottratti alla mutabilità della storia»: è Contini che così fonda il discorso su Petrarca e il petrarchismo, poesia di «sostanze sottratte all'azione (perciò alla violenza) e al tempo», che «sono le più elementari (precisamente *luna*, *sole* e affini), di conseguenza non attualizzate». Discorso che è esplicitamente un discorso sul classicismo:

Giova ripetere che le giustificazioni teoriche di ogni poetica classicistica sono sempre state insufficienti, quando non pietose, quasi i lieviti dell'intelligenza fossero riservati in monopolio ai romantici? Coloro, i classicisti, si restringono a irrogare condanne: ma in nome di che legge? In nome di un codice ideale di riduzione, praticata sugli estremi dello schieramento, che non s'intende ove non siano sperimentate le ali risecate

ecc., pagine davvero ben note<sup>90</sup> (e per altro qui sopra già citate). Se torniamo al Platone di prima, prezioso il commento di Heidegger:

Nella parola, e precisamente in quella direttamente parlata (*ma diremmo noi anche in quella poetica*), si incrociano le due prospettive, la prospettiva che guarda a ciò che di volta in volta viene direttamente chiamato in causa: questa casa, questo tavolo, questa lettiera; e la prospettiva che guarda all'in quanto che cosa questo singolo viene chiamato in causa con la parola: questa cosa in quanto casa – guardando al suo aspetto<sup>91</sup>.

*Aspetto* perché *idea* ha in sé il significato di *immagine*, *eidos*, ma nel suo senso assoluto: di unico rispetto ai molteplici. La parola poetica pura è quella appunto *ideale*, fiori, alberi, rose e viole, mentre quella impura guar-

<sup>90</sup> CONTINI, *Varianti e altra linguistica*, pp. 177, 182, 170. Sul concetto di "classico" vd. ora S. TATTI, *Classico: storia di una parola*, Roma, Carocci, 2015.

<sup>91</sup> M. HEIDEGGER, *Nietzsche*, a cura di F. Volpi, Milano, Adelphi, 1994, p. 173.

da all'empirico *hic et nunc* come unico "reale", irregolare, e al limite così difforme da presentare aspetti di *rovina*, alla Benjamin. E dalla rovina poi si risale, per incompiutezza reclamante, di nuovo all'assoluto, al metafisico. Come dire, realismo metafisico<sup>92</sup>.

L'ideale che si incontra col reale, l'eterno col tempo, l'essere col divenire, l'*aiòn* col *chronos*, ecco la genesi del mito, come ci insegnava Paula Philippson<sup>93</sup> (lo ha insegnato *in primis* a Pavese), ed ecco la puntiforme "classicità", ecco cioè il simbolo come ci ammaestra Walter Benjamin: compiuto in sé, mentre l'allegoria riguarda la rovina, l'incompiutezza del reale senza ideale, non in stato di grazia, insomma il realismo, che gradisce però diventare metafisico risalendo dall'empirico all'essere, con procedimento diverso, partendo da uno stato di *dis-grazia*. Benjamin citava, nel saggio sul dramma luttuoso barocco<sup>94</sup>, Friedrich Creuzer, l'autore della *Symbolik*, e la sua antitesi fra simbolo *plastico* e simbolo *mistico* (p. 139); sfruttando il romantico di Heidelberg coglieva nel simbolo plastico ovvero nel classicismo «il momentaneo», appunto l'attimalità come totalità, l'umano come «pienezza dell'essere» (*ibid.*)<sup>95</sup>. E da Creuzer passando a una riflessione sull'allegoria e sul barocco nasceva la pagina famosa e strepitosa che contrappone il «volto trasfigurato» nel simbolo alla «*facies hippocratica*» nell'allegoria (p. 141).

Su Creuzer un fondamentale approfondimento offre Giampiero Moretti in un suo libro davvero importante<sup>96</sup>. Si legga:

Se la Grecia era divenuta incontestabilmente la patria di un'arte perfetta, essa aveva dovuto però pagare come prezzo, secondo Creuzer, il distacco dal mondo simbolico visto come depositario di una superiore verità religiosa, anche se espressa inevitabilmente con inferiori esiti estetici. I legami con la simbolicità originaria erano però nascostamente sopravvissuti, per Creuzer, anche in epoca classica, per ritornare in auge nel periodo alessandrino-romano, sotto l'Impero; la simbolicità avrebbe influenzato poi notevolmente il cristianesimo [...]» (p. 76),

e ancora:

<sup>92</sup> Devo per sintesi rimandare ancora al mio *Realismo metafisico e Montale*.

<sup>93</sup> P. PHILIPPSON, *Origini e forme del mito greco*, a cura di F. Monteverocchi, Torino, Bollati Boringhieri, 2006, p. 38.

<sup>94</sup> BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*.

<sup>95</sup> Vd. F. CREUZER, *Simbolica e mitologia*, a cura di G. Moretti, Roma, Editori Riuniti, 2004, p. 61. Sull'infinità dell'istante nei Greci vd. il classico R. MONDOLFO, *L'infinito nel pensiero dell'antichità classica*, Firenze, La Nuova Italia, 1956, pp. 557-570.

<sup>96</sup> Heidelberg romantica. *Romanticismo tedesco e nichilismo europeo*, Napoli, Guida, 2002. Sul motivo dell'incontro con gli dèi, vd. anche di ID., *La letteratura e le immagini*, in *La conoscenza della letteratura*, a cura di A. Locatelli, vol. III, Bergamo, Sestante, 2003, pp. 27-39.

Cogliendo il sostrato religioso dell'opera d'arte, Creuzer la libera dalle catene estetiche per ricondurla a quella dimensione per la quale, come già per Görres, l'arte è il letto in cui scorre il fiume della vita, del divenire. Un arresto di quel flusso fu la costruzione del pantheon olimpico da parte dei Greci, un "attimo" della storia dell'uomo che Creuzer visse *oscillando fra la gioia per la conquista della bellezza plastica, dell'uomo come simbolo divino, e la malinconia per il tramonto di una sacralità del cosmo* che non poteva non ripercuotersi, altrettanto malinconicamente, anche nel mondo dell'uomo (p. 93, c.vi miei).

La gioia dura poco, la classicità è attimale, subito arriva il dolore, come diceva qualcuno.

La critica continiana al classicismo implicava una riflessione sulla sua impossibilità stessa: il classicismo può esistere solo a partire dall'esperienza del suo contrario, la selezione può darsi soltanto sopra una deselezione. In modo totalmente diverso, anche un moderno pensatore della *diversità* e della *creolizzazione* e della *Relazione* come Édouard Glissant<sup>97</sup> svolge la sua critica al *classicismo* (ai classicismi) contrapponendovi un *barocco* mondializzato; anche per lui il classicismo è legato alla folgorazione, all'attimalità. «L'era dei classicismi (degli approfondimenti di un'unità intera, portata alla dimensione di un universale postulato in quanto tale) è probabilmente conclusa per tutte le culture» (p. 93); subentra un barocco che è segno di deviazione, sregolatezza, meticcio, relazione, marginalità, circolarità centro-periferia, insomma una realtà mondializzante cui si contrappone la sostanziale «intolleranza» del classicismo. In esso la totalità era colta per approssimazioni di istantaneità, modello invece da sostituire con la durata paziente:

In noi non riveliamo più la totalità per folgorazione. Ci avviciniamo ad essa per accumulo di sedimenti. La poetica della durata [...] riappare e succede alla poetica dell'istante. La folgorazione è il tremore di chi desidera o sogna la totalità impossibile o futura; la durata esorta colui che si sforza di viverla, quando le storie congiunte dei popoli ne delineano l'alba (p. 41).

E ancora, duramente: «Si può affermare che una poetica dell'istante sia blasfema, e che ogni poetica della durata consacrì invece un'unanimità?» (p. 197).

È, pure "storicamente", proprio un attimo quello della classicità, il momento di Mirone, Policletto, Fidia, del Partenone ecc., dopo di che subito la maniera<sup>98</sup>, il languore di Prassitele, subito la nostalgia, subito la perdita, la mancanza

<sup>97</sup> *Poetica della Relazione*, Macerata, Quodlibet, 2007.

<sup>98</sup> Proprio subito: «Le età auree sono le pie illusioni dell'umanità. Ci sono momenti felici nella storia, non epoche felici» (A. HAUSER, *Il Manierismo*, Torino, Einaudi, 1988, p. 11, e

e la ricerca, ecco, *la ricerca*, e quindi il procedere verso il reale non ideale, l'episodicità dell'arte alessandrina, quindi il realismo minuto, oppure la disperazione del dolore eccessivo, della slogatura e dell'urlo: l'altare di Pergamo, il Laocoonte, o la morte come segno di sconfitta, di un eroismo non più semidivino ultraumano ma troppo umano, morte nella storia e non nella redenzione («il significato e la morte maturano nello sviluppo della storia», Benjamin), morte senza trasfigurazione che non sia umanità pura: ovvero il Galata morente dei musei capitolini, il più rigoroso della serie. D'altra parte, se consideriamo che il classicismo di Canova è radicalmente prassitelico, e che la musa più intima e identitaria del neoclassicismo è quella funebre<sup>99</sup>, allora vediamo quanto è nostalgico e quindi melanconico anche il neoclassicismo stesso. E se procediamo con gli equivoci della storia, stupendi, per carità, allora evochiamo di nuovo il *Laocoonte* secolarmente frainteso come paradigma del classico, ove invece è modello del difforme, come insegnano Virgilio *in illo tempore* e poi Sadoletto ai tempi del riaffioramento della statua<sup>100</sup>, e come non ci insegna il lacerato spirito di Winckelmann<sup>101</sup>. E d'altra parte se sospendiamo la definizione rigorosa del classicismo, mitica e istantanea, e apriamo il classicismo alla sua storica pluralità (rapporto con l'antico *tout court*) allora chi più classicista di Bernini che con il san Lorenzo in graticola rinnova in chiave più patetica il brutale morire del *dis-graziato* Galata? D'altronde, scriveva Portoghesi in un libro fortunato, sempre a proposito del regista-mago della Roma barocca:

In S. Andrea (al Quirinale) è palese la tesi berniniana che la visione classica contiene in sé come corollari quelle aspirazioni alla complessità e dinamicità compositiva proprie del linguaggio barocco<sup>102</sup>.

vd. pp. 6-8, *Breve durata degli stili classici*). Più moderato, ma vicino, Ernest Robert Curtius: «L'arte classica, nel senso più alto dell'espressione, fiorisce solo in alcuni brevi periodi aurei. Gli storici dell'arte trovano già nelle ultime opere di Raffaello il seme di ciò che si chiama manierismo, ossia della degenerazione della classicità» (*Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, Scandicci, La Nuova Italia, 1992, p. 303).

<sup>99</sup> Vd. il classico R. ROSENBLUM, *Trasformazioni nell'arte. Iconografia e stile tra Neoclassicismo e Romanticismo*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1984. Su Canova la bibliografia è vastissima; rimando al magnifico catalogo della mostra romana *Canova e la Venere Vincitrice*, Milano, Electa, 2007; in particolare, per i rapporti con Foscolo e la materia sepolcrale, vd. O. STEFANI, *Antonio Canova. La statuaria*, Milano, Electa, 1999.

<sup>100</sup> Vd. G. P. MARAGONI, *Sadoletto e il Laocoonte. Di un modo di descrivere l'arte*, Parma, Zara, 1986.

<sup>101</sup> I cui scritti nella celebre silloge einaudiana del 1943 sono stati da poco ripresi e ampliati in nuova edizione: *Il bello nell'arte. La natura, gli antichi, la modernità*, a cura di C. Franzoni, Torino, Einaudi, 2008.

<sup>102</sup> P. PORTOGHESI, *Roma barocca*, Roma-Bari, Laterza, 1982, p. 107

Come a dire che nell'effettività dell'arte del Seicento c'è un modo barocco di essere classicisti, che è quasi ovvio, o meglio c'è una forma di imitazione degli antichi che rinviene in essi paradigmi potenziali per i moderni (o potremmo dire modernisti).

Fra i critici moderni del classicismo c'è naturalmente l'alfiere del realismo metafisico in poesia, ovvero Baudelaire. Nel *Pittore della vita moderna* si consuma una sorta di compromesso fra l'eterno e il relativo, come è noto:

[...] per quanto si possa amare la bellezza generale, espressa dai poeti e dagli artisti classici, non per questo si ha ragione di trascurare la bellezza particolare, la bellezza di circostanza e il tocco di costume. [...] Qui si offre un'occasione opportuna, invero, per istituire una teoria razionale e storica del bello, di contro alla teoria del bello unico e assoluto [...]. Il bello è fatto di un elemento eterno, invariabile, la cui quantità è oltremodo difficile da determinare, e di un elemento relativo, occasionale, che sarà, se si preferisce, volta a volta o contemporaneamente, la moda, la morale, la passione. [...] La modernità è il transitorio, il fuggitivo, il contingente, la metà dell'arte, di cui l'altra metà è l'eterno e l'immutabile. [...] E questo elemento transitorio, fuggitivo, dalle metamorfosi così frequenti, nessuno ha il diritto di disprezzare e di trascurare. Quando lo si sopprime, si cade per forza nel vuoto di una bellezza astratta e indefinibile, quale fu quella dell'unica donna vivente prima del peccato originale<sup>103</sup>.

Il classicismo ideale è dunque prelapsario e astratto, vergine da ogni peccato. La modernità di Baudelaire invece nei peccati si involge, e d'altronde per aspirare alla purezza metafisica non si può non passare per la carne, come secoli di cristianesimo ci inducono a credere.

Fra i critici del classicismo ho ancora bisogno di evocare l'Adorno della *Teoria estetica* (pp. 215-218)<sup>104</sup>. Critica del «momento affermativo» dell'arte classicista come «dominio sulla natura»; la classicità ha perso il senso del «manifestarsi sensibile dell'idea», che riporterebbe l'empirico nel principio formale proprio, e quindi punta a una identità di universale e particolare, di idea e individuo (il mito dell'*incontro*), unità peraltro mai riuscita, secondo Adorno. Quindi l'arte moderna guarda piuttosto all'arte arcaica, preclassica. E il problema della critica della classicità è un problema formale: «La purezza della forma è copiata da quella del soggetto che si costituisce, diviene cosciente della sua identità e si spoglia del non identico: un rapporto negativo col non identico» ecc. (p. 273). La forma è «differenza dal non identico», il concetto di *perfezione formale* indica appunto un assoluto, una

<sup>103</sup> C. BAUDELAIRE, *Scritti sull'arte*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 278, 279-280, 288. Cfr. A. PRETE, *I fiori di Baudelaire. L'infinito nelle strade*, Roma, Donzelli, 2007, pp. 88-89.

<sup>104</sup> Torino, Einaudi, 2009 (nuova ed. it. a cura di F. Desideri, G. Matteucci).

distanza da ciò che non è «lo stesso»<sup>105</sup>, una compiutezza in sé autosufficiente e dominante, appunto lo stato di grazia di cui parlava anche Benjamin a proposito del simbolo classico. Ecco che il particolare resiste all'universale che lo schiaccia e vuole annullarlo: «Mentre nel classicismo, il soggetto in estetica riprende animo, viene fatto violenza proprio a lui, cioè al particolare che ha una voce risuonante contro il mutismo dell'universale» (273-74). Le statue classiche ci guardano, dice Adorno, con occhi vuoti, occhiaie cave che incutono paura piuttosto che emozione, così come mutismo e sorta di paralisi dell'espressione è l'universale classico e classicista che esprime solitudine schizofrenica e violenta.

Quasi una violenza della luce e della metafisica, in senso storicamente negativo, a voler citare Derrida che parla di Lévinas nella *Scrittura e la differenza* (p. 116)<sup>106</sup>: la solitudine del pensiero perfetto, della forma perfetta, della luce assoluta e del vuoto altrettanto assoluto e brutale. Solipsismo e potere nella forma classica: totalitarismo del paradigma classico, perfetta sicurezza di sé e autosufficienza, certezza di essere in una *giustizia* luminosa, mentre l'ombra si lascia beffardamente a chi non è in stato di grazia, alle esperienze fallimentari dell'arte, alle *carenze estetiche*, al brutto, insomma. Ebbene, questo modello che storicamente è puntiforme (e necessariamente ingenuo) assume poi nei classicismi una perennità marmorea e oppressiva, dove l'ipocrisia maschera la nostalgia (siamo sempre classici perché il modello è ripetibile, imitabile, sempre) o dove la nostalgia esplode e spezza il marmo ritornando in un paesaggio di rovine, e quindi esponendosi a un classicismo impossibile, quello "romantico" di Hölderlin, ad esempio, quando lamenta in esametri moderni impossibili: «Sage, wo ist Athen?» (*Archipelagus*, v. 62). *Lubi sunt* medievale e barocco! Allora ecco che la classicità, da minuscolo punto nella storia, si riduce ancora e scompare in quanto puro concetto, puro modello di pensiero che svanisce nel momento stesso in cui lo si pensa, ecco che la classicità quasi non esiste, ed è mero segno di nostalgia, cifra di perdita, quindi emblema di condizione umana, concentrato di melanconia. La poesia che vuole invece esulare da questo regno (effimero) della necessità e della compattezza e della purezza, rivolgendosi all'accidentalità, allo sfaldato e all'impuro, è la poesia del realismo che può ritrovare la metafisica, credendoci o meno, questo importa relativamente poco.

<sup>105</sup> Per inquadrare questi concetti nel pensiero di Adorno si dovrà ricorrere necessariamente alla lettura di *Dialettica negativa*, e di recente a *Metafisica. Concetto e problemi*, a cura di S. Petrucciani, Torino, Einaudi, 2006.

<sup>106</sup> J. DERRIDA, *Violenza e metafisica*, in Id., *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 99-198.



La classicità sarebbe dunque un momento, uno stato di grazia storico-puntuale che dura poco. Come scrive Voltaire (in *Siècle de Louis XIV* alle ultime pagine del cap. XXXII), abbisogna di una preparazione lunga ed è seguita da una lunga sterilità. Soggetti e ornamenti sono limitati, i limiti (*bornes*) sono più di quanto si creda. «Tout a ses bornes». Stabiliti i materiali nella loro formulazione perfetta, “classica”, non c’è molto da variare: «[...] on est réduit ou à imiter ou à s’égarer»<sup>107</sup>. Insomma, lo spazio-tempo della classicità è limitato anche in quanto a *inventio*, oltre che a perfezione formale. E del resto la forma è contenuto, nella sintesi classica, come del resto per il pensiero critico di De Sanctis o dello stesso Adorno.

Invece, per la poesia del realismo metafisico l’elemento che distingue dalla classicità è la fede in una nuova *inventio* e in un nuovo sguardo sul non-ideale contingente, sguardo inglobante e curioso, onnivoro. Rispetto al classicismo assoluto (si può solo imitare quel poco che si è dato di perfetto *una tantum* nella storia, come incontro poi non più ripetuto fra *aion* e *chronos*) il realismo metafisico vive nel presente e lo coltiva, anche come accidente, mentre l’altro vive nella riproduzione del passato, un passato leggibile ma ideologicamente *mitico* e certamente puntuale<sup>108</sup>.

Nel classicismo quel *dominio sulla natura* di cui parla Adorno si manifesta evidente nella superiorità del verosimile sul vero: cfr. *Rhetorica ad Herennium* I, 17:

Veri similis narratio erit, si, ut mos, ut opinio, ut natura postulat, dicemus; si spatia temporum, personarum dignitates, consiliorum rationes, locorum opportunitates constabunt, ne refelli possit aut temporis parum fuisse, aut causam nullam, aut locum idoneum non fuisse, aut homines ipsos facere aut pati non potuisse. Si vera res erit, nihilominus haec omnia narrando conservanda sunt; nam saepe veritas, nisi haec servanda sint, fidem non potest facere.

La narrazione verisimile segue i postulati della natura, ma poi deve obbedire alle regole della coerenza verisimigliante, cui assoggetterà anche una narrazione che sia *vera*, cioè che racconti fatti accaduti realmente. Il verosimi-

<sup>107</sup> Citiamo da VOLTAIRE, *Siècle de Louis XIV*, t. II, Paris, Flammarion, s.d., pp. 83-84. Si pensi alla condanna dell’errore barocco come straripamento dai limiti e dalle regole nel precedente pensiero di un Crescimbeni o di un Muratori.

<sup>108</sup> Tanto puntuale è stato l’incontro irripetibile, tanto di lunga durata è l’imitazione: su questo aspetto secolare del classicismo si vedano i numerosi lavori di Amedeo Quondam, fra i quali cito almeno *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del classicismo*, Modena, Panini – Ferrara, ISR, 1991; *Rinascimento e classicismi. Forme e metamorfosi della cultura d’Antico Regime*, Bologna, Il Mulino, 2013.

le fa aggio sul vero, il principio architettonico ideale si sovrappone alla verità accidentale imperfetta<sup>109</sup>. Anche Quintiliano si esprime in termini simili:

Nec quisquam reprehensione dignum putet, quod proposuerim eam [*scil.* narrationem], quae sit tota pro nobis, debere esse verisimilem, cum vera sit. Sunt enim plura vera quidem, sed parum credibilia, sicut falsa quoque frequenter verisimilia (*Inst. or.*, IV, 34).

Il discorso che vale per l'oratoria forense si applica ovviamente anche alla narrazione letteraria. Dietro a tutto questo c'è un passo di Aristotele della *Poetica*, ancorché un po' diversamente modulato, quando si legge: «Del resto bisogna preferire i fatti impossibili ma verosimili, piuttosto che quelli possibili che siano incredibili» (24, 9)<sup>110</sup>. Certo, qui si parla di tragedia e quindi di mito, mentre la *narratio probabilis* rientrava nel *genus narrationis* dell'*argumentum*, quindi del possibile, o addirittura della storia quasi-vera. Tuttavia il monito aristotelico è sempre un'indicazione della validità del criterio della logica ideale sovrapposta all'essere accidentale, o comunque alla possibilità dell'incredibile.

Il classicismo privilegia dunque un ordine ideale rispetto a una «incertezza della vita», come si esprimeva Pirro Ligorio<sup>111</sup>. «L'unica salvezza dal dubbio», commenta Portoghesi, «è l'evasione nel perfetto ordine classico e chi rifiuta l'evasione è tra gli "inimici d'Iddio"». Infatti per Ligorio gli anticlassicisti sono dei melanconici, ovvero dei pazzi: a loro «pare sia cosa ordinaria imitare il stile di quelli che sono stati i migliori. Vorebbero essi che si seguitassero le cose sforzate et dispiacevoli, da spiritati». La polemica è contro il manierismo; ai primi del Seicento si aggiungerà quella contro il "naturalismo". Infatti il classicismo ideale<sup>112</sup>, che privilegia l'idea una e perfetta nella mente dell'artista sulla natura imperfetta e molteplice, è espresso al massimo nella linea dei teorici d'arte secenteschi che da Agucchi conduce al Bellori. Il *Trattato della pittura* del primo è andato perduto tranne un cospicuo frammento pubblicato nel 1646<sup>113</sup>. Si legga:

<sup>109</sup> Si veda al limite la riflessione di Aristotele sull'essere accidentale, addirittura prossimo al non essere, nella *Metafisica* (VI, 2-3: cfr. l'ed. a cura di G. Reale, Milano, Rusconi, 1993, pp. 272-280: 277).

<sup>110</sup> ARISTOTELE, *Dell'arte poetica*, a cura di C. Gallavotti, VIII ed., Milano, Mondadori, 1997, p. 97.

<sup>111</sup> Vd. PORTOGHESI, *Roma barocca*, pp. 80-81.

<sup>112</sup> Cfr. *Il mito del classicismo nel Seicento*, Messina-Firenze, D'Anna, 1964, *passim*.

<sup>113</sup> Vd. D. MAHON, *Studies in Seicento Art and Theory*, Westport (Connecticut), Greenwood Press, 1971, da cui citiamo.

In un'altra cosa più importante sono stati sempre differenti tra di loro i Pittori, cioè intorno all'investigare più o meno la perfezione del bello: poiché alcuni, imitando uno, o più generi di cose, datisi solamente ad imitare quel che alla facoltà visiva è solito di apparire, hanno posto il fine loro nell'imitare il naturale perfettamente, come all'occhio appare, senza cercar niente di più. Ma altri s'inalzano più in alto con l'intendimento, e comprendono nella loro Idea l'eccellenza del bello, e del perfetto, che vorrebbe fare la natura, ancorché ella non l'eseguisca in un sol soggetto, per le molte circostanze, che impediscono, del tempo, della materia, e d'altre dispositioni (ed. Mahon, p. 242).

Quindi il modello operativo di Zeusi<sup>114</sup>, sintetico e unitario rispetto alla diffrazione della bellezza in natura, non fa altro che perfezionare il *telos* stesso della natura. Sono pagine notissime, per cui si può procedere speditamente. Agucchi rifiuta sia i pittori manieristi che peggiorano la natura, sia i naturalisti che la ricopiano fedelmente. Obiettivi polemici, per capirci, possono essere da una parte il Cavalier d'Arpino, dall'altra Caravaggio. Il modello positivo è dato come si sa dai Carracci, e in particolare da Annibale. La "scoperta" a Roma della statuaria antica e di Raffaello rappresenta quindi per gli artisti il momento di perfezionamento della loro maniera<sup>115</sup>. La storia dell'arte moderna è confortata da esempi del passato, classici: seguendo Plinio, Agucchi rammenta che

Pierico conseguì somma gloria nell'imitare cose basse; come delle botteghe de' Barbieri, e de' Calzolari, e degli asinelli, e delle robbe da mangiare, e simili. E Callicle pure imitò cose piccole: e Calare dipinse tavolette d'argomenti comici: et Amulio Romano fu stimato nella Pittura di cose humili. Ma Antifolo imitò egualmente i migliori, e i peggiori: e Quintiliano afferma che Demetrio, benché questi fosse scultore, andò tanto dietro alla simiglianza, che alla bellezza non ebbe riguardo<sup>116</sup> (p. 256).

<sup>114</sup> Rigettato come incongruente dal Bernini, che fu per questo aspramente ripreso da WINCKELMANN: vd. *Il bello nell'arte* (2008), pp. 118, 170 e *Pensieri sull'Imitazione*, a cura di M. Cometa, Palermo, Aesthetica, 2001, p. 33 e p. 57 nota 58.

<sup>115</sup> Si veda in questo senso la necessità di postulare un viaggio a Roma per Correggio, avvertita dal Mengs sino alla moderna filologia: cfr. *Correggio e l'antico*, a cura di A. Coliva, Milano, Federico Motta, 2008.

<sup>116</sup> I rimandi a Plinio e a Quintiliano sono precisamente a *Nat. hist.*, XXXV, 112, 114: «Namque subtexi par est minoris picturae celebres in penicillo, e quibus fuit Piraeicus. Arte paucis postferendus, proposito nescio an destruxerit se, quoniam humilia quidem secutus humilitatis tamen summam adeptus est gloriam. Tonstrinas sutrinisque pinxit et asellos et obsonia ac similia, ob haec cognominatus rhyparographos, in iis consummatae voluntatis, quippe eae pluris veniere quam maximae multorum. [...] Parva et Callicles fecit, item Calates comicis tabellis, utraque Antiphilus» (l'«Amulio Romano» è forse storpiatura del Famulus

Così fra i moderni Raffaello ha imitato «i migliori», Bassano «i peggiori», come Pierico, e Caravaggio «gli eguali», sacrificando alla «similitudine» «l'Idea della bellezza» (pp. 256-57)<sup>117</sup>.

Annibale Carracci tuttavia fu ottimo pittore dal vero, come si sa<sup>118</sup>, soprattutto nella sua prima fase; si consideri allora quanto scrive il Mosini nella *Prefazione* che contiene il frammento dell'Agucchi<sup>119</sup>. In particolare Mosini descrive l'abilità di Annibale nella *caricatura*, e riporta il pensiero beffardo del pittore sul *ritratto caricato* come perfezione della deformità, allo stesso modo che il classicismo ideale di Zeusi-Raffaello attinge la perfezione della bellezza; Mosini parla di «bella deformità» e «perfetta deformità» (p. 262 e vd. le note del Mahon). Si tratta, paradossalmente, di superare ovvero completare la natura di sopra o di sotto, in alto o in basso ...

L'*Idea* di Bellori<sup>120</sup>, com'è noto, fa culminare la linea del classicismo inaugurata teoricamente dall'Agucchi. Ad apertura del discorso, tenuto all'Accademia di San Luca nel maggio 1664 (principe Carlo Maratta), Bellori ripete il monito di perfezionare la natura, aiutandola per così dire a realizzare la sua entelechia:

Al contrario<sup>121</sup> avviene de' corpi sublunari soggetti alle alterazioni ed alla bruttezza; e sebene la natura intende sempre di produrre gli effetti suoi eccellenti, nulladimeno per l'inequalità della materia, si alterano le forme, e particolarmente l'umana bellezza si confonde, come vediamo nell'infinite deformità e sproporzioni che sono in noi. Il perché li nobili pittori e scultori quel primo fabbro imitando, si formano anch'essi nella mente un esempio di bellezza superiore, ed in esso riguardando, emendano la natura senza colpa di colore e di lineamento (pp. 13-14).

Insomma l'arte è superiore alla natura, pur se ne segue la traccia, perfezionandola. Anche Bellori esemplifica dottamente sugli antichi e moderni, ripercorrendo il *pattern* dell'Agucchi: Zeusi pittore esemplare della selezione; Demetrio «troppo naturale», insieme con Dionisio «pittore di uomini» raffi-

di cui Plinio ivi al par. 120); a *Inst. Or.* XII, 10, 9: «Nam Demetrius tanquam nimius in ea [*scil.* veritate] reprehenditur et fuit similitudinis quam pulchritudinis amantior».

<sup>117</sup> Cfr. M. HOCHMANN, *Chi è Pausone? Alle origini del genere 'basso', in I bassifondi del Barocco. La Roma del vizio e della miseria*, a cura di F. Cappelletti, A. Lemoine, Milano, Officina Libraria, 2014, pp. 69-75.

<sup>118</sup> Vd. *Annibale Carracci*, Milano, Electa, 2006, in particolare il saggio di D. BENATI, *Annibale Carracci e il vero*, pp. 19-37.

<sup>119</sup> Vd. MAHON, *Studies in Seicento Art and Theory*, pp. 258-263, da cui citiamo.

<sup>120</sup> Si cita da G. P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di E. Borea, Torino, Einaudi, 1976. Approfondimenti rilevanti in *L'Idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, 2 tt., Roma, De Luca, 2000.

<sup>121</sup> *Scil.* dei celesti corpi sopra la luna.

gurati «simili a noi», come modernamente Caravaggio<sup>122</sup>; Pirreico colpevole di «avere imitato li peggiori e li più vili», come Van Laer, ecc. (pp. 15-16). Bellori cita poi il passo ciceroniano fondante a proposito di Fidia, «ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam» (*Orator*, 2, 8), da cui poi le celebri riproposizioni da parte di Raffaello o Guido Reni. Certo la dottrina dell'Idea in Bellori non è proprio la stessa dei precedenti primosecenteschi, secondocinquecenteschi e rinascimentali, come testimonia il classico saggio di Panofsky, secondo il quale la peculiarità del Bellori sta nel fatto che per lui «l'Idea artistica in quanto tale è fatta provenire dalla contemplazione sensibile [...]». Si vede dunque come nel Bellori la dottrina delle Idee, dopo la puntata neoplatonica, torni completamente ad orientarsi verso quella concezione per cui l'Idea non è insita *a priori* nell'uomo, ma viene acquistata *a posteriori* mediante la contemplazione della natura<sup>123</sup>. Infatti Bellori insiste nella necessità della «continua contemplazione della natura», ad esempio per cogliere e quasi carpire gli *affetti* e i *moti dell'anima* negli esseri umani e poterne imprimere nella mente gli *esempi* (p. 20). Tuttavia la posizione del Bellori resta assolutamente distante da quello che noi chiameremmo realismo metafisico (di Caravaggio o, diversamente indipendentemente, di Zurbarán, o Vermeer)<sup>124</sup>, non che dal naturalismo. Se i pittori manieristi scelgono di imitare il peggior, anzi «si formano l'idea del peggior», i naturalisti sono paragonabili ai materialisti come Democrito, e infatti «non si propongono nella mente idea alcuna; copiano i difetti de' corpi, e si assuefanno alla bruttezza e agli errori» ecc. (p. 22).

<sup>122</sup> Ma si veda la penetrantissima e originale analisi di L. SPEZZAFERRO, in *L'idea del Bello*, t. II, pp. 271-274.

<sup>123</sup> E. PANOFKY, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Scandicci, La Nuova Italia, 1996, pp. 65-66.

<sup>124</sup> Ho difficoltà a fare mia la considerazione di Marc Fumaroli sull'*Atalanta e Ippomene* di Guido Reni come «paragonabile, nel proprio ordine, alle maggiori realizzazioni della *metaphysical poetry* dell'epoca» (*La scuola del silenzio*, Milano, Adelphi, 1995, p. 290), a conclusione di un saggio comunque mirabile. Il punto è che la definizione stessa di poesia metafisica inglese, soprattutto dopo Eliot, presuppone un passaggio «moderno» attraverso l'empiricità per raggiungere poi il cuore della metafisica, un percorso dal brutalmente e fisicamente asemantico (una pulce o una ciocca morta di capelli) alla nitida concettualità e allo spirituale. Nel dipinto di Reni invece si parte già da un'astrazione, da una idealità; *Atalanta e Ippomene* hanno il ritmo dell'idea, non l'affanno del reale, e all'allegoria spirituale non pervengono passando attraverso il sudore o la smorfia di fatica o il gonfiore dei piedi in corsa, ma ci stanno già insediati dentro. I due giovani slanciati su un fondo di oscurità generica sono emblemi magnifici senza essere stati precedentemente opachi, sono nudi come anime e non come atleti fisici, sono significati, non significanti, sono «metafisici» nel senso di «astratti», non nel senso della *metaphysical poetry*, cioè in un senso fisico-metafisico. Si tratta di una poetica diametralmente opposta a quella del realismo metafisico.

Il classicismo ideale non può neppure sospettare che la riproduzione di una realtà accidentale e accidentata, imperfetta ed evidente, possa essere un tramite, anzi quasi l'unico tramite, alla metafisica, che sia Dio o la Bellezza spirituale o quello che volete. Certo, esiste un realismo non metafisico, che si vuole fermare al dato riproduttivo e in questo esaurisce il suo sapore, anche gustosissimo (la bambocciata<sup>125</sup>, insomma) – e tuttavia non si dimentichi che l'arte è sempre in qualche modo simbolica. Però il realismo del difetto, di piedacci manacce testacce<sup>126</sup>, o dell'accidente prosaico nella poesia, aspira a una sublimazione proprio perché tratta un essere accidentale e incompiuto, fatticità e creaturalità che sono scala al divino. (Divino che si è incarnato, d'altronde). Anche il realismo della minuzia, non che del difetto, è contrario al classicismo belloriano: diceva Poussin che il pittore, praticando la «maniera magnifica», deve guardare solo al «grande» e non ai dettagli volgari, alle «minuzie», come riporta Bellori<sup>127</sup>:

[...] essendo grande la materia intorno a cui si va affaticando il pittore, il primo avvertimento sia che dalle minuzie a tutto suo potere si allontan, per non contravenire al decoro dell'istoria trascorrendo con frettoloso pennello le cose magnifiche e grandi per trascurarsi nelle volgari e leggiere. [...] È adunque da sprezzarsi la viltà e la bassezza de' soggetti lontani da ogni artificio che vi possa essere usato (pp. 479-480).

Che il divino si possa manifestare in un corrugarsi umano della pelle o in un insudiciarsi dei piedi (*beati i piedi di chi evangelizza!* e cfr. poi i piedoni memorabili dipinti dal Maestro dell'*Annuncio ai pastori*)<sup>128</sup> non pare ammissibile. Infatti il Bellori, quando deve biografare il Merisi, deplora soprattutto il suo magistero nell'arte mimetica del difettoso:

Allora cominciò l'imitazione delle cose vili, ricercandosi le sozzure e le deformità, come sogliono fare alcuni ansiosamente: se essi hanno a dipingere un'armatura, eleggono la più rugginosa, se un vaso, non lo fanno intero, ma sboccato e rotto. Sono gli abiti loro calze, brache e berrettoni, e così nell'imitare li corpi si fermano con tutto lo studio sopra le rughe e i difetti della pelle e dintorni, formano le dita nodose, le membra alterate dai morbi (p. 230).

<sup>125</sup> Si rammentino però le parole di un maestro come Giuliano Briganti: «[...] il sentimento del 'reale' che anima le opere del Van Laer e dei bamboccianti non è concepibile senza la rivoluzione caravaggesca» ecc. (G. BRIGANTI – L. TREZZANI – L. LAUREATI, *I bamboccianti*, Roma, Ugo Bozzi, 1983, p. 32).

<sup>126</sup> *Il Guercino*, a cura di D. Mahon, Bologna, Alfa, 1968, p. 97. Il disegnatore pesarese Simone Cantarini, contemplando la pala del *San Guglielmo* di Guercino, esclamava: «[...] piedacci, manaccie, e testaccia, e pur bisogna che mi piaccia».

<sup>127</sup> Cit. da M. PRAZ, *Gusto neoclassico*, Milano, Rizzoli, 1990, p. 37, e vd. p. 27.

<sup>128</sup> Su cui vd. la scheda di N. Spinosa in *Caravaggio e l'Europa*, Milano, Skira, 2005, p. 430 e bibliografia.

Il giudizio belloriano è chiaro, e arcinoto, per cui mi scuso ancora per l'ovvietà delle citazioni: la vera *bellezza* dell'*imitazione* sarà restaurata da Annibale Carracci (p. 231). Il classicismo vuole così contrapporre un ordine logico natural-ideale a una pura "prassi" pittorica realista che corrisponde a una osservazione della fatticità e dell'evenemenzialità altrettanto "pure", ovvero impure. Argan lo esprime molto lucidamente, in pagine celebri:

L'antitesi, dunque, è tra una pittura che è discorso o linguaggio, e per la quale vale il principio classico *ut pictura poësis*, e una pittura che, non avendo riscontro nella poesia, è soltanto pittura, *praxis* pittorica. Il classicismo, come linguaggio e discorso, è dimostrativo [...]: è quindi storico e naturale, perché ci dà il "naturale" sviluppo dei fatti, mentre il realismo, malgrado la protestata fedeltà al vero, è astorico e innaturale perché dà il fatto nel suo mero accadere, senza spiegarne le cause e le conseguenze. [...] Il Caravaggio ha il disperato ardire di lacerare il velo della finzione: lui che spregia la storia ordinata in una forma logica e guarda all'evento che accade, vede nella morte il vero evento, che non ha cause né effetti<sup>129</sup>.

Certo, l'interpretazione tutta immanentistica del Caravaggio è ormai discutibile: preferirei parlare per lui di realismo metafisico, ove cioè il dato brutalmente evenemenziale, proprio perché tale, ritagliato e astratto si carica di un significato irresistibilmente trascendente. In un quadro di morte, come il transito della Vergine del Louvre, tutto è struggente opacità che reclama cifrature di eterno. Tuttavia la definizione di Argan del classicismo come «principio d'ordine», ordine naturale e storico, quindi razionalità-leggibilità del mondo, è ben vitale: «[...] gli antichi agivano secondo ragione, quindi storicamente, in un mondo concepito secondo ragione, quindi la Natura»<sup>130</sup>. Dietro al classicismo c'è sempre una filosofia che vede il mondo come ordinato e tendente alla perfezione per una sua innata razionalità; il passo verso la teorizzazione del migliore dei mondi possibili è breve:

Così non v'è niente d'inculto, di sterile, di morto nell'universo, e non v'è caos né confusione che all'apparenza [...]; se noi potessimo intendere abbastanza l'ordine dell'universo, troveremmo che esso sorpassa tutti i desideri dei più saggi, e che è impossibile renderlo migliore di quello che è<sup>131</sup>.

Anche un altro concetto cardine nel pensiero di Leibniz ci riporta ai principi estetici del classicismo, quello della *semplicità*: la perfezione assomiglia al comportamento di un autore sapiente che esprime il massimo dei contenuti con

<sup>129</sup> G. C. ARGAN, *L'Europa delle capitali. 1600-1700*, Genève, A. Skira, 1964, pp. 94, 96. Si veda anche la ristampa 2004, con introduzione di C. Gamba.

<sup>130</sup> Ivi, p. 99.

<sup>131</sup> LEIBNIZ, *La Monadologia*, VI ed., Bari, Laterza, 1968, pp. 142, 149.

il minor numero possibile di parole, e la semplicità e l'economia sono proprie del comportamento razionale di Dio, giacché la ragione sceglie la chiarezza semplice e rifiuta la molteplicità confusa. Infatti il mondo più perfetto, cioè quello che Dio ha scelto, è quello più semplice in ipotesi e più ricco in fenomeni. Si veda il *Discorso di metafisica*, I, V-VI, e su questo prima o poi torneremo.

Se tutti i diversi rilievi in merito al Caravaggio e alla sua "corrente" (assolutamente fluida, certo e pluralissima)<sup>132</sup> sono truismi, pure noiosi ormai, per gli storici dell'arte, forse occorrerebbe insistere presso i letterati e gli italianisti in particolare sul processo di costruzione di un "realismo del difetto" analogo nella lirica secentesca e tardocinquecentesca. Ho già avuto modo di parlarne; d'altronde che il difetto potesse essere luminosamente bello era già patrimonio antico, se pure forse periferico: penso proprio al neo luminoso sul volto del ragazzo amato da Alceo, su cui Cicerone<sup>133</sup>. Ma al di là dell'estetizzazione, sublimazione o assunzione in chiave concettistica e metafisica, il semplice dato inventivo e descrittivo può essere registrato in linea con questo nuovo "realismo" che connota il moderno nascente nello snodo cinque-secentesco<sup>134</sup>. Parafrasando il Bellori (ed ereditandone l'esemplificazione su casi estremi), potremmo dire che i lirici in questione, se devono raffigurare una donna, scelgono la più imperfetta, che sia zoppa, o sia guercia, che non sia bionda, o sia fosca, negra; se devono evocare una capigliatura, eleggono quella posticcia, tratta da teste di donne morte, e cantano pollarole e sartore ecc.: son cose che leggiamo in qualunque antologia di "marinisti". E in generale si tende a selezionare oggetti di canto occasionali o persino accidentali, microscopici o prosaicamente quotidiani e inerti, traendone luminosità, radianza di pensiero e meraviglia, cavandone moralità, o sfondando il dato opaco in apertura metafisica, comunque spirituale, metempirica. Ma in ogni caso la vulgata critica sul barocco letterario tende a insistere noiosamente sull'artificio, la stramberia, il capriccio, senza cogliere il valore di modernità e senza insistere sul nucleo oggidiano del *realismo*, per quanto controversa sia la categoria in questione. Infatti se si rinuncia a questa riflessione pur così complessa e delicata, non si intende la genesi del

<sup>132</sup> Vd., fra l'altro, *Caravaggio e l'Europa*.

<sup>133</sup> *De natura deorum*, I, 79: il neo è *macula* e insieme *lumen*. La poesia sul neo femminile, come si è visto sopra, è assai diffusa fra Cinque e Seicento; si pensi ai componimenti di Tasso e di Pigna sul neo di Anna e Lucrezia Bendidio, fino al neo sconcertante che «somiglia in puro latte a immonda mosca» sul viso di un bel giovinetto nel XVI canto dell'*Adone* (ott. 125-126). Vd. O. BESOMI, *Ricerche intorno alla «Lira» di G. B. Marino*, Padova, Antenore, 1969, alla voce «neo» dell'Indice dei temi e delle metafore.

<sup>134</sup> Vd. J. A. MARAVALL, *Velázquez e lo spirito della modernità*, Genova, Marietti, 1988.



moderno appunto databile al passaggio Cinque-Seicento e si rimane magari fermi alla disputa marinisti-antimarinisti che va documentata positivamente ma va anche trascesa sul piano storico-interpretativo (così come va fatto per definire il classicismo romantico di un Leopardi antiromantico, ad esempio).

Appunto nella solita polarità classicismo-barocco, che ha valore di ricostruzione documentale ma non sempre ha sostanza nell'analisi, ecco anche il rigido Bellori che nel momento in cui rifiuta l'architettura di tipo soprattutto borrominiana fa professione di antibarocco con una prosa iperbarocca<sup>135</sup>:

Tanto che deformando gli edifici e le città istesse e le memorie, freneticano angoli, spezzature e distorcimenti di linee, scompongono basi, capitelli e colonne, con frottole di stucchi, tritumi e sproporzioni (p. 24).

Così alla fine del discorso, esortando al classicismo ideale, riecco il barocco in prosa:

Ben può dunque chiamarsi questa idea perfezione della natura, miracolo dell'arte, provvidenza dell'intelletto, esemplio della mente, luce della fantasia, sole che dall'oriente ispira la statua di Mennone, fuoco che scalda in vita il simulacro di Prometeo (p. 25).

E qui parliamo occasionalmente di *barocco* nel senso vulgato e "militante" secentesco, cioè in riferimento allo stile modernista carico e metaforuto, mentre preferiamo in genere parlare di barocco in senso ampio, plurale in quanto abbracciante tutte le esperienze e le poetiche che si espongono e si battono e si bruciano nel Seicento, alla nascita della modernità. Se dunque Bellori baroccheggia antibarocco, c'è chi rifiuta Borromini per una innata natura-misura classicista francese, ma nello stesso tempo non sfugge al suo fascino. Basta ascoltare cosa dice l'Anonimo della *Description de Rome moderne* (1676-1689 circa, ms. della Avery Library, Columbia University) a proposito della facciata di Sant'Agnese a piazza Navona:

Ce frontispice a quelque chose de gay; mais quoy qu'on ne se puisse pas plaindre qu'il soit chargé d'un trop grand nombre d'ornements, le Borromini, qui a toujours cherché de s'écarter de la simplicité régulière de l'antique, y a tant fait de tourner et de retourner de lignes convexes et concaves que la vue qui se fatigue à trouver là-dedans de la suite n'est pas tout à fait contente, quoy que d'abord il y ait dans cette maniere un je ne sais quoy qui surprend et qui empesche de l'improver entièrement<sup>136</sup>.

<sup>135</sup> Un po' come capita, con le dovute differenze, al Frugoni del *Tribunal della critica nel Cane di Diogene* (vd. *Trattatisti e narratori del Seicento*, a cura di E. Raimondi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, pp. 1008-1034). E come capiterà al Milizia nelle celebri tirate anti-borrominiane.

<sup>136</sup> *Specchio di Roma barocca. Una guida inedita del XVII secolo*, a cura di J. Connors, L. Rice, II ed., Roma, Edizioni dell'Elefante, 1991, p. 79.

Il viaggiatore che scrive questa guida sotto il pontificato di Innocenzo XI è combattuto tra l'ammirazione felice e la condanna pregiudiziale di fronte alla facciata-capolavoro del *Boromini*: questi non smette mai di volersi distaccare dalla regolarità antica e sovrastorica, eterna in quanto ideale, pur se a misura d'uomo; infatti essa non affatica la vista (!) e possiede un ordine razionale, un filo conduttore (*suite*). Tuttavia c'è un *non so che*<sup>137</sup> di sorprendente, di inspiegabilmente bello, potremmo chiosare, e l'osservatore non può disapprovare del tutto quella grande fabbrica. Alla fine l'autore conclude con un monito: chi dovesse seguire questa dispendiosa e faticosa *manière* non la faccia degenerare in una architettura *capricieuse*, altrimenti si ritornerebbe a una specie di quell'orrido *gotique* dal quale ci si è liberati tanto a fatica. A parlare è un francese, e si sente assai, ma un francese classicista intelligente e sensibile, che vede comunque in ciò che classico non è un fervore di bellezza, una poetica rischiosa ma non ignobile. Certo, l'anonimo non coglie il rigore compulsivo di Borromini, e rimane alla superficie dell'ondulazione lineare, non problematizza la definizione vulgata dell'opera borrominiana. Ma questo sarebbe chiedere troppo.

Una ossessione del classicismo è quindi quella di perfezionare la realtà, illudendosi così di assecondarla. Invece si tratta di sovrimporre al reale una idea, che sia innata o sia acquisita poco importa. La realtà, il vero istoriale *hic et nunc*, evenemenziale, evidente, ha sempre qualcosa di confuso, si iscrive in architetture imperfette, ostende superfici lacunose o addirittura cancerose. Il timore del caos è indubbiamente un segno vistoso per la diagnosi differenziale del classicismo. Il classicismo è anti-entropico. Si pensi al ritorno a una monodia accompagnata come restaurazione, ipotetica, del teatro greco, da parte di Vincenzo Galilei e poi dei pionieri del melodramma: l'obiettivo polemico è appunto il disordine della polifonia caotica, una *prima pratica* che aveva annegato l'aggettivo razionale della parola nel golfo mistico del contrappunto furioso. Riemerge la forza logica e patetica della parola, che il canto accompagnato porge luminosa e chiara come su una conchiglia<sup>138</sup>.

<sup>137</sup> Inutile rimarcare quanta rilevanza abbia il *non so che* nella storia del gusto: cfr. P. D'ANGELO – S. VELOTTI, *Il "non so che". Storia di un'idea estetica*, Palermo, Aesthetica, 1997.

<sup>138</sup> Così Caccini: «[...] questi intendentissimi gentiluomini [*la camerata dei Bardi*] m'hanno sempre confortato, e con chiarissime ragioni convinto, a non pregiare quella sorte di musica, che non lasciando bene intendersi le parole, guasta il concetto et il verso, ora allungando et ora scorciando le sillabe per accomodarsi al contrappunto, laceramento della poesia, ma ad attenermi a quella maniera cotanto lodata da Platone et altri filosofi, che affermarono la musica altro non essere che la favella e il ritmo et il suono per ultimo, e non per lo contrario,

Bene, un'analogia si può rilevare forse con la difesa classicista del disegno rispetto al colore<sup>139</sup>, nella celebre lettera del Domenichino, forse del 1632, pubblicata da Bellori: «[...] il disegno dà l'essere, e non v'è niente che habbia forma fuori de' suoi termini precisi; [...] et in fine il colore senza il disegno non ha susistenza alcuna»<sup>140</sup>. La garanzia dell'essere è data dai confini, che definiscono, *disegnano* appunto un reale ridotto al suo paradigma essenziale e perciò esaltato nella sua quiete ontologica. Non sarò io a commentare un tale effato e un percorso come quello del Domenichino, così esemplare ed anche straziante da essere stato perlustrato da ogni storico dell'arte secentesca. D'altronde anche Federico Zuccari definiva l'*Idea* come *disegno interno*, come illustra strenuamente Panofsky<sup>141</sup>. Tuttavia l'antinomia disegno-colore andrà intesa in modo fluido, se la si cerca nell'empiria, così come la contrapposizione melodia-armonia (o monodia-contrappunto) nella musica. Bene scrive quindi Mahon, a proposito di questa distinzione colore-disegno:

Le due tendenze così sommariamente caratterizzate non sono da prendersi, s'intende, come due stili rivali rigidamente definiti, bensì come opposti poli magnetici, potenti pur nella loro indeterminatezza, intorno ai quali molti pittori del tempo gravitavano in vari gradi di attrazione o di repulsione o di virtuale equidistanza, a seconda delle personalità individuali e dello speciale concorso delle circostanze<sup>142</sup>.

Disegno classico e colore barocco sono cioè indicazioni di una polemica storica secentesca, come marinismo e antimarinismo, che però vengono

a volere che ella possa penetrare nell'altrui intelletto e fare quei mirabili effetti che ammirano gli scrittori, e che non potevano farsi per il contrappunto nelle moderne musiche»; Marco da Gagliano: «[...] il vero diletto cresce dalla intelligenza delle parole»; Pietro Della Valle: «I mali effetti, che io dico che produce nella musica il cantare troppo d'artificio, sono in prima che con le fughe si confondono malamente le parole; perché cantandosi a più voci, dovunque sarà fuga, mentre una parte canterà una parola, necessariamente un'altra parte ne canterà un'altra diversa; con che si vengono a confondere talmente le parole insieme, che non si sente mai quello che si dica, che è l'anima del canto, e quello che più d'ogn'altra cosa importa, e nella musica ha da muovere con diletto, in che consiste il suo fine», e ancora l'indicazione inequivoca che la parola intelligibile dà la vita alla musica: «[...] in effetto son belle musiche [*quelle «troppo artifiziose, con tante sottigliezze di contrappunti»*], ma musiche solo per note, non per parole; che è quanto a dire belli corpi, ma corpi senza anima, che, se non saranno cadaveri puzzolenti, saranno almeno corpi di figure dipinte, ma non di uomini vivi» ecc. (A. SOLERTI, *Le origini del melodramma*, Torino 1903, rist. anast. Bologna, Forni, 1969, pp. 56, 79, 150-152).

<sup>139</sup> Il raffronto, in generale, era stato già istituito da C. Gnudi nel saggio introduttivo a *L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*, Bologna, Alfa, 1962, alle pp. 16-17.

<sup>140</sup> Cit. in MAHON, *Studies*, p. 120.

<sup>141</sup> In *Idea*, pp. 52, 122.

<sup>142</sup> *L'ideale classico del Seicento*, p. 152.

quasi subito trascesi nel momento in cui operiamo l'analisi delle opere realizzate. Inoltre, accanto all'istanza razionalistica e anti-caotica, nella teoria del melodramma e della monodia accompagnata c'è anche una certa forma di istanza "realistica", ove all'astrazione disumana della polifonia si vuole sostituire la perfetta, greca umanità della vicenda di Orfeo ed Euridice. Lo stile recitativo vuole tornare all'uomo che parla e canta, quindi al realismo del dolore e del riscatto. E qui cadono bene parole dello Gnudi a introduzione del fondativo catalogo guerciniano del Mahon: «Anche il classicismo, in fondo, nato nei Carracci in funzione antimanieristica, parlava in nome di una recuperata verità, sia pure nell'ordine, nella misura»<sup>143</sup>. E allora la vicenda artistica del Guercino diventa esemplare nella sua ricchezza: se l'iter è quello dal naturalismo al classicismo, poi ci troviamo di fronte a un capolavoro tardo come la *Flagellazione di Cristo* di palazzo Barberini, dove un Gesù giovanissimo e malinconicamente beatnik afferrato per i capelli dal carnefice subisce una violenza composta e scomposta insieme, dove tutto è equilibrio e niente è convenzione, dove l'idealismo è privo di astrazione, accampandosi come un ossimoro, quasi una parodia (seria, tragica) di Guido Reni! Davanti a un dipinto simile un profano come me non resiste alla tentazione di gettar via, con tutto l'infinito rispetto dovuto, sia le vecchie pagine intemperanti di Marangoni<sup>144</sup>, sia quelle impeccabili di Mahon ...

L'ideale classicista si contrapporrebbe al barocco, che diventa poi il modo preminente nel Seicento italiano; e si veda la classica trattazione del tema da parte ad esempio di Cesare Gnudi, nella prefazione al catalogo (1962) della più volte evocata mostra sull'*Ideale classico del Seicento*. Gnudi precisa:

Classicismo è anche quello ellenistico, pergameno, romano, caro agli artisti barocchi. Classicismo è anche quello che si richiama a Tiziano, a Veronese, quello dei pittori neo-veneti del Seicento. Ma – lo vedremo con chiarezza nel percorso di Poussin – l'ideale classico secentesco contrasta sempre più con quelle forme di classicismo che possono convivere col barocco, sempre più da sé le respinge. L'ideale classico acquista un significato concreto nell'età barocca solo in quanto crea un contraltare al barocco, in quanto oppone l'arte greca all'arte ellenistica e romana, Raffaello ai Veneti, il "disegno" al "colore" (p. 9).

Lineamenti molto chiari, ma magari fosse tutto così nitido e polarizzato nell'opera degli artisti – e degli scrittori! La chiara contrapposizione in ambito teorico e di disputa accademica (Sacchi *vs* Cortona, ad esempio) si

<sup>143</sup> *Il Guercino*, p. XXXVII. Il catalogo del Mahon andrà integrato con quello, del resto da lui supervisionato, di L. SALERNO, *I dipinti del Guercino*, Roma, Ugo Bozzi, 1988.

<sup>144</sup> Ci si riferisce a M. MARANGONI, *Arte barocca*, Firenze, Vallecchi, 1973.

complica sfuma e sfalda se guardiamo ai dipinti, alle sculture. Si pensi alla minuziosa ricostruzione da parte del Mahon del processo che conduce il primo Guercino all'ultimo, il primo Poussin all'ultimo, passando attraverso momenti controversi, con la necessità di ipotizzare addirittura una fase detta «pseudo-barocca»<sup>145</sup> del Poussin (1636-1637 circa), una sorta di manifesto di “barocco moderato” che fa pensare alle analoghe formulazioni degli italiani per definire il pensiero di alcuni teorici. Si pensi ancora al Du Quesnoy, che lavora pressoché in contemporanea alla *Santa Susanna* e al *Sant'Andrea*. O al supremo Mattia Preti che, dipingendo la *Giuditta* (1653-1654 circa)<sup>146</sup> di Capodimonte, dove nel pur accertato lirismo del calabrese troviamo l'ictus più orrorifico del busto senza testa, si richiama probabilmente non tanto all'atroce e stupendo Johann Liss<sup>147</sup> (il tronco di Oloferne ancora caldo d'amore e Giuditta vera puttana sadica), o all'archetipo botticelliano, per non parlare di Veronese o Furini<sup>148</sup>, bensì niente meno che all'Algardi della *Decollazione di san Paolo*, precisamente del medaglione di bronzo dorato

<sup>145</sup> «Un breve interludio nel quale, quasi per replicare sul piano pratico agli argomenti della polemica mossa dagli artisti della tendenza “barocca” contro lo stile “classico”, il pittore si sforza di introdurre nelle sue opere una maggiore varietà e scioltezza di composizione, senza tuttavia addivenire a sostanziali concessioni verso i procedimenti barocchi» (*L'ideale classico del Seicento*, p. 180).

<sup>146</sup> Vd. *Mattia Preti tra Roma, Napoli e Malta*, Napoli, Electa, 2003<sup>2</sup>, p. 130-131. Tutt'altra iconografia ovviamente presiede alla *Giuditta che presenta la testa di Oloferne*, per cui vd. *Mattia Preti il Cavalier Calabrese*, Napoli, Electa, 1999, pp. 146, 188.

<sup>147</sup> Vd. R. KLESSMANN, *Johann Liss. A Monograph and Catalogue Raisonné*, Doorspijk, Davaco Publishers, 1999, pp. 57-58, 128-129 (cat. nr. 7).

<sup>148</sup> Su cui recentemente si veda *Un'altra bellezza. Francesco Furini*, Firenze, Mandragora, 2007 (cfr. pp. 174-176). Nella vasta bibliografia giudittesca segnalo l'utile tesi di dottorato di F. CAPOZZI, *The evolution and transformation of the Judith and Holofernes theme in italian drama and art before 1627*, Madison, University of Wisconsin, 1975. Di recente, preziosi i contributi di Paola Cosentino: *Il tema di Giuditta nella letteratura europea del Rinascimento. Linee per un progetto di ricerca* (in collaborazione con Luciana Borsetto), in *Letteratura italiana, letterature europee*, a cura di G. Baldassarri e S. Tamiozzo, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 183-193; *L'ambiguo potere della virago. Giuditta fra trattatistica e tragedia nel Cinquecento italiano*, in *Roma Donne Libri tra Medioevo e Rinascimento. In ricordo di Giuseppe Lombardi*, Roma, Tipografia Futura Grafica srl, 2004, pp. 385-407; *Belle, caste e magnanime: le eroine bibliche di Federico Della Valle*, in *Il mito nel testo. Gli antichi e la Bibbia nella letteratura italiana*, a cura di K. Cappellini e L. Geri, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 63-77; *Le virtù di Giuditta*, Roma, Aracne, 2012. Si veda anche la lunga nota al testo della *Giuditta* di Chiabrera ad opera di Simona Morando in G. CHIABRERA, *Poemeti sacri 1627-1628*, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 218-226. Per la *Giuditta* di Cagnacci vd. *Guido Cagnacci. Protagonista del Seicento tra Caravaggio e Reni*, Milano, Silvana Editoriale, 2008, pp. 234-235 (e vd. ivi anche la scheda sul *Martirio di sant'Eutropio* forse di Biagio Manzoni, del 1625 circa, pp. 268-269). Dipinti come quelli di Lavinia Fontana e Giovanni Baglione, invece,

(Bologna, San Paolo Maggiore)<sup>149</sup>, inaugurato nella chiesa bolognese nel 1650 e dove Preti poté vederlo in quei suoi primi anni '50 modenesi. Come dire che il dipinto che parrebbe il più ribresco (ci si perdoni l'approssimazione categoriale) di Preti risulta essere ispirato dal classicismo algardiano, certo un classicismo quest'ultimo sempre attento al dato di precisione che diremmo francamente "realistico". Cortocircuiti o semplice inclassificabilità dei grandi prodotti artistici? O meglio complessità, più che inclassificabilità?

Certo, il classicismo come dato eterno di poetica è sempre quello, più o meno: «[...] aspirazione alla classicità, all'armonia, alla bellezza»; l'esigenza è «quella di dare forma poetica al contenuto informe della realtà della vita, quella di dare un contenuto profondo di umanità alle forme, che non siano astratte dalla vita, che non siano puro gioco dell'immaginazione»<sup>150</sup>. Così nel classicismo ci sono l'istanza realistica e quella idealistica come complementari, anche se l'idea perfeziona la natura. Ma pure, *e. g.*, un pittore come Louis Le Nain (& bros) rappresenta la realtà malinconica dei contadini dando forma a un informe socio-antropologico, dando profonda umanità a chi subisce il disordine sociale ovvero la sperequazione, inserendo la melanconia dei diseredati nelle linee pure e dolcemente monotone della campagna piccarda! È classicista Le Nain? Qualcuno direbbe di sì. Perdonate le banalità, ma anche Caravaggio, con la furia astrattiva di un realismo assoluto e metafisico, è classicista, ed è stato detto anche questo. E che dire del Velázquez primo romano della *Fucina di Vulcano* che interpreta realisticamente la classicità? Per tacere poi dei suoi studi sulla statuaria classica a Roma e dell'altro esito classicista-iperrealista del *Marte* forse del 1642<sup>151</sup>. Allora la differenza è fra la volontà di chiarezza e nobile semplicità da una parte e l'istanza di fragorosità e magniloquenza dall'altra? Ma tale doppia opzione, spesso fatta di sfumature, non è mai mancata nella storia degli stili, ovverosia atticismismo e asianesimo, e su quest'ultima dicotomia nel Seicento ha scritto pagine celebri Fumaroli<sup>152</sup>. E poi come spiegare, passando all'ambito letterario e tornando alla Roma barberiniana, che l'antimarinismo dei poeti della cerchia di Urbano VIII,

non mostrano la sezione del collo senza testa in evidenza, anzi il Baglione scorcia il cadavere spasimoso di Oloferne lasciando in primo piano gli arti inferiori.

<sup>149</sup> Vd. J. MONTAGU, *Alessandro Algardi*, New Haven and London, Yale University Press, 1985, I, pp. 55-57; II, pp. 372-373; *Algardi. L'altra faccia del barocco*, a cura di Ead., Roma, De Luca, 1999, pp. 141-142.

<sup>150</sup> Gnudi, in *L'ideale classico del Seicento*, p. 12.

<sup>151</sup> Vd. *Velázquez a Roma, Velázquez e Roma*, a cura di A. Coliva, Milano, Skira, 1999; *Velázquez*, Milano, Leonardo Arte, 2001; MARAVALL, *Velázquez*.

<sup>152</sup> *La scuola del silenzio*, pp. 487-490.

ben lumeggiato da Eraldo Bellini in suoi splendidi saggi<sup>153</sup>, non sfoci in una poesia volgare del *ne quid nimis* ma nel lampeggiante pindarismo di un Ciampoli o nelle intemperanze moderne e nelle psicomachie dell'*Elettione* di Francesco Bracciolini?<sup>154</sup> Prendiamo solo una suggestione dal Ciampoli. Nelle *Rime di Monsignor Giovanni Ciampoli* [...], In Roma, Appresso gli Heredi del Corbelletti, 1648, l'avvertenza *A chi legge* difende fra l'altro il poeta da due accuse, quella di eccessiva lunghezza delle sue Canzoni-Odi e quella di uso di «parole basse». Quest'ultimo aspetto colloca Ciampoli nel barocco poetico europeo che allarga i processi selettivi lessicali (dai marinisti ai metafisici inglesi), analogo al barocco pittorico che allarga i temi iconografici a elementi di quotidianità anche ruvida se non sorprendente:

Ora sicome non pur Dante, e l'Ariosto Poeti men culti, ma il Petrarca e 'l Tasso, cioè i più delicati, hanno amato d'ingentilire ne' giardinetti d'Elicona alcune voci prima salvatiche, così avvisossi il nostro Scrittore, che mentre il suo stile fiorisse delle prerogative, le quali piacciono per natura, congegnandovi egli alcune voci popolari in maniera leggiadra, spiritosa, figurata, harebbe con l'autorità sua potuto acquistar loro la cittadinanza poetica (c. *Cr-v*).

Arricchendo così il patrimonio lessicale della sua grande poesia, rendendolo più espressivo, come già aveva fatto Petrarca (si cita «l'avarozzappador»<sup>155</sup>), Tasso («Della Svetia il successor bastardo», dal *Torrismondo*<sup>156</sup>), Chiabrera («Un vil porco di Circe»<sup>157</sup>, detto di Lutero). Talché, continua l'introduttore, non si dovrà biasimare il Ciampoli quando ad esempio scrive: «D'industrie calamaro in seno oscuro | noi pescherem le perle», oppure: «Cupola d'or con luminosa fronte». Ma infine sono poche queste escursioni nel regno lessicale «basso»: il volo della poesia del Ciampoli è altissimo (cc. *Cv-C2r*).

La prima citazione ciampoliana era tratta dalla canzone *L'inchiostro*, «al signor Giorgio Coneo scozzese gentilhuomo del Signor Cardinal Francesco Barberino», pp. 114-128. Trascrivo le prime due strofe:

<sup>153</sup> Cito almeno *Umanisti e Lincei. Letteratura e scienza a Roma nell'età di Galileo*, Padova, Antenore, 1997.

<sup>154</sup> Vd. ora F. BRACCIOLINI, *L'elettione di Vrbano Papa VIII*, con M. BARBERINI, *Poesie toscane*, e H. KAPSBERGER, *Poematia et carmina*, a cura di L. Salvarani, Trento, La Finestra, 2006.

<sup>155</sup> *Rvf* 50, 18, dove si legge *zappador*.

<sup>156</sup> A. I, v. 738, nell'ed. a cura di V. Martignone, Parma, Guanda – Fondazione Pietro Bembo, 1993, p. 64, dove si legge *De la Suezia*.

<sup>157</sup> Vd. G. CHIABRERA, *Opera lirica*, a cura di A. Donnini, vol. III, Torino, Res, 2005, p. 145: si tratta del v. 10 della canzone *Già di vivaci allor presso Elicona*, «Per Martin Lutero», nr. 472 dell'ed. di Donnini, che ringrazio per la segnalazione.

- Veleno dell'oblio,  
 balsamo dela Fama,  
 luce del Tempo, o tenebroso Inchiostro,  
 quell'horror tuo natio  
 5 a chi la Gloria brama  
 può dar più chiari rai, che l'oro, e l'ostro.  
 Benché d'accesi lampi  
 sopra carro immortal d'oro focoso  
 splenda arricchito il Sole,  
 10 pur ne gli aerei campi  
 da sottil velo di vapore ombroso  
 patir eclissi ei suole:  
 ma le penne più dotte  
 con la negrezza tua non temon notte.  
 15 Nell'Eritree marine  
 cerca Fasto potente  
 conversi in perle dell'aurora i pianti,  
 e sopra regio crine  
 in corona lucente  
 20 emoli delle stelle ardon diamanti.  
 Ma le gemmate chiome  
 non han contro all'oblio scherno sicuro  
 se fur vaghe a vederle.  
 Per coronare un nome  
 25 d'industre calamaro in seno oscuro  
 noi pescherem le perle:  
 e di simil ricchezza  
 ingemmata virtù gli anni disprezza (pp. 114-115).

Così, per cantare il valore della negra scrittura su fogli nevosi, Ciampoli impianta una vicenda allegorico-mitologica complessa, che culmina *spirito-samente* (ovvero *witty* ...) in una nuova lode del bravo cefalopode:

O Fonte di diletto  
 tu per sì gran trofei nutrisci l'alme,  
 calamaro immortale (pp. 126-127).

La preziosità corrusca e lampeggiante del pindarismo è una delle porte che aprono sul «fracasso» del Berrettini: c'è continuità e coerenza, non certo contraddizione (anche se Ciampoli, meschino, se ne deve andare in esilio)<sup>158</sup>.

<sup>158</sup> Vd. D. CIAMPOLI, *Un amico del Galilei. Monsignor Giovanni Ciampoli*, in ID., *Nuovi studi letterari e bibliografici*, Rocca San Casciano, L. Cappelli, 1900, pp. 5-170. Sul Ciampoli



Il paradigma romano per cui “fine” di Marino = fine del barocco andrà rimodulato, forse, ma la complessità della questione ci impone di rimandare il discorso al tempo di una maggiore cognizione da parte di chi scrive<sup>159</sup>.

Il classicismo del Seicento è dunque tutto classicismo barocco, e comunque classicismo plurale, impuro, come quello del secolo precedente? E allora dove si colloca il classicismo puro, nella sua versione radicale? Si tratterà di qualcosa di ben più profondo e strutturale. Si tratterà di un mito, della costituzione del mito, appunto, come si diceva sopra. Il mito dell'incontro. Incontro fra tempo storico ed eterno, fra uomo e divino. Il mito di un evento che dura un attimo, rispetto alla storia secolare. Un evento che noi facciamo durare un istante, nel momento in cui costituiamo il mito. E basta, questo è il classicismo paradigmatico, strutturale, profondo. Il resto è il classicismo storico, cioè un classicismo plurale. Così come il barocco è un barocco plurale. Le vecchie pagine di Gnudi sono nobili e suadenti, ma non ci bastano più. Il «valore eterno dell'Idea, che è quanto dire dell'ordine razionale, della luce dell'intelletto»<sup>160</sup> è un concetto ambiguo, lo si può riscattare e intelligere soltanto se lo si riconduce al dato strutturale di *mito* del classicismo. La «difesa [...] contro il caos» che Gnudi mediava dal classicismo novecentesco di Eliot<sup>161</sup> è indicazione importante e torbida insieme, certamente spiegabile storicamente o individualmente, ma insufficiente. Anche perché nello stesso nome di Eliot possiamo far valere sia le ragioni di un nuovo classicismo che di un supremo realismo metafisico.

### *Novità di genere e accademie*

Non potremo immergerci nella sterminata discussione su cos'è un genere letterario<sup>162</sup>; cercheremo di essere più elementari come impostazione e

vd. il recente saggio, con bibliografia, di L. GERI, *Le Meditazioni davidiche di Giovanni Ciampoli*, in *La Bibbia in poesia. Volgarizzamenti dei Salmi e poesia religiosa in età moderna*, a cura di R. Alhaique Pettinelli, R. Morace, P. Petteruti Pellegrino, U. Vignuzzi, Roma, Bulzoni, 2015, pp. 227-250.

<sup>159</sup> Debitore nei confronti degli studi del citato Bellini, oltre che di quelli dei compianti Mario Costanzo e Riccardo Merolla. Del primo vd. almeno *Critica e poetica del primo Seicento. I. Inediti di Giovanni Ciampoli (1590-1643)*, Roma, Bulzoni, 1969; *Critica e poetica del primo Seicento. II. Maffeo e Francesco Barberini, Cesarini, Pallavicino*, ivi, 1970; del secondo, fra i numerosi contributi sparsi, cito per brevità soltanto la sistemazione generale offerta nel saggio *Lo Stato della Chiesa*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, vol. II. *L'età moderna*, t. II, Torino, Einaudi, 1988, pp. 1019-1054.

<sup>160</sup> GNUDI, *L'ideale classico del Seicento*, p. 37.

<sup>161</sup> *Ibid.*

<sup>162</sup> Basti citare J.-M. SCHAEFFER, *Che cos'è un genere letterario*, Parma, Pratiche, 1992, o P. BAGNI, *Genere*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1997. Scolastico ma utile A. CAPATA,

rispettare la posizione degli autori dell'epoca in merito, aggiungendo considerazioni storico-critiche, inevitabilmente attuali, necessarie a far procedere il discorso, nulla più. Siamo nella dimensione di una ipotesi di lavoro, da verificare ulteriormente con futuri approfondimenti verticali.

Ancor più complesso è il problema della *novità* di genere, ovvero come e ove sia ammessa una definizione simile. Generalmente ogni novità è in realtà un ibrido. Ogni idea di novità di genere coinvolge d'altra parte quasi sempre la *querelle* fra antichi e moderni. Talché la novità si predica come assoluta o relativa più a seconda dei contesti polemici che per dati oggettivi.

Ancora, constatiamo che l'imitazione – pratica perenne – è presente anche in generi nuovi, ma si tratterà magari di *aemulatio* di generi classici più inconsueti e meno coltivati, o poco definiti – poco definibili, per scarsità di tradizione, magari, o per complessità e problematicità dei modelli antichi stessi. E d'altronde le pratiche imitative si riorientano all'interno di generi già consolidati nei secoli ma che subiscono modificazioni talora molto significative e persino accompagnate da aggressiva volontà di discontinuità (si guardi alla lirica cosiddetta marinista).

Naturalmente il nesso tra accademia e potere politico è un tema tra i cruciali a dir poco: ne terremo conto marginalmente, e ce ne scusiamo, ma non lo dimenticheremo nel corso di queste poche pagine<sup>163</sup>.

La novità può essere interna a un genere che nuovo non è (lirica, romanzo, commedia, dialogo ecc.), oppure porsi come creazione di una novità "assoluta", per così dire, cioè di un genere nuovo, che però deve comunque qualcosa al passato (si pensi alla poesia per musica melodrammatica, che del resto nasce come presunta imitazione di una prassi greca antica ipotizzata per ricostruzione archeologica, o all'eroicomico, che pure trova qualche antecedente illustre antico). Apriamo con un caso almeno della prima modalità, e vediamo in rapporto al contributo accademico, che riteniamo spesso coinvolto con la produzione teorico-pratica della "novità" in direzione magari paradossica o controintuitiva<sup>164</sup>.

*I generi letterari*, Milano, Alpha Test, 2005. Preannuncio che in questo mio saggio limiterò le evocazioni della bibliografia secondaria a causa della quantità di materiali adottati anche solo *en passant*. Me ne scuso con tutti coloro che saranno coinvolti in queste vaste lacune.

<sup>163</sup> Rimando alla bibliografia presente nella bella intr. a G. DE MIRANDA, *Una quiete operosa. Forma e pratiche dell'Accademia napoletana degli Oziosi 1611-1645*, Napoli, Fridericiiana Editrice Universitaria, 2000.

<sup>164</sup> Cfr. il saggio ancora di grande vitalità di A. QUONDAM, *L'Accademia*, in *Letteratura italiana*, vol. I. *Il letterato e le istituzioni*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 823-898. La tensione al nuovo, pur sempre in un classicismo espanso, è sottolineata ad es. a p. 848: le accademie realizzano «procedure comunicative che rifuggono sempre più esplicitamente il

Un esempio di novità interne a un genere, che rimane immutato nelle forme ma modificato nella sostanza, è dato dalle opere di Galileo Galilei: l'«atto rivoluzionario» del Galilei «non consiste solo nel discorrere di scienza con lo strumento del volgare [...], ma anche nella trattazione di questo discorso all'interno di generi come l'epistola<sup>165</sup> o il dialogo, destinati per il passato a fini soprattutto letterari»<sup>166</sup>. Così il *Saggiatore* si presenta in forma epistolografica, ma ne cambia la consistenza puramente umanistica<sup>167</sup> e oltretutto la indirizza già a un gesto vivacemente colloquiale e dialettico, organizzato poi in modo compiuto nel *Dialogo sopra i due massimi sistemi*, dove le reminiscenze della forma dialogica classica si riducono a brevi allusioni a inizio e fine di giornata; per il resto è il discorso scientifico a dominare trionfale ed emozionante, senza però rinunciare alla caratterizzazione psicologica degli interlocutori:

Ho poi pensato tornare molto a proposito lo spiegare questi concetti in forma di dialogo, che, per non esser ristretto alla rigorosa osservanza delle leggi matematiche, porge campo ancora a digressioni, tal ora non meno curiose del principale argomento<sup>168</sup>.

Un discorso scientifico che involve ambiti del pensiero, una filosofia naturale che ingloba anche il pensiero sul tutto, ma senz'altro un'adozione del genere dialogico ristrutturato nella forma di una comunicazione scientifica articolata, affabulata e persuasiva, *id est* retoricamente consapevole ancorché rigorosissima. Tutti elementi che erano presenti nel dibattito di Galileo con gli amici Lincei. L'ossessione vera e propria per la *digressione*, che sarà difesa anche nei *Discorsi* del 1638, dove il discorso scientifico si farà ulteriormente intransigente («Ma se le digressioni possono arrecarci la cognizione di nuove verità» ecc.)<sup>169</sup>, non è tanto un'anticipazione del paradosso-pragma del *Tristram Shandy* per cui *digressio*=*progressio*, ma una

dominio delle δόξαι, ricercando “invenzioni” cariche di opposti/concetti/metafore, anche paradossali» ecc.

<sup>165</sup> Vd. M. L. ALTIERI BIAGI, intr. a *Scienziati del Seicento*, a cura della medesima e di B. Basile, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980, p. XXIV.

<sup>166</sup> A. BATTISTINI, *Gli «aculei» ironici della lingua di Galileo*, «Lettere italiane», XXX, 1978, 3, pp. 289-332: 296.

<sup>167</sup> Per un confronto serrato e seducente tra le *Considerazioni al Tasso* e il *Saggiatore* raccomando S. ROSATTI, *Similarities Between Scientific Language and the Language of Literary Criticism in Two of Galileo's Works*, in *Milli mála* (Foundation Vigdís Finnbogadóttir for Foreign Languages, 2nd edition), a cura di E. Erlendsdóttir, R. Þráinsdóttir, Reykjavík, Háskólaútgáfan, 2010, pp. 215-244.

<sup>168</sup> G. GALILEI, *Opere*, a cura di F. Brunetti, Torino, UTET, 1966, vol. II, p. 17.

<sup>169</sup> Ivi, p. 577.

rivoluzione interna al genere della comunicazione scientifica (a sua volta rivoluzionata nella ristrutturazione in dialogo): divagare porta a plaghe del sapere e dell'interrogazione fisico-filosofica talora ignote ed esaltanti, terre nuove e mondi nuovi. Certo, «il genere dialogico – nel corso del Seicento e anche del Settecento – non era considerato forma incongrua ai contenuti scientifici», anzi, «l'*exploit* letterario in ambito scientifico era tutt'altro che raro, all'epoca», e si cita a tal proposito il *Somnium* lucianesco lunare di Keplero del '34<sup>170</sup>. Tuttavia resta potente il portato rivoluzionario, scientifico e culturale dell'operazione di Galilei, già dallo sconvolgente (in senso proprio del termine) *Sidereus nuncius* del 1610, il cui

esito fu la fondazione di un genere letterario nuovo che in seguito avrebbe goduto di una fortuna ininterrotta, il rendiconto scientifico con cui si comunicava (trasparente il significato del *Nuncius*) il riassunto di fenomeni fino allora ignoti, esposti con quella prosa incisiva, agile nel ragionamento ed economica nell'argomentazione, che tanto è piaciuta al Calvino delle *Lezioni americane*<sup>171</sup>.

E il pensiero scientifico-letterario di Galileo si elabora anche attraverso il contatto intenso con l'Accademia dei Lincei, come è ben noto, quei Lincei «esperti, dunque, come oggi si direbbe, di strategie della comunicazione scientifica», che suggeriranno, nella persona soprattutto di Giovanni Ciampoli, la scelta della forma epistolografica per il *Saggiatore*, una forma già esibita dagli antichi scrittori, ma riconfigurata dal Galileo nella finzione di una lettera a Virginio Cesarini riempita di contenuti inflessibilmente scientifici e brillantemente polemici<sup>172</sup>. I rapporti fra Galileo e i Lincei sono stati ripetutamente studiati, e del resto, come è stato osservato, “linceo” era già lo sguardo acuto e rinforzato dal *perspicillum*, il cannocchiale, nel portentoso *Sidereus nuncius*.

Ma non di marginale rilievo risultano pure i legami del Galilei con l'Accademia della Crusca, di cui egli fu membro dal 1605<sup>173</sup>. La posizione anti-tassiana e filo-ariostea dello scienziato-letterato, come è stato evidenziato,

<sup>170</sup> M. L. ALTIERI BIAGI, *Dialogo sopra i due Massimi Sistemi di Galileo Galilei*, in *Letteratura italiana. Le opere. II. Dal Cinquecento al Settecento*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 893-971: 919. Cfr. anche di EAD., intr. a *Scienziati del Seicento*, pp. xx-xxx.

<sup>171</sup> Così Andrea Battistini nella splendida introduzione all'edizione del *Sidereus nuncius* da lui curata, Venezia, Marsilio, 1993, p. 16.

<sup>172</sup> E. BELLINI, *Stili di pensiero nel Seicento italiano. Galileo, i Lincei, i Barberini*, Pisa, ETS, 2009, pp. 10-11.

<sup>173</sup> Rimando soprattutto a E. BENUCCI – R. SETTI, *Galileo Galilei e l'Accademia della Crusca*, in *Galileo e l'universo dei suoi libri*, a cura dei medesimi, di P. Scapecchi e I. Truci, Firenze, Vallecchi, 2008, pp. 51-63.

coincideva con quella di Salviati della *Difesa dell'Ariosto* (1585), e quindi il link con la Crusca è fondato su una ideologia della lingua e dello stile ben delineata e operativa, interessante sia il livello prettamente letterario, sia quello del linguaggio particolare delle scienze. La novità galileiana di adottare un'espressività chiara e "comune" per illustrare fenomeni e scoperte scientifiche viene recepita nel *Vocabolario* nelle sue diverse edizioni integrate<sup>174</sup>, e questo ci riguarda davvero seriamente, visto dalla specola dell'innovatività di genere che è anche una proposta di nuovo stile. Che, pure anti-tassiano come anti-artificial-artificioso, non è incasellabile giammai come anti-barocco, se non in forma di polemica letteraria coeva, ma è anzi testimonianza di vivace attenzione alla realtà e travaso di questa attenzione rigorosa nella letteratura del nuovo realismo, nelle sue declinazioni varie, quasi infinite, proprie della protomodernità. Il realismo barocco è la marca che fa dello snodo primo-secentesco un incunabolo della cultura a seguire, fino al nostro Novecento.

Il modello dialogico-scientifico di Galileo resterà un paradigma. Ad esempio una figura come Geminiano Montanari, professore universitario a Bologna, creerà una sua accademia, l'Accademia della Traccia, nel 1565, sorta di "filiale" dell'Accademia del Cimento, e scriverà anch'egli un dialogo di contenuto scientifico, *Le forze d'Eolo*, pubblicato poi postumo nel 1694<sup>175</sup>. Da notare che non ci sono oggetti più o meno nobili nel discorso scientifico: si va da cose triviali a speculazioni profondissime spesso senza soluzione di continuità, anzi con procedimento esemplificativo e induttivo<sup>176</sup>. Si veda in questa economia anche il contrasto fra la semplicità e umiltà dell'*organum* cannocchiale e l'immensità delle cose da esso rivelate, così come l'analogo contrasto fra l'*exigua tractatio* del *Sidereus nuncius* e la grandezza e novità inaudita delle informazioni che essa reca<sup>177</sup>. Siamo nei paraggi della poesia cinque-secentesca che sublima eventi o cose di piccolo momento, quotidiane, prosaiche e tradizionalmente ignorate dalla poesia (ma non senza precedenti moderni e classici, ovviamente). È una "rivoluzione" interna al genere lirico che porta verso una particolare forma

<sup>174</sup> «La concezione innovativa di Galileo del rapporto tra scienza e linguaggio, tra analisi dei fenomeni e parole per descriverli, filtrerà, anche se in modo irregolare e non sistematico, tra le righe del *Vocabolario*», ivi, p. 58.

<sup>175</sup> Parma, Poletti; vd. *Scienziati del Seicento*, p. 488 ecc.

<sup>176</sup> Altieri Biagi, intr. a *Scienziati del Seicento*, p. xxv.

<sup>177</sup> Ed. Battistini, p. 82, e intr., pp. 30-31. Si consideri anche il particolare realismo nel dialogo sui *Massimi sistemi*, l'uso di deittici e l'indicazione di luoghi e cose precise nel corso dell'argomentazione (cfr. ad es. l'ed. cit. Brunetti, p. 129 ecc.).

di realismo e di modernità, a cui si affianca la vera e propria rivoluzione scientifica, che segna peraltro il tempo dei suoi martiri, Galileo incluso. Rivoluzioni intere ai *genera* letterari che vengono sovente promosse da attività accademiche. E il tutto inquadrato nel sentimento comune di una rivincita dei moderni sugli antichi, pur se talora temperata, che coinvolge non solo poeti come Marino nell'atto di lodare il nuovo invento galileiano nei versi dell'*Adone*. Ad esempio nei *Saggi accademici* dei Desiosi (Venezia, Fontana, 1630) è presente il discorso di Giuliano Fabrici, *Dell'ambizione del Letterato*, in cui alla «idolatria dell'anticaglia» viene contrapposto il nuovo metodo sperimentale e il «novello occhiale» galileiano, istituendo un confronto con lo scopritore Cristoforo Colombo, piuttosto topico in quel tempo<sup>178</sup>. Del resto anche i nuovi poemi «oceanici» su Colombo sono una innovazione interna al genere epico, una modernizzazione del viaggio di scoperta introdotto nella forma poematica, di cui il portoghese Camões aveva dato il maestoso modello nei *Lusiadas*. E il confronto tra Galileo e Colombo era presente già nella lettera dedicatoria a Urbano VIII dell'austero linceo Cesarini introduttiva al *Saggiatore*<sup>179</sup>.

Due parole, in attesa di un approfondimento più vasto, su questa novità epico-oceanica<sup>180</sup>. La letteratura italiana segna come quasi unico nome di rilievo per un autore di un poema di tal fatta Tommaso Stigliani, con il suo *Mondo nuovo* del 1617-1628, opera che è nota soprattutto per le polemiche antimariniste e, in direzione contraria, antistiglianesche. Ma il *Mondo nuovo* ha sollevato più recentemente interessi non soltanto eruditi e documentari, ma anche globali: studiosi e studiose di tutto il mondo<sup>181</sup> si sono interrogati su aspetti della ricezione e dell'immaginalità del poema. Precedentemente al *Mondo nuovo* non erano mancati poemi su Colombo e anche su Vespucci;

<sup>178</sup> Cfr. ancora Battistini, intr. a *Sidereus nuncius*, pp. 49-55. Vd. R. MEROLLA, *L'Accademia dei Desiosi*, Roma, Carocci, 2008, con la citazione del Fabrici alle pp. 36-37 ed E. BELLINI, *Umanisti e Lincei*, pp. 198-205.

<sup>179</sup> Vd. *ivi*, p. 4. E ovviamente nell'*Adone* di Marino: cfr. G. AQUILECCHIA, *Da Bruno a Marino. Postilla all'«Adone»* X 45, «Studi secenteschi», XX, 1979, pp. 87-95.

<sup>180</sup> Sul tema si veda almeno ALOË, *Il «Mondo nuovo» di Tommaso Stigliani* (con ampia bibliografia cui rimandiamo) e precedentemente G. BIANCHINI, *Cristoforo Colombo nella poesia italiana*, Parte prima, Poesia epica, Venezia, Tipogr. già Cordella, 1892; Parte seconda, Poesia lirica, *ibid.*, 1893; L. C. MASSINI, *Cristoforo Colombo e l'epica italiana dal '400 al '900*, Genova, S. A. d'Arte Poligrafica, 1939.

<sup>181</sup> Cfr. ad es. M. GARCÍA AGUILAR, *La épica colonial en la literatura barroca italiana: estudio y edición crítica de «Il Mondo Nuovo» de Tommaso Stigliani*, Granada, Universidad de Granada, 2003, e le molte altre voci bibliografiche evocate da ALOË, *Il «Mondo nuovo»*, cui aggiungere ora *Epica e Oceano*.

alcuni in lingua latina (Gambara, 1581, e Stella, 1585), altri in lingua italiana. Il pioniere sembra essere stato Giovanni Giorgini (*Mondo nuovo*, 1596), se si escludono precedenti tentativi incerti di Giuliano Dati e di G. B. Strozzi il Giovane, mentre ai primi del XVII secolo registriamo il poema su Colombo di Villifranchi (1602) e quello su Vespucci di Gualterotti (1611), oltre all'inedito e frammentario *Mondo nuovo* di G. M. Vanti<sup>182</sup>. Tra la prima e la seconda edizione del poema stiglianese escono ben tre testi poematici oceanici, incompiuti, di Benamati (1622), del grande Tassoni (primo canto dell'*Oceano*, 1622) e di Agazio da Somma (1624). Insomma, un improvviso pullulare di materiali omologhi, stimolati senz'altro dalla polemica anti-stiglianese. Naturalmente i poemi sul tema oceanico non terminano qui: si citi soltanto *L'America* (1650, sul viaggio di Vespucci) di un personaggio poliedrico come Girolamo Bartolommei, autore e teorico teatrale assai interessante: il poema del Bartolommei si pone sulla minoritaria linea che faceva capo alle denunce di Bartolomé de Las Casas, come è stato evidenziato. Il carattere invece filospagnolo e quindi duro nei confronti dei popoli conquistati aveva caratterizzato molti altri poemi precedenti.

Ma prodromi di un futuro poema sulla navigazione dell'«intatto Oceano» venivano anche da suggerimenti autorevoli, come quelli di Fracastoro o ancor più di Torquato Tasso. Un Oceano-labirinto, mistero e fascino, e nuove terre infernali e paradisiache a un tempo, o in diversi momenti e prospettive. E se i modelli greco-latini di Omero e Virgilio erano sempre attivi (Tassoni dichiarava l'*Odissea* come paradigma da imitare per un poema epico sulla navigazione verso le Indie occidentali, mentre già Pietro Martire istituiva un confronto tra Enea-latini e Colombo-indiani)<sup>183</sup>, non si dimentichi l'arcimodello dantesco di una navigazione coraggiosa ma troppo audace da parte dell'Ulisse dell'*Inferno*: qui l'oceano è infinito, anzi finisce soltanto con un naufragio di fronte al monte del Purgatorio, una sconfitta che per secoli sembrò inemendabile. E pure proprio alla famosa orazione dell'Ulisse dantesco ai suoi anziani compagni si ispira Tassoni nel discorso di Colombo ai marinai:

Oscura abbiamo e neghittosa vita  
fin qui dormito [...].  
Questa via ch'altri mai non ha più trita  
vi conduco a solcar del mondo fuori,

<sup>182</sup> E. TOSTINI, *La scoperta dell'America nella poesia italiana dal XV al XVII secolo*, Tesi di Laurea, Sapienza Università di Roma, 1995-1996.

<sup>183</sup> G. BELLINI, *Colombo nell'opera di Pietro Martire*, in *Il Nuovo Mondo tra storia e invenzione: l'Italia e Napoli*, a cura di G. B. De Cesare, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 19-43: 36.

acciò che fuor de la comune schiera  
usciate meco a fama eterna e vera (*Oceano*, I, 6)<sup>184</sup>.

Quasi a dire che l'insulto pagano mitologico al mistero divino è ora tramutato in un viaggio di esplorazione benedetto da Dio e scientificamente fondato.

L'avventura oceanica è però un'avventura europea, anche nell'ambito letterario. Il poema più importante in questo senso (il più grande poema, con la *Liberata*, del secondo Cinquecento) è certamente *Os Lusíadas* di Camões, la cui prima traduzione in italiano è del 1658 (rist. 1659), in cui significativamente C. A. Paggi inserisce un accenno a Colombo assente nell'originale (X, 143)<sup>185</sup>. Qui l'itinerario è tutt'altro, non verso occidente ma verso sud e verso oriente, il viaggio di Vasco da Gama narrato dal poeta nazionale portoghese con una preziosità e una fantasia ben note. Ma il richiamo a Colombo, la cui assenza era sentita quasi come un affronto, non può non essere proposto con orgoglio dal Paggi nella sua traduzione, che per il resto è spesso molto fedele e forse migliore di tante versioni più moderne oggi disponibili.

Certamente l'esempio più lampante e rinomato di accademia implicata in sperimentazioni di genere di ogni sorta è l'Accademia degli Incogniti, fondata da Giovan Francesco Loredan o Loredano nel 1630 (o poco prima), a Venezia. Su questo nesso fondativo fra Incogniti e novità di genere – e novità *tout court* – abbiamo ora il bel libro di Jean-François Lattarico *Venise incognita*, che ci offre un quadro davvero affascinante<sup>186</sup>. Loredano stesso si produsse in opere tipicamente “nuove”<sup>187</sup>, come la tragicommedia (*La forza d'Amore*, 1662) o la ripresa originale della prosopopea in chiave

<sup>184</sup> A. TASSONI, *La secchia rapita e scritti poetici*, a cura di P. Puliatti, Modena, Panini, 1989, p. 140.

<sup>185</sup> Il «Ligure Heroe» compare a p. 189 di *Lusiada Italiana* di CARLO ANTONIO PAGGI nobile genovese, *Poema eroico del grande Luigi de Camoës* [sic] [...], Lisbona, per Henrico Valente de Oliveira, 1658. Vd. G. MANUPPELLA, *Camoniana Italica. Subsídios Bibliográficos*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra – Instituto de estudos italianos, 1972.

<sup>186</sup> J.-F. LATTARICO, *Venise «incognita». Essai sur l'académie libertine au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 2012, cui dobbiamo molto per i materiali che citiamo. Precedentemente vd. almeno M. MIATO, *L'Accademia degli Incogniti di Giovan Francesco Loredan. Venezia (1630-1661)*, Firenze, Olschki, 1998 (su cui vd. G. BENZONI, *Istoriar con la penna e favoleggiar con le istorie*, in *Girolamo Brusoni: avventure di penna e di vita nel Seicento veneto*, a cura del medesimo, Rovigo, Minelliana, 2001, pp. 9-28); *Gli Incogniti e l'Europa*, a cura di D. Conrieri, Bologna, I libri di Emil, 2011.

<sup>187</sup> Vd. T. MENEGATTI, «Ex ignoto notus». *Bibliografia delle opere a stampa del Principe degli Incogniti: Giovan Francesco Loredano*, presentazione di D. Perocco, Padova, Il Poligrafo, 2000.



barocca<sup>188</sup>, gli *Scherzi geniali* (1632 e 1634), prodotto fortunatissimo di un venticinquenne<sup>189</sup>, o ancora la serie di epitaffi burleschi *Il Cimiterio* (con Pietro Michiel, 1634-1653), o *l'Iliade giocosa* (1653) ecc.

Gli accademici Incogniti si esercitarono praticamente in tutti i generi in voga, particolarmente quelli più attraenti per il pubblico come il romanzo barocco nelle sue nuove forme, la novella nelle sue nuove strutture aggreganti, il dramma per musica, novità assoluta e a disposizione di un pubblico pagante dal 1637 nella città lagunare, le forme dell'eroicomico, la traduzione della narrativa europea più *up-to-date*, dai romanzi di Jean Pierre Camus alla novella picaresca e così via. Vediamo qualche esempio più preciso. In merito al romanzo le evocazioni da fare sarebbero legione; si pensi solo al nesso con la storia e quindi all'originale romanzo storico di Maiolino Bisaccioni, il *Demetrio Moscovita* (1639 e poi 1649)<sup>190</sup>, ma anche al singolare "para-genere" del «romanzo meditato», come è stato definito da Clizia Carminati su formula originaria del Manzini, dove la storia originaria (ad es. di Tarquinio, Messalina, Tobia, Adamo, Sansone, Maria Maddalena ecc.) è «trapuntata» di interventi e osservazioni<sup>191</sup>. E si pensi allora anche al primo dramma per musica di argomento storico, *l'Incoronazione di Poppea* di Gian Francesco Busenello, un grande del nostro Seicento, con intonazione di Monteverdi (e bottega?); ma ancor più straordinario è forse l'esito dell'altro melodramma busenelliano storico, *La prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore* (la musica di Cavalli non ci è pervenuta), su cui abbiamo speso qualche parola altrove<sup>192</sup>, e che rappresenta non solo una volontaria contravvenzione a numerose regole teatrali classiche, quindi un esempio di *filoneismo* Incognito e barocco, ma offre un autentico capolavoro che sarà preso a modello, con la *Poppea*, per il melodramma di ambientazione antica romana. La ricchezza ambigua dei personaggi e delle situazioni della *Poppea* e del *Giulio Cesare* non è stata finora ben soppesata se non dagli specialisti. Non è però qui la sede per soffermarvisi ancora. Tuttavia sempre Busenello, tra i pilastri dell'Accademia, è protagonista nella raccolta dei suoi drammi musicali, le *Hore ociose* del '56, genere questo (la silloge di melodrammi d'autore,

<sup>188</sup> Su questo "microgenere" vd. F. BONDI, *Belle infedeli. Una traduzione francese della «Galeria delle Donne celebri» di Francesco Pona* (1632), in *Gli Incogniti e l'Europa*, pp. 11-39: 12.

<sup>189</sup> Sul cui "sottogenere" cfr. V. NIDER, *L'oratoria degli Incogniti in Spagna: le «Declamaciones» di Félix Lucio Espinosa y Malo e Antonio Lupis*, in *Gli Incogniti e l'Europa*, pp. 209-232: 210.

<sup>190</sup> Vd. l'ed. moderna a cura di E. Taddeo, Firenze, Olschki, 1992.

<sup>191</sup> *Le «istorie meditate»: traduttori inglesi e francesi alla prova*, in *Gli Incogniti e l'Europa*, pp. 41-74: 42.

<sup>192</sup> Nel nostro *Tragicomico e melodramma*, pp. 67-76.

intendendo i libretti ovviamente), che ha pochi esemplari nel primo Seicento (Tronsarelli, Ferrari, Bonarelli, e il meno noto Bartolommei)<sup>193</sup> e ha avuto sinora pochi studiosi attenti al fenomeno<sup>194</sup>, che significativamente anticipa in cronologia assai alta l'operazione esemplare che ostenderà un Metastasio nel secolo seguente.

Tralasciando la quantità di apporti degli Incogniti al melodramma (essi furono tra l'altro strettamente implicati anche nell'attività specifica di un teatro, il *Novissimo*, dal '41 al '45), pensiamo allora alla novella e alle nuove architetture in cui essa si viene a riarticolare, ad esempio in un capolavoro come la *Lucerna* del Pona o in una macrostruttura in 4 sezioni come la raccolta immane di Maiolino Bisaccioni (*L'Albergo*, 1637-38, *La Nave*, 1643, *L'Isola*, 1648, *Il Porto*, 1664). Senza dimenticare la silloge Incognita delle *Novelle amoroze* (1641 e 1651).

In questo ambito di rivoluzione dell'istituto novellistico possiamo aprire una parentesi sul caso clamoroso delle *Instabilità dell'ingegno* di Anton Giulio Brignole Sale, genovese assai legato alla politica culturale e alla politica *tout court* della sua area geografica, ma anche iscritto poi alla Accademia degli Incogniti. Il legame strettissimo fra le *Instabilità* (1635, poi 1641 e 1652 con ampie correzioni e giunte) e l'Accademia degli Addormentati è stato ampiamente illustrato<sup>195</sup>. Addormentati sono gli stessi personaggi dell'opera, che si apre con una ripresa del modello decameroniano secondo cui cinque giovani donne e altrettanti cavalieri si allontanano dalla città per rifugiarsi nelle amenità di una villa ad Albaro e intrattenersi in piacevoli conversari. Ma tra questi svaghi il racconto di novelle è marginalizzato, confinato anzi alla sola ultima giornata, e c'è da rimarcare, come è stato fatto, che i *notabili successi* che i giovani si apprestano a narrare devono servire soprattutto a «fondare alcun nobile dramma»<sup>196</sup>, rivelando così la vocazione squisitamente teatrale dell'attività stessa dell'Accademia. Per tutto il resto dell'opera le operazioni condotte dai protagonisti sono giocose e accademiche, conversevoli e performative, con modelli indubbi quali il *Cortegiano* o il *Dialogo*

<sup>193</sup> Ivi, pp. 107 e 116-117.

<sup>194</sup> Ma cfr. L. BIANCONI, *Parole e Musica. Il Cinquecento e il Seicento*, in *Letteratura italiana*, vol. VI. *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 319-363: 359 nota 10.

<sup>195</sup> Vd. soprattutto E. GRAZIOSI, *Lancio ed eclissi di una capitale barocca. Genova 1630-1660*, Modena, Mucchi, 2006, ma anche F. D'ANTONIO, *Una poetica teatrale implicita: «Le instabilità dell'ingegno» di Anton Giulio Brignole Sale (1635)*, in *Instabilità e metamorfosi dei generi nella letteratura barocca*, a cura di S. Morando, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 163-179.

<sup>196</sup> Si cita abitualmente dall'ed. moderna a cura di G. Formichetti, con intr. di C. Mutini, Roma, Istituto della Enciclopedia Treccani, 1984; il passo è a p. 278.

*dei giuochi* del Bargagli, e con un andamento doviziosamente prosimetrico. Ma soprattutto la dinamica più eclatante è quella che muove le topiche moderniste in ambito retorico e inventivo, metaforico, concettistico, in un contesto fortemente socializzato, ma anche insieme istituendo una parodia di queste topiche, generando un'ambivalenza squisitamente aristocratica e conversevole dominata sì dalla classica sprezzatura castiglionea, ma anche da una sorta di volontà di demistificare ad esempio il concettismo fiorito nel momento in cui costantemente lo si pratica. Certo, c'è un ripetuto omaggio al Chiabrera, gloria nazionale, colto soprattutto nelle sue novità di scherzi e maniere liriche ma anche nell'arduo pindarismo. Tuttavia quel che infine emerge è, a nostro parere, una parodia – certo civile e piacevole – di ogni componente: parodia boccacciana, parodia del modello castiglioneo e bembiano, e parodia anche del modernismo stesso, una parodia che non nega niente ma mescola tutto e su tutto gioca con sovrana nobiliare sprezzatura. In questa instabile sostanza di genere delle *Instabilità* resta irrinunciabile l'unico riferimento indiscutibile, che è il teatro accademico e in generale (non sono certo il primo a ribadirlo). E autore teatrale fu il Brignole, con testi quali il *Geloso non geloso* (1639, allestimento degli Addormentati, derivante dalla *novela del curioso impertinente* del *Quijote* I, xxxiii-xxxv, con alterazione comica del finale triste e con possibile memoria della *Mandragola*) e altre *pièces* fra cui significativamente una, *I comici schiavi* (a stampa nel 1666), in cui si ripropone il *locus* del teatro nel teatro, che Andreini aveva fatto giocare riccamente nei suoi palcoscenici professionali<sup>197</sup>.

Torniamo agli Incogniti: il genere dei *Ragguagli*, inaugurata dal Boccalini (sulla scia di un Caporali, *ça va sans dire*), trova una ripresa anche nei *Ragguagli del regno di Cipro* dell'Incognito Luca Assarino (1646, poi 1654), per non parlare del caso di Scipione Errico, su cui vd. *infra*. Oppure accostiamoci alla novissima *inventio* dell'eroicomico<sup>198</sup>, con la variante del comico-mitologico, e citiamo allora Giovan Battista Lalli, rimandando al primo capitolo dell'imprescindibile volume di Lattarico sopra citato. Ma pensiamo anche al Pallavicino con la sua *Rete di Vulcano* (1641), romanzo che risente non poco del paradigma braccioliniano dello *Scherno degli dei*. Del resto di autori come Ferrante Pallavicino o Francesco Pona si può dire tranquilla-

<sup>197</sup> Vd. F. VAZZOLER, *Equivoci della politica, equivoci della scena nella Genova barocca. Appunti sul teatro di Anton Giulio Brignole Sale*, in *Il valore del falso. Errori, inganni, equivoci sulle scene europee in epoca barocca*, a cura di S. Carandini, Roma, Bulzoni, 1994, pp. 195-214; M. CORRADINI, *Il teatro comico di Anton Giulio Brignole Sale*, ora leggibile online all'indirizzo <http://www.quaderni.net/WebBrignole/Br05Corradini.htm>.

<sup>198</sup> Vd. qualche indicazione bibliografica *supra*, nel capitolo dedicato all'eroicomico.

mente che l'intera opera è tutta un'inesausta sperimentazione dentro, contro e fuori i generi tradizionali.

E abbiamo comunque detto pochissimo, per cui rimandiamo alla ormai vasta bibliografia sugli Incogniti. Dedichiamo però qualche parola alla materia picaresca, che dalla metà del Cinquecento fino a Seicento inoltrato è cifra di modernità: la narrativa italiana sembra recepire poco questo universo, salvo volgarizzare alcuni testi cruciali. Ed è proprio in questo ambito, quello delle traduzioni, che si segnala almeno quella di Giulio Strozzi futuro Incognito, del 1608 manoscritta, del *Lazarillo*, assai più fedele di quella poi "ufficiale" a stampa di Barezzo Barezzi (1622). Il manoscritto, firmato con nome anagrammato, è dedicato nientedimeno che al cardinal Scipione Borghese, uomo di aperto e squisito gusto, che durante una sua convalescenza si sarà divertito assai a leggere le disavventure del proto-picaro italianizzato. La volgarizzazione è fedele, tranne qualche rarissimo aggiustamento minimo a smussare certe blasfemie, ed è ancor più fedele quando amplifica approfondendo l'originale in modo brillante, con un esito di incredibile leggibilità e godibilità ancor oggi verificabile<sup>199</sup>. Come è noto il *Lazarillo* si pone all'origine di un nuovo realismo (problematica quanto si vuole la categoria) che sfocia con la sua corporea spietatezza e malinconia nel *Quijote* e segna la modernità come acquisizione ironica della realtà, mentre il *Furioso* elevava il rinascimento a ironica letteratura come menzogna. Quasi un risvegliarsi alla realtà, quella del *Lazarillo*, come accade al suo stesso protagonista: «Mi parve in quello 'stante che io mi svegliassi dal sonno della semplicità, nel quale, come bambino addormentato io me ne stava», traduce lo Strozzi, ammorbidente appena l'assertività cruda dell'originale: «[...] en aquel instante *desperté* de la simpleza» ecc.<sup>200</sup> Certo, ripetiamo, il realismo nuovo

<sup>199</sup> Abbiamo presente l'edizione *La vita di Lazzariglio del Torme. Traduzione secentesca di Giulio Strozzi*, ottimamente annotata da A. Ruffinatto, Napoli, Liguori, 1990. Si vedano comunque qui *supra* le pagine dedicate alla materia picaresca.

<sup>200</sup> Ed. cit. pp. 68-69, c.v.o mio. La *simpleza* evoca il futuro *Simplicissimus*, capolavoro tedesco di Grimmelshausen (1668), in cui il protagonista bambino viene esposto alle brutalità inaudite della Guerra dei trent'anni, con i saccheggi, le violenze efferate dei soldati sui contadini: il fanciullo «dapprima non sapeva nulla del mondo esteriore ed ora lo conosce soltanto nei suoi aspetti più mostruosamente bestiali» (L. MITTNER, *Storia della letteratura tedesca*, I, II, Torino, Einaudi, 1978, p. 878). Peraltro la sua evoluzione è più lenta di quella di *Lazarillo*, come fanno notare K. MEYER-MINNEBACH – D. PÉREZ EFFINGER, «*Der abentheuerliche Simplicissimus deutsch*» (1668) *de Grimmelshausen y sua «Continuatio»* (1669). *De las adaptaciones alemanas de la novela picaresca española a la autobiografía ficticia de un curioso vagamundo en los tiempos de la guerra de los treinta años*, in *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución del género (siglos XVI y XVII)*, pp. 569-605: 577. Più simile

non permea a sufficienza il romanzo e la novella barocche italiane, come ebbe a notare acutamente il già sopra citato Raimondi:

[...] le prove festose di un Basile, per omettere gli esperimenti lunatici e solitari di un Frugoni, non bastano a compensare l'assenza di un romanzo picaresco italiano sulla via del realismo borghese. Che poi la realtà lo rendesse possibile e il gusto non lo escludesse, come rivelano, accanto alle "bambocciate" e ai *bodegones*, il *Lazarillo* e il *Guzmán* tradotti, è un fatto che offre nuova materia di riflessione allo storico della letteratura e delle sue cristallizzazioni sociali<sup>201</sup>.

Già a questa altezza cronologica andrà collocato allora il vuoto tipicamente italiano nella storia secolare del romanzo moderno, che da Cervantes arriva a Lesage attraverso Espinel e gli altri, fino alla rifondazione operata da Fielding<sup>202</sup>, per pervenire a Stendhal, Balzac e Dickens: in seno a questa grandiosa modernità riusciremo a svegliarci solo a Ottocento avanzato, com'è noto<sup>203</sup>.

L'indagine, ancorché qui ultra-sommatoria, condotta sulle singole accademie andrebbe affiancata a quella sull'attività dei singoli operatori, intellettuali che attraversano diverse accademie, portando avanti il loro progetto sperimentale, talora cangiante e influenzato dagli ambiti accademici di volta in volta frequentati. L'esempio di Marino è troppo sontuoso e ingombrante per essere trattato in questa sede e da un non specialista di cose mariniane<sup>204</sup>. Scelgo invece per ora un altro protagonista, se pure incasellato fra i minori nelle sistemazioni storiografiche, e precisamente il messinese Scipione Errico, che ebbe un ruolo di primo piano su molti fronti. Certamente indimenticabile è il suo contributo alla polemica sull'*Adone*, in cui ha persino un posto di primazia con il suo *Occhiale appannato* del 1629, ove – come è noto – l'autore prende posizione ferocemente anti-stiglianesca, e lo fa interessandosi con nettezza al problema della definizione di genere del

al "risveglio brutale" di *Lazarillo* è quello del protagonista del romanzo di Mateo Alemán: «Fue la primera vez, que vi a la necesidad su cara de hereje [...]. Hasta oy avia sido boçal, quadravame bien el nombre: Hijo de la biuda, bien consentido, mal dotrinado. Tenia mucho por desbatar: y el primero golpe de açuela, fue el deste trabajo» (citiamo da *Primera Parte de Guzmán de Alfarache*, por MATEO ALEMÁN [...], Paris, N. Bonfons, 1600, c. 111r-v; la *princeps* fu stampata a Madrid nel 1599).

<sup>201</sup> E. RAIMONDI, *Anatomie secentesche*, p. 86; cfr. MASALA, *Il «Picariglio castigliano»*, p. 11.

<sup>202</sup> Cfr. LORETELLI, *Da picaro a picaro*.

<sup>203</sup> Significativo che come in Italia anche nel Portogallo la novella picaresca non abbia segnato un influsso significativo; ne abbiamo parlato *supra*, nel capitolo *Occasioni picaresche*.

<sup>204</sup> Vd. RUSSO, *Marino*, e l'edizione dell'*Adone* da lui curata.

poema mariniano. Per Errico l'*Adone* non è un poema eroico, ovviamente, e non è d'altra parte un romanzo, né una tragedia né una commedia<sup>205</sup>. È piuttosto un idillio ovvero egloga, caratterizzato rispetto ai modelli teocritici e giù di lì da una espansione quantitativa enorme. Quindi un poema amoroso (qualcosa di più dell'indicazione di «poema di pace» offerta dallo Chapelain)<sup>206</sup> e diverso anche dall'arcimodello delle *Trasformazioni* ovidiane, più piacevole e vago nell'innesto delle favole e nella struttura narrativa. La cosa rilevante per Errico è che l'essere l'*Adone* un idillio<sup>207</sup> accresciuto e innestato, per così dire, apre alla possibilità di una *libertà* assoluta: libertà linguistica, tematica, retorica ecc. Per Errico l'assunzione della libertà da parte del poeta è una chiave determinante della sua estetica, come si evince dall'antiregolismo modernista che viene espresso dal messinese già nella sua commedia *Le rivolte di Parnaso* del 1626, dove peraltro Marino è satirizzato come poeta eroico non-eroico ma viene riconosciuto come sommo poeta lirico<sup>208</sup>. E se ci soffermiamo per un poco sul “nuovo” genere dell'idillio barocco, di cui l'*Adone* sarebbe una mostruosa ipertrofia, troviamo ancora il ventenne Errico fra i coltivatori della recente moda, pubblicando egli nel 1613 i due idilli l'*Ariadna* e l'*Endimione*. Certo, tutto questo nella lontana Messina, giacché non si dimentichi che l'idillio mitologico esordiva a Bologna in seno a un'altra accademia, quella dei Gelati, tra il 1607 e il 1608, con la *Salmace* di Girolamo Preti e l'*Europa* del Marino, che frequentò i Gelati in quel periodo:

Bologna va insomma a pieno titolo considerata la culla dell'idillio barocco, anche nel caso in cui se ne debba riconoscere il primato al Marino, che sarebbe giunto a tale scelta [...] solo attraverso la conoscenza, e la probabile partecipazione ad esse, delle discussioni e delle sperimentazioni della cerchia dei poeti bolognesi, che

<sup>205</sup> Vd. invece recentemente l'*Adone* letto specularmente come tragedia o commedia rispettivamente da M. Corradini e M. C. Cabani in *Instabilità e metamorfosi dei generi nella letteratura barocca*, pp. 3-49.

<sup>206</sup> Anche se la famosa definizione può essere letta molto più in profondo, come dimostra A. COLOMBO, «*Adone*», *poema di pace (letture erasmiane del Marino?)*, in *Marino e il barocco, da Napoli a Parigi*, a cura di E. Russo, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009, pp. 321-346.

<sup>207</sup> Genere di gran moda, se non proprio nuovissimo, praticato dall'Errico stesso con ottimi esiti: vd. D. CHIODO, *Suaviter Partenope canit. Per ripensare la 'geografia e storia' della letteratura italiana*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1999, pp. 115-140; Id., *L'idillio barocco e altre bagatelle*, Alessandria, dell'Orso, 2000. Non si dimentichi l'arduo squisito G. P. MARAGONI, *Errico in Zancle o dell'idillio estraneo*, Roma, s. e., 1987.

<sup>208</sup> «Sa vertu était dans le lyrique» ribadirà Chapelain nel 1639 in una lettera a Guez de Balzac, cit. in COLOMBO, «*Adone*», *poema di pace*, p. 341.

saranno poi anche negli anni successivi i principali promotori del genere, oltre al Preti<sup>209</sup>.

Sempre nel 1608 un altro Gelato di riguardo, il conte Ridolfo Campeggi, aveva pubblicato fra le sue *Rime* due singolari e poco idilliaci idilli, un epicedio in morte dell'accademico Filippo Fachinetti e un altro intitolato *La neve*, in cui si descriveva con grandiosa efficacia un evento reale recente, una terribile nevicata che tormentò l'Appennino bolognese nell'inverno del 1607<sup>210</sup>.

Tornando ad Errico, la sua sperimentazione si fa ancor più composta nella commedia *Le liti di Pindo* del '34 (Messina, G. F. Bianco), una «Comedia Tragicomedia in Comedia», dove la complessità del teatro nel teatro, che rievoca precedenti «mostruose» produzioni dell'Andreini (le *Due comedie in comedia*, del 1623, la *Centaura* del 1622 e 1633), e dove la difesa della Sicilia, con inserti dialettali gustosissimi in vernacolo messinese messi in bocca a Vulcano, anticipano l'ideologia della messinese Accademia della Fucina<sup>211</sup>, che ospiterà la propria gloria, Scipione Errico appunto, pubblicando nel 1653 una raccolta di componimenti dell'autore connazionale molto nutrita. Nelle *Liti* abbiamo dunque una serie di diversi livelli di sperimentazione del «nuovo» barocco: la sommatoria dei generi teatrali in un'unica *pièce*, quindi la diversificazione dei registri (molto sostenuto quello della tragicommedia in versi, quasi una tragedia a lieto fine con fuoco di fila di agnizioni multiple), e la partecipazione politica a istanze che l'Accademia della Fucina saprà far proprie con vivacità.

Ma Errico, cui stava stretto l'isolamento messinese, dopo esperienze meridionali che lo portano all'adesione all'Accademia degli Oziosi napoletana, si trasferisce a Venezia, dove pubblica il romanzo *Le guerre di Parnaso*, ancora su una linea boccaliniana rielaborata, tuttavia senza ottenere il successo sperato<sup>212</sup>. Errico entra a far parte dell'Accademia degli Incogniti, dove non manca di avere la sua palma nell'ambito del genere più *up-to-date*, quello della librettistica, con una *Deidamia* (1644) che invece riscuoterà consensi unanimi. Il favore che Loredan concede al messinese è testimoniato da due lettere del principe degli Incogniti, la prima una semplice ma

<sup>209</sup> CHIODO, *L'idillio barocco*, p. 28.

<sup>210</sup> Vd. la bella e ricca antologia di *Idilli* curata da D. Chiodo, Torino, Res, 1999, pp. 7-9 e 172.

<sup>211</sup> Vd. G. NIGIDO-DIONISI, *L'Accademia della Fucina di Messina (1639-1678)* [...], Catania, Giannotta, 1903.

<sup>212</sup> Vd. l'ed. moderna delle *Guerre* a cura di G. Rizzo, Lecce, Argo, 2004, con fondamentale introduzione.

generosa richiesta di spedizione di un suo sonetto, la seconda meritevole di una lettura integrale:

Al Sig. Scipione Errico, Messina.

La virtù di V. S. è simile al Nilo, che in ogni sua bocca ha un Mare. Ho ammirati i suoi Discorsi, e li lodarei, se non portassero seco la lode. Quello però, ch'encomia la Carestia, ch'è madre dell'industria, ha incontrato più il mio Genio. Forse perché essendo la Carestia compagna della Povertà, haverà qualche unione con quella del mio ingegno. Nel lodare però la Carestia ha goduto V. S. grande abbondanza di pensieri, e di concetti. Haverà per avventura voluto imitare quei ricchi mercanti, che bramano la Carestia per vendere a maggior prezzo le merci. Ma le ricchezze della sua eloquenza vogliono la Carestia, per praticare la liberalità, non l'usura. Con che etc.

Venetia<sup>213</sup>.

Dunque l'Errico pronuncia, come d'obbligo, discorsi arguti nel consesso Incognito, fra i quali Loredan segnala *cum laude* un encomio paradossale della Carestia, e ciò è indubbio segno, come nella lettera precedente, di una simpatia e ammirazione non dubitabili.

Nelle sue soste romane, d'altra parte, Errico sarà sodale degli Umoristi, segnalandosi così come uno degli intellettuali siciliani più autorevoli in continente, e seguirà a scrivere e a polemizzare acutamente nella sua lunga vita, che arriverà alla invidiata soglia dei 78 anni. L'autore, che gode ormai di una bibliografia non esigua<sup>214</sup>, è quindi esemplare di un percorso in cui la vis sperimentale modernista è sostanziata di un marinismo piuttosto moderato (spesso nelle sue opere Marino è più motteggiato che elogiato, così come Lope de Vega e il nuovo teatro europeo sono visti con bonario sarcasmo) e di una volontà di perseguire generi che riscuotano il successo del pubblico<sup>215</sup>, secondo un nuovo profilo intellettuale che è figlio della fine dell'elitismo umanistico, del resto già testimoniata in un certo senso dallo

<sup>213</sup> Citiamo da: *Delle Lettere del Signor GIO. FRANCESCO LOREDANO Nobile Veneto Parte Seconda* [...], Venezia, Guerigli, 1661, p. 457.

<sup>214</sup> Sempre limitandoci all'essentialissimo, evochiamo l'ed. cit. di Rizzo delle *Guerre di Parnaso*, oltre al classico G. SANTANGELO, *Scipione Errico. Critico e poeta del Seicento*, Palermo, U. Manfredi, 1970, all'edizione di *Sonetti e madrigali e altre rime delle raccolte giovanili*, a cura di L. Mirone, Torino, Res, 1993, e al sofisticato MARAGONI, *Errico in Zancle*. Più recente ancora: M. LEONE, *Dalle «Guerre di Parnaso» all'«Achille innamorato»*. *Scipione Errico tra Omero e Marino*, «Studi e problemi di critica testuale», LXXIV, 2007, pp. 141-150, poi in ID., *Fenomenologia barocco-letteraria. Saggi*, Galatina, Congedo, 2012, pp. 75-82.

<sup>215</sup> L'*Adone* ha avuto consensi enormi e già solo questo ne giustifica il valore: «[...] il vero paragone della Poesia è l'applauso comune» (*L'occhiale appannato*, Messina, G. F. Bianco, 1629, pp. 42-43).



stesso Torquato Tasso molti anni prima, oltre che da un Guarini o da un Ingegneri teorici militanti.

Un altro individuo assai poliedrico attivo tra fine Cinque e primo Seicento, Giovan Battista Leoni (cfr. *supra*), è segnalabile nuovamente qui per le sue iniziative teatrali. Il Leoni, dopo la «tragicommedia spirituale», *La conversione del peccatore a Dio* (Venezia, Francesco de' Franceschi, 1591, 1592, ivi, Pietro Farri, 1613), pubblica *La falsa riputatione della Fortuna*, che fu «recitata dagli Accademici Generosi del Seminario Patriarcale di Venetia», come si legge nel frontespizio (Venezia, G. B. Ciotti, 1596, 1598 ecc.): sarebbe praticamente l'esordio dell'attività dei Generosi di Murano.<sup>216</sup> Anche questa una *tragicommedia allegorica*, genere piuttosto nuovo e, performativamente, episodio di teatro accademico<sup>217</sup> di interessante materia morale, come già detto, sia per l'importanza del genere nell'epoca sia per il fatto che si tratta appunto di un teatro di dilettanti accademici, i Generosi che esordivano nella Venezia di fine Cinquecento.

Ma un'accademia coinvolta davvero profondamente nel modernismo secentesco è senz'altro la romana degli Uморisti<sup>218</sup>, fondata a Palazzo Mancini nel 1600 e protagonista poi della cultura barberiniana, cui sopravviverà nella seconda metà del secolo senza più lo smalto di prima. Il filoneismo dell'accademia è indicato esemplarmente dal fatto che il Marino ne è uno dei più significativi e radicati membri, ma pensiamo almeno ad altri due letterati che furono Principi degli Uморisti: Alessandro Tassoni (1606-1607) e Battista Guarini (1611). Anche Francesco Bracciolini ne fece parte, e così abbiamo tra gli Uморisti i due rappresentanti originari del nuovo genere eroico-giocoso. Il Tassoni prende come nome accademico il Bisquadro (cioè 'fuori squadra', 'privo di simmetria', quindi 'spirito eslege', se vogliamo 'scapigliato', certamente 'irregolare') e recita due discorsi, uno in biasimo delle lettere, uno in lode del boia<sup>219</sup>.

<sup>216</sup> Vd. M. MAYLENDER, *Storia delle Accademie d'Italia*, Bologna, Cappelli, 1926-1930 (rist. anast. Bologna, Forni): vol. III, 1929, pp. 89-91.

<sup>217</sup> Vd., in generale, S. MAZZONI, *Lo spettacolo delle accademie*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di R. Alonge e G. Davico Bonino, 1. *La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 870-904.

<sup>218</sup> Vd. L. ALEMANNI, *L'Accademia degli Uморisti*, «Roma moderna e contemporanea», III, 1995, 1, pp. 97-120.

<sup>219</sup> Cfr. A. TASSONI, *Pensieri e scritti preparatori*, a cura di P. Puliaatti, Modena, Panini, 1986, Introduz. pp. LXXIII-LXXXI. Sul primo dei due discorsi vd. ora le pagine nel bel libro

Che l'Accademia costituisca un importante punto di riferimento per la produzione Tassoniana è tanto più evidente se si pensa che l'autore, ancora nel '24, non esita a siglare l'edizione romana della *Secchia Rapita* con il nome di "Bisquadro"<sup>220</sup>.

Tassoni dunque introduce i propri umori fra gli Umoristi molto precocemente, ottenendo rilevante autorevolezza, e il Bracciolini d'altra parte andrà ricordato non solo come l'autore dello *Scherzo degli dei*, ma anche come il compositore di un grande poema encomiastico *L'elettione di Urbano Papa VIII* (1628)<sup>221</sup>, sorta di anti-*Adone*, come si dice (il poema del Marino era all'indice dall'anno precedente)<sup>222</sup>, ma comunque un prodotto sperimentale, che riprende la formula della psychomachia gonfiandola con fracasso berrettiniano e godendo di un discorso prefatorio del cardinal Giulio Rospigliosi, il quale fu librettista coinvolto più che mai nella nuova avventura del melodramma romano e poi futuro papa Clemente IX. Ma senz'altro significativo al massimo è il principato di Guarini, nel suo penultimo anno di vita: è esemplare della predilezione degli Umoristi per la tragicommedia, il nuovo – o seminuovo – genere che Guarini aveva difeso e teorizzato con inesaurita e fortunata energia dal *Verrato primo* al *Compendio* e le *Annotazioni* al *Pastor fido*. Il nesso fra Umoristi e tragicomico è lungo: «[...] ancora nel 1634 Girolamo della Manna pubblicò una tragicommedia pastorale, dal titolo *Licandro*, dedicandola al Cardinale Borghese»<sup>223</sup>, a voler sottolineare, anche con i paratesti iniziali, una lunga fedeltà degli Umoristi al genere tragicommedia e più in generale all'attività teatrale, con cui avevano iniziato in occasione del matrimonio di Paolo Mancini e Vittoria Capozzi nel carnevale del 1600. Oltre alle rime iniziali di encomio, numerose, la tragicommedia ospita al termine alcune *Annotazioni* di Napoleone Ricci, segretario del Borghese, dove sono riassunte indicazioni e commenti di vari autorevoli personaggi, fra cui Nicola Villani, segretario degli Umoristi: vi si discute delle fonti dell'opera, della struttura, del linguaggio e di altro. Dunque un'operazione tutt'altro che cursoria e occasionale. Tra le liriche paratestuali alla soglia del *Licandro*

di S. MORANDO, *Il sogno di Chirone. Letteratura e potere nel primo Seicento*, Lecce, Argo, 2012, pp. 71-79.

<sup>220</sup> P. RUSSO, *L'Accademia degli Umoristi. Fondazione, strutture e leggi: il primio decennio di attività*, «Esperienze letterarie», IV, 1979, 4, pp. 47-61: 54 nota 19.

<sup>221</sup> Vd. BRACCIOLINI, *L'elettione di Urbano Papa VIII*.

<sup>222</sup> Vd. CARMINATI, *Giovan Battista Marino tra Inquisizione e censura*, pp. 250-251.

<sup>223</sup> ALEMANNI, *L'Accademia degli Umoristi*, p. 118: *Licandro. Tragedia Pastorale di GIROLAMO DELLA MANNA Accademico Humorista, e Fantastico di Roma, Otioso di Napoli, e Riaceso di Palermo* [...], In Roma, Per il Mascardi, 1634. L'opera è ricordata anche nel quadro degli Oziosi da DE MIRANDA, *Una quiete operosa*, p. 270.

troviamo ad esempio un sonetto di Nicolò Strozzi la cui terzina finale suona eulogiasticamente:

RINUCCIN ti dirò forse, o trofeo  
de le più chiare e memorande scene,  
forse GUARIN, no, vuo' chiamarti Orfeo,

ove quindi si citano due dei principali membri Umoristi della prima ora, con una *Überbietung* in ambito pastorale che sarà certo mero encomio iperbolico, ma che non è priva di un significato storico interno al genere pastorale (e musico-pastorale), oltre che interno alla storia dell'accademia. Nel *Licandro*, opera molto complessa come *fabula*, ritroviamo comunque i *topoi* strutturali della boscareccia, tra cui il gettarsi a precipizio da uno scoglio: è Albino disperato per amore che racconta il tentato suicidio, un volo a capofitto nel mare tempestoso. Il giovane viene recuperato moribondo dai pescatori:

Ond'io risorto  
da la morte a la vita  
elessi in lungo essiglio  
portar viva la morte in ogni loco,  
nascere morendo in così horribil foco (p. 9).

Dunque un suicidio/risurrezione non risolutivo come nel modello del precipitare ascensivo dell'Aminta tassiano, anzi un ritornare alla vita esiziale della condizione amorosa disperata, con una *variatio* di morte-vita e quindi vita-nella-morte indubbiamente rimarchevole. Poi nel *Licandro* troviamo l'impazzimento di Ermilla, con deliri nonsensici più patetici che comici, e questo è un dato post-tassiano tipico del teatro tardo cinquecentesco e barocco (col modello della *Pazzia* del Cucchetti) e dilagante nell'improvvisa. Non manca la scena di eco intervallata dal canto accompagnato dal rosignolo che risponde monotonamente «chiù chiù chiù ssì ssì ssì» (p. 86) e conclusa addirittura dall'ammonizione di una Pianta che parla in voce umana; troviamo un Ciclope vanamente innamorato e schernito, ma vendicativo; ovviamente c'è il travestimento del protagonista da femmina, con equivoci conseguenti; ancor più ovviamente le coppie sfasate, le agnizioni finali, ma sempre precedute da una scena di sacrificio con gara a offrirsi alla morte da parte dei due amici e interruzione *in extremis* dell'esecuzione ecc. E poi un fiorire dei *loci* più necessari, quali il memento sullo sfiorire della beltà, l'articolato biasimo d'Amore e la seguente ancor più dispiegata lode del medesimo ecc. Inoltre momenti densamente tragici e un tessuto stilistico piuttosto sostenuto nel complesso.

Ma la pubblicazione di tragicommedie di accademici Umoristi non finisce certo a questa altezza cronologica; la lunga fedeltà al genere è testimoniata ancora, scorrendo il catalogo della *Drammaturgia romana* del Franchi,

da testi impressi nel 1671 (*Il Purismondo di Francesco Maria de Luco Sereni*), nel 1676 (*Il vero amore non vuol politica Favola Tragicomica di Michele Brugueres*), nel 1677 (*Il Don Pasquale nel soglio*, sempre del De Luco Sereni) ecc.<sup>224</sup> Naturalmente gli Umoristi non sono l'unica Accademia impegnata nel laboratorio del tragicomico pastorale; citiamo soltanto *en passant* gli Innominati di Parma, in cui brilla il genio di Pomponio Torelli, così accaniti nell'elaborare teoricamente e praticamente un'idea di «tragedia selvatica» o boschereccia che innalzi la favola pastorale a tragedia di lieto fine, per cui si rimanda all'amplessissimo saggio della Denarosi<sup>225</sup>.

Va detto poi, tornando al *Licandro*, che quasi tutti gli autori di liriche augurali di introduzione alla pastorale sono anche accademici Fantastici. Andrà spesa qualche parola su questa accademia romana, nata da una costola degli Umoristi nel 1625: il loro motto era l'oraziano *Quidlibet audendi*, a sottolineare la volontà di tentare ogni genere, di osare qualunque intrapresa letteraria, e l'immagine dell'impresa era appunto una tela vuota su un cavalletto, pura potenzialità. Nel 1637 escono le *Poesie* degli Accademici Fantastici, mentre nel 1655 i componimenti in lode di Alessandro VII<sup>226</sup>. Le prime sono una interessante e corposa silloge dedicata con epistola prefatoria dell'editore al cardinal Cesarini (Alessandro), che aveva accolto sotto la sua protezione l'Accademia; la breve lettera che accompagna l'imprimatur è firmata da Ottavio Tronsarelli, che ha «considerate» le poesie del volume per ordine di Niccolò Riccardi Maestro del Sacro Palazzo, il famoso «Padre Mostro». Il Tronsarelli, autore della *Catena d'Adone* e di altri libretti melodrammatici da lui raccolti pionieristicamente in volume, ribadisce che il motto dell'Accademia «è l'haver ardire di tentar ogn'impresa». Inoltre aggiunge: «L'una, e l'altra sorte di componimento nelle sue varietà reca vaghezza; non meno è felice ne gli ardimenti, che habbia nobiltà nelle Fantasie; e seco porta i meriti della propria lode». Insomma, mi pare che si voglia rimarcare un equilibrio tra classicismo e modernismo. Ad Ottavio Tronsarelli è dedicato un madrigale del Longo in lode del suo testo operistico più noto, p. 144. Ivi segue subito dopo, sempre in ambito di celebrità musicali, un madrigale «Per la Signora Eleonora Basile, Musica celebre».

<sup>224</sup> S. FRANCHI, *Drammaturgia romana [...] Secolo XVII*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1988, pp. 436, 501, 591.

<sup>225</sup> L. DENAROSI, *L'Accademia degli Innominati di Parma: teorie letterarie e progetti di scrittura (1574-1608)*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003.

<sup>226</sup> Vd. MAYLENDER, *Storia delle Accademie d'Italia*, vol. II, pp. 346-348. *Poesie de' Signori Accademici Fantastici di Roma*, Roma, L. Grignano, 1637; *Accademia tenuta da' Fantastici a' 12 di Maggio 1655 in applauso della S.<sup>ta</sup> di N. S. Alesandro VII*, Roma, V. Mascardi, 1655.

Aprè la silloge un sonetto di Alberto Fabri, animatore principe dell'Accademia, dedicato al cardinal Cesarini «A nome dell'Accademia» (p. 7) e segue una «Ode pindarica» del medesimo «per Amanti e per Cortigiani» dedicata a Berlingero Gessi (pp. 8-12). Vi sono nel volume altre odi pindariche, canzonette ecc., a voler indicare la ricezione del modello chiabrerresco sposato a quello più (o meglio diversamente) «avanguardista». Infatti l'orientamento delle poesie della raccolta è tendenzialmente filomarininiana, o per meglio dire modernista; a p. 17 c'è un sonetto di Andrea Barbazza di lode postuma dell'autore dell'*Adone*, «Visitando la sepoltura del Cav. Marino». Sempre del Barbazza è un sonetto dedicato a Maurizio di Savoia (p. 225). Non mancano testi di poeti ben noti e autorevoli, come il Maia Materdona, Fulvio Testi (ma con un solo componimento), Claudio Achillini (con 2), Antonio Bruni (3) ecc. Insomma, il quadro delle relazioni dei Fantastici con la poesia coeva non solo romana è ostentatamente ampio. Abbiamo poi poesie del nostro Girolamo La Manna (pp. 170-173), con una «Bella rappezzatrice» a p. 173, nel solco della cosiddetta predicazione plurima della donna, mentre il *corpus* più cospicuo di componimenti è quello di Giovan Martino Longo<sup>227</sup>, altro grande animatore dell'Accademia, fra cui un sonetto su «Trecce finte, che furono di giovane estinta, usate da bella Donna per maggior ornamento del capo» (p. 23)<sup>228</sup>, su un tema che da Ovidio a Guarini, Shakespeare e oltre aveva sempre trovato poeti pronti a variarne la macabra ingegnosa sostanza. Ma liriche che tradizionalmente ormai chiameremmo «mariniste» abbondano nella silloge, come quelle di Tiberio Ceuli<sup>229</sup> (pp. 225-248), che propone fra l'altro un sonetto sull'«Infelicità della vita Humana» dall'attacco vistosamente mariniano: *Entra l'huom nato al duolo, al pianto in queste*, e poi conclude con una canzone in lode di Cristoforo Colombo, cioè del «nuovo» per eccellenza (pp. 247-248), o quelle di Giovanni Salzilli<sup>230</sup>, autore di un

<sup>227</sup> Da non confondere – crediamo – col Martino Lunghi le cui poesie sono a pp. 191-199.

<sup>228</sup> «Il Chiaro latte il Ciel diede a Natura, | le gemme il Gange, e Gnido il fior più vago, | avori, et oro offrir Getulia, e Tago, | e Cintho (*sic*) i rai de la sua luce pura: || quando con alta, e pellegrina cura | formò del mio bel Sol la bella imago: | ma questi il desir vasto ancor non pago, | auree pompe da Marte hoggi procura; || e di quel lieve, e pretioso pondo | le 'ntreccia ad arte Amor liste ritorte | tra l'anella del crin nativo, e biondo. || O de l'Idolo mio superba sorte: | per sua beltà tiranneggiato il Mondo, | tributaria s'ha fatto anco la Morte».

<sup>229</sup> Autore di un poema eroico *L'oriente conquistato* (Roma, F. M. Mancini, 1672) e di un discorso funebre *Per la morte di monsignor Agostino Mascardi*, tenuto all'Accademia degli Umoristi (Roma, F. Moneta, 1641). Inoltre: *Poesie*, Roma, G. B. Robletti, 1651 ed altro; Ceuli dovrebbe essere morto nel 1685.

<sup>230</sup> Il Salzilli ebbe anche l'onore di essere dedicatario di un poemetto di Milton, *Ad Salsillum poetam romanum aegrotantem*: cfr. E. HAAN, *From «Academia» to «Amicitia»*:

sonetto che elogia i poeti contemporanei rispetto agli antichi (p. 150) definendo Tasso degno di Virgilio e il classicista Mascardi addirittura superiore a Cicerone, ma che anche si mostra settatore del tipico poetare su *faits divers* cavandone ingegnose moralità, come nel sonetto «Ricco mercante ucciso in duello, per volersi vendicar d'una parola ingiuriosa» (p. 155). C'è pure il noto sonetto di Pierfrancesco Paoli sul mal di pietra (*Questa, che 'n cieca parte afflitto io celo*), che sarà ospitato nella novecentesca raccolta ricciardiana di marinisti<sup>231</sup> e si affianca alle ben più allucinanti prove sul medesimo tema autobiografico e metafisico di Ciro di Pers. Insomma, un'Accademia questa dei Fantastici tutta tesa al nuovo e all'intentato, almeno programmaticamente, su cui si dovrà tornare con supplementi di indagine.

Mi permetterei un breve excursus sul Tiberio Ceuli sopra evocato, come esemplare di stile lirico "moderno". Le notizie che so su di lui finora sono le seguenti: figlio di Agostino Ceuli e Laura Ximenes, nipote del famoso e facoltoso Tiberio Ceuli banchiere pisano che si trasferì a Roma e fra i numerosi possedimenti ebbe anche il Palazzo Sacchetti, che i romani conoscono bene per la facciata singolare che si affaccia sul Tevere, con le teste di marmo sovrastanti. Il nostro Tiberio ebbe un fratello, Mario, anch'egli poeta e ancor più prolifico di lui: accademico Umorista, questi fu autore tra l'altro di una tragedia, l'*Ormondo* (Roma, F. Moneta, 1650), e una raccolta di rime, *La testudine* (Roma, I. Dragonelli, 1669, poi seconda parte, Roma, P. Moneta, 1677, infine entrambe le parti insieme ivi, 1684-85)<sup>232</sup>.

Nella «Lettera al saggio lettore» premessa alle *Poesie* (Roma, G. B. Robletti, 1651), dopo la dedica a «D. Filippo Caetano Principe di Caserta», Tiberio lamenta un'«asperità insuperabile di Fortuna»<sup>233</sup>. Anche nell'avvertimento al lettore del poema *L'Oriente conquistato*<sup>234</sup> si querela più dettagliatamente della «sempre avversa Fortuna» fin dalla puerizia: rammemora la morte di suo padre quando egli era fanciullo, «spogliato dell'eredità considerevole di mio zio» (alla cui morte scoppiò una furibonda lite fra gli eredi), soggetto a infermità, obbligato a viaggiare «fino in Dania allo stretto

*Milton's Latin Writings and the Italian Academies*, Philadelphia, American Philosophical Association, 1998, pp. 82-98.

<sup>231</sup> *Marino e i marinisti*, a cura di G. G. Ferrero, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, pp. 737-738.

<sup>232</sup> Per altre opere cfr. FRANCHI, *Drammaturgia romana*, indice *ad vocem*.

<sup>233</sup> E promette anche prossime composizioni come una tragicommedia *Ermino* e un poema satirico *Lo scherno dell'Opinione*, su cui non so altro.

<sup>234</sup> Roma, F. M. Mancini, 1672. Molto tassiano fin dall'esordio, e si evochi la canzone in lode del Tasso in *Poesie* p. 260.

del Sont su 'l Mar Baltico»<sup>235</sup>. Tra le rime non si dimentichi una canzone sulla «Fortuna contraria all'autore» (*Poesie*, pp. 253-259).

Le *Poesie*, in cui confluiscono anche buona parte delle liriche già ospitate nella silloge dei Fantastici del '37, sono divise in sezioni: Amoroze (pp. 1-134), la più corposa; Morali (pp. 135-220); Varie (pp. 221-264). In chiusa l'anticipazione del canto I dell'*Oriente* (numerazione a parte, pp. 1-32), con varianti significative rispetto all'edizione 1672<sup>236</sup>.

Fra le Varie c'è un sonetto dedicato a padre Tommaso Acquaviva per un suo Discorso sulla Passione recitato all'Accademia dei Fantastici (p. 221). Un altro sonetto è invece consacrato all'impresa dell'Accademia degli Umoristi (p. 234). Nonostante che un ulteriore sonetto esprima il biasimo contro «la leggerezza di alcuni Autori moderni nel concettizzare» (p. 251)<sup>237</sup>, l'*inventio* del Ceuli è squisitamente modernista-marinista, con trovate anche deliziosamente bizzarre: si veda il sonetto su «Amante con l'occhiale del Galileo scopre la S. D. col suo Rivale» (p. 63), o il «Parallelo tra la Pulce e la Corteggiana» (p. 178), certo infinitamente distante dall'ironia metafisica di un Donne, o ancora «Per una testa di morto trovata in mare, nella quale era nato il corallo», ricca di estrazioni morali ingegnose dall'evento macabro-prezioso in questione<sup>238</sup>, e sono solo pochissimi esempi.

Uno sguardo un poco più attento merita forse il sonetto sull'occhiale galileiano, in una tradizione di elaborazione poetica della grande novità scientifica coeva che coinvolge non solo le celeberrime ottave dell'*Adone* ma

<sup>235</sup> Credo che il riferimento sia allo stretto di Øresund in Danimarca.

<sup>236</sup> Esemplare delle *Poesie* da noi compulsato quello della biblioteca Alessandrina di Roma.

<sup>237</sup> Molto più tardi il fratello Mario, nella introduzione «Al Lettore» della sua *Testudine* (leggiamo l'edizione del 1685, in cui la Parte Seconda ha un frontespizio autonomo datato 1684, nell'esemplare della Biblioteca Alessandrina di Roma), lamentava, a quell'altezza quasi un consuntivo, il «Secolo svogliato» pieno di stomachi sazi e facili alla nausea per la continuità dell'eccesso di speziatura poetica, e non abituati alla frugalità. Tra le poesie di Mario non poche sono a tema analogo di alcune di Tiberio; ad es. il sonetto sull'impresa degli Umoristi (p. 86), o il «Cielo artificioso di Archimede» (p. 96, nelle *Poesie* di Tiberio a p. 229) ecc. Mario si rivela in realtà più «artificioso» del fratello, con uno stile da barocco avanzato e talora *outré*, e col gusto di cavare moralità non solo dai soliti palloni, archibugi ecc. ma anche da un fungo (p. 19), dalle linee della mano (p. 22), dalla cipria (p. 16, con presentimenti settecenteschi) ecc.

<sup>238</sup> «Forse di donna ambiziosa è questa | reliquia, e benché senta homai disfarsi, | pur vaga ancor l'ignude tempie ornarsi | gode portar vermiglie pietre in testa? || O forse morte qual Tiranna infesta | ambisce ancora in porpora cangiarsi; | e brama una corona al capo farsi | tinta di sangue horribile, e funesta: || s'anco il vero a mirar non sete giunti | qui vi specchiate, o miseri mortali | cadete in tomba apena al trono assunti. || Superbi regnator' quanto sia frali | gli ostri apprendete homai, mentre congiunti | hanno pur con la morte i lor natali».

anche una meno nota occasione melodrammatica abbastanza pionieristica (1629) come la *Diana schernita* di Parisani-Cornacchioli<sup>239</sup>:

Per chiare strade di cristal lucente  
 Fa viaggio il mio guardo, ed ecco vede  
 Filli, ch'un bacio al mio rival concede  
 Fra l'herbe assisa, di lascivia ardente:  
 Non è più cieco Amor; fabro possente  
 Il fe' d'ordigno industrioso herede,  
 Ch'in dar spirto a la vista in guisa eccede  
 Ch'ancor ciò, ch'è lontano, ei fa presente.  
 Filli la tua bellezza, onde s'honora  
 Il mondo, un vetro ogni hor mostrarti suole,  
 Ma un vetro ancor la tua beltà scolora.  
 Scoprilte al sol su la celeste mole;  
 Hor ben devea qui giù scoprire ancora  
 Macchie d'infedeltà nel mio bel Sole.

Mi pare che l'*exploit* del Ceuli sia rimarchevole per l'abbassamento della rilevanza epistemologica dell'invenzione galileiana (e *in cauda* delle macchie lunari)<sup>240</sup> ad un livello di invenzione ingegnosa amorosa, con gusto ironico-serio davvero "marinista" (come convenzionalmente continuiamo a dire) che colloca questo minore lirico modernista, accademico Fantastico, nella sfera della novità di genere interna a un genere in sé non nuovo, novità peraltro ereditata dalle esperienze tardo cinquecentesche, come è stato più volte dimostrato. La novità del modernismo-marinismo lirico punta certo soprattutto sull'*inventio* e sull'estrazione metaforica morale concettosa dalla originalità tematica; ancora fra le *Amorose* del Ceuli si veda il sonetto su «Tragedia nel volto dell'Amante» (p. 9), in cui la teatralizzazione della fisionomia dell'amante è analitica:

Quasi publica scena il mio sembiente  
 Filli a nobil tragedia ecco t'invita;

<sup>239</sup> Vd. T. ANTONICEK, *Giacinto Cornacchiolis «Diana schernita» (Rom 1629)*, in *Album amicorum Albert Dunning in occasione del suo LXV compleanno*, a cura di G. Fornari, Turnhout, Brepols, 2002, pp. 295-310. Fra altri sonetti barocchi che giocano amorosamente sull'invenzione del cannocchiale, citiamo almeno quello di Antonio Bruni, la cui rubrica legge: «Bella donna al suo vago, che di notte mirava il cielo stellato con l'occhiale di Galileo» (da *Le tre Grazie*, 1627, poi 1630, riportato in *Antologia della poesia italiana*, a cura di C. Segre, C. Ossola, II. *Quattrocento-Settecento*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1998, p. 979).

<sup>240</sup> Si veda la luna "galileiana" dipinta dal Cigoli «forata da crateri, montagnosa e arida, callosa e aspra» (S. SARDUY, *Barroco*, Milano, Il Saggiatore, 1980, p. 39).



Ecco già 'l Riso e la letitia uscita  
 Le dan lieto principio in suon festante:  
 Già si volge il teatro: in un istante  
 L'Allegrezza, e la Gioia ecco sparita;  
 Già in lor vece in sembianza egra, e smarrita  
 Ivi appare il Timor freddo, e tremante.

La scena si affolla poi con l'apparizione della Gelosia, del Duolo e all'ultimo atto del Pianto, che chiude la tragedia. Un percorso coerente con l'idea perenne di una favola tragica che inizi in letizia e si concluda nelle lacrime: una mistione tecnica fra ragioni teatrali e ragioni lirico-amorose, traducendo la trasformazione teatrale classica nella metamorfosi distimica dell'animo del poeta, altrettanto topica, visibile sulla scena del viso. Ancora nelle *Amorose* troviamo le solite occasioni di canto secentiste: belle cieche, belle zoppe, belle cantatrici, una venditrice di castagne, una conciatrice di lana ecc. Tra gli "accidenti" particolarmente curiosi e significativi ne segnalo due piuttosto realistici: «Amante notturno avvisato dalla luce d'un Lampo non cade in un pozzo» (p. 70); «Accidente notturno» (p. 94). Il primo sonetto è ben chiarito dalla rubrica; il secondo descrive la seguente situazione: in piena notte il poeta sta furando un bacio alla sua donna, quand'ecco che un servo compare con una torcia illuminando importunamente la scena così intima, «quasi face d'Aletto». Entrambi i componimenti hanno al centro la trovata, di nuovo spiccatamente teatrale ma anche pittorica, del repentino irrompere della luminosità, con effetti opposti, nel primo caso salvifico, nel secondo rovinoso. Altre immagini su cui si costruiscono liriche del Ceuli sono meno peculiari e più condivise dai poeti del tempo; si pensi alla lode dell'inchiostro (p. 225), della Penna (p. 225), ai sonetti su orologi, sul bombice, sul tabacco ecc. Dimostrazione invece mi pare più brillante di come si possa cavare moralità da oggetti quotidiani e umili meno scontati è offerta dal sonetto sulla «considerazione del Pasticcio» (p. 182), che abbiamo riportato *supra*.

Tornando agli Umoristi, esplorando altri ambiti troviamo poi Agazio da Somma, difensore del Marino nella polemica sull'*Adone* e autore de *I due primi canti dell'America* (1624)<sup>241</sup>, di un poema cioè da inserire nella sopra evocata nuova serie poematica sulle scoperte transoceaniche. A proposito poi del Guarini, è straordinario che il principe Umorista che raccoglie con

<sup>241</sup> Vd. A. PAUDICE, *Un giudizio "parziale" svelato: Agazio di Somma e il primato dell'«Adone»*, «Filologia e critica», III, 1978, 1, pp. 95-106.

diligenza le *Rime degli Accademici Umoristi* (dove troviamo liriche del citato Agazio, di “marinisti” esemplari come Paoli, Preti, Macedonio, ma anche di un Antonio Querenghi<sup>242</sup>, e del protagonista del primo melodramma, Ottavio Rinuccini), fosse stato in gioventù membro di spicco dell'accademia degli Etereï, la cui raccolta di *Rime* (1567)<sup>243</sup> segnò uno dei paradigmi della nuova lirica concettista, già ben rilevante nel XVI secolo. In quel caso, come già detto, non avevamo nuove forme poetiche in senso tradizionale, ma originali declinazioni interne a un genere, quello lirico, che nella seconda metà del Cinquecento e poi nel secolo seguente si apre a una ingegnosa e metafisica sublimazione del minuto prosaico e a un nuovo assai paradossale “realismo” che in Petrarca e nel petrarchismo ortodosso non è presente (o al limite è marginale)<sup>244</sup>. Così un genere vecchissimo si “rinnovava” al suo interno<sup>245</sup>.

Abbiamo parlato soprattutto di accademie secentesche, in un secolo cioè dove la tensione al nuovo e alla discontinuità storico-culturale è decisamente ambientale, pervasiva. Ma avremmo potuto – e dovuto forse – non dimenticare le numerose esperienze cinquecentesche<sup>246</sup> che segnano l'esplosione del fenomeno accademico anche in relazione alle novità, o semi-novità di genere. Pensiamo allora all'accademia senese degli Intronati, dove nello spazio di tempo che separa *Gli Ingannati* (1532)<sup>247</sup> dalla *Pellegrina* di Girolamo Bargagli (1467-68 circa, a stampa nell'89)<sup>248</sup> si propone un modello di nuova commedia a intreccio romanzesco, con riprese dalla narrativa alessandrina e con una tensione verso la comicità grave, seria, anche sentimentale e ormai pressoché tragicomica nell'impianto.

<sup>242</sup> Cfr. U. MOTTA, *Antonio Querenghi (1546-1633). Un letterato padovano nella Roma del tardo Rinascimento*, Milano, Vita e Pensiero, 1997, p. 284.

<sup>243</sup> Vd. *Rime de gli Accademici Etereï*, a cura di G. Auzzas, M. Pastore Stocchi, intr. di A. Daniele, Padova, CEDAM, 1995.

<sup>244</sup> Considerazioni analoghe offre Gisèle Mathieu-Castellani a proposito della poesia francese del Cinquecento di cui non esamina le *formes* cioè i sottogeneri (elegia, sonetto, ode ecc.) ma alcune modalità discorsive particolari: cfr. *Les modes du discours lyrique au XVI<sup>e</sup> siècle*, in *La notion de genre à la Renaissance*, a cura di G. Demerson, Genève, Slatkine, 1984, pp. 129-148: 132.

<sup>245</sup> Vd. *Rime e Lettere di Battista Guarini*, a cura di B. M. Da Rif, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008.

<sup>246</sup> Vd. in generale *Italian Academies of the Sixteenth Century*, a cura di D. S. Chambers, F. Quiviger, London, Warburg Institute, 1995.

<sup>247</sup> Cfr. l'ed. moderna a cura di F. Cerreta, Firenze, Olschki, 1980.

<sup>248</sup> Ed. a cura di F. Cerreta, Firenze, Olschki, 1971.

Ai commediografi senesi spetta perciò la priorità tematica di quel gusto del romanzesco e del patetico che domina nel teatro tardo cinquecentesco e in particolare in scrittori come il Caro e l'Oddi, operanti nell'Italia centrale,

riassumeva il moderno pioniere di questi studi, Nino Borsellino<sup>249</sup>. Un gusto che sarà caro allo Shakespeare della *Twelfth Night*, tanto per fare un nome augusto<sup>250</sup>.

Ancora, lo strettissimo rapporto fra accademie e imprese ha un nesso con la nuova trattatistica di impresistica che trova spazio anche all'interno delle accademie stesse, come testimonia il *Ragionamento sopra le proprietà delle imprese* dell'infaticabile Luca Contile, che è opera nata in seno all'accademia pavese degli Affidati, tanto per fare un solo esempio<sup>251</sup>.

Così il discorso della novità assoluta del genere libretto d'opera, quindi del dramma musicale, andrà formulato retrodatandone le origini non solo all'attività tardo cinquecentesca delle camerate riunite intorno a Giovanni de' Bardi e poi a Iacopo Corsi, che non sono vere e proprie accademie, ma altresì alla densa ed erudita vitalità dell'accademia fiorentina degli Alterati, cui partecipò anche un giovane Rinuccini<sup>252</sup>. E non si dimentichi che l'altro grande momento degli albori del melodramma, l'*Orfeo* di Striggio-Monteverdi (1607), è creazione mantovana promossa dall'accademia degli Invaghiti<sup>253</sup>, e si può continuare. Ma restiamo per un po' su questi ambiti teatro-musicali, cambiando direzione d'indagine.

### *Epilogo: verso Metastasio*

Abbiamo scritto *supra*, a proposito di teatro e teatro in musica, parole riferentisi all'istanza di realismo-classicismo del melodramma delle origini. Trattiamo ora qui alcuni casi di libretti intonati che cronologicamente si

<sup>249</sup> Rozzi e Intronati. *Esperienze e forme di teatro dal «Decameron» al «Candelaio»*, II ed. accresciuta, Roma, Bulzoni, 1976, p. 78.

<sup>250</sup> Cfr. L. G. CLUBB – R. BLACK, *Romance and Aretine Humanism in Sienese comedy, 1516: Pollastra's «Parthenio» at the Studio di Siena*, Siena, Università degli Studi di Siena – Firenze, La Nuova Italia, 1993, pp. 170-176.

<sup>251</sup> Vd. L. GERI, *Un felice «innesto» in un «albero» rigoglioso. Il «Ragionamento sopra le proprietà delle imprese» di Luca Contile*, in *Luca Contile da Cetona all'Europa*, a cura di chi scrive, Manziana, Vecchiarelli, 2009, pp. 141-172.

<sup>252</sup> C. V. PALISCA, *The Florentine Camerata. Documentary Studies and Translations*, New Haven and London, Yale University Press, 1989; ID., *Gli Alterati di Firenze e gli albori del melodramma*, in *La musica e il mondo. Mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, a cura di C. Annibaldi, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 171-193.

<sup>253</sup> Cfr. almeno P. FABBRI, *Monteverdi*, Torino, EDT, 1995, pp. 96-115.

snodano dalla metà del Seicento alla fine del secolo, e non appaia troppo esulante questa parte finale dal resto che viene prima. Il problema che si ripropone è il dialogo fra artificio e osservazione del reale nella civiltà barocca: qui è trattato con più libertà, forse, ma è sempre il medesimo. La novità sta nell'arco cronologico: cerchiamo di pervenire al teatro pre-metastasiano per verificare forme di un "realismo" non tanto paradossale quanto diverso, in una complessità evolutiva che è propria del tragitto compiuto dalla modernità che si assume nuove responsabilità storiche.

Ci è capitato tempi orsono di riflettere in siffatto modo:

Per valutare bene la "sconvenienza" programmatica dei personaggi dell'*Incoronazione di Poppea* si pensi a una tragedia di una trentina d'anni dopo come *Bérénice* di Racine: anche qui un imperatore che potrebbe impalmare una donna contro la volontà dell'intera Roma, ma non lo fa rinunciando all'amore più puro e inchinandosi agli obblighi dello Stato; anche qui un innamorato della protagonista, Antiochus, è comunque costretto alla rinuncia finale (l'ultima battuta della *pièce* è il suo *Hélas!*); tutti personaggi nobili, doloranti, torturati, eroici. Certo, la Venezia del melodramma e la Parigi di Re Sole sono distantissimi, ma il confronto, per quanto ardito, è suggestivo: *Bérénice* e il suo "plus noble théâtre" (v. 356) mostra gli antipodi europei della *Poppea*<sup>254</sup>.

Ora vorremmo tornare sulla suggestione e provare ad approfondirla, per sottoporla al giudizio – spero severo – dei lettori. Partiamo da una considerazione di Skrine: «[...] both the "verisimilitude" of French classical tragedy and the extraordinary phantasmagoria of Venetian opera were explicable, for both were intent on opening up an alternative dimension of reality»; fra le due forme teatrali non c'era «diametrical opposition»<sup>255</sup>. Si tratta di una osservazione rimarchevole, che l'autore poi argomenta più analiticamente. Cerchiamo di adattarla al nostro caso. Prima di tutto andrà detto che la *Poppea* di Busenello, primo melodramma di argomento storico, ha un tasso di realismo ben superiore alla media dell'opera secentesca coeva e posteriore. L'interesse dell'avvocato poeta veneziano per l'aspetto politico della vicenda, per l'esemplarità negativa del contesto di corte assolutistica, per

<sup>254</sup> Vd. J. RACINE, *Teatro*, a cura di A. Beretta Anguissola, Mondadori, Milano 2009, p. 694 e lo splendido commento, pp. 1770-1789. Inoltre: RACINE, *Œuvres complètes*, I. *Théâtre – Poésie*, a cura di G. Forestier, Paris, Gallimard, 1999, p. 468 («un plus ample Théâtre» è la lezione dell'ed. del '97 messa a testo da Forestier); *Notice* pp. 1442-1490. L'autocitazione (che mi perdonerete) è da *Tragicomico e melodramma*, pp. 12-13 nota 10.

<sup>255</sup> P. N. SKRINE, *The Baroque. Literature and Culture in Seventeenth-Century Europe*, London, Methuen & Co, 1978, p. 21.

il fallimento filosofico e soprattutto pragmatico di Seneca in quel contesto appunto, per la sensualità senza veli delle situazioni erotiche, insomma questi interessi ed altri impostano il libretto in atmosfera e articolazione decisamente sensibili al vero umano. Non è una «phantasmagoria» questa *Poppea*, e pur con il suo scanzonato e talora atroce tragicomico, mantiene un tasso di *historicità* e di *naturalità* molto elevato.

Dall'altra parte il teatro di Racine, un teatro che nella compostezza delle *biénseances* scava nell'animo e nei recessi più scuri, come tutti sanno, attizzando le fiamme più nere. Un realismo diverso, ma pur sempre un realismo psicologico, vorremmo dire psichico. Una situazione bloccata, senza evoluzione<sup>256</sup>, quella di *Bérénice*, quasi un labirinto o una prigione, dove i tre personaggi sbattono sulle pareti come farfalle. Se nella *Poppea* abbiamo un ripudio, quello di Nerone nei confronti di Ottavia, nella *Bérénice* troviamo solo un amore reso impossibile da una inverosimile e sostanzialmente evanescente ragion di Stato. Tuttavia sia *Poppea* che *Berenice* hanno di fronte a loro la prospettiva di un trono imperiale, accanto a Nerone o a Tito. *Poppea* desidera ardentemente questa prospettiva, la vede realizzabile e fa qualunque cosa perché si concretizzi, e in effetti vince, ma tutti sappiamo che poi le cose le andranno male con Nerone (chi non ha letto Tacito o Svetonio?). *Berenice* invece ripete a più riprese di essere assolutamente disinteressata al trono<sup>257</sup>, esige soltanto l'unione con l'amato Tito, ma non riuscirà a sciogliere il nodo. In questo senso è l'anti-*Poppea*. Il ruolo di Ottone nel melodramma di Busenello potrebbe essere affiancato a quello di Antiochus nella tragedia francese, e anche qui la divaricazione è profonda: da parte del primo gelosia, violenza, infedeltà; da parte del secondo totale e nobile sottomissione alla donna amata. Ma la contrapposizione *Poppea/Berenice* ci seduce di più. Vivono due universi la cui specularità è esaltata proprio dalla similarità della situazione. E soprattutto sono due facce del realismo barocco, da una parte la descrizione della corte come emblema di una società più che immorale totalmente amorale, dall'altra sentimenti sublimi paralizzati apparentemente da una ragion di Stato, ma nel profondo contaminati da un autolesionismo basico, come vedremo ancora avanti. E quindi da una parte carnalità, erotismo, comicità tragica, saggezza inutile e derisa, tragicità ridicolosa, dall'altra

<sup>256</sup> Per le critiche negative dei contemporanei e dei posteri, che vedevano nell'opera non una tragedia ma un'«elegia dialogata», vd. G. MICHAUT, *La «Bérénice» de Racine*, Paris, Société Française d'Imprimerie et de Librairie, 1907; RACINE, *Œuvres complètes*, I, pp. 511-556 e 1483-1490.

<sup>257</sup> Ad es.: «Mon cœur vous est connu, Seigneur, et je puis dire | qu'on ne l'a jamais vu soupirer pour l'empire», vv. 1475-1476, in *Teatro*, p. 800.

tragicità purificata e senza sangue, passioni divinamente infelici ma sempre celanti qualcosa di più oscuro, per la coazione del linguaggio tragico raciniano al *détour*<sup>258</sup>. Da una parte volgarità sensuale, sfrenata e triste, dall'altra chiara e angosciata nobiltà, che però sorge da abissi intrapsichici insondabili.

Nel 1699 a Roma nel Collegio Clementino si rappresentò una *Berenice* tratta dal capolavoro di Racine, subito data alle stampe<sup>259</sup>. La dedica dei Cavalieri del Collegio Clementino è datata 10 febbraio 1699. Il Collegio si incaricò anche della rappresentazione di un *Eraclio* tratto da Corneille, nello stesso carnevale del '99, con dedica al cardinal Benedetto Panfilì (Roma, L. A. Chracas). Traduttore di entrambe le tragedie, taciuto dalle edizioni, è il padre somasco Filippo Merelli (1654-1713, rettore del Clementino dal 1697 al 1704)<sup>260</sup>. Questi, come è noto, italianizzò altre tragedie francesi di Corneille all'inizio del Settecento e fu quindi tra i primi divulgatori del teatro francese in idioma italiano.

La traduzione della *Bérénice* è in prosa ed estremamente libera; proprio a causa di questa disinvoltura risulta difficoltoso stabilire se il Merelli abbia tenuto presente l'edizione delle *Œuvres* di Racine del 1676 o quella del 1687; è escluso comunque che abbia seguito la *princeps* del '71<sup>261</sup> ed escluderemmo anche l'ultima in vita dell'autore, la stampa 1697<sup>262</sup>.

Merelli si comporta spregiudicatamente rispetto al capolavoro raciniano: amplifica spesso, talora raccorcia, alleggerisce monologhi con sprazzi dialogici, e soprattutto aggiunge due lunghe scene alla fine degli atti I e IV. Si tratta di dialoghi fra personaggi secondari: Paulino e Rutilio nel primo caso,

<sup>258</sup> Vd. per intendere il senso complesso del termine *Andromaque*, II, II, vv. 579-580, in *Teatro*, p. 288.

<sup>259</sup> *Berenice Tragedia di M. RASINO Tradotta, e Rappresentata da' Signori Cavalieri del Collegio Clementino in Roma, nel Carnevale dell'anno M.DC.XCIX Dedicata da' Medesimi All'Eminentiss. e Reverendiss. Signor Cardinale Pietro Ottoboni*, In Roma, & in Bologna, nella Stamperia del Longhi, 1699. Nulla ha a che fare con la tragedia raciniana il libretto di G. M. RAPPARINI, *Berenice vendicativa Drama per Musica* [...], Padova, P. M. Frambotto, s.d. (la dedica è datata 8 novembre 1680), testo alquanto mediocre ma interessante per l'assoluta mancanza di scene comiche. Ugualmente estranea al plot raciniano è la *Berenice Regina d'Egitto Drama per Musica* [...], Firenze, A. M. Albizzini, 1709, attribuibile ad Antonio Salvi.

<sup>260</sup> Vd. FRANCHI, *Drammaturgia romana*, pp. 739-740. Cfr. [O. M. PALTRINIERI], *Elogio del Nobile e Pontificio Collegio Clementino di Roma*, Roma, A. Fulgoni, 1795, pp. 33-34, 86-88.

<sup>261</sup> Tralasciando elementi puntuali, mancano i passi più significativi unici della '71, come il monologo di Antioco alla fine dell'a. IV ecc.

<sup>262</sup> Non concorda mai con essa tranne forse in un punto (a. V, sc. VI, v. 1369: «Je préparai», ed. '97; «Je m'attendris», edd. '71-'87; «preparai» *Berenice* italiana, p. 90). Vd. J. RACINE, *Bérénice*, a cura di L. Nardis, II ed., Milano, Mursia, 1971, p. 117 (da questa edizione citiamo).

Rutilio e Fenice nel secondo. Sono conversazioni di materia politico-morale, chiose lunghe e pesanti alla vicenda della tragedia. Paulino e Rutilio commentano la situazione di Tito, e discutono se l'ottimo principe possa proporre le proprie passioni alle leggi e alla volontà popolare; in chiusa all'atto IV Rutilio lamenta la sfortuna di chi è potente e coronato, quindi Fenice lo supplica di aiutarla a scongiurare la fuga di Berenice.

Proponiamo un piccolo esempio di adattamento del testo francese operato dal padre Merelli (a. II, sc. I, vv. 727-730):

Mon cœur, libre d'ailleurs, sans craindre les murmures,  
peut brûler à son choix dans des flammes obscures;  
et Rome avec plaisir recevrait de ma main  
la moins digne beauté qu'elle cache en son sein.

Può sentirsi legge più capricciosa? Una fante delle più vili, purché fosse Romana, sarebbe ammessa a far pompa delle sue sordidezze ricoperte di Porpora, e Berenice, che ha fatto arrossire tante porpore, poco degne di ricoprirla si esclude! (p. 54).

L'incremento espressivo, quasi espressivistico, è remoto davvero dalla morbidezza del dettato raciniano, dal suo uso di ossessive quanto raffinate metafore. Si pensi a quelle «*flammes obscures*», qui per una indegna bellezza popolare<sup>263</sup>, che si trasformano nell'immagine di una sozza fante con il contrasto concettoso delle sue «sordidezze ricoperte di Porpora», aggiungendovi la figura etimologica delle «porpore» disdegnate da Berenice. L'operazione di prosificazione del Merelli è stilistica, oltre che mera rinuncia al verso. Il gusto per rendere appena più *farouche* l'eleganza raciniana si coglie ad esempio anche in questo pur altrettanto esiguo confronto: «Paulin, je suis perdu, je n'y pourrai survivre. | La Reine veut mourir. Allons, il faut la suivre» (a. IV, sc. VI, vv. 1199-1201), che diventa: «Paulino, son disperato. Temo, che la Regina con qualche tragica risoluzione mi funesti la Corte. Ho vista ne' suoi occhi dipinta a colori di sangue la morte» (p. 77). Se nella celebre prefazione alla *Bérénice* Racine dichiarava non necessari sangue e morti nella tragedia, la protagonista, verso la fine, proprio a scongiurare il massacro, esclama: «je ne vois que de pleurs, et je n'entends parler | que de troubles, d'horreurs, de sang prêt a couler» (scena finale, vv. 1474-1475). Il sangue non scorrerà, ma il *dénouement* non sarà felice come nelle tragedie a fine lieto o nelle tragicommedie (che molti teorici identificavano con le

<sup>263</sup> Altrove per qualcosa di ben più profondo e cupo, come la celeberrima «*flamme si noire*» di *Phèdre*, su cui vd. il classico L. SPITZER, *Critica stilistica e semantica storica*, a cura di A. Schiaffini, Bari, Laterza, 1966, pp. 67-71. Sul *topos* cinquecentesco dell'atra fiamma mi permetto di rimandare al mio *Giù verso l'alto*, pp. 139-192.

prime). In ogni caso un surplus cruento nello sguardo disperato di Berenice non era necessario, ma Merelli non esita a offrircelo, tradendo ancora una volta l'originale. E possiamo citare anche un ulteriore luogo:

Non, il n'est rien dont je ne sois pas capable.  
 Vous voilà de mes jours maintenant responsable.  
 Songez-y bien, Madame (a. V, sc. VI, vv. 1423-1425);

Si Berenice! Perché la tragedia cominciata con lagrime ha da finire col sangue, il mio già attende su la porta delle vene l'uscita. A voi sta deliberarne lo spargimento (p. 92).

Nella versione di Merelli sembra di ritornare alla tragedia cruenta francese di primo Seicento, e agli orrori senecani.

D'altro canto vi sono luoghi ove un languido accenno di prosaicità nel verso raciniano non viene raccolto dal Merelli. Pensiamo al celebre alessandrino «Ah lâche! fais l'amour, et renonce à l'Empire!», nel monologo splendido di Titus dell'atto IV sc. IV (v. 1024), che Merelli volgarizza così: «Ah se non hai spirito di vincere una passione, lascia l'impresa di governare gl'Imperij» (p. 70). Titus malinconicamente, più che sarcasticamente, esorta sé stesso a fare l'amore e abbandonare la pretesa del potere, usando un'espressione che ha del "familiare", non elevata insomma, ed è una delle cifre della dolcezza non obbligatoriamente maestosa<sup>264</sup> del dolore tragico raciniano (qualcosa di simile si trovava nell'antichità in certo Euripide). Merelli non coglie affatto la bellezza del verso francese, e probabilmente neppure l'eco raffinata di Ov., *Her.*, XVII, 255-256, segnalata poi da Louis Racine<sup>265</sup>.

Altrove Merelli traduce in modo non troppo perspicuo:

mais la gloire, Madame,  
 ne s'était point encor fait entendre à mon cœur  
 du ton dont elle parle au cœur d'un Empereur (a. IV, sc. V, vv. 1095-1098)

diventa «ma la gloria, Madama, non s'era per anco fatta sentire al mio cuore con quell'esalto di credito, che solletica imperatori» (p. 73). Il sintagma «esalto di credito» potrebbe significare 'esaltazione di lode', ma l'espressione risulta comunque inutilmente complicata ed enfatica, lungi dalla *clarté* gallica.

A voler analizzare rigorosamente la traduzione di padre Merelli dovremmo dedicare uno spazio qui eccessivo a un tale travaglio. Rammentiamo almeno l'infelicissima chiusa della tragedia nella versione italiana. Celebre e

<sup>264</sup> Sulla linea cioè della «tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie» (*Préface*).

<sup>265</sup> L. RACINE, *Remarques sur les Tragédies de Jean Racine [...] Tome premier*, Amsterdam, M.-M. Rey – Paris, Desaint et Saillant, 1752 p. 385.



discussa l'ultima battuta, che è di Antiochus, quell'«Hélas!» che lasciò perplessi tanti commentatori coevi; Louis Racine tentò di giustificarla affiancandovi il refrain del coro finale del *Torrismondo*, che suona «Ahi lacrime! Ahi dolore!»<sup>266</sup>. Ma non c'è bisogno di trovare un aggiustamento: l'esclamazione finale è fondamentale perché lascia tutto paralizzato, rivelando che non c'è stata alcuna evoluzione nella vicenda dei personaggi, tutti crocifissi a un chimerico sistema di doveri che nasconde la loro reale pulsione autodistruttiva<sup>267</sup>. Merelli che fa? Un autentico pasticcio. Conclude nella forma di un terzetto melodrammatico:

TITO      Nomini Tito Berenice, Antioco, Adio.  
 ANT.      Non lasci Antioco Berenice, Tito, Adio.  
 BER.      Dica pur Berenice, Tito, Antioco, Adio.  
 TITO      Adio.  
 ANT.      Adio.  
 BER.      Adio, Adio (p. 96).

Suggerlo più scriteriato non poteva trovare il buon chierico somasco. Il quale dunque modifica l'impianto semantico della *Bérénice*, conferendo un'importanza eccessiva al tema etico-politico, come se fosse al centro di un dibattito morale e spirituale dell'opera. In realtà Racine mette in scena tre personaggi imprigionati in un'assurda costrizione solo apparentemente oggettiva. Tutto è nei soggetti, nelle loro profondità insondabili da cui emergono barlumi opachi alla superficie di un linguaggio limpido, melanconico e ragionante. Il fantasma del dovere, l'inesistenza di un pericolo per l'impero, sono tutti elementi che non vengono taciuti nella loro effettività, ma pure sono accampati come ostacoli insuperabili. Straordinaria è la sincerità con cui Tito affronta questo nodo nel sullodato monologo del IV atto (vv. 999-1006):

Je viens percer un cœur que j'adore, qui m'aime.  
 Et pourquoi le percer? Qui l'ordonne? Moi-même.  
 Car enfin Rome a-t-elle expliqué ses souhaits?  
 L'entendons-nous crier autour de ce palais?  
 Vois-je l'État penchant au bord du précipice?  
 Ne le puis-je sauver que par ce sacrifice?  
 Tout se tait ; et moi seul, trop prompt à me troubler,  
 j'avance des malheurs que je puis reculer;

<sup>266</sup> Ivi, p. 393.

<sup>267</sup> Cfr. P. BUTLER, *Classicisme et Baroque dans l'œuvre de Racine*, Paris, A. G. Nizet, 1959, pp. 239-244.

[...] vengo a trafiggere un cuore, che adoro. E perché lo trafiggo? Chi mel comanda? Chi mi costringe? Roma, che lo vorrebbe s'è ancora spiegata? Il Senato, che può farne decreto s'è ancora mosso? E per questo, che non l'ho fin hora eseguito, lo Stato, Roma, l'Impero s'è ancor perduto? (p. 69).

E notevolmente rivelativo è il complesso di omissioni da parte del padre somasco: cade la risposta a «Qui l'ordonne?», cioè l'autocosciente «Moi-même». Cade l'intero verso relativo alla folla rumoreggiante che incombe-rebbe sul palazzo imperiale, e che invece non c'è. E quindi, conseguentemente, cade lo stupendo «Tout se tait», che sancisce la realtà di un silenzio esteriore e di un tumulto interiore.

Se continuassimo il confronto fra i due testi, limitandoci sempre al monologo di Titus, verificheremmo una infedeltà quasi bizzarra, un glissare su immagini e versi di indiscutibile bellezza, un aggiungere luoghi comuni, insomma un procedere rielaborativo che dire peggiorativo a questo punto è pressoché ovvio. Questa è la *Bérénice* che i romani applaudivano a fine Seicento, queste le deformazioni delle opere di Racine e Corneille che il teatro infranciosato di primo Settecento offriva, più o meno. In realtà la situazione per quanto riguarda Corneille è forse meno dolorosa: mentre la raffinatezza analitica di Racine non passava Oltralpe, l'eroismo talora inverosimile dell'autore del *Cid* trovava una *humus* più feconda. Come è noto, in quel novembre del 1670 a Parigi si rappresentarono la *Bérénice* e, una settimana dopo, il *Tite et Bérénice* del più vecchio Corneille. Era una gara all'ultimo sangue: ne uscì vincitore il giovane Racine, per i suoi meriti certo, ma anche per la fortuna derivante dal fatto che la *pièce* di Corneille è fra le sue meno felici, anche se ebbe estimatori e sostenitori. Medesimo l'argomento, ispirato a un mero suggerimento suetoniano, a un *presque-rien*, insomma, eppure distanti anni luce le due opere, la tragedia raciniana e la *comédie heroïque* corneliana. Anche quest'ultima venne tradotta in Italia: *Tito e Berenice Opera Heroicomico di PIETRO CORNELIO Tradotta dal Francese*, Bologna, Longhi, 1705. Si tratta di una versione relativamente fedele; il volgarizzatore è ignoto, ma da una testimonianza del Quadrio si potrebbe identificare in Federico Gallesi di Bologna, autore anche di commedie<sup>268</sup>.

<sup>268</sup> L'indicazione è in L. FERRARI, *Le traduzioni italiane del teatro tragico francese nei secoli XVII° e XVIII°*. Saggio bibliografico, Paris, Champion, 1925, p. 258. Cfr., per un elenco di commedie del Gallesi, G. FANTUZZI, *Notizie degli scrittori bolognesi*, t. IV, Bologna, Stamperia Tommaso d'Aquino, 1784, pp. 25-26, e le precisazioni di A. LUCCHINI, *Cronache del teatro dialettale bolognese dalle origini ai giorni nostri*, nuova ed. a cura di D. Amadei, Bologna, Pendragon, 2006, p. 20.

Il motivo della rinuncia all'amore è presente in almeno due testi della svolta analitica romanzesco-teatrale di secondo Seicento, ispirata a un nuovo "realismo interiore"<sup>269</sup>: la *Bérénice* appunto, e la *Princesse de Clèves*<sup>270</sup>. Si tratta, come è stato indicato, di una rinuncia apparentemente virtuoso-razionale, ma sostanzialmente non motivata da solide contingenze esterne, tutta enigmaticamente radicata nella psiche dei personaggi. La protagonista del romanzo di M.me de Lafayette scava nei propri sentimenti e trova quasi sempre contraddizioni e complicazioni. In particolare, alla fine, quando il di lei marito è morto (certo, per il dolore del tradimento) e il duca di Nemours è pronto a sposare la donna, entrambi innamorati ancora l'uno dell'altra, la principessa si abbandona a «réflexions si contraires à son bonheur» (p. 184)<sup>271</sup>. La traduzione italiana di Gomes Fontana è molto fedele, per cui non esitiamo d'ora innanzi a citarla: «Si abbandonò a questi riflessi tanto contrarij alla sua felicità» (p. 412). In tale frase c'è la chiave per intendere la dinamica psichica della Principessa: le sue angosce, i suoi sensi di colpa peraltro immotivati, data la sua totale e quasi scandalosa sincerità e innocenza, i suoi desideri amorosi e le sue paure formano una complessità che è facile coagulare in un unico nucleo denso: l'alcolagnia, ovvero il piacere-dovere di farsi del male. Gli appelli alla ragione e alla virtù sono certamente validi in assoluto, ma sgretolano la possibilità di una contingente giusta gratificazione. Il dialogo finale (o pre-finale) fra la Clèves e Nemours è illuminante, e andrebbe ripercorso integralmente. Limitiamoci ad alcune notazioni. Lei insiste su un fatto: suo marito «per voi è morto, [...] per causa mia. – Ah! Madama – dissegli Mons. di Nemours, qual fantasma di delitto<sup>272</sup> opponete voi alla mia felicità?» (p. 424). Il traduttore parla di *delitto*, sviluppando l'immagine del fantasma del marito della Principessa morto che si erge a ostacolo fra i due innamorati. Tutto ovviamente nella fantasia della donna,

<sup>269</sup> Cfr. J. ROUSSET, *Forma e significato*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 38-43.

<sup>270</sup> Di quest'ultima si ebbe una traduzione italiana: *La principessa di Cleves trasportata dal francese da Gomes Fontana* [...], Venezia, G. Albrizzi, 1691; II ed. corretta, *ibid.*, 1703. Gomes Fontana fu autore di altre traduzioni di romanzi dal francese, tra cui quella dell'*Héroïne Mousquetaire* di Jean de Préchac (1677-1678): *L'Heroïna Moschettiera* [...], Venezia, G. Hertz, 1681. Su altri aspetti vd. E. DI LORENZO, «La *Princesse de Clèves*» e il romanzo barocco italiano, in *Nel labirinto. Studi comparati sul romanzo barocco*, a cura di A. M. Pedullà, Napoli, Liguori, 2003, pp. 111-126.

<sup>271</sup> Citiamo il testo francese dall'ed. a cura di É. Magne, Genève, Droz – Lille, Giard, 1950, esemplato sulla stampa del 1678. Teniamo presente anche l'ed. a cura di B. Pingaud, Paris, Gallimard, 2000. Non si dimentichi, in ambito italiano, la versione di Sibilla Aleramo del 1934 (Milano, Mondadori).

<sup>272</sup> Nell'originale «devoir», p. 190.

ancorata a un *devoir* che solo, distruggendola, può soddisfarla. In lei il terrore di un matrimonio che si consumi nell'entropia del disamore e della gelosia è sostanzialmente una paura di vivere, di godere:

[...] so che voi sete libero, come io, e che le altre circostanze sono ad un segno, che il Mondo non potrebbe biasmare né voi, né me quando ci unissimo indissolubili insieme; ma ditemi, gl'huomini conservano forse una passione eterna nell'impegni loro? Devo io sperare un miracolo per me? e posso io forse sperare d'esser contenta nel veder morire quella passione, dalla quale dipenderebbe tutta la mia felicità? (p. 428).

Questi e altri pensieri formano un blocco che è un *obstacle invincible*. Nemours, disperato, risponde con una diagnosi assai lucida:

Non vi è ostacolo, replicò Mons. di Nemours. Voi sola vi opponete alla mia felicità, voi sola mi imponete una legge, che la ragione, né l'obbligo vi saprebbero imporre. – È vero, che io faccio un gran sacrificio (soggiunse lei) ad un dovere che non sussiste, se non nella mia imagination [...] (pp. 434-435).

Siamo al punto culminante e conclusivo del dialogo (la traduzione è come sempre fedele)<sup>273</sup>. Nemours nega la sussistenza di una *vertu* e di una *raison* che possano presiedere alla decisione dell'amata. Dunque nega la sostanza etico-razionale della scelta della Clèves. E costei, straordinariamente, riconosce che è vero («un *devoir* qui ne subsiste que dans mon imagination»). La sua virtù, di cui lascerà «esempi inimitabili» fino al termine della sua «assai breve» vita (p. 451), è quella di un'alienata, più che di una santa. E il realismo barocco, qui nella sua declinazione di nuova introspezione psicologica profonda, scopre con Lafayette e con Racine (e non solo) che siamo tutti mossi da qualche ima pulsione che solo l'interpretazione può mettere in luce sufficientemente. Un altro tassello della complessità del moderno.

Proprio sul nodo della rinuncia all'amore, rinuncia inesplicabile eppure bruciante, si rileva la radicale differenza dall'impostazione del *Tite et Bérénice* corneliano. Qui, come è noto, dopo che tutto si è appianato, Roma ha accettato il matrimonio di Tito con la straniera, ecco che Berenice invece di coronare il suo amore rifiuta di sposare Tito e se ne va superbamente eroica. L'azione è più complessa di quella proposta da Racine<sup>274</sup>: abbiamo un quartetto di personaggi, Domiziano fratello di Tito e innamorato di Domizia, promessa sposa di Tito; questi e Berenice che è tornata improv-

<sup>273</sup> Ed. cit., pp. 194-195.

<sup>274</sup> Secondo Corneille, il rivale aveva semplificato troppo la storia di Berenice e Tito: cfr. CORNEILLE, *Œuvres complètes*, III, a cura di G. Couton, Paris, Gallimard, 1987, p. 1607 (da questa edizione si cita il testo corneliano). Forestier approfondisce nella sua *Notice* alla *Bérénice* raciniana il confronto fra i due testi rivali (RACINE, *Œuvres complètes*, I, pp. 1446-1456).

visamente dall'esilio cui era stata condannata. In Domizia la smania di regnare è più forte dell'amore per Domiziano, che la adora: è un personaggio spaventosamente ambizioso, orgoglioso e vendicativo, nasconde la sua umanità e guarda solo al trono e al *rang*. Tito è un esemplare di irresolutezza: per la ragion di Stato deve sposare Domizia, ma la passione lo riporta verso la regina Berenice. Tutto si complica, in una tragedia pure molto statica e magniloquente, senonché, all'atto finale, arriva il colpo di scena: il Senato ha decretato che accetta il matrimonio di Tito con la straniera, anzi la onora e tutto il popolo la acclama. Sembrerebbe la premessa per un lieto fine, e non si dimentichi che il *Tite, tragi-comédie* di Jean Magnon del 1660, conosciuto da Corneille<sup>275</sup>, si chiudeva con le nozze dei due protagonisti (e dei due co-protagonisti). La *comédie héroïque* di Corneille invece non si ferma alla gioiosa notizia che viene portata in scena. Berenice ferma tutti, ringrazia tutti, ma dichiara di non voler esporsi ai rischi della fortuna, con un matrimonio che comunque potrebbe portare disgrazia all'amato Tito. Il quale ovviamente rimane sconvolto e cerca di replicare, ma la Regina è dolcemente irremovibile. Questa rinuncia sembra davvero al limite dell'assurdo. Certo, i personaggi corneliani spesso elevano la loro virtù fino al livello più estremo. Ma analizziamo meglio quelle che riteniamo le reali motivazioni del gesto eclatante di Berenice. «Rome a sauvé ma gloire» (v. 1697), esclama ella nella sua prima *tirade* di auto-justificazione, e il nostro traduttore amplifica (come fa spesso): «Roma col farmi parte della sua grandezza ha posta la mia gloria in sicuro» (p. 223). La parola chiave è *gloire*. Si ripete spesso, insistentemente, nei versi di Berenice: ad esempio al v. 1719 («ma gloire ne peut croître, et peut se démentir»); leggiamo la versione italiana del 1705:

Già mi veggio arrivata al sommo della mia gloria, che non ha che invidiare a quella de gli Eroi più famosi, perché trionfo di Roma dentro Roma medesima, & il Senato, & il Popolo, humiliati al mio piede sospirano con ambitione di soggiacere al mio commando» (pp. 224-225; traduzione sufficientemente rispettosa).

Si intende il senso di intimo trionfo che l'anima di Berenice accoglie in sé, pur esprimendosi con calma nobiltà. All'amore che le rinfaccia Tito ella risponde con un richiamo alla *raison* (la stessa che obbligava Tito a sposare Domizia), ma poi svela la sostanza del discorso: «Nous pourrions vivre heureux, mais avec moins de gloire» (v. 1728) > «voi, & io potiamo benissimo

<sup>275</sup> L'edizione critica curata da H. Bell (Baltimore, Johns Hopkins Press, 1936) è ricca di indicazioni di *loci paralleli* nelle note. Un personaggio come Mucie, ad esempio, è chiaro modello per la Domitie corneliana.

con meno di gloria vivere più fortunati, e sicuri» (p. 225). Certo, qui si allude alla gloria esemplare di chi ha obbedito alle leggi della ragione e dello Stato contro quelle del cuore, ma in realtà Berenice pensa alla sua gloria personale. Quando alla fine della *pièce* tutti si recano dalla impetuosa Domizia per farle accettare di sposare Domiziano, che diventerà imperatore alla morte del fratello Tito, Berenice partecipa pronunciando i suoi ultimi versi: «Allons, Seigneur, ma gloire en croîtra de moitié, | si je puis remporter chez moi son amitié» (vv. 1769-1770) > «Eccomi a compiacervi, o Signore; con l'acquisto della di lei amicitia renderò duplicato l'accrescimento della mia gloria» (p. 228). Dunque l'obiettivo di Berenice non è stato mai quello di riconquistare Tito, ma quello di vendicarsi di Roma; ora che l'ha raggiunto, può andar via appagata. In fondo perché la smania di *gloire* di Berenice dovrebbe essere tanto più nobile della smania di *rang* di Domizia? Certo, la prima è un personaggio appassionato, se pure determinato, la seconda è una furia. Ma i contemporanei di Corneille e i lettori della traduzione italiana di primo Settecento intuivano che quella virtù suprema della protagonista, invalidante il lieto fine, ha anche e soprattutto una fiera motivazione egoistica, da Regina sdegnata? Sospettiamo di no, e dubitiamo anche che Corneille la vedesse in tal modo.

Una nobile inverosimiglianza presenta anche nel *Pompeo Magno* di Nicolò Minato<sup>276</sup> l'esito della sfibrante gara di generosità fra Servilio e il protagonista, che rinunciano all'amore di Giulia l'uno a favore dell'altro: alla fine

<sup>276</sup> Vd. E. STANGALINO, *I drammi musicali di Nicolò Minato per Francesco Cavalli*, Bologna, Tesi di Dottorato in Musicologia e Beni musicali, XXII ciclo, 2011, relatore L. Bianconi, correlatrice A. L. Bellina, disponibile online ([amsdottorato.unibo.it/3404/](http://amsdottorato.unibo.it/3404/)). Ivi il testo del *Pompeo*, esemplato sull'edizione Venezia, F. Nicolini, 1666, è trascritto criticamente, e da qui citiamo. Sul tema della rinuncia d'amore di Tito, si ricordi indirettamente anche un libretto di Giulio Cesare Corradi, il *Vespasiano* rappresentato al S. Gio. Grisostomo nel 1678 (abbiamo presente la «Nuova seconda Impressione con nuove aggiunte», Venezia, F. Nicolini, 1680), in cui il subplot che coinvolge Tito vede quest'ultimo come un personaggio ridicolmente lacerato tra l'amore per la schiava Gesilla (amata anche dall'amico Attilio) e la fedeltà alla consorte Arricida: alla fine Tito deve accettare di rientrare nei ranghi maritali, ma se ne dichiara «scontento». La ripresa del *Vespasiano* a Roma, al Tordinona nel 1693 (libretto stampato dal Buagni, cfr. FRANCHI, *Drammaturgia romana*, pp. 657-658; A. CAMETTI, *Il teatro di Tordinona poi di Apollo*, Tivoli, Arti Grafiche Aldo Chicca, 1938, II, pp. 355-356), modifica, oltre a molte altre cose, anche il finale relativo a Tito, che qui rinuncia all'amore adultero: egli chiede perdono alla moglie e l'opera si chiude con un duetto affettuoso dei due. Forse a rielaborare il libretto fu Silvio Stampiglia: vd. anche G. PITARRESI, «La caduta de' Decemviri» di Leonardo Vinci: la caratterizzazione drammatico-musicale dei personaggi, in *Intorno a Silvio Stampiglia*, a cura del medesimo, Reggio Calabria, Laruffa, 2010, pp. 61-97: 96-97.

Servilio accetta di avere Giulia, per obbedienza estrema nei confronti di Pompeo, ma poi gliela riconsegna come conseguente e ulteriore atto di sublime virtù e oblazione («nobili pompe | d'eccelso cor», p. 474), il tutto a scapito della donna, che è costretta ad accettare la situazione. La rinuncia all'amore inscenata da Minato e quella, più complessa, con cui Corneille chiude la sua commedia eroica sono entrambe sconcertanti se non surreali. Nello *Scipione Affricano* sempre di Minato (1664)<sup>277</sup>, l'eroe eponimo combatte per tutta l'opera contro il desiderio amoroso per Ericlea, cercando una «eroica continenza» (p. 307) che in realtà sembra non raggiungere mai; alla fine prova addirittura a convincere la giovane con le minacce, trasformandosi per un poco in un tiranno raciniano, ma poi ovviamente la cede al promesso sposo. Certo, la morale è che «è vittoria maggior vincer sé stesso» (p. 355), ma nel corso del melodramma la rinuncia all'amore<sup>278</sup> da parte di Scipione è davvero tormentata, quasi fino al ridicolo, specialmente quando indotta dalle rampogne del severissimo Catone. L'opera è piena di scene comiche con la vecchia Ceffea che come sempre rimpiange la giovinezza più e più volte, una iterazione del *topos* eccessiva, e coi duetti di Ceffea con Lesbo, ma anche – parlando di personaggi elevati – tutta la ripetuta situazione di Ericlea che beffa Luceio travestito da servo (ingannatore ingannato) è comica, o quantomeno “umorosa”. Sono segni della complessiva leggerezza dell'opera, quasi parodistica, scarsamente patetica e per nulla eroica. Nonostante l'opzione per il condottiero romano come tipico protagonista di un melodramma di rinnovato gusto, lo *Scipione* resta abbastanza ancorato al modello di pieno Seicento<sup>279</sup>, e non ci sarebbe bisogno per dimostrarlo il citare l'aria di Ericlea che rievoca *Delizie e contenti* del fortunatissimo *Giasone* (e considerato l'inizio della decadenza per un Crescimbeni):

Contenti d'amore  
che l'alme beate,  
a questo mio core  
venite, volate.  
Delizie più vere  
de l'anime liete,

<sup>277</sup> Cfr. STANGALINO, *I drammi musicali di Nicolò Minato*.

<sup>278</sup> Tema e motore drammatico che del resto non sarà assente dall'opera metastasiana: si evochi almeno l'*Adriano in Siria*.

<sup>279</sup> Sul *Publio Cornelio Scipione* di Antonio Salvi, che analogamente risulta legato a moduli secenteschi, nonostante sia rappresentato nel 1704, vd. F. GIUNTINI, *I drammi per musica di Antonio Salvi. Aspetti della “riforma” del libretto nel primo Settecento*, Bologna, il Mulino, 1994, pp. 58-59.

a farmi godere  
venite, correte (p. 335).

Il lamento giasoniano sull'eccesso di piacere, sull'impossibilità di reggere una delizia superiore rispetto a quella goduta nel letto da cui si è appena levato, il concetto della «dolcezza omicida» sono tutti elementi languidi e maliziosi rispetto ai quali la semplicità degli affetti di Ericlea e dei suoi versi sbiadisce non poco. Si tratta solo di un omaggio, all'interno di un'opera ancora indecisa tra un osare il nuovo e il contemplare il trascorso. Tuttavia in merito a tutto ciò apriamo una parentesi. Zeno intorno al 1701 compone la *Griselda*<sup>280</sup>, che verrà ripresa, modificata e musicata da più compositori (la versione del sommo Scarlatti fu data a Roma nel 1721 per opera del principe Ruspoli), quindi ripubblicata nel terzo tomo delle sue *Poesie drammatiche* (Venezia, G. Pasquali, 1744). Nel 1703 si stampò una *Griselda* rappresentata a Firenze nel carnevale di quell'anno (Firenze, V. Vangelisti). Il testo è infarcito di numerose scene comiche (dovute alla penna di Girolamo Gigli), soprattutto fra la nutrice Pernella e il «servo faceto» Elpino. Freeman ha calcolato che tutti questi supplementi comprendono poco meno del 20% di tutto il testo così rinnovato<sup>281</sup>. Non solo tali giunte sono ingenti, ma sono improntate al più classico *topos* melodrammatico secentesco che vede la vecchiaia infoiata concupire il giovane servo, il quale la deride beffardamente. E il registro non è soltanto umoroso, o leggermente grottesco, ma fortemente espressivistico. Nella nuova scena diciottesima del primo atto, significativamente l'ultima, Elpino fruga in un cassettino della vecchia e trova fra l'altro «una mascelletta»:

E questa è una mascella  
d'un Asinino infante  
dove la mia Pernella  
con denti somarini sostituiti  
tutte suol provveder le piazze vote  
de' suoi denti caduti (p. 32).

Una dentiera asinina, insomma, e il dialogo finisce con il diverbio fra lei che sostiene di avere trentotto anni, e lui che ne ha calcolato ottanta:

*Per.* Son Zittella. *Elp.* Rimbambita.  
*Per.* Ho la guancia ancor fiorita.  
*Elp.* Col color dello Speziale.

<sup>280</sup> *Griselda Drama per Musica, da Rappresentarsi nel Teatro di S. Casciano l'anno 1701*, Venezia, Niccolini, 1701. La dedicatoria è firmata «A. Z.».

<sup>281</sup> R. S. FREEMAN, *Opera Without Drama. Currents of Change in Italian Opera, 1675-1725*, Ann Arbor (Michigan), UMI Research Press, 1981, p. 16.



*Per.* La dentina ho buona e bella.  
*Elp.* Per favor della mascella  
 di quel povero animale.  
*Per.* Non è ver. *Elp.* Non son merlotto:  
 ecco qui, la carta canta.  
*Per.* Son trentotto.  
*Elp.* Son ottanta (p. 34).

Anche la scena undecima dell'atto secondo fra i due buffi comincia con finte galanterie da parte di Elpino nei confronti della «vecchia bavosa», mentre alla fine egli le sottrae la borsa e la insulta:

*Per.* La borsa Buffone,  
 la veste, l'anello.  
*Elp.* Gabrina bel bello  
 ti stendo un ceffone.  
*Per.* È mia la moneta.  
*Elp.* Sta ferma, sta cheta.  
*Per.* Co' denti m'attacco.  
*Elp.* Il viso ti spacco.  
*Per.* Un dito ti spicco.  
*Elp.* Un pugno ti ficco.  
*Per.* Ti spiano il giubbone.  
*Elp.* T'infrango il cervello.  
*Per.* La borsa Buffone.  
*Elp.* Gabrina bel bello (p. 53).

Si potrebbe continuare. Ma perché proponiamo una esemplificazione così estesa? Perché ci interessa la reazione di Zeno. Penseremmo che questi rimanesse sdegnato davanti a tali farciture da commediaccia inserite nel suo testo. Invece pare di no. Se leggiamo una lettera di Apostolo ad Antonfrancesco Marmi a Firenze da Venezia, 24 febbraio 1703, troviamo queste righe:

Ho letta la *Griselda*, e mi sono infinitamente piaciuti i ridicoli, che con tanta saviezza il Sig. Gigli vi ha aggiunti. I cangiamenti che per entro vi si son fatti, sono di sì piccola conseguenza, che non mi hanno dato fastidio, né me l'han fatta parer diversa da quella, ch'io prima la pubblicai. Ho godimento che costì piaccia, dove per altro non sogliono piacere se non le cose ottime: non già che io creda esser tale il mio *Dramma*, ma tale il faranno parere e la bontà della musica fatta dal Sig. Albinoni, da me oltremodo stimato, e la virtù degli attori<sup>282</sup>.

<sup>282</sup> *Lettere di APOSTOLO ZENO* [...] *Volume Primo*, Venezia, P. Valvasense, 1752, p. 66. Nel testo la lettera è datata 1702, ma trattasi di refuso che coinvolge anche altre missive limitrofe.

Insomma, ancora nel 1702 e secondo l'opinione di un archimandrita della "riforma" come lo Zeno, sono ammissibili in un dramma musicale scene comiche decisamente in linea con il *mostruoso* melodramma secentesco. Certo, c'è da dire che: la lettera deve obbedire a regole di cortesia che possono anche far travisare in parte quanto scritto; è noto che Zeno non aveva molto interesse per la sorte performativa dei suoi drammi; inoltre lo Zeno di questi anni non è ancora quello viennese, e va comunque tenuto conto di quella sorta di "ambivalenza" nel rapporto coi propri libretti<sup>283</sup> ecc. Tuttavia questa testimonianza è intrigante, nell'analisi del processo verso Metastasio, che si rivela sempre più graduale e con momenti anche sconcertanti di "arretramento" e incertezze.

Torniamo alla materia di Berenice e Tito. Poco tempo dopo la traduzione italiana del dramma corneliano, si ebbe sullo stesso soggetto un melodramma, scritto da Carlo Sigismondo Capece e musicato da Caldara, rappresentato al Capranica nel 1714 con l'intervento di Pietro Ottoboni<sup>284</sup>. Inutile dire che la vicenda di Berenice ispirò poi – e aveva già ispirato – numerosi altri testi teatrali. Di gusto ancora "barocco" si direbbe il *Tito* che, dopo la prima a Venezia nel 1666<sup>285</sup>, fu ripreso a Roma al Tordinona nel 1672<sup>286</sup>. Autore del libretto era Nicolò Beregan (1628-1713), l'intonatore di lusso era Antonio Cesti; nella ripresa romana vi furono alcune modifiche fra cui l'inserimento di un prologo musicato da Stradella<sup>287</sup>. La figura di Beregan è assai interessante, ora oggetto di uno studio approfondito da parte di Giada Viviani<sup>288</sup>. Il libretto del *Tito*, che precede Racine e Corneille, si presenta incredibilmente più complesso nella vicenda rispetto alle elaborazioni seguenti: sono nume-

Su Anton Francesco Marmi vd. la voce del *Dizionario biografico degli Italiani* Treccani online, redatta da M. Sambucco Hamoud.

<sup>283</sup> FREEMAN, *Opera Without Drama*, p. 28.

<sup>284</sup> Vd. M. VIALE FERRERO, *Antonio e Pietro Ottoboni e alcuni melodrammi da loro ideati o promossi a Roma*, in *Venezia e il melodramma nel Settecento*, a cura di M. T. Muraro, Firenze, Olschki, 1978, pp. 271-294: 276-277; B. M. ANTOLINI – T. M. GIALDRONI, *L'opera nei teatri pubblici a Roma nella prima metà del Settecento: fonti documentarie e musicali*, «Roma moderna e contemporanea», IV, 1996, 1, pp. 113-142: 124.

<sup>285</sup> *Il Tito Melodrama da recitarsi nel famoso Teatro Grimano l'Anno 1666 [...]*, Venezia, S. Curti, 1666.

<sup>286</sup> *Il Tito Melodramma Rappresentato in Roma Nel Nuovo Teatro di Torre di Nona l'Anno M.DC.LXXII [...]*, Roma, B. Lupardi, 1672. Vd. FRANCHI, *Drammaturgia romana*, pp. 442-443.

<sup>287</sup> Vd. CAMETTI, *Il teatro di Tordinona*, p. 335.

<sup>288</sup> N. BEREGAN – A. CESTI, *Il Tito*, a cura di G. Viviani, Milano, Ricordi, 2012; G. VIVIANI, *Nicolò Beregan, un illustre sconosciuto*, «Diagonali», II, 2013, accessibile sulla rivista online «De musica».

rosi gli spasimanti di Berenice, mentre da parte sua Tito ha una promessa sposa, Marzia; alla fine tutte le coppie si riuniranno correttamente e gioiosamente<sup>289</sup>. Il linguaggio di Beregan, che pure conoscerà la lode dello Zeno, è limpido ma certamente incrostato delle preziosità secentesche che la raffinata sua cultura di traduttore di Claudiano rendeva ancor più ricche; si veda soltanto dal monologo di Tito del I atto (sc. XIII, pp. 23-24), ove peraltro il contrasto psicologico fra il dovere imperiale e l'amore preannuncia analoghe situazioni raciniane e cornelianie:

Taci lingua, che parli?  
 Del bell'Idolo mio così ragioni?  
 O Dio quel caro labro,  
 quel volto così vago,  
 e quel dorato crine,  
 che del sen palpitando in su le brine  
 sembra, ch'in mar di latte ondeggi il Tago,  
 quel portamento altero  
 quel non so che d'amabile, e di fiero,  
 l'aria di quel sembiante  
 un Xenocrate ancor farebbe amante.  
 S'ami pur Berenice  
 heliodramo d'Amore ecc.

Si noti almeno quell'*heliodramo* («heliodromo» in un'altra stampa del libretto)<sup>290</sup>, 'corriere del sole' e quindi di Apollo e dell'amore, termine davvero alessandrino, che fa pensare ai più colti giochi lessicali dei librettisti della prima metà del secolo. Tuttavia il Beregan attraversa la stagione degli ultimi decenni del Seicento, è legato anche a Pietro Ottoboni cui dedica la sua silloge di *Compositioni poetiche* (Venezia, A. Pavino, 1702) e scrive ben sei melodrammi per le musiche di Ziani, Cesti, Legrenzi, che non mancarono di avere un certo successo. Nei suoi testi si osserva quel processo di continuità e discontinuità che segna la storia del teatro fra fine Seicento e primi Settecento. Se prendiamo il *Giustino* del 1683, suo ultimo melodramma, siamo già in un'atmosfera che non dista troppo dagli esiti metastasiani di mezzo secolo dopo:

Ovunque il passo giri  
 mi segue il Dio d'Amor

<sup>289</sup> La Viviani ritiene che il riferimento a Luigi XIV e a Maria Mancini, ipotizzato per le *pièces* francesi, sia già presente e più articolato nel *Tito*, peraltro dedicato proprio alla Mancini, a suo marito e a suo fratello (vd. ivi, pp. 5-8).

<sup>290</sup> Vd. ivi, p. 32.

parli, dorma, respiri  
sempre lo sento al cor<sup>291</sup>.

Altrove troviamo proprio «versi orecchiati da Metastasio («La clemenza di Tito | si diffonde a' nemici», *Tito* I 7; «amore e maestà non vanno insieme», ivi, I, 13, e *Didone*, III, 10)»<sup>292</sup>, e comprendiamo – se ve n'è bisogno – che il processo indirizzato al colpo d'ala del Trapassi è quasi insensibile, nonostante le teorizzazioni e le conseguenti infelici pratiche di primo Settecento. Un personaggio come Beregan è probabilmente più rilevante, per intendere questo processo, di uno Zeno o di un Martello, ecco ciò che intendiamo dire (e che è stato peraltro già detto da altri, almeno riguardo allo Zeno)<sup>293</sup>. Naturalmente nell'itinerario di Beregan c'è un perenne alternarsi di proiezioni verso un nuovo gusto e un soffermarsi entro convenzioni ormai superate (anche se sempre gradite al pubblico). Se il *Giustino*, l'ultima sua opera, eroica e nobile, avrà grande successo e, nella rielaborazione di Pariati, sarà musicata da Vivaldi e da Haendel, il melodramma immediatamente precedente di Beregan, l'*Ottaviano*<sup>294</sup>, era un pasticcio, una congerie effeminatissima di invocazioni amorose, con la presenza piuttosto incongrua di due personaggi comici (Pippo e Mildò) e con un finale sconcertante: a sposarsi sono le coppie che si sono odiate sino a quel punto, mentre i fedeli amanti rinunciano alle loro donne ben contenti per aver salva la vita. Tutt'altro equilibrio presentava l'opera del 1669 *Il Genserico*<sup>295</sup>, dove le effusioni amorose sono ben miscelate alle violenze belliche e agli orrori estremi (sangue bevuto in un teschio, tentativo di svenamento di Placidia davanti alla madre nella scena delle terme neroniane, precipitazione di un personaggio dalla rupe Tarpea – ancorché simulata – e orrende prigionie e quant'altro). Lo squisito linguaggio colto-barocco («Che ferità soave! | Col seno armato, e con la

<sup>291</sup> *Giustino Melodrama Da rappresentarsi nel celebre Teatro Vendramino di San Salvatore* [...], Venezia, F. Nicolini, 1683, p. 34. Sulle variazioni apportate al libretto per la ripresa romana al Tordinona del 1695 vd. CAMETTI, *Il teatro di Tordinona*, p. 359-360.

<sup>292</sup> VIVIANI, *Niccolò Beregan*, p. 4 (sono rilievi di L. Bellina e T. Walker).

<sup>293</sup> Vd. G. STAFFIERI, *L'opera italiana. Dalle origini alle riforme del secolo dei Lumi* (1590-1790), Roma, Carocci, 2014, p. 256; J.-F. LEVY, *Apostolo Zeno et ses sources françaises: le procédé du collage dans «Venceslao»* (1703), «Chroniques italiennes», XXII, 2006, 77-78, 2, *Spécial Opéra*, pp. 47-66: 47-48; O. ROUVIERE, *La réforme du «melodramma»: quelques prédécesseurs de Métastase*, ivi, pp. 67-87; cfr. anche E. PARATORE, *Racine e Metastasio*, in ID., *Dal Petrarca all'Alfieri*, Firenze, Olschki, 1975, pp. 357-409: 372-373.

<sup>294</sup> *Ottaviano Ces. Augusto. Melodramma da rappresentarsi nel Teatro Ducale dell'Altezza Serenissima di Mantova. L'Anno M.DC.LXXXII*, Venezia, F. Nicolini, 1682.

<sup>295</sup> *Il Genserico Melodrama Da Rappresentarsi nel Famoso Theatro Grimano a' SS. Gio. e Paolo, L'Anno 1669* [...], Venezia, F. Nicolini, 1669.

bianca fronte | fra ' militari arnesi | tale Harpalice fu su 'l Thermodonte», p. 20; «Sì, ch'io berò crudele! | e Artemisia novella | godrò di far almeno | a l'estinto mio Sposo urna 'l mio seno», p. 26; «pirasta adorante | sarà la mia fé», p. 36, ecc.) non esclude il gusto melico pre-metastasiano:

Aquetati o core, costanza ci vòl.  
 Nave in Mar, ch'è fra tempeste,  
 si sconvoglie, e si confonde:  
 m'al soffiar d'aure moleste,  
 se resiste vince l'onde.  
 Eolo i venti imprigiona, e riede 'l Sol.  
 Aquetati o core, costanza ci vòl (p. 33).

Ecco ancora una volta la miscela di nuovo e tradizionale, ove però anche i *topoi* melodrammatici barocchi sono qui riproposti con una nuova grazia. Si pensi ai personaggi comici, nel *Genserico* ben amministrati, al vigliacco Delmo e soprattutto alla anziana Zelfa, che ripete la canonica lamentazione sulla sua vecchiaia ormai impotente a far l'amore:

Tra falangi, e squadre armate  
 portar il piè tremante in fredda età,  
 tutta crespà, e cadente è vanità.  
 Tempo fu  
 su l'April di gioventù,  
 che d'Hippolita più fiera,  
 e più d'Onfale guerriera,  
 senza usbergo, e senza scudo  
 più d'un Hercole io vinsi a petto ignudo.  
 Ma hor che di brine  
 ho sparso il crine,  
 già fatta annosa  
 la man rugosa,  
 che fu sì brava  
 paventa sol ne l'impugnar la clava (p. 44).

Si sente lontana l'eco di Busenello («Gioventù | non è più»)<sup>296</sup>, ma l'amarrezza atroce del grande librettista è ora stemperata da un'ironia ipercolta, di gusto tardo-barocco. E comunque il *locus* della serva che piange la propria vecchiezza sarà sì proprio del capriccioso Seicento (dalla Scarabea della

<sup>296</sup> *La Statira Principessa di Persia. Drama per musica di GIO. FRANCESCO BUSENELLO*, Venezia, A Giuliani, 1656, p. 22. Mi permetto di rimandare al mio *Tragicomico e melodramma*, pp. 76-78.

*Maga fulminata* in avanti), ma si riaffaccia certo sulle scene con l'aria di Berta *Il vecchiotto cerca moglie* nel *Barbiere* di Sterbini-Rossini. Segno che la memoria filogenetica del melodramma è sempre attiva.

Nel '71, prima di una pausa di più di dieci anni, Beregan scrive l'*Heraclio*<sup>297</sup>. In questo libretto il protagonista recita quasi per tutta l'opera travestito da donna, e viene concupito dal crudele tiranno Foca insieme ad altre due fanciulle. Indubbiamente le amabili bizzarrie barocche non mancano nel dramma, che però ad esempio non ha scene o controcene comiche, ostende anzi un omicidio cruento proprio nel momento il cui l'eroe sveste gli abiti muliebri e uccide Foca in una grandiosa scenografia di «Therme di Costantino, con Sottoportici, e Statue, che sgorgano l'Acqua» (p. 60): il tiranno cade «traffitto nella Conca del Bagno» (p. 61). L'equilibrio degli ingredienti, cioè degli amori e della violenza politica, del linguaggio metaforico e della grazia cantabile, è piuttosto saldo anche qui. Evochiamo ad esempio solo un estratto:

Dovrò partir tacendo!  
Ah parlerà silenzio;  
e faran l'ufficio intanto  
gl'occhi di lingua, o pur di voce il pianto (pp. 58-59).

A parlare è Siroe, figlio di Cosroe. E nel *Siroe* di Metastasio, come ognuno sa, Laodice canta la celebre aria *Mi lagnerà tacendo*. Piccoli echi che è gustoso rilevare, e forse non inutile<sup>298</sup>.

Risalendo ancora indietro si perviene all'esordio melodrammatico di Beregan, *L'Annibale in Capua*, del '61<sup>299</sup>. L'opera, intonata da Ziani, ebbe successo e fu ripresa in altre piazze; furono stampate edizioni relative del libretto con varianti<sup>300</sup>. L'opera presenta un prologo, «Lo Stampatore a chi legge» (pp. 5-8), che riflette il pensiero dell'autore. Il quale si scaglia contro i poetastri che senza cultura né ingegno si danno alla scrittura drammaturgica. Conoscendo l'«Autore» la difficoltà di comporre un «perfetto Drama», lasciò a lungo il suo *Annibale* «sepolto fra le ruine di cento laceri fogli»,

<sup>297</sup> *L'Heraclio Melodrama Da Rappresentarsi nel Theatro Grimano di SS. Gio. e Paolo l'Anno 1671* [...], Venezia, F. Nicolini, 1671.

<sup>298</sup> Vd. anche nello *Scipione Africano* di Minato un «t'adorerò tacendo» nel recitativo (STANGALINO, *I drammi musicali di Nicolò Minato*, p. 336).

<sup>299</sup> *L'Annibale in Capua Melodrama Rappresentato in Venetia nel famoso Teatro Grimano l'Anno M.DC.LXI* [...], Venezia, G. Batti, 1661.

<sup>300</sup> Ad esempio nell'occasione ferrarese la parte della maga Alcea fu ampliata per favorire il cantante: vd. l'avvertenza prima dell'Argomento e l'Appendice dell'*Annibale in Capua* [...], Ferrara, Eredi del Suzzi, 1665.

finché, spinto dall'insistenza di sodali fra i quali Marc'Antonio Correr<sup>301</sup> («amici veramente di COR RARO», p. 7), permise la pubblicazione e la realizzazione del melodramma. Questo quanto si legge; sincerità o meno, resta il fatto che il Beregan fa trapelare una istanza che più tardi si chiamerà di “riforma” del teatro melodrammatico e che ancora è soltanto una sensibilità acuita da una sofisticata educazione classica. *L'Annibale* è senz'altro un'opera ancorata alle convenzioni barocche, ma effettivamente supera la scrittura talora corriva dei librettisti professionisti e risale, come già abbiamo notato, alla dignità letteraria del suo conterraneo Busenello. Tra le situazioni topiche secentesche troviamo la presenza più ampia dei personaggi comici (che si rarefa sino a scomparire nei melodrammi seguenti): Gilbo il gobbo e Dalisa la vecchia si esercitano in duetti spiritosi, in cui la donna cerca di sedurre l'altro che si ritrae schifato:

No no stammi da lunge;  
che se mai s'accopiasse  
al tuo spolpato, e inscheletrito seno  
di tant'ossa ripieno  
questa mia gobba rilevata e grossa,  
Giove reso tremante,  
creder potria, che qualche gran Gigante  
per dargli nova scossa,  
havesse sovrapposto Olimpo ad ossa (p. 78).

L'espressivismo comico è vivace, come non sarà più in Beregan, ma il riferimento mitologico colto non manca mai (anche se sarebbe il Pelio ad essere sovrapposto all'Ossa dai giganti). E lo scherzo si incista quasi sempre di richiami al mito, in Beregan:

Qual amico destino hor ti conduce  
senza haver di Caronte il passaporto  
ne' Campi Elisi ad abbracciare un morto? (p. 48),

domanda Gilbo che si crede trapassato. Notevole mi pare l'uso del *passaporto* nel senso di ‘traghetto’ ma forse anche nel significato più moderno che si avvicina al nostro attuale, testimoniato dai primi del Settecento (si consideri che il lemma entra solo nella quarta edizione del vocabolario della Crusca). Altra scena topica presente nell'*Annibale* è quella della magia, con i consueti quinari sdrucchioli “orrorosi” (p. 40) e l'evocazione da parte della fattucchie-

<sup>301</sup> Vd. B. L. GLIXON – J. GLIXON, *Inventing the Business of Opera. The Impresario and his World in Seventeenth-Century Venice*, New York, Oxford University Press, 2006, p. 59 e nota 89.

ra dell'anima di un cadavere che riprende vita, motivo certo originariamente lucaneo, ma ripreso già anche da Busenello nel suo *Giulio Cesare*<sup>302</sup>. Non mancano i quadri cupi, grandiosi e violenti che richiedono scenografie elaborate, come la scena («alpestre con dirupi di Montagne, che spuntano sovra'l Mare», p. 69) in cui il vecchio Pacuvio viene precipitato dagli scogli, salvo poi salvarsi magicamente (come vedremo nel *Genserico* dove però più realisticamente al posto del personaggio condannato viene fatto sfracellare un disgraziato in sua vece). Ma anche in questo *Annibale* così elegante e dignitoso e così barocco risuonano ariette di sapore già settecentesco, con quella vena «facile e naturale» che gli riconoscerà lo Zeno<sup>303</sup>:

Mie speranze sete in porto,  
al soffiare d'Euri tiranni,  
fuor d'un pelago d'affanni  
dolce Amor quivi m'ha scorto;  
mie speranze sete in porto (pp. 88-89).

Insomma, una figura come il Beregan diventa una chiave, non la sola ovviamente, per comprendere cosa succede *effettivamente* sulle scene teatrali melodrammatiche nello snodo tra Sei e Settecento. La definizione che darà del suo stile il Mazzuchelli è sintomatica, ancora nel 1760: «Le sue Poesie, sebbene risentano del gusto corrotto del suo secolo, sono tuttavia distese con istile assai facile e naturale»<sup>304</sup>. Se tralasciamo il pregiudizio antibarocco, l'analisi è quasi coincidente con la nostra e dei più recenti studiosi: preziosità e controllate bizzarrie son tutt'uno con la retorica della chiarezza cantabile nei sei melodrammi bereganiani. La strada che compie Beregan è quella del suo tempo, insensibile quasi, progressiva (non in senso teleologico, ma storico), con morbidi *steps* di novità di gusto, sempre memori delle prodigiose conquiste secentesche. Beregan tra Busenello e Metastasio ha una collocazione molto significativa.

E ancor più cruciale risulta in questa economia di lento processo la figura di Pietro Ottoboni, a tutti noto ma poi in effetti (come il povero Beregan) studiato quasi esclusivamente dai musicologi. I quali hanno sicure capacità nell'utilizzare lo strumentario dell'analisi drammaturgica e letteraria (l'inverso non si può dire della gran parte dei letterati), ma legittimamente coltivano soprattutto i loro interessi disciplinari. L'importanza di Ottoboni

<sup>302</sup> Vd. *Tragicomico e melodramma*, pp. 70-71.

<sup>303</sup> Cit. in VIVIANI, *Niccolò Beregan*, p. 42.

<sup>304</sup> Ivi, p. 44.



è soprattutto quella di gran mecenate delle attività teatrali e musicali nella Roma fra Sei e Settecento, continuando l'opera di una Cristina di Svezia. «Ovunque irradiava la grandiosità delle sue concezioni e la raffinatezza del suo gusto», scriveva uno studioso molto ammirato dal personaggio<sup>305</sup>. L'alacre ruolo di patrono di spettacoli musicali, teatrali, sacri e profani di Pietrino Ottoboni diventa noto in tutta Europa, dove lo considerano «il mecenate per eccellenza, come già nel 1691 faceva John Dryden nel prologo del *King Arthur* di Purcell, lamentando l'impossibilità di avere un Ottoboni anche in Inghilterra»<sup>306</sup>. E da questo punto di vista la documentazione è massiccia, come la relativa bibliografia scientifica<sup>307</sup>. Ma del cardinal nipote va indagata anche la produzione drammaturgica in proprio, non solo in relazione agli spettacoli allestiti e al loro successo maggiore o minore, ma scrutandone lo stile, l'invenzione, le motivazioni. L'arco biografico di Ottoboni è clamoroso, nell'ambito del nostro focus di interesse, se si pensa che le *Hore ociose* di Busenello del '56 furono dedicate al futuro papa Alessandro VIII, il cui nipote era proprio il nostro Pietro (allora *in mente dei*), il quale negli anni dal 1726 in poi a Roma sarà protettore ed estimatore del giovane Metastasio. Un filo delicato ma non privo di senso lega dunque attraverso l'Ottoboni la fondazione del nuovo melodramma secentesco agli esordi del

<sup>305</sup> A. SCHIAVO, *Il teatro e altre opere del cardinale Ottoboni*, «Strenna dei Romanisti», *Natale di Roma*, Roma, A. Staderini, 1972, pp. 344-352: 348. Vd. anche ID., *Il palazzo della Cancelleria*, Roma, A. Staderini, 1964.

<sup>306</sup> H. J. MARX, *Le musiche alla corte del cardinale Pietro Ottoboni all'epoca di Corelli*, in *La musica e il mondo. Mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, a cura di C. Annibaldi, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 85-107: 86. Sul *patronage* di Ottoboni cfr. anche E. J. OLSZEWSKI, *Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740) and the Vatican Tomb of Pope Alexander VIII*, Philadelphia, American Philosophical Society, 2004, soprattutto pp. 31-93. Di ID. vd. altresì *The Inventory of Paintings of Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740)*, New York-Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main-Oxford-Wien, Peter Lang, 2004.

<sup>307</sup> Vd. le note bibliografiche negli importanti saggi di T. CHIRICO, «Una vesta larga [...] tutta piena di merletto d'oro». *Documenti inediti su costumi di allestimenti teatrali promossi a Roma dal Cardinale Pietro Ottoboni (1689-1700)*, in *Fashioning Opera and Musical Theatre: Stage, Costumes in Europe from the Late Renaissance to 1900*, a cura di V. De Lucca, Venezia, Fondazione Cini, 2014, pp. 28-53; EAD., *La vicenda di Adonia nelle opere di Girolamo Frigimelica Roberti (1695) e Pietro Ottoboni (1699): un unico progetto ottoboniano?*, «Analecta musicologica», XLV, 2011, pp. 218-262; EAD., *Un testo adespoto da attribuire a Paolo Campello: «Il Tiridate ovvero Il re da scena nel gioco della fortuna» (1695) e il suo tempo*, «Analecta musicologica», XLVI, 2010, pp. 124-132; EAD., *L'inedita serenata alla regina Maria Casimira di Polonia: Pietro Ottoboni committente di cantate e serenate (1689-1708)*, in *La serenata fra Seicento e Settecento. Musica, poesia, scenotecnica*, a cura di N. Maccavino, Reggio Calabria, Laruffa, 2007, vol. II, pp. 397-449; EAD., *Il fondo dei Campello di Spoleto: autografi ottoboniani e altri testi per musica*, «Analecta musicologica», XXXVII, 2005, pp. 85-178.

Trapassi. Crediamo sia un percorso in cui le fratture sono apparenti e in cui la continuità è più verificabile, carsicamente ma anche alle luci della ribalta.

Ovviamente parlando di barocco in Arcadia non inventiamo nulla, ma quello che intendiamo sottolineare è che a nostro parere la faglia tra Cinque e Seicento è profonda e segna la nascita della modernità, o protomodernità, mentre lo snodo secolare seguente è più esteriormente che sostanzialmente capitale. La crisi della coscienza europea ha i suoi semi tutti – o quasi – nel secolo XVII e la società dei lumi, della scienza e della *clarté* è figlia del libertinismo erudito, di Galilei, di Cartesio. Così nella vicenda dell'evoluzione del dramma per musica le basi per comprendere lo sviluppo che porta a Metastasio sono tutte nel secolo precedente e affondano poi nei primi decenni del Settecento. In tal senso Pietro Ottoboni sembrerebbe un protagonista. Certo lo è come mecenate, come protettore di musicisti quali Locatelli o Corelli, come organizzatore di spettacoli propri o altrui, come creatore del teatro della Cancelleria, come sperimentatore di nuove forme ecc. Su questo, come già detto, la letteratura scientifica è ingente. Ma il cardinal nipote di Alessandro VIII, descritto come uomo gaudente, “debosciato”<sup>308</sup>, spregiudicato e potentissimo, è protagonista anche come poeta drammatico? La domanda è legittima, visto che nonostante le lodi ufficiali sperticate che Pietro riceve, i giudizi dei *romaneschi* su alcuni suoi spettacoli sono terribilmente critici, particolarmente nei confronti della sua drammaturgia ritenuta spesso noiosa e dei suoi versi considerati di pessima fattura. Il fiasco del *Colombo* non ne è l'unico esempio<sup>309</sup>. Dopo il lavoro

<sup>308</sup> Vd. R. PAGANO – L. BIANCHI, *Alessandro Scarlatti*, con catalogo generale delle opere a cura di G. Rostirolla, Torino, ERI, 1972, p. 116. Sull'amore per Margherita Zeno Pio di Savoia vd. P. G. BARONI, *Il cardinale Pietro Ottoboni. Un conformista del diciottesimo secolo*, Bologna, Editrice Ponte Nuovo, 1969. Una lunga pasquinata contro il cardinale lo definiva non solo pessimo poeta, ma di comportamenti inverecondi: «Sen giva, in molti luoghi ove si fotte | et era il Cardinale del bordello»; se la sua immensa «presunzione di sestesso» si poteva anche tollerare, inammissibile era, per lo scrittore satirico anonimo, la sua «libidinaccia insaziabile» (cit. in L. VOLPICELLI, *Il teatro del cardinal Ottoboni al palazzo della Cancelleria*, in *Il teatro a Roma nel Settecento*, vol. 2, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1989, pp. 681-782: 695).

<sup>309</sup> Rimando per brevità al mio *Un caso di diseroicizzazione di Colombo a fine Seicento*, in *Epica e Oceano*, pp. 115-121, e alla bibliografia ivi cit. Il ms. della Nazionale di Firenze Panciatichiano, Panc. 326 contiene diverse pasquinate contro il cardinale, fra cui a c. 105r versi sul *Colombo* (incipit: «Deh si smerdi la faccia a quel Poeta»). Si tenga comunque presente che, data la rilevanza politica estrema del personaggio Ottoboni, le lodi a suo favore si sprecarono sulle pagine scritte; cito ad esempio il Martello, *Della tragedia*, che elencando librettisti di vaglia “da salvare” (Moniglia, Lemene, Zeno, Stampiglia ecc.) cita «la S. Cecilia, il Costantino, ed il Ciro di un Eminentissimo Autore», e questi è senz'altro

attento di Gloria Staffieri sui drammi profani dell'Ottoboni<sup>310</sup> non mi cimenterò certamente in un'analisi dettagliata di ogni singolo testo. Vorrei solo proporre alcune osservazioni generali.

Fin dagli esordi melodrammatici Ottoboni presenta soluzioni che muovono verso una sensibilità nuova, o quantomeno sperimentale. Se pensiamo ad *Amore e gratitudine* del '91<sup>311</sup>, rimaniamo ancorati al gusto scomposto – per quanto amabile – del melodramma secentesco, con un personaggio basso come Idrena il cui linguaggio è fortemente espressivistico («Crepino, schiattino, l morino, pianghino» ecc., p. 49) e con un'assurda agnizione finale di Celindo come Elmira: il giovane non si era dunque mai accorto di essere donna! Dunque un sensualismo e un lesbismo male amministrati, in un genere come quello pastorale, pure qui riadattato, dove il tema saffico affondava le radici già nel teatro cinquecentesco. Tuttavia arie come *Chiedi al mio duol di me*, almeno nell'incipit, costruiscono una idea musicale già nel verso, con l'aiuto di eco e anafore e di una sottile vena paradossale, che conduce a celebri attacchi come il *Tu me da me dividi* dell'*Olimpiade*, testo rivestito *maxime* da Pergolesi di una musica indimenticabile.

Già prima, nell'opera di esordio *La Statira*, per Scarlatti<sup>312</sup>, Ottoboni si era rivelato capace di finezze poetiche in seno ad arie di dolce compattezza. Citiamo però la seconda strofa di un'aria di Statira (a. II, sc. V) che è assente dal libretto a stampa mentre figura autografa nel *workbook* del codice della

l'Ottoboni (FREEMAN, *Opera Without Drama*, p. 274 nota 170, rifiuta l'identificazione col Pariati, ma non individua quella corretta). Cito da *Della Tragedia antica e moderna Dialogo di PIER JACOPO MARTELLO*, Bologna, L. dalla Volpe, 1735, p. 119; l'opera uscì dapprima a Parigi nel 1714 col titolo *L'impostore*, poi nel '15, nel primo volume del suo *Teatro italiano*. L'edizione moderna è negli *Scritti critici e satirici* del Martello curata da H. S. Noce per gli «Scrittori d'Italia» (Bari, Laterza, 1963).

<sup>310</sup> G. STAFFIERI, *I drammi per musica di Pietro Ottoboni: il grand siècle del cardinale*, «Studi musicali», XXXV, 2006, 1, pp. 129-192. Di EAD. vd. anche *Pietro Ottoboni, il mecenate-drammaturgo: strategie della committenza e scelte compositive*, in *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica*, a cura di G. Barnett, A. d'Ovidio, S. La Via, Firenze, Olschki, 2007, pp. 139-164. Precedentemente, vd. fra l'altro VIALE FERRERO, *Antonio e Pietro Ottoboni*. Per un quadro più ampio, sempre della Staffieri, vd. *L'opera italiana*, a cui rimando anche per l'ampia bibliografia.

<sup>311</sup> *Amore e Gratitudine Dramma pastorale Posto in Musica da FLAVIO CARLO LANCIANI Romano da recitarsi Il presente Nuovo Anno M.DC.XCI. Nel Teatro di Tor di Nona [...]*, Roma, F. Buagni, 1691. Cametti (*Il teatro di Tordinona*, pp. 348-349) rammenta che il dramma fu rappresentato assai probabilmente anche l'anno prima nel teatro privato della Cancelleria di Ottoboni.

<sup>312</sup> Libretto: *La Statira Drama per Musica Recitato nel Teatro di Torre di Nona l'anno 1690 [...]*, Roma. G. F. Buagni, 1690.

Vaticana Ottob. Lat. 2360, contenente, oltre ad altre versioni manoscritte di opere dell'Ottoboni, anche la *Statira*<sup>313</sup>:

Puro foco mi serpe nel seno  
 il cui raggio m'è caro nel cor.  
 Non ha forza  
 e s'ammorza  
 altra face in sembiante sereno  
 ma in essenza nemica all'onor.

In questa vicenda, in cui per l'ennesima volta un eroico protagonista, Alessandro, rinuncia generosamente all'amore, Statira vuole ritirarsi in un luogo romito, ma ne sarà poi dissuasa dall'ombra del padre che la indurrà a sposare Oronte. Nella strofe citata, Statira rifiuta appunto l'amore che non sia *puro*. Notiamo rapidamente gli elementi che compattano e concentrano la strofe in una unità organica già musicale, nel senso di una musica interna e coestesa alla poesia. VV. 1-2: *mi serpe nel seno* in parallelismo con *m'è caro nel cor*, in entrambi i sintagmi domina un suono, la sibilante nel primo, l'occlusiva velare sorda nel secondo; *caro* consuona con *cor* ma è preceduto in questa economia anche dalla vibrante di *raggio*. VV. 3-4: assolutamente ecoici, con rima insistente sul suono /z/; inoltre i due versi sono para-sinonimici; v. 5: *face* richiama il *foco* del primo verso, semanticamente (ma per contrario: *altra face*) e con allitterazione, e *sembiante sereno* ripropone l'allitterazione di *serpe nel seno*; v. 6: *in essenza* reitera il gioco sulla sibilante, però in un contesto semantico di netta opposizione a *in sembiante*; *nemica all'onor* sembra clausola irrelata fonicamente, anche se *onor* finale rima con *cor* iniziale in un medesimo registro significante la purezza e la virtù. L'intreccio di una semantica musicale e di una razionale-argomentativa è saldo.

In realtà nei drammi dell'Ottoboni abbiamo una "musica" che permea spesso anche i recitativi, cosa che non si verifica nel più drammaturgicamente assennato Zeno. Certo, nelle opere più avanzate dell'Ottoboni, come ad esempio il *Ciro* del '12<sup>314</sup>, il recitativo si eleva raggiungendo una sostenutezza quasi

<sup>313</sup> Rimando agli studi di W. C. HOLMES, «*La Statira*» by Pietro Ottoboni and Alessandro Scarlatti. *The Textual Sources, with a Documentary Postscript*, New York, Pendragon Press, 1983, pp. 32. Vd. poi l'edizione moderna della partitura sempre a cura del medesimo, vol. IX di *The Operas of Alessandro Scarlatti*, Cambridge (Mass.) and London, Harvard University Press, 1985, pp. 98-99.

<sup>314</sup> *Il Ciro* *Dramma posto in musica Dal Signore ALESSANDRO SCARLATTI, E rappresentato in Roma l'Anno 1712*, Roma, A. de' Rossi, s.d. Non si dimentichi però che Ottoboni, ancora all'altezza del 1697, fu capace di un pasticcio quale l'*Eusonia ovvero la Dama Stravagante* [...],

zeniana, mentre le arie rimangono ovviamente squisitamente musicali. Ma se nel *Costantino Pio* di due anni prima<sup>315</sup> avevamo ancora due personaggi servili e quindi “bassi”, Planco e Drusilla, tuttavia le loro scene da commedia mai farsesca (in parte eliminate nella ripresa del 1730)<sup>316</sup> si mantenevano su un registro persino galante, segno di un rinnovato raffinato *management* della comicità nel tragico. Il *Carlo Magno*<sup>317</sup> presenta ormai caratteri decisamente protoilluministici e metastasiani: il protagonista è governato dalla Ragione (p. 5):

Sovra il Trono del mio petto  
d'ogni affetto  
la Ragion siede Reina.  
Io l'ascolto, e dall'interno  
suo governo  
scuopro ciò, ch'ella destina.

Il piacere che deriva dalla ragione è sfolgorante, quello sensuale è fosco (p. 50):

Il piacer, che non offende  
di ragione il chiaro lume,

Roma, G. Vannacci, 1697. Si tratta di una *contaminatio* di due drammi di Matteo Noris, il *Licinio imperatore* (Venezia, F. Nicolini, 1684) e il *Traiano* (ivi, 1684), con un risultato molto scadente, arcaizzante, con personaggi comici, una protagonista davvero bizzarra e un can can di relazioni e rivoluzioni, tutto molto poco in linea “riformistica”. L'*Eusonia* ha una prefazione «Al Cortese Lettore» in cui si gioca enigmaticamente sulla composizione multipla dell'opera; il primo autore «ha fatti altri quaranta Drammi», mentre «chi l'ha fatta veramente non sa fare un verso, e non ne ha mai fatti in quarant'anni» (p. 6). Inoltre il frontespizio indica gli autori del dramma con le iniziali «M. N. P. C.». Nel primo è ovvio riconoscere il Noris; il secondo sarà appunto Crateo Pradelini, nome arcadico dell'Ottoboni (il musicista Carlo Pallavicino che intonò il *Licinio* mi pare fuori gioco). Tuttavia l'Ottoboni nel 1697 non era certo digiuno di poesia: sarà un *topos modestiae*? Cfr. M. ROSA SALVA, «*Licinio imperatore*». *Un dramma di soggetto comico per il S. Giovanni Grisostomo*, in «*Musicorum*», 2016-2017, pp. 41-59: p. 58, nota 18. Vd. anche l'ottima voce su Noris di N. Badolato nel *Dizionario biografico degli Italiani* online.

<sup>315</sup> *Il Costantino Pio* *Dramma posto in musica dal signor Carlo Francesco Pollaroli, E rappresentato in Roma l'anno MDCCX*, Roma, A. de' Rossi, 1710.

<sup>316</sup> *Costantino Pio Festa Teatrale in occasione della nascita del Delfino offerta alle Sacre Reali Maestà Cristianissime del Re, e Regina di Francia dal Cardinale Otthoboni Protettore degl'Affari della Corona*, Roma, A. de' Rossi, 1730. La ripresa del 1730 sostituisce numerose arie, altre ne sopprime, elimina alcune scene, sottrae apparati con figure «ideali» cioè prosopopee che cantano all'inizio e alla fine del dramma, e l'esito nell'insieme è più snello. Sarà di Ottoboni il rifacimento? Sembra improbabile, anche se il frontespizio della 1730 cita il cardinale come colui che offre la festa teatrale ai reali di Francia. La 1710 indica come intonatore il Pollaroli, mentre la 1730 tace.

<sup>317</sup> *Carlo Magno Festa Teatrale in occasione della nascita del Delfino Offerta alle Sacre Reali Maestà Cristianissime del Re, e Regina di Francia dal Cardinale Otthoboni Protettore Degl'Affari della Corona*, Roma, A. de' Rossi, 1729.

dalle Sfere a noi discende,  
e con nobile costume  
pompa fa del suo splendor.

Così appar vaga ogni stella,  
che riceve i rai dal Sole,  
ma non è così mai bella  
rea Cometa, infausta prole,  
del più torbido vapor.

Certo, si tratta di una Ragione che è tutt'uno con la Religione, ma questo nodo aprirebbe un discorso troppo vasto per queste mie paginette.

In tali ultimi drammi ottoboniani verifichiamo una sorta di posizione intermedia fra lo stile di Zeno e quello di Metastasio. Lo "stile ottoboniano" (che si modifica notevolmente nel corso delle sperimentazioni che vanno dai primi anni '90 del Seicento ai primi decenni del Settecento) perviene a una sostenutezza stilistica nei recitativi che certamente si avvicina alla *gravitas* zeniana, ma la permea di una maggiore fluidità musicale, e in questo si approssima al suo protetto giovane Metastasio. Nell'ambito dell'aria, poi, Ottoboni è vicino a certe costanti metastasiane, come abbiamo in minima parte indicato. Un ulteriore esempio dal *Carlo Magno*, l'aria di Adelinda in fine all'atto II, sc. II, voglio proporre:

Sergio m'odia, e pace chiede,  
Ildebrando senza fede  
guerra vuole, e giura amor.

Così priva di consiglio,  
mentre a voi rivolgo il ciglio,  
sempre trovo un traditor.

Si tratta, se pure ancora abbozzata, della classica situazione cara al Metastasio di paradosso/paralisi: il personaggio si trova in un contrasto situazionale, qui non propriamente psichico, quindi in un groppo drammaturgico. In questo caso Adelinda ha di fronte due uomini il cui comportamento sembra contraddittorio e quindi ella resta *senza consiglio*, nel caos insomma, bloccata dalla stravaganza della congiuntura. Del resto soluzioni in parte simili, ovvero arie dilemmatiche e contraddittorie, si trovavano già anche in composizioni sacre di Ottoboni, come ad esempio nell'*Amante del Cielo* del '99<sup>318</sup>. Cito due esempi:

<sup>318</sup> *L'Amante del Cielo* *Dramma Sacro per musica Da rappresentarsi nel Collegio Nazzareno per le Vacanze dell'Anno 1699* [...], Roma, G. Vannacci, 1699; col titolo di *Santa Rosalia* era stata stampata precedentemente nel '95 e nel '96: vd. CHIRICO, *La vicenda di Adonia*, p. 233 nota 61.

Meco porto nel pensiero  
 la cagion del mio tormento,  
 son pietoso, e son crudele,  
 son infido, e son fedele,  
 e se offesi il cieco Arciero,  
 dell'offesa in van mi pento (p. 30).

Da i legami d'un bel volto  
 porto il cor libero, e sciolto,  
 né conosco un folle amor.  
 E pur amo, e pure io bramo,  
 ma non bramo, ma non amo  
 ciò che siegue Amante stolto  
 con fallace, e impuro ardor (p. 34).

Il secondo esempio, dalla voce di Santa Rosalia, in realtà è solo in apparenza incongruente, giacché esprime l'amore divino contro quello umano. La prima aria, di Balduino, è invece strutturata *per opposita*, con incrocio semantico delle coppie di contrari (ai vv. 3-4, dove nell'altra aria c'è un chiasmo perfetto ai vv. 4-5) e con il rafforzamento della tenuta del pezzo mediante la figura etimologica *offesi/offesa*. Le figure di posizione indubbiamente sono tipiche della tradizione lirica, ma la tensione verso la musica intrinseca è avvertibile, nel momento in cui gli opposti *infido* e *fedele* rappresentano un'antitesi, cioè un fatto concettuale, ma risuonano insieme (*inFiDo - FeDele*) e consuonano poi con *offesi* e *offesa* che raddoppiano la fricativa labiodentale sorda.

Si può forse dire che gli oratori firmati da Ottoboni (anzi, non firmati ma a lui attribuibili) mostrino talora soluzioni versificate anche più eleganti e fluide di quelle ben studiate dei drammi profani. Dato che l'assoluta coerenza "musicale" interna all'aria è uno degli elementi che ci conduce verso Metastasio, proponiamo qualche altro esempio ottoboniano in tal direzione. *La Santissima Annunziata* è un oratorio scritto da Pietrino, musicato da Scarlatti e rappresentato nella sala del palazzo cardinalizio per la prima volta nel 1700 alla presenza della regina di Polonia, poi ripreso nel 1708 e nel 1717. Due libretti furono stampati, nel 1700 e nel 1708, con qualche variante quest'ultimo forse attribuibile all'intervento del Marchese Ruspoli (pensiamo noi) che organizzò lo spettacolo<sup>319</sup>. Prendiamo un duetto dalla prima parte:

<sup>319</sup> Per ogni informazione dettagliata vd. A. SCARLATTI, *La Santissima Annunziata. Oratorio in due parti*, ed. critica di L. Della Libera, Roma, Istituto Italiano per la Storia della Musica, 2011. Da qui citiamo il testo del libretto, che segue la *princeps*: Roma, Antonio de' Rossi, 1700.

No, no, che non può  
 d'umano potere  
 la forza mortale  
 capir delle sfere  
 l'immenso immortale  
 che 'l tutto formò (p. XXVI).

È soltanto la prima strofa, cantata dal Pensiero di Verginità e da quello di Umiltà che ancora rendono perplessa la Vergine sulla possibilità di poter concepire un figlio di Dio come le ha annunciato l'angelo.

Rileviamo rapidamente le coerenze intime della strofa: ripetizione iniziale di *No* che rima con *può*; *umano* al v. 2 è in antitesi con l'*immortale* del penultimo verso, e ancor più vistosa l'antitesi etimologica *mortale/immortale* fra i vv. 3 e 5; *potere* al v. 2 si lega semanticamente con *forza* al v. seguente, e i vv. 2-3 sono così in chiasmo antitetico; *forza* allittera con *formò* in chiusa (e fonicamente contribuisce anche *sфере*): così *immenso/immortale*; l'*immenso* delle *sфере* si riassume concettualmente assorbendosi nel lemma *tutto*; quel *capir* al v. 4, che sembra irrelato, è in realtà il perno, il *trait d'union* fra il *mortale* e l'*immortale*, il supporto argomentativo della strofa olofrastica. La musica della strofa è già assemblata nella sua autonomia poetica; non è necessario che l'intonazione esalti questi dati di omogeneità interna. Infatti la musica di Scarlatti (ed. cit., nota 18, pp. 42-44) asseconda il ritmo del primo verso (vd. battute 5-6), ma dopo nel contrappunto delle due voci la sillaba /ta/ di *mortale* viene intonata soffermandosi su una nota lunga (batt. 13-14, una minima per la Verginità e melismaticamente due crome e due semiminime legate per l'Umiltà), mentre la stessa sillaba di *immortale* (batt. 23) vale nella voce superiore una minima col punto. Solo un altro esempio: l'aria dell'Angelo che inizia «Di formare altro sé stesso | se permesso fosse a Dio» ecc. (p. XXVII) offre un esempio di rima interna che configura un modulo molto diffuso<sup>320</sup> e che sarà importante nella costruzione dell'aria metastasiana. Se andiamo alla partitura verifichiamo che la sillaba /mes/ di *permesso* viene cantata sovente con una semiminima puntata (nota 22, battute 19, 31, 73) in un tempo peraltro indicato come *adagio* dall'editore, annullando l'effetto rimico. Insomma, dove nel testo c'è consonanza e sovrapponibilità ritmica, nella intonazione si possono avere deviazioni verso ragioni melodiche diverse. Anche in casi di collaborazione Ottoboni-Scarlatti in cui vi sia molto rispetto per il testo e per le sue rime, la musica-semantica interna dell'aria rimane fondamentalmente

<sup>320</sup> Un solo esempio: Paolo Rolli nel *Muzio Scevola* del 1721 ha due arie di entrata in scene conseguenti (a. I, sc. IX-X) con rima interna sia in A che in B (vd. P. ROLLI, *Libretti per musica*, a cura di C. Caruso, Milano, Franco Angeli, 1993, pp. 65 e 66).



estranea all'intonazione. Prendiamo l'oratorio *La Colpa, il Pentimento, la Grazia* ovvero *Per la Passione di Nostro Signore*, rappresentato alla Cancelleria nel 1708 con scene di Filippo Juvarra. La prima aria della Colpa suona così:

Fosco orrore il tutto ingombra:  
 ecco il Sol cangiato in ombra,  
 ecco il Suolo, ecco le Sfere  
 scosse al fin dal mio potere,  
 che maggior esser non può.  
 Sassi durissimi, che vi frangete,  
 monti saldiissimi, che vi scuotete,  
 freddi cadaveri, che vi destate,  
 la cagion ben dimostrate  
 che sì forte v'agitò<sup>321</sup>.

Scarlatti esalta ad esempio la prima coppia rimica, *ingombra* : *ombra*, intonando le due parole rispettivamente con due semiminime, quindi facendo risonare l'omoteleutia<sup>322</sup>. Poi nella seconda parte, irta di sdruccioli apocalittici, sceglie un tempo agitato di crome e semicrome, accompagnato da una figurazione iterativa frenetica metricamente discensiva (quartine con: semicroma col punto – semicroma – semicroma col punto – semicroma); inoltre gli sdruccioli sono ben rappresentati dalla terna: croma – semicroma – semicroma: (*du*)*rīssīmī* ecc. e ancora, all'arrivo dei *freddi cadaveri*, il tempo rallenta visibilmente e funereamente. Insomma, un bel servizio reso al testo di Ottoboni (e del resto questo oratorio è fra i capolavori di Scarlatti). Tuttavia nell'ancora embrionale concezione di un'autonomia fonico-musicale del testo rispetto alla musica che verrà a rivestirlo, il poeta aveva ad esempio messo in parallelo *Ecco il Sol* – *ecco il Suolo*, con quasi totale omofonia e antitesi spaziale sul piano del significato. Scarlatti, verrebbe da dire naturalmente, non è interessato a questa finezza e non la valorizza nella partitura. Talora Scarlatti inventa delle pause espressive e sorprendenti, del tutto estranee al fluire discorsivo dei versi, anzi agenti come spezzature. Pensiamo alla *Santa Cecilia* (rappresentata nel 1708)<sup>323</sup> e ai due primi versi della prima aria della

<sup>321</sup> Citiamo dalla ristampa *Per la Passione di Nostro Signore Gesù Cristo* [...], Roma, A. de' Rossi, 1725, p. 7 (con traduzione latina a fronte, in occasione di una rappresentazione all'Oratorio del Crocifisso); I ed.: Roma, R. de' Rossi, 1708: cfr. S. FRANCHI, *Drammaturgia romana II (1701-1750)* [...], Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1997, pp. 58, 210.

<sup>322</sup> Ho davanti la partitura manoscritta di Dresda, nella riproduzione digitale disponibile sul sito <http://imslp.org/>.

<sup>323</sup> Libretto: *Il Martirio di S. Cecilia Tragedia Sagra posta in musica dal Signor ALESSANDRO SCARLATTI* [...], Roma, A. de' Rossi, 1709.

Nutrice nel primo atto: «Tu dai nome di costanza | di tua mente a un folle inganno» (p. 7). La partitura mostra una pausa brusca dopo *Tu*, poi dopo *di* e infine dopo il secondo *di*, al v. 2. In effetti la duplicazione della debole particella specificativa può essere anche un deposito già anaforico nel testo, ma risulta evidente che la frammentazione operata da Scarlatti segue vie totalmente interne alla sua idea musicale, e ancora una volta questo è perfettamente lecito. Insomma, ciò significa che, pure in una intonazione piuttosto rispettosa dei modelli ritmici del libretto, la musica suona per conto suo, segue le sue regole, ed è ovvio che sia così. Altra cosa era la “musica” interna alla poesia scritta da Ottoboni, una musica che la poesia sembrava inventare per sé e solo per sé stessa, come accadrà in forma definitiva col grande Trapassi. Ma procediamo ancora.

L'oratorio *San Filippo Neri*, rappresentato nel marzo del 1705 prima alla Cancelleria, poi alla Vallicella<sup>324</sup>, uno dei migliori oratori della coppia Ottoboni-Scarlatti, tutto astratto e mistico, contiene numeri d'arie alquanto sensibili dal punto di vista struttivo e semantico-musicale. Vale la pena fare alcuni esempi:

Ami, e amando, il tuo desio  
nell'amar discopre in Dio  
nuovi oggetti del mio amore;  
così più, ch'egli comprende  
la ragion per cui s'accende,  
poco stima il proprio ardore.

È la Carità che si rivolge a Filippo, ossessionato dal non amare abbastanza Cristo. La *nimia repercussio* sull'amore mercé polittoto e figura etimologica nei primi tre versi caratterizza il linguaggio di molta parte di questo libretto, incentrato sull'*ardore* mistico (v. 6) e sul cuore che *s'accende* (v. 5). Ma senza sottolineare ulteriormente i dati di coerenza intima dell'aria, indico solamente un procedere verticale dei lemmi verbali che segnano la dinamica interiore del santo: *discopre* (v. 2), *comprende* (v. 4), *poco stima* (v. 6). Si tratta degli unici verbi estranei alla dimensione dell'amore e dell'accendersi. Dunque su un *plafond* ardente si stagliano, ai versi pari, le parole dell'autocoscienza e della comprensione intellettuale. L'amore si articola così in un processo razionale, pur restando un sentimento talmente forte che non può dirsi se non ripetendosi (*Ami, amando, amar, amore*).

<sup>324</sup> Il libretto fu stampato nell'occasione, Roma, R. de' Rossi, 1705. Abbiamo sott'occhio anche una ristampa del 1715 in occasione di una ripresa a Foligno, per i tipi di Pompeo Campana.

Un'altra aria, questa volta di Filippo:

Di ritrovarti  
ogn'or mi provo,  
né mai ritrovo  
o mio Gesù.  
Ah ch'io non t'amo,  
e pur se bramo  
di sempre amarti  
lo sai ben tu.

Anche qui è evidente il tessuto sonoro omogeneo, la semantica musicale intima che esalta i valori delle parole chiave ('ritrovare', 'amare'). La stupenda intonazione di Scarlatti si comporta in due modi diversi rispetto alle rime. In A esalta la rima *provo* : *ritrovo*, mentre in B, eludendo l'inarcatura, fa cantare «e pur se bramo di sempre amarti» in un'unica frase, per cui la rima con *t'amo* si fa indistinguibile. Questo rilevamento, non squisito, a voler indicare che la musica interna dell'aria, la musica che è poesia autonoma, può suggerire o meno al compositore di enfatizzare omofonie e richiami, che invece erano la sostanza della coerenza verbale, dell'aria da leggere (o da recitare). Non c'è ancora la consapevolezza di Metastasio, ma quando Ottoboni dà buoni risultati è avviato su quella strada.

Vorremmo esemplificare ancora, e illustrare nell'aria della Fede *Di tue splendide virtù* la disposizione del *fulgore* nei versi 1-3-4-6 e dell'occlusione del fulgore nei vv. 2-5, con un sapientissimo chiaroscuro peraltro metaforico; o nell'aria di Filippo *Alma invitta, ecco già il Campo* l'alternanza fuoco-gelo per fede-timore (*Fe'-Freddezza tema*, vv. 3-4) e l'introduzione nell'oratorio del tema guerresco legato all'impeto cristiano amoroso; ancora nell'aria *Sarai Stella* di Carità il contrasto luce/ombra ecc. E poi evidenziare, chiedendo scusa ai musicologi, lo strepitoso dosaggio da parte di Scarlatti di momenti di assoluta incertezza armonica corrispondenti al supremo patetismo del verso «l'asta crudele, e la Bevanda amara» (seconda parte, primo recitativo di Carità), indicanti ovviamente gli arnesi della passione, o ancora nell'aria di Filippo *Sei mia guida, e mio conforto* quel «dolcissimo GESÙ» dove in *dolcissimo* Scarlatti esplora trapassi accordali dissonanti che sembrano quasi rappresentare musicalmente una sacra trasverberazione.

Ma vorrei fermarmi qui, non senza però evocare un altro numero di Filippo, *et pour cause*:

Son come Destriero  
che preme l'arena,  
e arresta con pena  
la fuga del piè.

Ma poscia il sentiero  
 ei scorre veloce,  
 se ascolta la voce  
 che legge gli diè.

Chi non pensa subito all'aria dell'*Olimpiade* di Licida (a. I, sc. III)?

Quel destrier, che all'albergo è vicino,  
 più veloce s'affretta nel corso;  
 non l'arresta l'angustia del morso,  
 non la voce, che legge gli dà.  
 [...]

Ignorando i diversi percorsi argomentativi dei due pezzi, è evidente che la linea Ottoboni-Metastasio è, almeno in questi casi, difficilmente dubitabile.

Nel 1695 alla Cancelleria, forse dopo il natale e probabilmente «con pupazzi», ovvero con le celebri marionette del teatrino ottoboniano<sup>325</sup>, sofisticate e quasi a grandezza naturale (1,30 mt), venne rappresentata anche *La clemenza di Salomone*<sup>326</sup> di Frigimelica Roberti, del cui testo Ottoboni è ritenuto oggi quasi «coautore»<sup>327</sup>. Come è noto, il Frigimelica Roberti definiva i suoi libretti *tragedie per musica* e li accompagnava spesso con ampie prefazioni teoriche<sup>328</sup>. Anche in questo caso non manca una densa scrittura dell'*Autore a chi legge*, che apre orgogliosamente dicendo «Questo è forse il primo Drama Italiano per Musica, che col titolo di Tragedia venga ad essere rappresentato in questa Città» (p. 57), cioè Roma, *caput mundi* ma anche luogo di nascita dell'Arcadia. Poi, riassumendo rapidamente, l'autore sottolinea che questa è una tragedia a lieto fine e non una tragicommedia (per Frigimelica anche il *Ciclope* è una tragedia), *morata* e quindi attenta ai

<sup>325</sup> Vd. VOPICELLI, *Il teatro del cardinal Ottoboni*, p. 683. Tra il 1709 e il 1710 ci furono lavori di ristrutturazione nel teatro ottoboniano e poi non si tennero più spettacoli con burattini, ma solo grandiosi allestimenti come quelli del *Costantino*, del *Ciro*, del *Teodosio*.

<sup>326</sup> *La Clemenza di Salomone Tragedia per Musica. Composta dal Sig. Co. GIROLAMO FRIGIMELICA ROBERTI Per l'Emin.<sup>mo</sup> Sig. Cardinale Pietro Ottoboni*, in *Tragedie Sacre per Musica del Co. GIROLAMO FRIGIMELICA ROBERTI* [...], Venezia, M. Rossetti, 1702.

<sup>327</sup> CHIRICO, *La vicenda di Adonia*, p. 253. Per la tragedia ottoboniana di analogo argomento intitolata *Adonia* e conservata ms. al fondo Campello di Spoleto vd. ivi, *passim*.

<sup>328</sup> *La Fortuna per dote* (Venezia, M. Rossetti, 1704) è invece una «tragicomedia in musica»: per la giustificazione del genere vd. la *Notizia poetica* che precede il libretto. Cfr. A. CHIARELLI – A. POMPILIO, «Or vaghi or fieri». *Cenni di poetica nei libretti veneziani (circa 1640-1670)*, Bologna, CLUEB, 2004, pp. 18, 56, 167; per la tragedia nei paratesti di Frigimelica vd. pp. 17, 54-55.

costumi più che alle passioni, con *inviluppo* semplice ecc. Interessante è il fatto che il prefatore giustifichi la presenza della nutrice che è tradizionalmente personaggio comico:

La Parte un poco giocosa della nutrice messa per rallegrare la severità dell'Intreccio, non farà dire dove s'intende così ben l'Arte, che s'abbia introdotto il Comico nella Tragedia. Poche gocce d'acqua in un Vaso di vino né men vi si notano, non che lo mutino. E poi il *Ciclope* d'Euripide mostra come il giocoso non guasti il Tragico (p. 59)<sup>329</sup>.

In realtà le scene con la nutrice Rosmada sono molto legate al *pattern* scenesco. Non solo, ma le uscite della nutrice in duetto con Gionata, confidente di Adonia, esprimono una critica al comportamento di David e in genere alle ingiustizie di corte: l'interlocutore concorda e definisce addirittura il venerando David come un «vecchio rimbambito» (p. 91). Siamo quasi nei pressi dello straordinario colloquio delle guardie all'inizio della *Poppea* di Busenello, con quella pessimistica condanna di chiunque sia al potere. Mentre nella scena terza dell'atto terzo un ulteriore duetto si concentra sul *topos* misogino seguito dall'aria della vecchia che rammemora la propria gioventù, ancora nell'atto conclusivo (Frigimelica scandisce classicamente in cinque atti i suoi drammi) Rosmada ripropone la denuncia dei vizi della corte, dove tutto muta perennemente, e contestualmente nega di nuovo giustizia all'azione svoltasi, in cui Adonia, prima acclamato, ha perso il regno e Salomone, fratello minore, sale al trono per volontà di David: tutto questo perché «Così così ha voluto il Ciel ch'è giusto» (p. 129), verso che suona in tale scena sarcastico.

Tutt'altro che poche gocce in un vaso, ci sembrano queste sezioni comiche, anzi diremmo pericolose sul piano del rapporto col testo sacro. Ma vediamo ora come si comporta il Frigimelica nelle arie, pensando sempre allo svolgersi premetastasiano di questi decenni. Un esempio di coesione notevole interna al pezzo lo verifichiamo ad esempio nella seguente aria (p. 98):

Prega, accusa, piangi, e tenta,  
ché la sorte al fin si stanca.  
Uom che manchi pria a se stesso,  
a gran torto si lamenta,  
se a lui poi la sorte manca.

L'attacco con cumulo non sarà discaro al Trapassi; si veda ad esempio la seconda terzina dell'aria di entrata di Argene alla fine della scena IV dell'at-

<sup>329</sup> Si rammenti che il Frigimelica scrisse anch'egli un *Ciclope* intitolandolo *Tragedia satirica* (Padova, P. M. Frambotto, 1695). Vd. K. LEICH, *Girolamo Frigimelica Robertis Libretti (1694-1708)*, München, Katzblücher, 1972.

to III dell'*Olimpiade*: «Ferri, bende, bipenni, ritorte». Il secondo verso di Frigimelica ci fa pensare vagamente al ditirambo del Redi (il celebre «passavoga, arranca, arranca | che la ciurma non si stanca»), ma sarà un caso, forse. Si notino almeno: al v. 1 l'abbinamento semantico (e sonoro nel primo caso) di *Prega* con *piangi* e di *accusa* con *tenta*, con alternanza cioè di supplica e di iniziativa; l'iterazione di *sorte* accompagnata prima da *al fin* quindi da *poi*, in due versi in rima; la paronomasia fra *sorte* e *torto*; il poliptoto *manchi-manca*; il legame di senso tra *si lamenta* al penultimo verso e *piangi* al primo ecc. Il tutto in una struttura 2+3 in cui il primo distico è contestuale al recitativo e quindi al dramma, mentre i tre versi seguenti sono gnomici.

Ancora evochiamo un'altra strofe pentastica (p. 110):

È un Sovran reso Sovrano,  
finché i sudditi discordi  
son divisi in vari affetti.  
Ma se tutti son concordi,  
de i lor Re son Re i Soggetti.

Qui la coerenza e l'andamento iterativo è ossessionante, anche se la struttura è oppositiva (3+2, sintatticamente, in cui 3≠2, semanticamente). Alla duplicazione di *Sovrano* nel primo verso corrisponde quella di *Re* nell'ultimo. I lemmi *discordi*, *divisi*, *vari* sono strettamente imparentati per il senso e per il suono. Nei tre versi centrali la continua consonanza sul suono della dentale sonora /d/ è evidente, peraltro in compagnia con la reiterazione della dentale sorda (*suddiTi-affeTTi-TuTTi*). La rima *discordi* : *concordi* è ricca e antonimica. Insomma, non sarà un'aria splendida, sarà troppo meccanica, ma persegue una congruenza musicale tutta interna alla poesia. Anche Metastasio arriverà a forme di coesione dell'aria quasi estremistica, al limite del sostenibile, potremmo dire. Un esempio dal *Demetrio* (ed. del 1931, vv. 468-474):

Se libera non sono,  
se ho da servir nel trono,  
non curo di regnar,  
l'impero io sdegno.  
A chi servendo impera  
la servitude è vera,  
è finto il regno.

Qui assolutamente ogni parola ha legami con altre, con identità di costruzione di senso e costruzione di suono che esplicita l'assimilazione da parte della poesia drammatica di Metastasio di una semantica musicale che si fa autonoma poesia. La parola *libera* è l'apertura, cui segue una cascatella di antonimi: *servir*, *servendo*, *servitude*, con figura etimologica e polittoto.

Sul versante semantico opposto (ma paradossalmente coincidente) il lessico del potere è variegato: *trono, regnar, impero, impera, regno*. Le affermazioni *non curo* e *sdegno* sono quasi sinonimiche. D'altra parte *non curo* è sovrapponibile al precedente *non sono*, come è evidente. Nel chiasmo finale, *vera* è antonimo di *finto*. Chiasmo anche ai vv. 3-4, *variatio* rispetto al parallelismo relativo dei vv. 1-2 che iniziano entrambi con *se*.

Paradigmi di questa che possiamo chiamare *coerenza assoluta* li troviamo anche nel recitativo metastasiano, come ad esempio nell'*Ezio* (ed. '28, vv. 423-426):

Del ciel felice dono  
sembra il regno a chi sta lunge dal trono.  
Ma sembra il trono istesso  
dono infelice a chi gli sta dappresso.

Il *felice dono* da clausola del primo verso si inverte (come spesso, semanticamente e nell'*ordo*) in *dono infelice* all'apertura del quarto; *sembra* è iterato nei versi centrali, con il caratteristico *Ma* separativo che rimescola gli stessi lemmi con altra significazione. La parola del potere, *trono*, è ugualmente duplicata, e alla sua sfera semantica appartiene anche *regno*. Al v. 2 *lunge* si contrappone al finale *dappresso*, per incastonare ulteriormente l'antitesi argomentativa. L'unico sintagma apparentemente isolato è l'iniziale *Del ciel*, ma è evidente che esso "si ripete", sottinteso, al quarto verso come specificazione del *dono infelice*. Ma tutti questi rilievi alla fine sono inutili. L'analisi è persino rischiosa. Quello che conta è l'esito, un esito il cui significato è musicale e insieme logico-razionale. Esito cui si arriva attraverso una evoluzione del genere "libretto" che parte dalla seconda metà del Seicento, fino a negarsi proprio come "libretto" e a segnare la grandezza e il senso profondo della poesia in lingua italiana in Europa.

Si tratta dunque di un processo di riforma drammatica lento e insensibile, e non di un momento storico di rotture effettive? Crediamo di sì, ma crediamo anche altro. La cosiddetta riforma drammatica è sullo sfondo, nell'economia teatrale dello svincolo sei-settecentesco. Quel che conta è dove va la poesia. E su questo aveva ragione De Sanctis: la poesia va verso la musica. Ma il senso ideologico delle parole desanctisiane va rovesciato. «La parola non essendo altro più che musica, avea perduta la sua ragion d'essere, e cesse il campo alla musica e al canto»<sup>330</sup>. Questo sciogliersi della poesia nella musica

<sup>330</sup> F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, a cura di N. Gallo, intr. di S. Ficara, Torino, Einaudi-Gallimard, 1996, p. 616.

è un suo contingente inverarsi: non è accrescere il proprio ruolo ancillare nei confronti del teatro musicale, anzi è un acquisire musica in sé a prescindere da chi la intonerà. Questa è la riforma concreta, non teorica. Svanire è la ventura delle venture, e la poesia ebbe la sorte o fortuna di diventare musica fra fine Sei e primo Settecento. Un *cupio dissolvi* che in realtà è un rigenerarsi a pieno, seguendo l'unica via possibile. In questo Metastasio è un punto d'arrivo, ripetiamo, non teleologico, ma storico. E infatti il geniale De Sanctis se ne accorge, nonostante la sua impostazione ideologica: i drammi metastasiani per lui «sono una poesia già penetrata e trasformata dalla musica, ma che si fa ancora valere come poesia»<sup>331</sup>. Meglio ancora, la poesia drammatica metastasiana è una sorta di benefico fluido musicale, ove i versi di Zeno erano marmi antiquari, salvo eccezioni. La difficile facilità di Metastasio è mozartiana *ante litteram*, ma è letteratura, non si discute. La sua musica pare talmente docile all'intonazione da rivelarsi identitariamente poesia come musica autonoma dalle future intonazioni. La finezza<sup>332</sup> con cui elabora le sue arie con rime interne, anafore, iterazioni, allitterazioni, chiasmi, parallelismi, *liaisons* tra lemmi non solo foniche ma semantiche ecc., tutto al microscopio, è pari alla levigatezza dei recitativi che non temono di sfiorare il linguaggio medio-basso («Tu provvedi ai tuoi regni, io penso al mio», v. 774; «Araspe per pietà lasciami in pace», v. 1448 dalla *Didone* del '24; «Eh resista chi può: digli che venga», v. 894 dal *Demetrio* del '31; «di' ciò che vuoi, pur che mi lasci in pace», v. 805 dal *Catone in Utica* del '28, ecc.)<sup>333</sup>. Tutto questo armamentario tecnico-formale per ottenere una *poesia come musica* (musica drammatica più che dramma per musica) perfetta in sé è utilizzato ancora in modo incerto dai poeti che precedono Metastasio, ma

<sup>331</sup> Ivi, p. 725.

<sup>332</sup> Analizzata elegantemente da D. GOLDIN FOLENA, *Per una morfologia dell'aria metastasiana*, in *Metastasio e il mondo musicale*, a cura di M. T. Muraro, premessa di G. Folena, Firenze, Olschki, 1986, pp. 13-37; cfr. pure EAD., *Esiste un primo Metastasio?*, «Lettere italiane», LXIV, 2012, 1, pp. 84-98. Vd. anche E. BENZI, «Un esteriore maestoso, ma senza fasto»: strutture logiche e sintattiche dell'aria metastasiana. Parte prima: la sintassi, «Stilistica e metrica italiana», II, 2002, pp. 117-157, e EAD., «Un esteriore maestoso, ma senza fasto»: strutture logiche e sintattiche dell'aria metastasiana. Parte seconda: l'argomentazione, «Stilistica e metrica italiana», III, 2003, pp. 129-165, poi confluiti nel più ampio volume di EAD., *Le forme dell'aria. Metrica, retorica e logica in Metastasio*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2005. Precedentemente vd. l'importante saggio di B. BRIZI, *Metrica e musica verbale nella poesia teatrale di P. Metastasio*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CXXXI, 1972-1973, pp. 679-740, poi nella raccolta postuma di saggi di ID., *Da limpida vena. Scritti scelti*, a cura di M. Bizzarini, Milano, Diastema, 2012, pp. 21-82.

<sup>333</sup> Per tutte le citazioni vd. il ben noto e preziosissimo *Progetto Metastasio* dell'Università di Padova, online (<http://www.progettometastasio.it/pietrometastasio/home.jsp>).



la direzione è quella, la direzione giusta, intendiamo (Metastasio come entelechia, insomma). La direzione che porta ancora l'Italia teatrale in Europa.

Abbiamo fatto i nostri esempi, possiamo aggiungerne altri. Almeno uno, coinvolgente Silvio Stampiglia, tra i fondatori dell'Arcadia e librettista capace. Scelgo *La caduta de' Decemviri*, del '97<sup>334</sup>, perché ancora fortemente intermedio fra la tradizione secentesca e la tensione verso la poesia come musica drammatica. Vi troviamo l'elemento comico destinato alle due figure basse, Flacco e Servilia. Tra loro ci sono duetti buffi moderati, con galanterie, uso di sdrucchioli, parodie petrarchesche, ma anche scene più gravi ed espressivistiche. In particolare, il loro ruolo è quello di contraltare dei personaggi alti, come da tradizione: Flacco, alla fine del dramma, viene arrestato travestito da vecchia, con esiti grotteschi fra cui troviamo anche il balbettio comico di giasoniana memoria. Come l'arresto, così il giudizio di Flacco rappresentano geometricamente i contrapposti buffi alle stesse situazioni, però tragiche, in cui si trova il malvagio Appio. Insomma, questi sono ingredienti che sembrano collocare i *Decemviri* dello Stampiglia napoletano in una sua fase ancora non "riformata", come si dice. Tuttavia in questo melodramma troviamo esempi clamorosi della direzione che il linguaggio poetico sta prendendo, lentamente e autonomamente da ogni dibattito teorico, verso una consapevolezza musicale autonoma. Se guardiamo alle arie, verifichiamo che anafore, polittoti o figure etimologiche, parallelismi o chiasmi, varie delicate simmetrie, rime inclusive, rime miste ad assonanze, eco interne ed altro rendono il microcosmo dell'aria un tutto fuso in sé, con una coerenza fonica e musicale che è tendenzialmente assoluta, felice, quasi disinteressata all'intonazione. Un esempio fra i tanti:

Non mi sprezzar crudele,  
non mi sprezzar così;  
io son la tua fedele,  
ed io pur sono quella,  
che agli occhi tuoi fui bella,  
e che ti piacqui un dì (p. 14).

Ci sarà ancora qualche piccola goffaggine, ma la direzione verso Metastasio è evidente. Aggiungiamo che la tenuta formale dell'aria si associa spesso a

<sup>334</sup> *La caduta de' Decemviri Drama per musica di SILVIO STAMPIGLIA* [...], Napoli, D. A. Parrino e M. L. Muzio, 1697. Sull'opera vd. l'ampio saggio di A. BENISCELLI, *Tra storia e amori: una Virginia di fine Seicento*, in *Intorno a Silvio Stampiglia*, pp. 17-36, dove si verifica «come Stampiglia si muova tra residualità barocche e mutamenti in direzione eroico-moralizzante» (p. 19). Oltre al saggio di Beniscelli si vedano anche, sempre nello stesso volume, il già citato contributo di PITARRESI, «*La caduta de' Decemviri*» di Leonardo Vinci, e quello di M. DELLABORRA, *La fortuna di un soggetto: «La Caduta de' Decemviri»* (1697-1727), pp. 37-60.

una identica tenuta semantica<sup>335</sup>, come nel duetto conclusivo dell'atto I, in cui tutte le parole principali convergono su i due unici nuclei dell'offesa e dello sdegno vendicativo (p. 24). Ma anche nel recitativo si può rinvenire questa compattezza lessicale e significante, che si traduce in una semantica musicale autonoma dalla musica effettiva che rivestirà i versi (musica che, peraltro, essendo un recitativo, non sarà oggetto di particolare cesello)<sup>336</sup>:

Troppo per un sol core  
 è l'aspro mio dolore,  
 e non è tanto duolo  
 troppo per il mio core, e pure è solo,  
 ch'in tormento sì rio  
 è ver che solo è il cor, ma il core è mio (p. 56).

L'esito poetico può anche essere mediocre, ma il senso di un verseggiare siffatto è chiaro: i *mot-clé* sono ridotti (*core, duolo-dolore, solo*), le ripetizioni investono anche lemmi secondari (*troppo*), l'ingegnosità secentesca del concetto è sciolta nella liquidità musicale.

Non manca in questo lungo processo elaborativo delle arie melodrammatiche fra i due secoli una lontana eredità chiabrerresca, soprattutto delle *Maniere* e degli *Scherzi*, retaggio che si irrobustisce nell'innervarsi in un contesto teatrale. Prendiamo un altro "premetastasio", Antonio Salvi: nel suo *Astianatte* rappresentato a Firenze nel 1701 (la fonte è l'*Andromaque* di Racine, piuttosto rielaborata) troviamo ad esempio un'aria di Pirro che suona così:

Che faria quel vago viso  
 nel suo riso,  
 se nell'ire ancor mi piace?  
 Ah sia pur quel viso altero

<sup>335</sup> In questo caso anche a una conseguente ed elegante tenuta strettamente musicale, da parte dell'intonatore Scarlatti, che adotta uno stile sillabico in cui gli accenti finali dei versi (*crudèle, così, fedèle, quella, bella, di*) sono rispettati misurandosi in semiminime, precedute dal fluire delle crome. Vd. *The Operas of ALESSANDRO SCARLATTI. Volume VI. La caduta de' Decemviri*, a cura di H. Weigel Williams, Cambridge (Massachusetts)-London, Harvard University Press, 1980, p. 60 nota 28.

<sup>336</sup> Relativamente, trattandosi di Scarlatti: vd. il recitativo nella partitura citata, ivi p. 149, nota 105. Sul rapporto aria-recitativo soprattutto in Metastasio il dibattito è secolare; rimando recentemente ad A. CHEGAI, *Affetti e azione nel melodramma metastasiano. A margine di «Mentre dormi, amor fomenti» (Pergolesi, «Olimpiade», I.8)*, «Studi Pergolesiani», 7, 2012, pp. 121-145; M. NATALE, *Il curatore ozioso. Forme e funzioni del coro tragico in Italia*, Venezia, Marsilio, 2013, pt. III, cap. 2, pp. 276-297.

dolce o fiero,  
in sua man sta la mia pace<sup>337</sup>.

La strofe è metricamente chiabresca<sup>338</sup>, tuttavia l'impostazione all'interno di un melodramma la traduce in una forma diversa dalla lirica del savonese e la riempie di un "affetto" che è proprio della retorica teatrale. Dette queste ovvietà, ci resta da osservare nel pezzo del Salvi il tasso di coerenza interna che è il vettore principe che conduce alla futura perfezione metastasiana. Notiamo: allitterazione in *vago viso*; ripresa del lemma *viso* all'interno del v. 4; rime paronomastiche (*viso:riso, piace:pace*); articolazione binaria degli assi semantici (da una parte *vago viso, riso, piace, dolce, pace*, dall'altra *ire, altero, fiero*), e si noti che gli apparentamenti semantici coincidono con omofonie (suono coerente col senso); chiasmo diradato o piuttosto *blurred* (*ire/piace-dolce/fiero*). Concludiamo, per l'ultimo verso, citando l'*Antigono* metastasiano: «dal tuo bel cor dipende | la pace del mio cor» (II, 2), e siamo già sulla via che conduce a Da Ponte, come notava la Goldin<sup>339</sup>.

A questo punto l'obiezione potrebbe essere che un discorso come il nostro trascura l'evoluzione e la "razionalizzazione" drammaturgica in questo processo storico, cioè gli elementi strutturali, e anche la ricerca di una "verità" degli affetti, cioè gli elementi psicologici, di forte derivazione raciniana<sup>340</sup>. Nessuno nega queste evidenze, peraltro anch'esse frutto, più che di normative teoriche, dell'abilità di alcuni autori. Vorremmo osare però l'osservazione che anche la drammaturgia che tende al Metastasio si fa musica, e che pure l'espressione delle passioni viene ottenuta solo con l'allestimento di una musica interna. Ripetiamo, una musica, non una mera "musicalità" del verso<sup>341</sup>. Si tratta di qualcosa di molto più complesso e profondo, epocale, che nella figura di Metastasio vede un trionfo a largo raggio e che poi comunque decade, anche se non scompare certo. La poesia drammatica per musica acquista un'autonomia dalla musica, paradossalmente, proprio

<sup>337</sup> GIUNTINI, *I drammi per musica di Antonio Salvi*, p. 134. Vd. anche M. BUCCIARELLI, *Italian Opera and European Theatre, 1680-1720*, Turnhout, Brepols, 2000, pp. 119-140.

<sup>338</sup> Vd. G. CHIABRERA, *Maniere, Scherzi e Canzonette morali*, a cura di G. Raboni, Parma, Guanda – Fondazione Pietro Bembo, 1998, intr., p. XXV.

<sup>339</sup> GOLDIN FOLENA, *Per una morfologia*, p. 24 e nota 14.

<sup>340</sup> Vd. ancora il vecchio opuscolo di A. TRIGIANI, *Il teatro raciniano e i melodrammi di Pietro Metastasio*, Torino, Università di Torino – Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia, 1951.

<sup>341</sup> Su questo punto si vedano le pagine assai acute, come sempre, di G. P. MARAGONI, *Metastasio e la tragedia*, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 19-21.

inventando una *sua* musica che diventa componente identitaria. E assorbe elementi dalla semantica musicale, come ad esempio quello di sciogliere spesso il senso nel suono, o meglio, farli coincidere. Ma non si tratta della categoria di «music in literature» di cui parlava Scher nel suo saggio seminale su *Literature and Music* dell'82<sup>342</sup>. È un fenomeno, come si diceva, più composito e soprattutto relativo a una prassi poetico-drammatica propria di un periodo storico (fra gli ultimi decenni del Seicento e la prima metà del Settecento più o meno) e non semplicemente una costante del linguaggio poetico. Si tratta di una invenzione della poesia come musica che, riguardando la drammaturgia, investe tutte le strutture dell'opera teatrale. Non è possibile che un dramma fondato sulla concezione di un'autonomia musicale della poesia non organizzi coerentemente con questo fondamento tutta la scrittura drammatica, i suoi snodi, i suoi personaggi, le sue dinamiche. Noi crediamo che questa sia la grandezza di Metastasio e in minor parte dei suoi precedenti e contemporanei.

E anche il famoso ottimismo metastasiano (di lontana origine guariniana)<sup>343</sup> è, pur nella sua vaga insondabilità, un compiacimento della nuova realtà teatrale raggiunta, cioè la limpida gioia di un teatro per musica che non ha bisogno dell'intonazione (che pure avrà) perché ha inventato una diversa musica perfettamente poetica, valida come *cosmo*, non solo come *forma*. Ottimismo che trova già un'anticipazione sempre nel nostro Ottoboni, con un'arietta come la seguente:

Veggio ben, che una ruina  
più ruine ha da portar.  
Ma se il mal giunto è all'eccesso,  
la salute dall'istesso  
nuovo mal convien sperar<sup>344</sup>.

Abbiamo detto che il concetto di barocco in Arcadia, anche semplicemente come segno di evoluzione lenta e non estemporanea, non è una nostra invenzione, e concludiamo aprendo a una prossima prospettiva di indagine, per quanto forse provocatoria. E se proponessimo una linea di continuità che da Michelangelo va a Bernini e da questi a Canova, non potremmo

<sup>342</sup> Vd. S. P. SCHER, *Word and Music Studies*, a cura di W. Bernhart, W. Wolf, Amsterdam-New York, Rodopi, 2004.

<sup>343</sup> Vd. E. Selmi, intr. a P. METASTASIO, *Estratto dell'Arte Poetica d'Aristotile*, a cura della medesima, Palermo, Novecento, 1998, p. XXXIII e nota 83. Per una storia del lieto fine in teatro tra Guarini e Metastasio vd. B. ALFONZETTI, *Drammaturgia della fine. Da Eschilo a Pasolini*, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 41-46.

<sup>344</sup> *Il Ciro*, p. 47; cfr. *Demofoonte*, a. III, sc. VIII. (*Sed contra* cfr. *Catone in Utica*, a. III, sc. X).

allora parallelamente disegnarne una che da Tasso va al Marino e da questi al Metastasio?

La prima ipotesi di ricerca non è peregrina, anzi documentata da innumerevoli esegesi di storici dell'arte. Pensiamo soltanto al michelangiolesco Cristo crocifero della Minerva e quindi all'Enea patroforo di Bernini, o agli studi recenti sulla tecnica canoviana esemplata sopra quella di Bernini<sup>345</sup>. Nel 1815 Antonio Canova è a Londra, in visita al Museo Britannico, e osserva fra l'altro una Venere ellenistica, commentando: «La carnosità di questa figura è sorprendente». Di due satiretti romani nota «il torso carnosissimo» e «il ventre appiattato largo, carnososo»; di un Ercole giacente dice ancora essere «bellissimo e carnosissimo»; scrutando un torso di Venere lo descrive come «assai carnososo». In una lettera a Lord Elgin in persona, Canova parla dei marmi del Partenone e afferma perentorio: «I nudi sono vera e bellissima carne». E altrove ribadisce anaforicamente il valore evocativo-definitivo della parola *carne* per designare la grande scultura:

Le opere di Fidia sono una vera carne, cioè la bella natura, come lo sono le altre esimie sculture antiche; perché carne è il Mercurio di Belvedere, carne il Torso, carne il Gladiator combattente, carne le tante copie del Satiro di Prassitele, carne il Cupido di cui si trovano frammenti da per tutto, carne la Venere, ed una Venere di questo Real Museo è carne verissima.

Stiamo citando da un volume di *Scritti* del Canova, recentemente uscito come primo tomo dell'edizione nazionale delle opere<sup>346</sup>.

La carnosità del marmo, dunque, la delicata pastosità delle forme. Chi ha visto alla Galleria Borghese la mostra *Canova e la Venere Vincitrice* (18 ottobre 2007 – 3 febbraio 2008, catalogo cit.), ha percepito la sensualità morbida e soda a un tempo di quelle figure femminili ed ermafroditiche dalla pelle d'ambrosia resa luminosa con cera vergine o spirito d'aceto o acqua con polvere di ferro. E ha rivissuto quella urgenza neoclassica di non far percepire anatomie troppo dure e troppo evidenti, ripensando ai precetti canoviani riportati dal Missirini:

[...] s'egli è vero che l'arte debba essere imitazione della natura, seguiamo dunque anche in questa parte la natura, la quale perché non si palesi la notomia, la ricopre mirabilmente d'un ingegnoso velo di pinguedine e di pelle, non presentando agli

<sup>345</sup> Cfr. A. COLIVA, *Canova, Bernini e la Villa Borghese*, in *Canova e la Venere Vincitrice*, pp. 47-69.

<sup>346</sup> A. CANOVA, *Scritti*, a cura di H. Honour, P. Mariuz, Roma, Salerno Editrice, 2007; si tratta di una riproposta rinnovata e aggiornata degli *Scritti* precedentemente usciti nel 1994, con apparati ricchissimi e squisita leggibilità.

occhi che una dolce superficie, che soavemente si modula e s'abbassa e s'incurva senza risalto<sup>347</sup>.

Dolce saporosa pinguedine, tutta piena di carne e di desiderio vivo anche nel sonno. Senza pieghe o asperità, come Winckelmann osservava cupidamente nei capolavori greci che «ci mostrano una pelle non tesa ma lievemente distesa sopra una carne sana che la riempie senza turgidi rigonfiamenti» (dai *Pensieri sull'imitazione*, nella traduzione cit. di Michele Cometa). Però proprio la collocazione della mostra romana nella Galleria Borghese ci offre il confronto *in situ* con il Bernini, vituperato da Winckelmann, e si scopre una continuità con il modello e il modellato barocco che può persino sorprendere. A tal proposito si rimanda allo splendido e innovativo saggio della Coliva nel catalogo (*Canova, Bernini e la Villa Borghese*) e ai giudizi del giovane Canova nei *Quaderni di viaggio* evocati: «[...] vidi poi il gruppo di *Apollo e Dafne*, del Bernini, lavorato con tanta delicatezza che sembra impossibile, vi sono le foglie dell'alloro di meraviglioso lavoro, bello è ancora il nudo che non credevo tanto». Insomma, quella mano imperiosa di Plutone che affonda nel fianco molle e vivo di Proserpina nell'altro gruppo berniniano borghese avrà incantato Canova come incanta noi? Certo, in Canova non c'è soltanto la sensualità carnosa. C'è il turbamento di fronte alla violenza pura e assurda, e si pensi all'*Ercole e Lica* o ancor più al pugilatore *Creugante* che torvo sta per vibrare il colpo con cui sfonderà l'addome dell'avversario *Damosseo* strappandogli le viscere, come racconta Pausania nella sua *Arcadia* (vedi l'*Abbozzo di biografia* nel volume di scritti che stiamo sfogliando). E poi, più di tutto, c'è l'anima funebre del neoclassicismo, a rappresentare intimamente il quale vale forse più il monumento per Maria Cristina d'Austria che la Paolina venerea.

Tuttavia c'è almeno un'opera canoviana in cui la violenza e la morte sono tutt'uno con lo sfogo di sensualità addirittura stravolgente, ovvero quel Teseo sul Minotauro che consacrò il quasi esordiente come nuovo greco al passo coi nuovi tempi. Il vincitore, morbido e muscoloso a un tempo, fa pensare alle estasi di Walter Siti sui ritmi curvilinei femminili dei corpi dei culturisti in *Scuola di nudo*<sup>348</sup>, e la vittima sensuosa e ferina sopporta l'eroe seduto sul suo pube con la pazienza spenta della morte e forse con il delizioso delizioso di un congiungimento carnale. Non turbiamo ulteriormente questo mistero che mandò in visibilio gli spettatori che lo videro per primi

<sup>347</sup> *Pensieri di ANTONIO CANOVA sulle belle arti*, a cura di M. Brusatin, Milano, Abscondita, 2005.

<sup>348</sup> Torino, Einaudi, 1994.

nel 1783, cogliendovi il bello ideale che ormai reclamava il nuovo gusto ma non rinunciando forse a tutte le ambiguità che la carne risvegliava nel marmo già dal Seicento.

La seconda ipotesi “ternaria” postula una indubbia paternità tassiana sull’intera civiltà barocca, che sarebbe qui impossibile illustrare. Più problematico è il legame Marino-Metastasio, che sembrerebbe paradossale<sup>349</sup>. Tale quasi pareva anche ad Aurelio de’ Giorgi Bertola quando scriveva le sue *Osservazioni sopra Metastasio* (1784), eppure lo riteneva più che lecito, anzi provato. Leggiamo:

Tre furono le miniere da cui trasse più studiosamente e copiosamente che altronde i materiali per la sua fabbrica; la *Gerusalemme liberata*, il *Pastor fido*, e le migliori opere del Marino. [...] Sembrar può strano un così passionato studio sopra il Marino: la costante locuzion poetica, l’ovidiana felicità di dir tutto elegantemente innamorarono Metastasio. [In nota:] Chi crederebbe che allor che Metastasio dovea comporre, vi si preparasse con una lettura de’ più bei pezzi dell’*Adone*? Così fece costantemente<sup>350</sup>.

L’opera del Guarini è fondamentale, come si sa, per la costruzione ideologica della tragedia a fine lieto con sacrificio sventato (*Olimpiade*, *Demofonte*), che ha radice nell’invenzione pastorale<sup>351</sup>, oltre che nella classicità. Ma poi Tasso e Marino si pongono quasi come due architravi per l’attività compositiva del Trapassi. D’altronde, se abbiamo intravisto come in Metastasio la fusione assoluta tra senso e suono sia la trionfale costante identitaria di una nuova musica intrinseca alla poesia, allora non dimentichiamo che pure in Marino la metafora e il concetto raggiungevano il loro fasto estremo – e la loro semantica piena – quando si sposavano alla consonanza fonica e alle figure di posizione. *Pregio del mondo*, *fregio di natura*, insomma, come tutti sanno. E allora non sembri così inverosimile una esplorazione del reale che coniuga la vocazione musicale della poesia alla interrogazione

<sup>349</sup> Anche se, almeno per la produzione giovanile del Metastasio, l’influsso del Marino è stato ampiamente rilevato: vd. E. TADDEO, *Metastasio da Marino a Seneca*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXIV, 1987, fasc. 527, pp. 321-365, e fasc. 528, pp. 481-508. Si rammenti anche un enunciato di Marzot: «[...] non possiamo intendere il Metastasio senza rifarci al Marino, così come, guardando indietro, non riusciamo a spiegare il Marino senza Tasso» (G. MARZOT, *L’ingegno e il genio del Seicento*, Firenze, La Nuova Italia, 1944, p. 11).

<sup>350</sup> Cito dall’edizione moderna, basata su quella dell’84, a cura di G. P. Maragoni, Manziana, Vecchiarelli, 2001, pp. 33-34. Vd. F. FIDO, *Bertola e Metastasio*, in *Il melodramma di Pietro Metastasio*, a cura di E. Sala di Felice, R. Caira Lumetti, Roma, Aracne, 2001, pp. 757-766: sul rapporto con Marino cfr. pp. 760-761.

<sup>351</sup> Si veda su questo il malioso volume di A. BENISCELLI, *Felicità sognate: il teatro di Metastasio*, Genova, Il melangolo, 2000.

innovativa sulle *correspondences* dell'universo e sui sentimenti-affetti umani. E ancor più naturale potrà sembrare l'evoluzione della poesia in una musica poetico-drammaturgica che si svincola dall'intonazione e si fa autonoma, in un periodo che va dagli ultimi decenni del Seicento ai decenni migliori della carriera metastasiana (anni Trenta-Cinquanta del XVIII sec.), e poi si modifica ancora, lasciando comunque le sue tracce, come abbiamo detto.

La vicenda della poesia che si fa musica drammatica può sembrare un epilogo oppositivo alla vicenda del "realismo" barocco come lo abbiamo spesso indicato. Ma il classicismo "riformatore" di primo Settecento ritiene di ispirarsi a un superiore realismo, meglio dire verosimiglianza, dei caratteri e degli affetti, e delle situazioni. Metastasio non è propriamente un classicista, anzi nella sua tarda attività teoretica esprime delle convinzioni che sono all'opposto del paradigma classicista, come a proposito della presunta unità d'azione:

Sicché io loderò sempre con Aristotile, come utilissima regola, la discreta unità dell'azione [...]. Ma fondato sui dogmi dello stesso maestro, non la crederò violata da tutti quegli episodi *che possano essere aggiunti o tolti senza alterazione della favola*: mi parranno tutti legittimi, anzi lodevoli, purché siano verisimilmente ed utilmente introdotti<sup>352</sup>.

L'evocazione aristotelica in corsivo (cfr. *Poet.*, VIII, 30-35) arriva dopo altre pagine che non accettano un'autentica reiezione da parte del "maestro" di episodi accidentali nel racconto. In ogni caso – tanto Aristotele l'hanno frainteso tutti per secoli! –, Metastasio difende episodi interni alla favola che la abbelliscono *utilmente*, cioè non capricciosamente o inverosimilmente, ma che possono essere inseriti o tolti senza che l'insieme ne abbia noia. È proprio questa licenza a sgretolare l'edificio, il "tempio" dell'ideale classicista. Si tratta di una metafora architettonica proprio perché la troviamo ad esempio in Alberti, e poi in tanti altri. L'insieme organico deve avere una sua perfezione, se c'è un tassello fungibile o eliminabile, tutto crolla. L'astrazione ideale del classicismo secolare è una forza terribile, con cui è arduo confrontarsi. E qui Metastasio, cosciente o meno (è un poeta, non un filosofo), si insinua in uno dei paradigmi fondanti il classicismo extratemporale e lo polverizza, quasi. Non a caso fra gli esempi che adduce cita quello di Olindo e Sofronia dell'amato Tasso, proprio un episodio che il Tasso più "classicista" deciderà di eliminare già prima di entrare nella piena trasformazione di *Liberata* in *Conquistata*.

<sup>352</sup> P. METASTASIO, *Estratto dell'Arte poetica d'Aristotile e considerazioni su la medesima* [1773] in *Tutte le opere*, a cura di B. Brunelli, II ed., Milano, Mondadori, 1965, p. 1012. Vd. poi l'intr. di Selmi alla sua preziosa edizione dell'*Estratto*: il passo metastasiano da noi evocato è a p. 59.



Il realismo metastasiano ha assunto un nuovo assetto. Nella sincera volontà di delineare *passions* e relazioni ben organate, entra però una semantica musicale, tutta letteraria, non una musicalità ma una forma dell'identità poetica. La semantica musicale, ancorché interna al linguaggio logico razionale, produce un rimescolamento dei sensi attraverso i suoni, per cui i concetti giocano esattamente come i timbri insieme in una dimensione altra, inventata, quasi rivoluzionaria, come in un mondo subatomico dominato da leggi controintuitive. Non si tratta di una semplice sperimentazione acustica, di un aggio del significante sul significato. Tutt'altro, questo sarebbe un regredire a forme di incoscienza, come sarà secoli dopo con un Pascoli, ad esempio. Qui la ragione è limpida, la chiarezza è il *must* assoluto, ma quella chiarezza è musicale, non perché passiva di fronte alla musica "vera" che la intonerà, ma proprio perché virtualmente prescindente da essa. Sono molte le tracce esterne di questo processo di riappropriazione del poeta della scrittura tragico-librettistica (che è librettistica solo in un secondo momento, quando entra nelle maglie della *performance*). Ad esempio l'abitudine che molti autori di drammi per musica prendono di pubblicarli in silloge, come fossero un genere letterario ormai autorizzato. Abitudine che ha lontane origini seicentesche, col pioniere Tronsarelli, con Prospero Bonarelli, Girolamo Bartolommei, Benedetto Ferrari e soprattutto il grandissimo Busenello nel 1656<sup>353</sup>. Dunque l'orgoglio del poeta librettista, che si converte in poeta di un nuovo genere letterario-musicale fruibile anche solo con la lettura, nasce molto presto nella storia dell'Opera. Tuttavia in particolare con Metastasio l'autonomia dalle intonazioni plurime (a volte più di cento per un solo dramma) è così clamorosa da rafforzare ciò che stiamo dicendo. E non certo perché Trapassi sia l'unico grande autore di "libretti" nella storia. Il fatto è che, ad esempio, la splendida *Incoronazione di Poppea* di Busenello, capolavoro di scrittura teatrale, è anche la *Poppea* di Monteverdi, e le due entità si fondono indissolubilmente (nonostante le riprese posteriori), pur nel *pasticcio* della tradizione ecdotica dell'opera. Così il *Giasone* di Cicognini e Cavalli, o il *Così fan tutte* di Da Ponte e Mozart. E così il *Falstaff* di Boito versificatore turbolento e di Verdi finale, autoparodico e parodico a trecentosessanta gradi. Così ancora il *Rosenkavalier* di Hoffmanstahl e di Strauss ecc.<sup>354</sup> Metastasio è il culmine di una stagione, quella appunto della musica interna alla poesia come in un campo di forze, ove la storia delle intonazioni dei melodrammi del poeta si

<sup>353</sup> Rimando, scusandomi, ancora al mio *Tragicomico e melodramma*, p. 107.

<sup>354</sup> Già Calzabigi riteneva che un libretto dovesse essere destinato a una sola intonazione; cfr. G. MURESU, *Il Metastasio di Ranieri de' Calzabigi*, in *Il melodramma di Pietro Metastasio*, pp. 697-741: 734-735.

distacca dalla scrittura dei medesimi, leggibili e recitabili anche senza musica. Ovviamente non vogliamo negare che l'allievo di Porpora conoscesse la tecnica musicale (di cui digiuno era invece lo Zeno, e si vede), né che fosse uomo di teatro e si preoccupasse delle *performances* viennesi e prediligesse un musicista piuttosto che un altro, e avesse insomma una sua precisa idea sul rapporto testo-musica, tutti elementi ben documentati.

Tuttavia Metastasio scrive *tragedie*, e se ritiene giusto (antico, greco, originario) che la musica le rivesta, non si astiene dal crederle comunque proprie ineccepibili composizioni poetiche. «L'uditività dei drammi di Trapassi non intende sostituire la musica in ciò ch'è di questa, ma sostituivisi con ciò ch'è suo proprio»<sup>355</sup>. La storia delle rappresentazioni non musicali dei drammi di Metastasio mi pare poi ancora da scrivere<sup>356</sup>. Luigi Ronga<sup>357</sup> rammentava un passo del Mancini a proposito del capocomico Gaetano Casali che dopo una trionfale rappresentazione senza musica dell'*Artaserse* a Venezia, ebbe una carriera sfolgorante:

Ma rimase sopraffatta, e convinta Venezia, poiché quegli Attori seppero sì ben caratterizzare col solo gesto, e recitativo parlante que' Personaggj, che rappresentavano, che ne riportarono l'universale applauso, ed a tal segno, che furono obbligati a replicare con molte recite l'Opera stessa. Il Casali vie più incoraggiato dal felice esito della prima Opera, continuò poi per parecchi anni a recitar di queste, che furono sempre sostenute tutte a forza di sola perfetta Comica, e che gli apportarono tanto onore, e profitto, che ne scrisse, costretto di gratitudine, una lettera di ringraziamento all'Autore, riconoscendolo come cooperatore della sua fortuna<sup>358</sup>.

Avrei qualche dubbio a concludere col Ronga che questo aneddoto confermi l'infrequenza delle rappresentazioni non intonate dei testi metastasiani. Del resto è notissima la iattante affermazione del nostro allo Chastellux: «I miei drammi in tutta l'Italia per quotidiana esperienza sono di gran lunga più sicuri del pubblico favore recitati da' Comici che cantati da' Musici»<sup>359</sup>. Si tratterà di una smargiassata o c'è qualcosa di vero? Occorre approfondire

<sup>355</sup> MARAGONI, *Metastasio e la tragedia*, p. 21.

<sup>356</sup> Si citi però il saggio di G. MANGINI, *Il Metastasio recitato e altri paradossi*, in *Il canto di Metastasio*, a cura di M. G. Miggiani, Bologna, Forni, 2004, II vol., pp. 587-602, con dovizia di documentazione per il secolo XIX.

<sup>357</sup> L. RONGA, *L'opera metastasiana*, intr. a P. METASTASIO, *Opere*, a cura di M. Fubini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1968, p. XIV.

<sup>358</sup> G. MANCINI, *Pensieri, e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, Vienna, Ghelen, 1774, pp. 163-164.

<sup>359</sup> Cit. nel pionieristico saggio di A. DELLA CORTE, *L'estetica musicale di P. Metastasio* in Id., *Paisiello*, Torino, Bocca, 1922, pp. 263-335: 277. La missiva a Francesco Giovanni di Chastellux è datata 15 luglio 1765.

la questione. Già Mangini ha offerto testimonianze numerose e indubitabili di una consuetudine recitativa nel XIX secolo<sup>360</sup>. Nel Settecento si pensi solo alla precoce attestazione da parte di Goldoni sul successo delle opere metastasiane durante il carnevale del 1730 «même sans musique»<sup>361</sup>. Per ora aggiungiamo soltanto alcuni documenti indiretti.

Da ciò [perfezione drammatica, armonia poetica e soavità ecc.] nasce che la maggior parte de' suoi drammi, benché con altra mira composti, pure anche declamati soltanto destano una perenne attenzione ed un interesse continuo, né mai lasciano negli animi aperto l'adito al raffreddamento ed alla noja [...] (Girolamo Venanzio, *Elogio di Metastasio*, Padova, Bettoni, 1813, p. 34).

Non voglio dire con ciò, che i *Drammi* di *Metastasio* non possano recitarsi: avrei contro, se così dicessi, *la pratica di quasi un secolo* (Giuseppe Belloni, in nota a *Viaggio di Anacarsi il giovane* [...] Traduzione corretta e corredata di note da Giuseppe Belloni, t. XII, Milano, Sonzogno, 1824, p. 277, c.vo mio).

Per il che [cioè a causa della lunghezza e complessità dei recitativi] stimo i drammi del Metastasio essere accomodati ben più che alla musica, alla recitazione, se non che allora è necessario troncarne la parte cantabile [le arie], il che *spesse volte* non è stato fatto, per modo che affatto ridicoli *son riusciti in iscena* i più gravi subietti, come il Temistocle, la Clemenza di Tito e molti altri (Giuseppe Ricciardi, *Del Teatro. Parte seconda*, in «Il progresso delle scienze delle lettere e delle arti», II, 1833, vol. V, fasc. 3, p. 68, c.vo mio).

Vero è che i drammi del Metastasio recitati ottengono generali applausi; [in nota si cita a supporto il passo della lettera allo Chastellux] ma il Pubblico sa che questi drammi furono destinati al canto [...]. Di fatto i Commedianti, *allorché recitano i drammi di Metastasio*, ad onta della indulgenza che hanno diritto di aspettarsi dall'uditorio, temono talmente il cattivo effetto delle rime, che si sforzano con ogni arte di coprirne il suono, e si permettono ancora di *tôr via* o ridurre in versi sciolti le ariette (Giovanni Gherardini, in nota alla sua traduzione del *Corso di letteratura drammatica del signor A. W. Schlegel*, vol. II, Napoli, G. Marotta, 1840, p. 248, c.vo mio).

*Excerpta* come questi, sia vergati da critici contrari alle recitazioni dei drammi metastasiani, sia da osservatori più indulgenti, offrono una indiscutibile informazione sul fatto che quelle rappresentazioni senza musica ci furono, e continuarono a lungo. Anche un attore come Tommaso Salvini si distinse tra l'altro recitando sulle scene il *Temistocle* e il *Catone in Utica*<sup>362</sup>.

<sup>360</sup> *Il Metastasio recitato*.

<sup>361</sup> Ivi, p. 588. Vd. anche GOLDIN FOLENA, *Esiste un primo Metastasio?*, p. 92.

<sup>362</sup> JARRO [G. Piccini], *Vita aneddotica di Tommaso Salvini*, Firenze, Bemporad, 1908, p. 383. Devo la segnalazione al collega Antonio Rostagno, che ringrazio.

Ma la poesia-musica della poesia di Metastasio è percepibile soprattutto alla lettura, cui l'autore affidò con cura i propri testi editandoli. Ecco che allora l'impostazione di queste nostre pagine non è così distante dalla più recente esegesi metastasiana orientata più verso la visione *teatrologica* che *poetologica* della prassi dell'autore. Conviene citare una studiosa fra le più rilevanti del nostro, per cogliere un equilibrio ermeneutico:

Avendo rivendicato il ruolo di drammaturgo del Metastasio, abbiamo inteso riconoscergli come valore preminente l'impegno e la capacità di costruire testi letterari da leggersi come copioni. Non riduciamo la complessa personalità almeno bifronte dell'intellettuale che fu poeta di teatro esperto e professionalmente compromesso con quel mondo, mai dimentico della propria dignità di letterato. Abile progettista di spettacoli, era conoscitore della musica quanto bastava per congegnare ritmi e rime, più latamente suoni verbali disponibili per l'addobbo della musica; ma, quando pensava al futuro dei propri drammi come libri, con ambiziose aspirazioni di lunga durata, immaginava testi che avrebbero offerto ai lettori, purché dotati di fantasia, valido supporto per il loro teatro mentale<sup>363</sup>.

Del resto Metastasio stesso offre diverse immagini del problema del rapporto poesia/musica nell'epistolario; se la musica deve essere serva del testo, ciò configura il progetto utopico di una intonazione che porti a compimento una musica già interna al testo. Solo due citazioni, molto conosciute:

Ella vorrebbe da me alcuni drammi senza arie, ed io per toglierle questo desiderio dovrei spiegarle il sistema teatrale che dalla lettura degli antichi e dalla lunga esperienza ho creduto dovermi formare in mente, ma questo è al presente lavoro troppo lungo per me. Le dirò solo succintamente ch'io *non conosco poesia senza musica*; che le nostre arie non sono inventate da noi; che i Greci cambiavano anch'essi di tratto in tratto la misura de' versi e mescolavano le strofe, le antistrofe e gli epodi; che a seconda delle passioni davano occasione a quella musica periodica che distingue le arie dal resto: onde si sono sempre distinti i *cantici* da' *diverbi*, come si distinguono ora le arie da' recitativi (*Lettere*, ed. Brunelli<sup>364</sup>, nr. 1547, del 7 maggio 1767 a Daniel Schiebel, c.v.o mio).

Infine è ormai pervenuto questo inconveniente [il virtuosismo canoro, le arie di bravura ecc.] a così intollerabile eccesso, che o converrà che ben presto cotesta

<sup>363</sup> E. SALA DI FELICE, *Sogni e favole in sen del vero. Metastasio ritrovato*, Roma, Aracne, 2008, p. 558; cfr. anche p. 17 e l'intero primo capitolo. Assurdo qui rendere conto anche solo dell'ultima critica metastasiana; rimando alla ricca discussione bibliografica che la Sala Di Felice propone nel volume cit., alle pp. 447-560. Segnalo anche il libro di A. CHEGAI, *L'esilio di Metastasio. Forme e riforme dello spettacolo dell'opera fra Sette e Ottocento*, Firenze, Le Lettere, 1998, il cui primo capitolo è particolarmente rilevante per il nostro discorso. E vd. poi il numero monografico *Le théâtre de Métastase* di «Chroniques italiennes», 83-84, 2009, 2-3.

<sup>364</sup> P. METASTASIO, *Tutte le opere*, a cura di B. Brunelli, voll. III-V, Milano, Mondadori, 1954.

serva fuggitiva [la musica] si sottoponga di bel nuovo a quella regolatrice [la poesia] che sa renderla così bella, o che, separandosi affatto la musica dalla drammatica poesia, si contenti quest'ultima della *propria interna melodia*, di cui non lasceran mai di fornirla gli eccellenti poeti [...] (*Lettere*, ed. Brunelli, nr. 1433, del 15 luglio 1765 a Francesco Giovanni di Chastellux, c.v.o mio).

La prima testimonianza si lega con l'*Estratto* dal punto di vista della ricostruzione storica di derivazione graviniana, ma giunge al paradosso quando vi si afferma che non esiste poesia senza musica<sup>365</sup>. Si intenderà anche alludere alla musica *intima* della grande poesia? Nella seconda celeberrima testimonianza si parla appunto di una *interna melodia* (cfr. analogamente la lettera a Pindemonte del 13 luglio 1780), che però sarebbe l'eterna *musicalità* del verso eccellente. Dunque: la poesia ha una musica, la musica deve adattarsi a questa musica, se non lo fa, la poesia se ne stia tranquillamente autonoma nella sua melodia propria. La poesia *rende bella* la musica, ma – oppure: conseguentemente – ne può fare a meno. Io penso che questa apparente debolezza teorica, fondata su una contraddizione originaria, indichi invece il tratto sia della pragmaticità dell'autore, sia della storica trasformazione del testo drammaturgico in una nuova forma “musicale” che è poetica e autonoma dall'intonazione, pur facendo parte integrante della storia del melodramma, oltre che della letteratura teatrale. Metastasio pone una soluzione concreta, operativa, nei suoi versi, e la sua operazione rievoca in guisa di “riforma” l'istanza fondativa del melodramma nel 1600. La differenza è che ora la musica viene inglobata nel testo poetico come suo elemento di definizione, e questa è una vicenda che dura decenni e ha una preparazione di decenni. Le cose cambieranno dalla metà del secolo in poi, più o meno, ma tale sperimentazione non sarà stata un regresso rispetto all'evoluzione del realismo come carta d'identità del moderno. Ne avrà soltanto offerto una soluzione problematica in merito al rapporto poesia-musica e all'ambivalenza drammaturgica di un *corpus* che, raccolto infine nell'edizione Hérissant, offre il meglio che il teatro italiano settecentesco abbia potuto donare all'Europa, fatta eccezione ovviamente per l'universo goldoniano e poi quello alfieriano, che escono dall'*impasse* del rapporto con la musica. Il Trapassi è il punto d'arrivo del transito dal Seicento a Settecento, e non potevamo non concludere sul suo nome questo già troppo lungo epilogo.

<sup>365</sup> Del resto «rispetto ad alcune note confessioni dell'autore sulla possibilità per i suoi drammi di poter eccellere anche con la sola recitazione, l'*Estratto* rafforza l'idea di un'inscindibilità di poesia e musica» (Selmi, intr. all'*Estratto* metastasiano, p. xxvii nota 68).



## INDICE DEI NOMI

a cura di Daniele Falcioni

- Accetto, Torquato, 25  
Achillini, Claudio, 213  
Acquaviva, Tommaso, 215  
Acutis, Cesare, 133n  
Adimari, Alessandro, 151-152  
Adorno, Theodor Wiesegrund, 106, 175-177  
Agucchi, Giovanni Battista, 178-180  
Aguir e Silva, Manuel Pires de, 77, 99  
Alberti, Leon Battista, 264  
Albinoni, Tommaso, 233  
Alemanno, Laura, 209n  
Alessandrino, Clemente, 111  
Alewyn, Richard, 24n, 25n  
Alexander, Amir, 5n  
Alfano, Giancarlo, 27n  
Alfieri, Vittorio, 236n  
Alfonzetti, Beatrice, 260n  
Alford, Henry, 25n  
Algardi, Alessandro, 189-190  
Alhaique Pettinelli, Rosanna, 108, 193  
Alighieri, Dante, 3, 100, 129, 191  
Aloè, Carla, 165n, 198n  
Alonge, Roberto, 209n  
Alonzo, Giuseppe, 152n, 153  
Alpers, Svetlana, 20, 37  
Altieri Biagi, Maria Luisa, 195n, 196n  
Amadei, Davide, 226n  
Amigoni, Ferdinando, 3n  
Amulio Romano (pittore), 179  
Anceschi, Luciano, 101n, 127, 129  
Andreini, Giovan Battista, 26, 126, 203, 207  
Andreini, Isabella, 155n  
Angeli Bernardini, Paola, 146n  
Angelo, Paolo d', 186n  
Annibaldi, Claudio, 219n, 241  
Anonimo della *Description de Rome moderne*, 185  
Antifolo (pittore), 179  
Antolini, Bianca Maria, 234n  
Antonelli, Roberto, 174n  
Antonicek, Theophil, 216n  
Antonucci, Fausta, 135n  
Aquilecchia, Giovanni, 5n, 198n  
Arasse, Daniel, 21  
Ardissino, Erminia, 163n  
Aretino, Pietro, 87, 98, 108, 110, 112-114  
Argan, Giulio Carlo, 183  
Argelati, Filippo, 46  
Ariano, Massimino, 112  
Ariosto, Lodovico, 31, 135n, 191, 197  
Aristotele, 14, 74, 94, 115, 147, 152, 178, 264  
Armanini, Sofia, 41n  
Arredondo, María Soledad, 46n, 51n, 57n, 58, 62n, 63n, 65n  
Asensio, Jaime, 123n  
Assarino, Luca, 203  
Atkins, Christopher D. M., 7n, 8n  
Auerbach, Eric, 33, 83n  
Auliver, 128  
Aullón de Haro, Pedro, 130n  
Auzzas, Ginetta, 218n  
Avicenna, 158n  
Azzavedi, Giovanni, 79n, 92

- Bachtin, Michail, 148  
 Baciccio (Giovan Battista Gaulli), 79n  
 Bacon, Francis, 4n, 118  
 Badolato, Nicola, 245n  
 Baglione, Giovanni, 189n  
 Baía, Frei Jerónimo, 77, 99  
 Baiacca, Giovan Battista, 164  
 Baldassarri, Guido, 94-95, 189n  
 Baldi, Rita, 136n  
 Baldini, Sebastiano, 79-81  
 Balzac, Guez de, 206n  
 Balzac, Honoré de, 36, 205  
 Bamboccio, Van Laer Pieter (detto il),  
     30, 181, 182n  
 Barbazza, Andrea, 213  
 Bàrberi Squarotti, Giorgio, 88n, 156n  
 Barberini, Antonio, 28n, 29  
 Barberini, Francesco, 151, 193n  
 Barberini, Maffeo (papa Urbano VIII),  
     151, 190, 191n, 193n, 198, 210  
 Barbosa Bacelar, Antonio, 158n  
 Bardi, Giovanni de', 219  
 Barelli, Stefano, 159-160, 161n  
 Barezzi, Barezzo, 44, 45n, 47, 67n, 69-  
     72, 73n, 204  
 Bargagli, Girolamo, 203, 218  
 Barnett, Gregory, 243n  
 Baroni, Pier Giovanni, 242n  
 Barotti, Giannandrea, 33n  
 Barthes, Roland, 37  
 Martinelli, Maurizio, 48n  
 Bartoli, Daniello, 39, 93, 161  
 Bartolommei, Girolamo, 199, 202, 265  
 Basile, Bruno, 195n  
 Basile, Eleonora, 212  
 Basile, Gian Battista, 41, 53n, 128, 205  
 Bassano, Jacopo, 81, 180  
 Battafarano, Italo Michele, 85n  
 Battista, Giuseppe, 108n  
 Battistini, Andrea, 5n, 127, 130n, 168,  
     195n, 196n, 197n, 198n  
 Baudelaire, Charles, 167, 175  
 Bell, Herman, 229n  
 Bellina, Anna Laura, 230n, 236n  
 Bellini, Eraldo, 165n, 191, 193n, 196n,  
     198n  
 Bellini, Giuseppe, 199n  
 Belloni, Giuseppe, 267  
 Bellori, Giovanni Pietro, 178, 180-185, 187  
 Beltrami, Luca, 100, 101n, 162n  
 Bembo, Pietro, 98  
 Benamati, Guidubaldo, 199  
 Benati, Daniele, 6n, 180n,  
 Bendidio, Lucrezia, 137, 148n  
 Benedetti, Stefano, 108n  
 Beniscelli, Alberto, 82n, 93n, 121n, 257n,  
     263n  
 Benjamin, Walter, 100, 102n, 105, 107,  
     127, 148, 172, 174, 176  
 Benucci, Elisabetta, 196n  
 Benzi, Elisa, 256n  
 Benzoni, Gino, 200n  
 Beregan, Nicolò, 234-236, 238-240  
 Berenson, Bernard, 14n  
 Beretta Anguissola, Alberto, 220n  
 Bergson, Henri, 21  
 Bernardakis, Gregorios, 73n  
 Bernhart, Walter, 260n  
 Bernini, Gian Lorenzo, 8-12, 92, 168,  
     174, 179, 260-262  
 Berrettini, Pietro (da Cortona), 9-10,  
     168, 188, 192  
 Bertati, Giovanni, 91, 125  
 Bertini, Giovanni Maria, 104n  
 Bertoni, Clotilde, 27n, 34n  
 Bertoni, Federico, 37n  
 Besomi, Ottavio, 127, 184n  
 Bianchi, Cesare, 44, 46, 48-67, 71-72  
 Bianchi, Fulvio, 149n  
 Bianchi, Giulio Cesare, 46n  
 Bianchi, Lino, 242n  
 Bianchini, Giuseppe, 198n  
 Bianconi, Lorenzo, 202n, 230n  
 Bigongiari, Piero, 151n  
 Bisaccioni, Maiolino, 89n, 201-202  
 Bismut, Roger, 42n, 43n  
 Bizzarini, Marco, 256n  
 Black, Robert, 219n



- Blanco, Mercedes, 167n  
 Blecua, José Manuel, 52n, 53n  
 Boccaccio, Giovanni, 3, 88, 108n  
 Boccacini, Traiano, 93-95, 203  
 Bodenmüller, Thomas, 73n  
 Bodin, Jean, 94  
 Boileau, Nicolas, 34  
 Boito, Arrigo, 8, 265  
 Bona, Gaspare, 107n  
 Bonaparte, Paolina, 262  
 Bonarelli, Prospero, 202, 265  
 Bondi, Clemente, 157  
 Bondi, Fabrizio, 201n  
 Bonifazi, Neuro, 137n, 138, 139n  
 Bonito, Vitaniello, 161n  
 Bonnefoy, Yves, 9-12  
 Borea, Evelina, 180n  
 Borghese, Scipione, 204, 210  
 Borriello, Maria, 102n  
 Borromini, Francesco, 11, 13, 168, 185, 186  
 Borsellino, Nino, 219  
 Bosch, Hieronimus, 68  
 Bösen, Willibald, 16n  
 Bossuet, Jacques Bénigne, 58  
 Botero, Giovanni, 94  
 Boulogne, Valentin de, 11  
 Bouts, Dirk (o Dieric), 8  
 Bovarini, Leandro, 163  
 Boyer, Carl B., 5n  
 Bracciolini, Francesco, 33, 165, 191, 209-210  
 Bragantini, Renzo, 45n, 88n, 46n  
 Brandi, Giacinto, 79n  
 Brianti, Giovanna, 77n  
 Briganti, Giuliano, 182n  
 Brignole Sale, Anton Giulio, 202-203  
 Brizi, Bruno, 256n  
 Brouwer, Adriaen, 11  
 Bruguères, Michele, 212  
 Brunelli, Bruno, 264n, 268-269  
 Brunetti, Franz, 195n, 197n  
 Bruni, Antonio, 111, 213, 216n  
 Bruno, Giordano, 5, 121, 198n  
 Brusatin, Manlio, 262n  
 Brusoni, Girolamo, 38, 40-41, 53n, 200n  
 Bucchi, Gabriele, 28n  
 Bucciarelli, Melania, 259n  
 Bufacchi, Emanuela, 40  
 Bunyan, John, 35  
 Buonarroti, Michelangelo, 128, 260  
 Busenello, Giovan Francesco, 41, 94, 201, 220-221, 237, 239-241, 253, 265  
 Butler, Philip, 225n  
 Cabani, Maria Cristina, 27n, 28-29, 30n, 33, 130n, 206n  
 Caccini, Giulio, 186n  
 Caetano, Filippo (Principe di Caserta), 214  
 Cagnacci, Guido, 189n  
 Caillebotte, Gustave, 23  
 Caira Lumetti, Rossana, 263n  
 Calare (pittore), 179  
 Calcaterra, Carlo, 127, 129  
 Caldara, Antonio, 234  
 Calderón de la Barca, Pedro, 58, 133, 134n, 135, 144  
 Calenne, Luca, 79-80  
 Calitti, Floriana, 136n  
 Callard, Caroline, 93n  
 Callicle, pittore, 179  
 Calvani, Giovanna, 146n  
 Calvino, Italo, 196  
 Calzabigi, Ranieri de', 265n  
 Cametti, Alberto, 230n, 234n, 236n, 243n  
 Camões, Luis Vaz de, 198, 200  
 Campanella, Tommaso, 121  
 Campeggi, Ridolfo, 207  
 Campello Paolo, 241n  
 Campi, Giulio, 81  
 Camporesi, Piero, 43, 44n, 45, 111  
 Camus, Jean Pierre, 201  
 Cancedda, Flavia, 126n  
 Candeloro, Antonio, 54n, 74n  
 Canepa, Nancy L., 41n  
 Cano Rivero, Ignacio, 17n  
 Canova, Antonio, 174, 260-262

- Cantarini, Simone, 182n  
 Canziani, Guido, 119n  
 Capata, Alessandro, 193n  
 Capece, Carlo Sigismondo, 234  
 Capozzi, Frank, 189n  
 Capozzi, Vittoria, 210  
 Cappelletti, Francesca, 44n, 79n, 180n  
 Cappelli, Federica, 74n  
 Cappellini, Katia, 189n  
 Capua, Matteo di, 163  
 Carandini, Silvia, 126n, 203n  
 Caravaggio, Michelangelo Merisi, detto il, 9, 14-16, 18n, 20, 38, 82n, 92n, 98n, 179-184, 189n, 190  
 Cardano, Girolamo, 121  
 Cardinale, Flavia, 79n  
 Carminati, Clizia, 40n, 164n, 165, 166n, 201, 210n  
 Caro, Annibal, 219  
 Carparelli, Mario, 121n  
 Carracci, Agostino, 179, 188  
 Carracci, Annibale, 6, 7, 81, 179, 180, 183, 188  
 Carracci, Lodovico, 179, 188  
 Carreira, Antonio, 86n  
 Cartesio (Descartes), René, 58, 242  
 Caruso, Carlo, 111n, 248n  
 Carvalho, José Adriano de, 77n  
 Casa, Giovanni della, 108n  
 Casaburi Urries, Pietro, 108n, 110, 111n  
 Casale, Olga Silvana, 53n  
 Casali, Gaetano, 266  
 Casimiro Giovanni di Sassonia Coburgo, 12  
 Cassio Dione, 94  
 Castellaneta, Stella, 142n  
 Castelli, Silvia, 126n  
 Castello, Valerio, 110n  
 Castillo Solórzano, Alonso de, 46, 50n, 58, 59n, 66n, 67-68, 70-72, 76n  
 Cavalier d'Arpino (Giuseppe Cesari), 179  
 Cavaliere, Emilio de', 141  
 Cavalli, Francesco, 94, 201, 230n, 265  
 Cecchetti, Maurizio, 15n  
 Cerboni Baiardi, Anna, 79n  
 Cerezo, Rafael Bonilla, 46n  
 Cerquozzi, Michelangelo, 79-81  
 Cerreta, Florindo, 218n  
 Ceruti, Giacomo, 81, 82n, 92n  
 Cervantes y Saavedra, Miguel de, 50n, 83, 84n, 205  
 Cesarini, Alessandro, 212, 213  
 Cesarini, Virginio, 193n, 196, 198  
 Cesti, Antonio, 234, 235  
 Ceuli, Agostino, 214  
 Ceuli, Mario, 214, 215n  
 Ceuli, Tiberio, 78, 213-217  
 Chambers, David S., 218n  
 Chapelain, Jean, 206  
 Chapman, H. Perry, 82n  
 Chastellux, François-Jean, 266-267, 269  
 Chavy, Paul, 104n  
 Chegai, Andrea, 258n, 268n  
 Chiabò, Myriam, 35n  
 Chiabrera, Gabriello, 20, 149, 189n, 191, 203, 259n  
 Chiarelli, Alessandra, 252n  
 Chigi, Fabio (papa Alessandro VII), 212  
 Chiodo, Domenico, 28n, 159, 163, 206n, 207n  
 Chirico, Teresa, 241n, 246n, 252n  
 Choderlos De Laclos, Pierre Ambroise François, 35  
 Ciampoli, Domenico, 192n  
 Ciampoli, Giovanni Battista, 191-192, 193n, 196  
 Cicerone, Marco Tullio, 148, 184  
 Cicogna, Emanuele Antonio, 142n  
 Cicognini, Giacinto Andrea, 126, 265  
 Cid, Jesús Antonio, 86n  
 Cidade, Hernani, 43  
 Cigoli, Lodovico Cardi, detto il, 216n  
 Ciliberto, Michele, 5n  
 Cingano, Ettore, 146n  
 Cleri, Bonita, 142n  
 Clubb, Louise George, 141n, 219n  
 Coci, Laura, 95n  
 Codino, Fausto, 4n

- Coetzee, John Maxwell, 107n  
 Coliva, Anna, 23n, 179n, 190n, 261n, 262  
 Colombi, Roberta, 40n  
 Colombo, Angelo, 206n  
 Colombo, Cristoforo, 165n, 198-200, 213, 242n  
 Cometa, Michele, 179n, 262  
 Commendone, Giovanni Francesco, 142n, 143  
 Coneo, Giorgio, 191  
 Connors, Joseph, 185n  
 Conrieri, Davide, 88n, 200n  
 Contarini, Giorgio, 142  
 Conti, Giusto de', 77  
 Contile, Luca, 219  
 Contini, Gianfranco, 107, 127-130, 171  
 Corelli, Arcangelo, 241n, 242, 243n  
 Cornacchioli, Giacinto, 216  
 Cornazzano, Antonio, 108  
 Corneille, Pierre, 169, 222, 226, 228n, 229-231, 234  
 Corradi, Giulio Cesare, 230n  
 Corradini, Marco, 130n, 203n, 206n  
 Correggio, Antonio Allegri, detto il, 80, 179n  
 Correr, Marc'Antonio, 239  
 Corsi, Iacopo, 219  
 Cortés de Tolosa, Juan, 57n  
 Cosentino, Paola, 189n  
 Costa, Manuel da, 42  
 Costa, Simona, 136n  
 Costanzo, Mario, 193n  
 Cotarelo y Mori, Emilio, 46n, 58, 59n, 62n  
 Couton, Georges, 228n  
 Crashaw, Richard, 10n, 106, 115  
 Cremonini, Cesare, 121  
 Crescimbeni, Giovanni Mario, 177n, 231  
 Crespi, Giuseppe Maria, 81  
 Creuzer, Friedrich, 172-173  
 Crimi, Giuseppe, 164n  
 Crisologo, Pietro, 112, 113  
 Cristina di Lorena, 142  
 Cristina di Svezia, 241  
 Croce, Benedetto, 96, 99, 104, 128-129, 144n, 149, 164n  
 Cropper, Elisabeth, 110n  
 Croce, Giulio Cesare, 45  
 Crudo, Luigi, 121n  
 Cruickshank, Don W., 133n  
 Cucchetti, Giovanni Donato, 211  
 Curi, Umberto, 126  
 Curtius, Ernest Robert, 174n  
 Curzi, Valter, 79n  
 D'Aubigné, Agrippa, 105  
 D'Ovidio, Antonella, 243n  
 Da Ponte, Lorenzo, 91, 125, 259, 265  
 Da Porto, Luigi, 77  
 Da Rif, Bianca Maria, 90n  
 Damiani, Bruno M., 73n  
 Daniele da Volterra (Daniele Ricciarelli), 110n, 113  
 Daniele, Antonio, 218n  
 Dardi, Silvia, 27n  
 Daressy, Marion, 123n  
 Dati, Giuliano, 199  
 De Cesare, Giovanni Battista, 199n  
 De Chirico, Giorgio, 14  
 De La Tour, George, 8, 14  
 De Maldé, Vania, 164n  
 De Miranda, Girolamo, 194n, 210n  
 De Sanctis, Francesco, 177, 255-256  
 De Simone, Roberto, 91n, 126  
 Debenedictis, Maurizio, 13n  
 Defoe, Daniel, 34-35, 43  
 Delenda, Odile, 19  
 Della Corte, Andrea, 266n  
 Della Libera, Luca, 247n  
 Della Rovere, Livia, 143  
 Della Rovere Mamiani, Giulio Cesare, 143  
 Della Rovere Montefeltro, Francesco Maria di, 142  
 Della Valle, Federico, 189n  
 Della Valle, Pietro, 187n  
 Dellaborra, Mariateresa, 257n  
 Demerson, Guy, 218n

- Demetrio, pittore, 179, 180  
 Democrito, 93n, 181  
 Denarosi, Lucia, 212  
 Derrida, Jacques, 176  
 Desideri, Fabrizio, 175n  
 Di Francia, Letterio, 89n  
 Di Lorenzo, E., 227n  
 Díaz-Plaja, Guillermo, 95, 97-98  
 Dickens, Charles, 205  
 Diodato, Roberto, 97  
 Dionisio, pittore, 180  
 Distaso, Grazia, 142n  
 Doglio, Federico, 35n  
 Domenichino, Domenico Zampieri, detto il, 11, 187  
 Donato, Luigi, 18n  
 Dondero, Marco, 136n  
 Donne, John, 25-26, 77, 129, 215  
 Donnini, Andrea, 191n  
 Dowland, John, 26  
 Dryden, John, 241  
 Dubois, Claude-Gilbert, 169-170  
 Duquesnoy, François, 11, 168  
  
 Eiche, Sabine, 142n  
 Eisenberg, Johann, 12  
 Elgin, conte Lord (Thomas Bruce), 261  
 Eliot, Thomas Stearns, 38, 181n, 193  
 Elwert, W. Theodor, 76n  
 Engels, Friedrich, 4  
 Epicuro, 120  
 Eraclito, 93n, 115  
 Erizzo, Sebastiano, 88  
 Erlendsdóttir, Erla, 195n  
 Errico, Scipione, 90, 147, 203, 205-208  
 Eschilo, 260n  
 Escobar, Roberto, 124-126  
 Espinel, Vicente, 73n, 74n, 116, 205  
 Espinosa y Malo, Félix Lucio, 201n  
 Este, Alfonso II d', 135-137, 147  
 Este, Leonora d', 137-138  
 Este, Luigi d', 143  
 Étiemble, René, 24n  
 Euripide, 224, 253  
  
 Evangelista, Anna, 126n  
  
 Fabbri, Paolo, 219n  
 Fabri, Alberto, 213  
 Fabrici, Giuliano, 198  
 Fachinetti, Filippo, 207  
 Fantuzzi, Giovanni, 226n  
 Febvre, Lucien, 68n  
 Fernel, Jean-François, 39  
 Ferrari, Benedetto, 202, 265  
 Ferrari, Luigi, 226n  
 Ferrero, Giuseppe Guido, 214n  
 Ferretti, Francesco, 106  
 Ferrone, Siro, 126n  
 Feuerbach, Ludwig, 4n  
 Fez, Carmen de, 74n  
 Fiaschini, Fabrizio, 126n  
 Ficara, Sergio, 255n  
 Fidia, 173, 181, 261  
 Fido, Franco, 263n  
 Fielding, John, 34, 43, 205  
 Figorilli, Maria Cristina, 94n  
 Filippo IV, re di Spagna, 42  
 Finaldi, Gabriele, 17n, 18n  
 Fiorellino, Barbara, 135n  
 Fiorentino, Francesco, 37n  
 Fish, Stanley E., 4n  
 Flaubert, Gustave, 38, 84n  
 Folena, Gianfranco, 256n  
 Folengo, Teofilo, 108, 113  
 Fontana, Gomes, 227  
 Fontana, Lavinia, 189n  
 Fontanella, Girolamo, 144n, 149, 156  
 Forestier, George, 220n, 228n  
 Forestier, Louis, 19n  
 Formichetti, Gianfranco, 202n  
 Fornari, Giacomo, 216n  
 Foscolo, Ugo, 174n  
 Fox, Soledad, 84n  
 Fracastoro, Girolamo, 199  
 Franchi, Saverio, 211, 212n, 214n, 222, 230n, 234n, 249n  
 Franchini Guelfi, Fausta, 81n  
 Franco, Gio. Pietro, 44, 47n, 68, 70n

- Franzoni, Amante, 47n  
 Franzoni, Cesare, 47  
 Franzoni, Claudio, 174n  
 Franzoni, Elisabetta, 47  
 Frediani, Simonetta, 117n  
 Freeman, Robert S., 232, 234n, 243n  
 Freud, Lucien, 8  
 Freud, Sigmund, 119, 120n  
 Frianoro, Raffaele, 44n  
 Frigimelica Roberti, Girolamo, 241n, 252-254  
 Frugoni, Francesco Fulvio, 41, 185, 205  
 Fubini, Mario, 266n  
 Fulco, Giorgio, 74n  
 Fumaroli, Marc, 181n, 190  
 Furini, Francesco, 189
- Gadda, Carlo Emilio, 128  
 Gagliano, Marco da, 187  
 Galeno, 50-51, 158n  
 Galilei, Galileo, 118, 165n, 191n, 192n, 195-198, 215, 216n, 242  
 Galilei, Vincenzo, 186  
 Gallavotti, Carlo, 178n  
 Gállego, Julián, 23n  
 Gallesi, Federico, 226  
 Gallo, Nicolò, 255n  
 Gama, Vasco da, 200  
 Gamba, Claudio, 183n  
 Gambara, Lorenzo, 199  
 García Aguilar, Mónica, 165n, 198n  
 García, Carlos, 42  
 Gargano, Antonio, 36n, 47n, 54n  
 Garrido Ardila, J. A., 42n  
 Garzelli, Beatrice, 42n  
 Gasparetti, Antonio, 86n, 133n  
 Gasta, Chad M., 83n  
 Gatti Ravedati, Simona, 108n  
 Genette, Gérard, 34n  
 Gentili, Bruno, 146n, 148n  
 Geri, Lorenzo, 189n, 193n  
 Géricault, Théodore, 8  
 Gessi, Berlingero, 213  
 Getrevi, Paolo, 47
- Getto, Giovanni, 53n, 113n, 127, 129, 150, 151n  
 Gherardini, Giovanni, 267  
 Ghirlandaio, Domenico, 110, 113  
 Giachino, Luisella, 164n  
 Gialdroni, Teresa M., 234n  
 Giannini, Pietro, 146n  
 Gigli, Girolamo, 232, 233  
 Gili Gaya, Samuel, 74n, 116n  
 Giobbe, 120  
 Giorgi Bertola, Aurelio de', 263  
 Giorgini, Giovanni, 199  
 Giovanni, San, evangelista, 14  
 Giovannini, Catia, 156n  
 Giraldi Cinzio, Giovan Battista, 88  
 Giuntini, Francesco, 231n, 259n  
 Glissant, Édouard, 173  
 Glixon, Beth L., 239n  
 Glixon, Jonathan, 239n  
 Gnudi, Cesare, 187n, 188, 190n, 193  
 Goldin Folena, Daniela, 256n, 259n  
 Goldoni, Carlo, 267  
 Gombrich, Ernst, 13  
 Gómez, Antonio Enríquez, 74  
 Gonçalves Pires, Maria Lucília, 77n  
 Góngora y Argote, Luís de, 57, 77, 96-97, 104-105, 144n, 154, 164  
 González de Fauve, María Estela, 158n  
 Gorni, Guglielmo, 77n  
 Görres, Johann Joseph von, 173  
 Gracián, Baltasar, 147n, 166, 167n  
 Grassi, Liliana, 38, 88n  
 Graziosi, Elisabetta, 202n  
 Greene, Brian, 117  
 Gregori, Elisa, 104n  
 Gregorini, Alberto, 108n  
 Grillo, Angelo, 100, 106, 111n  
 Grimm, Claus, 7n, 8n  
 Grimmelshausen, Hans Jakob Cristoph von, 43, 84n, 85-86, 204n  
 Griseri, Andreina, 13n, 169  
 Grosso, Gennaro, 108n  
 Groto, Luigi, 101  
 Gualterotti, Raffaele, 199

- Guaragnella, Pasquale, 93n, 130n  
 Guardiani, Francesco, 163  
 Guarini, Battista, 62, 90, 137, 139, 142,  
     209, 210, 213, 217, 218n, 260n, 263  
 Guarini, Guarino, 13  
 Guercino, Giovanni Francesco Barbieri, detto il, 182n, 188, 189  
 Guicciardini, Francesco, 142
- Haan, Estelle, 213n  
 Haendel, Georg Friedrich, 236  
 Hals, Frans, 7-8, 11  
 Haren, Michael J., 15n  
 Hass, Angela, 15n  
 Hattingberg, Magda von, 10  
 Hauser, Arnold, 4n, 173n  
 Hawksmoor, Nicholas, 169  
 Heidegger, Martin, 115, 171  
 Heiden, Markus, 12  
 Heiler, Susanne, 44n  
 Hendrix, Harald, 93n  
 Henríquez Gomez, Antonio, 74n  
 Hochmann, Michel, 180n  
 Hoffmanstahl, Hugo von, 265  
 Hölderlin, Friedrich, 176  
 Holmes, William C., 244n  
 Honour, Hugh, 261n  
 Hopper, Edward, 38
- Imperiale Giovanni, 158n  
 Imperiale (Imperiali), Gian Vincenzo,  
     161, 162n  
 Imperiali, Giovanni Francesco, 100n, 162n  
 Ingegneri, Angelo, 209  
 Ippocrate, 158n  
 Iustinopolitano, Andrea Divo, 31n
- Jankélévitch, Wladimir, 147  
 Jansen, Guido M. C., 82n  
 Jarro (Giulio Piccini), 267n  
 Jeanneret, Michel, 121n  
 Jori, Giacomo, 9  
 Joset, Jacques, 58n, 64n, 76n  
 Jossa, Stefano, 135n, 139n
- Juárez Almendros, Encarnación, 58n  
 Juarra, Filippo, 249
- Kafka, Franz, 3  
 Keller, Adelbert, 84n  
 Keplero, Giovanni, 196  
 Klaniczay, Tibor, 104n  
 Klessmann, Rüdiger, 189n  
 Kloek, Wouter Th., 82n  
 Koch, Peter, 44n  
 Kretschmer, Hildegard, 15n  
 Kurz, Heinrich, 85n  
 Kushner, Eva, 104n
- La Fayette, Marie-Madeleine M.me de, 35  
 Lalli, Giovan Battista, 33, 203  
 Lamera, Federica, 110n  
 Lanciani, Flavio Carlo, 243n  
 Lanciani, Giulia, 159n  
 Lanza, Girolamo, 141  
 Las Casas, Bartolomé de, 199  
 Latrobio, Giovan Pietro Giussani, detto  
     il, 45, 46n  
 Lattarico, Jean-François, 94n, 200, 203  
 Laureati, Laura, 182n  
 La Via, Stefano, 243n  
 Lavin, Irving, 15n  
 Law, John E., 142n  
 Lázaro Carreter, Fernando, 47n  
 Lazzarini, Andrea, 33n  
 Le Nain, Antoine, 11, 190  
 Le Nain, Louis, 11, 190  
 Le Nain, Mathieu, 11, 190  
 Le Sage, Alain-René, 24  
 Leibniz, Gottfried Wilhelm von, 183  
 Leich, Karl, 253n  
 Lemene, Francesco De, 242  
 Lemoine, Annick, 44n, 180n  
 Lenin, Wladimir Il'ič Ul'janov, 4  
 Lenoncourt, Philippe de, 143  
 Leone, Marco, 130n, 142n, 208n  
 Leoni, Giovan Battista, 26, 140-143, 145-  
     146, 158-159, 209  
 Leopardi, Giacomo, 120, 125, 185

- Leti, Gregorio, 40n  
 Lévinas, Emmanuel, 176  
 Levy, Jean-François, 236n  
 L'Hermite, Tristan, 7, 35, 116  
 Ligorio, Pirro, 178  
 Lippi, Lorenzo, 30n  
 Liss, Johann, 189  
 Locatelli, Pietro Antonio, 172n, 242  
 Lodovici, Vincenzo, 140, 142-143, 145  
 Lombardi Radice, Lucio, 5n  
 Longo, Martino, 212, 213  
 López Grigera, Luisa, 53n  
 Lorca, Federico García, 96-97  
 Loredano, Gio. Francesco, 47, 88n, 89-92, 200, 208n  
 Loretelli, Rosamaria, 70n, 205n  
 Lorizzo, Loredana, 79n  
 Lucchini, Arrigo, 226n  
 Luco Sereni, Francesco Maria de, 212  
 Lucrezio Caro, Tito, 119  
 Luigi XIV, re di Francia, 169, 235n  
 Lunghi, Martino, 213n  
 Lupis, Antonio, 201n  
 Lutero, Martin, 191  
  
 Maccavino, Nicolò, 241n  
 Macchia, Giovanni, 126  
 Macedonio, Marcello, 218  
 Machado de Silva e Castro, Félix, 42  
 Machiavelli, Nicolò, 95, 121  
 MacKay, Dorothy Epplen, 123n  
 Madella, Laura, 164n  
 Maestro dell'*Annuncio ai pastori*, 182  
 Maffetti, Giulio 47n  
 Magalotti, Lorenzo, 93  
 Maggioni, Giovanni Paolo, 114n  
 Magnani, Lauro, 82n, 121n  
 Magnasco, Alessandro, 81  
 Magne, Émile, 227n  
 Magnon, Jean, 229  
 Mahon, Denis, 178n, 179, 180, 182n, 187-189  
 Maia Materdona, Giovan Francesco, 108n, 111, 213  
  
 Malatesta, Giovan Battista, 46  
 Malavasi, Massimiliano, 92n, 94n, 164n  
 Mallarmé, Stéphane, 97, 171  
 Malvezzi, Virgilio, 165, 166n  
 Mamone, Sara, 126n  
 Mancini, Albert N., 46  
 Mancini, Giovan Battista, 266  
 Mancini, Maria, 235n  
 Mancini, Paolo, 210  
 Mañero Lozano, David, 70n  
 Mangini, Giorgio, 266n, 267  
 Manna, Girolamo della (La), 210, 213  
 Mannarino, Cataldo Antonio, 142  
 Manni, Agostino, 141  
 Mansilla, Fernando Rodríguez, 46n, 48n, 50n, 51n, 52n, 54n, 57n, 58, 60n, 62n, 64, 66n, 67n, 68n, 70n, 72n  
 Manuppella, Giacinto, 200n  
 Manzini, Giovan Battista, 165-167, 201  
 Maragoni, Gian Piero, 164n, 174n, 206n, 208n, 259n, 263n, 266n  
 Marana, Giovanni Paolo, 38  
 Marangoni, Matteo, 14, 188  
 Maratti, Carlo, 168  
 Maravall, José Antonio, 3n, 5, 27n, 49n, 64n, 68n, 82, 83n, 92n, 127, 168, 184n, 190n  
 Margarit, Geronimo, 46  
 Maria Casimira, regina di Polonia, 241n  
 Maria Cristina d'Austria, 262  
 Maria di Magdala, 14  
 Marini, Quinto, 35n, 98n, 114n, 162n  
 Mariti, Luciano, 126n  
 Mariuz, Paolo, 261n  
 Marmi, Anton Francesco, 234n  
 Marnoto, Rita, 159n  
 Marongiu, Paola, 151  
 Martello, Pier Iacopo, 236, 242n, 243n  
 Martignone, Vercingetorige, 191n  
 Martin, L. C., 106n  
 Martinengo, Alessandro, 42n  
 Martini, Alessandro, 127  
 Marx, Hans Joachim, 241n  
 Marx, Karl, 4

- Marzot, Giulio, 263n  
 Masala, Maurizio, 44n, 45n, 70n, 72  
 Mascardi, Agostino, 78n, 165, 213n, 214  
 Masi, Marco de, 136n  
 Massini, Filippo, 155  
 Massini, Luigi Carlo, 198n  
 Mata Induráin, Carlos, 123n  
 Mathieu-Castellani, Gisèle, 218n  
 Matteucci, Giovanni, 175n  
 Mattioli, Tiziana, 108n  
 Maupassant, Guy de, 119n  
 Mazarino, Giulio Raimondo, 166  
 Mazzoni, Stefano, 209n  
 Mazzuchelli, Giammaria, 46, 240  
 Medici, Giovanni de', 142  
 Melosi, Laura, 93n, 136n  
 Menegatti, Tiziana, 200n  
 Mengs, Anton Raphael, 179n  
 Mercuri, Girolamo, 92n  
 Merelli, Filippo, 222-225  
 Merolla, Riccardo, 193n, 198n  
 Metastasio (Pietro Trapassi), 165, 202, 219, 234, 236, 238, 240-242, 246-247, 251-252, 254, 256-257, 258n, 259-261, 263-269  
 Meyer-Minnemann, Klaus, 42n, 83n, 204n  
 Miato, Monica, 200n  
 Michaut, Gustave, 221n  
 Michiel, Pietro, 201  
 Miggiani, Maria Giovanna, 266n  
 Milton, John, 115, 213n-214n  
 Minato, Nicolò, 230-231, 238n  
 Minervini, Francesco S., 142n  
 Mirone, 173  
 Mirone, Luisa, 147n, 208n  
 Missirini, Melchiorre, 261  
 Mittner, Ladislao, 84, 204n  
 Mola, Pier Francesco, 79n  
 Molière, 25, 58, 124-125, 127  
 Molina, Tirso de, 123, 125, 127  
 Molza, Francesco Mario, 108  
 Mondolfo, Rodolfo, 172n  
 Moniglia, Giovanni Andrea, 242n  
 Montagní, E. C., 7n  
 Montagu, Jennifer, 190n  
 Montale, Eugenio, 10n, 15, 38, 53n, 76, 129, 144n, 167, 172n  
 Montanari, Geminiano, 197  
 Montanari, Gian Carlo, 27n  
 Montanari, Tommaso, 130n, 168  
 Montano, Marco, 108, 114  
 Montauban, Jannine, 48n  
 Monteser, Frederick, 68n  
 Monteverdi, Claudio, 47n, 94, 201, 219, 265  
 Morando, Simona, 39n, 189n, 202n, 210n  
 Morelli, Giorgio, 79n  
 Moretti, Franco, 37  
 Moretti, Giampiero, 172  
 Moretti, Massimo, 142n  
 Morini, Agnès, 88n  
 Moro Pini, Donatella, 54n  
 Morpurgo Tagliabue, Guido, 74n  
 Mortara Garavelli, Bice, 39n  
 Mosini, Giovanni Atanasio, 180  
 Motta, Uberto, 218n  
 Moxedano Lanza, Mirella, 135n  
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 125, 265  
 Musacchio, Enrico, 135n  
 Muscettola, Antonio, 90  
 Mussio, Thomas E., 165n  
 Mutini, Claudio, 202n  
 Nardis, Luigi, 222n  
 Natale, Massimo, 258n  
 Newton, Isaac, 170  
 Nicholson, Marjorie Hope, 4n  
 Nicoletti, Santi, 46  
 Nider, Valentina, 201n  
 Niemeyer, Katharina, 42n, 72n-73n, 83n  
 Nigido-Dionisi, Giacomo, 207n  
 Noce, Hannibal S., 243n  
 Noris, Matteo, 245n  
 Oddi, Sforza, 219  
 Olszewski, Edward J., 241n  
 Omero, 30-33, 73, 199, 208  
 Ordine, Nuccio, 5n



- Orozco, Emilio, 19  
 Orsini, Fabio, 145  
 Ortiz, Antonio Domínguez, 23n  
 Osopeo, Vincenzo, 32n  
 Ossi, Massimo, 47n  
 Ossola, Carlo, 216n  
 Ottoboni, Antonio, 243n  
 Ottoboni, Pietro, 222n, 234-235, 240-244, 245n, 246-252, 260  
 Ottoboni, Pietro Vito (papa Alessandro VIII), 241-242  
 Ovidio Nasone, Publio, 213
- Paccagnella, Ivano, 104n  
 Paganini, Gianni, 119n  
 Pagano, Roberto, 242n  
 Paggi, Carlo Antonio, 200  
 Paisiello, Giovanni, 266n  
 Palafox y Mendoza, Juan de, 54  
 Palisca, Claude V., 219n  
 Pallavicino, Carlo, 245n  
 Pallavicino, Ferrante, 38, 40n, 93, 193n, 203  
 Palma-Ferreira, João, 42n  
 Palmieri, Rossella, 126n  
 Paltrinieri, Ottavio Maria, 222n  
 Panesio, Girolamo, 79n  
 Panfili, Benedetto, 222  
 Panofsky, Erwin, 181, 187  
 Pantani, Italo, 77n  
 Paoli, Feliciano, 142n  
 Paoli, Pierfrancesco, 214, 218  
 Paolo, San, 25, 189  
 Paratore, Ettore, 236n  
 Pariati, Pietro, 236, 243n  
 Parini, Giuseppe, 149, 162  
 Parisani, Giacomo Francesco, 216  
 Pascal, Blaise, 58  
 Pascoli, Giovanni, 149, 265  
 Pasolini, Pier Paolo, 9, 260n  
 Passerotti, Bartolomeo, 81  
 Pastore Stocchi, Manlio, 218n  
 Patin, Guy, 120  
 Paudice, Anna, 217n
- Pausania, 262  
 Pavese, Cesare, 172  
 Pazzi, Maria Maddalena de', 111  
 Pedullà, Anna Maria, 41n, 227n  
 Peregrini, Matteo, 165-166  
 Pérez Effinger, Daniela, 204n  
 Pérez Sánchez, Alfonso E., 23n  
 Pérez, Antonio, 158n  
 Pergolesi, Giovanni Battista, 243, 258n  
 Perinán, Blanca, 86n, 147n  
 Perlasca, Filippo, 46  
 Perocco, Daria, 200n  
 Perrucci, Andrea, 91, 126-127  
 Pers, Ciro di, 106, 129, 214  
 Perucchi, Lucio, 21n  
 Perutelli, Alessandro, 146n  
 Petersson, Robert T., 10n  
 Petrarca, Francesco, 128, 150, 160, 171, 191, 218, 236n  
 Petrini, Domenico, 149  
 Petrucciani, Stefano, 106, 176n  
 Petteruti Pellegrino, Pietro, 108n, 193n  
 Philippson, Paula, 172  
 Piccolomini, Ottavio, 86n  
 Pieri, Marzio, 111n, 117, 163n, 164n, 166n  
 Pierico, pittore, 179, 180  
 Pietro I re di Castiglia (detto il Crudele), 33  
 Pietro Martire, 199  
 Pietro, San, 108n, 114n  
 Pigna, Nicolucci Giovan Battista, detto il, 135-140, 144-145  
 Pindaro, 146n, 147-148, 151  
 Pindemonte, Ippolito, 269  
 Pinello, Domenico, 142n  
 Piñero, Pedro M., 45n  
 Pingaud, Bernard, 227n  
 Pini, Ilaria, 93n  
 Pisano, Davide, 41n  
 Pitarresi, Gaetano, 230n, 257n  
 Platone, 171n, 186n  
 Plinio il Vecchio, 109, 120, 179, 180n  
 Plutarco, 73n  
 Poggi, Daniela, 144n

- Poggi, Giulia, 42n, 147n  
 Poggi, Ida, 74n, 76n  
 Policeto, 173  
 Pollaroli, Carlo Francesco, 245n  
 Pompilio, Angelo, 252n  
 Pona, Francesco, 26, 45, 74, 141, 201n, 202-203  
 Ponchioli, Daniele, 128n  
 Pope, Alexander, 241n  
 Porcelli, Bruno, 88n  
 Porpora, Nicola, 266  
 Porto, Luigi da, 77  
 Portoghesi, Paolo, 174, 178  
 Porzio, Francesco, 82n  
 Poussin, Nicolas 8, 9, 11, 110n, 168, 182, 188-189  
 Pozzi, Giovanni, 108n, 109, 111n, 114, 127  
 Prassitele, 173, 261  
 Prater, Andreas, 15n  
 Praz, Mario, 115n, 129, 182n  
 Prete, Antonio, 175n  
 Prete, Cecilia, 79n  
 Preti, Girolamo, 28n, 29, 155n, 159-161, 206-207, 218  
 Preti, Mattia, 189, 190  
 Prévot, Jacques, 116n, 121n  
 Procaccioli, Paolo, 93n, 141n  
 Profeti, Maria Grazia, 47n  
 Proust, Marcel, 22, 38  
 Prudenzio Clemente, Aurelio, 109  
 pseudo-Longino, 166  
 Puliatti, Pietro, 28n, 30n, 32n, 200n, 209n  
 Purcell, Henry, 241n  
 Puppi, Lionello, 8n  
  
 Quadrio, Francesco Saverio, 226  
 Querenghi, Antonio, 218  
 Quevedo, Francisco de, 44, 47n, 50n, 52, 54, 58n, 68-70, 170  
 Quintiliano, Marco Fabio, 178-179  
 Quiviger, François, 218n  
 Quondam, Amedeo, 92n, 177n, 194n  
  
 Raboni, Giulia, 259n  
  
 Racine, Jean, 25, 58, 169, 220-223, 224n, 225-226, 228, 234, 236n, 258  
 Racine, Louis, 224-225  
 Radeglia, Daila, 15n  
 Radicati di Marmorito, Roberto, 105n  
 Raffaelli, Renato, 123n  
 Raimondi, Ezio, 41, 42n, 44n, 45, 185n, 205  
 Raimondi, Francesco Paolo, 39n, 121, 122, 127  
 Rak, Michele, 130n  
 Ramírez, Felipe, 22n  
 Rapparini, Giorgio Maria, 222n  
 Reale, Giovanni, 178n  
 Reinhold, R., 44n  
 Rembrandt, 11, 20-22  
 Reni, Guido, 110n, 111, 181, 188, 189n  
 Renucci, Paul, 149  
 Rey Hazas, Antonio, 46n, 51n  
 Reynier, Gustave, 69n, 83n  
 Rhodes, Dennis E., 141n, 142n, 143n  
 Riccardi, Niccolò, 212  
 Ricci, Napoleone, 210n  
 Ricciardi, Giuseppe, 267  
 Riccòmini, Eugenio, 6n  
 Rice, Louise, 185n  
 Richardson, Samuel, 34-35, 38  
 Rico, Francisco, 36, 83n  
 Rif, Bianca Maria Da, 90n, 218n  
 Riga, Pietro Giulio, 27n  
 Rilke, Rainer Maria, 10  
 Rinuccini, Ottavio, 218-219  
 Ríos, Blanca de los, 213n  
 Ritrovato, Salvatore, 139n  
 Rizzo, Gino, 111n, 207n, 208n  
 Rocco, Antonio, 40n  
 Rohlf, Gerhard, 67n  
 Rolli, Paolo, 248n  
 Romei, Danilo, 27n  
 Ronga, Luigi, 266  
 Ronquillo, Pablo Javier, 72  
 Rosa Salva, Marco, 245n  
 Rosa, Salvator, 79n,  
 Rosatti, Stefano, 195n

- Rosenberg, Jacob, 20  
 Rosenblum, Robert, 174n  
 Rospigliosi, Giulio (papa Clemente IX), 210  
 Rossini, Gioachino, 238  
 Rostagno, Antonio, 267n  
 Rostirolla, Giancarlo, 242n  
 Rotari, Sebastiano, 158n  
 Rotrou, Jean de, 170  
 Röttgen, Herwarth, 15n  
 Rousset, Jean, 126-127, 128n, 227n  
 Rouviere, Olivier, 236n  
 Rubens, Peter Paul, 14n, 110n, 113  
 Ruffinatto, Aldo, 44n, 204n  
 Ruffino, Alessandra, 14, 98n, 111n, 130n, 163n, 164n  
 Ruspoli, Francesco Maria, 232, 247  
 Russo, Emilio, 39n, 130n, 142n, 163n, 165, 205n, 206n  
 Russo, Paolo, 149n  
 Russo, Piera, 210n
- Saccheri, Giovanni Gerolamo, 81n  
 Sacchi, Andrea, 11, 168, 188  
 Sacchini, Lorenzo, 155n  
 Sadoletto, Iacopo, 174  
 Sáez, Adrián J., 123n  
 Sala di Felice, Elena, 263n, 268n  
 Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de, 66n, 67n, 68  
 Salerno, Luigi, 188n  
 Salmaso, Valentina, 94n  
 Salomoni, Giuseppe, 156-157  
 Salort Pons, Salvator, 23n  
 Salvarani, Luana, 163n, 164n, 191n  
 Salvi, Antonio, 222n, 231n, 258-259  
 Salviati, Filippo, 197  
 Salvini, Tommaso, 267  
 Salzilli, Giovanni, 213  
 Santangelo, Giorgio, 208n  
 Santi, Venceslao, 29n  
 Santoro, Marco, 46n  
 Santos, Teresa de, 74n  
 Santo-Tomás, Enrique García, 72n
- Sanzio, Raffaello, 174n, 179-181, 188  
 Sardi, Giovan Simone, 142  
 Sarduy, Severo, 216n  
 Sarpi, Paolo, 230  
 Savoia, Maurizio di, 213  
 Sberlati, Francesco, 130n  
 Scaglione, Aldo, 130n  
 Scapecchi, Piero, 196n  
 Scarlatti, Alessandro, 232, 242n, 243, 244n, 247-251, 258n  
 Schaeffer, Jean-Marie, 193n  
 Scher, Steven Paul, 260  
 Schiavo, Armando, 214n  
 Schiavoni, Giulio, 148n  
 Schiebeler, Daniel, 268  
 Schlegel, August Wilhelm, 267  
 Schlickers, Sabine, 42n  
 Schmidt, Erike D., 12n  
 Scopa, Giuseppe, 109n  
 Scorza Barcellona, Francesco, 108n, 109-110, 112-114  
 Segneri, Paolo, 58  
 Segre, Cesare, 216n  
 Seleucia, Basilio di, 114  
 Selmi, Elisabetta, 260n, 264n, 269n  
 Seneca, Lucio Anneo, 151-152, 221, 263n  
 Setti, Giovanni, 32n  
 Setti, Raffaella, 196n  
 Sforza Pallavicino, Pietro, 166  
 Sframeli, Maria, 12n  
 Shakespeare, William, 25, 35, 53, 58, 141n, 213, 219  
 Sieber, Harry, 50n  
 Simmel, Georg, 21  
 Simmi, Diego, 126n  
 Simonide, 148  
 Siti, Walter, 262  
 Skrine, Peter N., 23n, 25n, 220  
 Slawinski, Maurizio, 163n  
 Soldani, Iacopo, 27  
 Solerti, Angelo, 187n  
 Somma, Agazio da, 199, 217  
 Spera, Lucinda, 126n  
 Spezzaferro, Luigi, 92n, 181n

- Spila, Cristiano, 164n  
 Spinosa, Nicola, 182n  
 Spinoza, Baruch, 97n  
 Spiriti, Andrea, 81n, 82n, 121n  
 Spitzer, Leo, 38n, 102-103, 104n, 170, 223n  
 Staffieri, Gloria, 236n, 243  
 Stampiglia, Silvio, 230n, 242n, 257  
 Stangalino, Elisa, 230n, 231n, 238n  
 Stassi, Maria Gabriella, 88n  
 Steen, Jan, 82  
 Stefani, Ottorino, 174n  
 Stehl, Thomas, 44n  
 Stendhal (Henri Beyle), 36, 205  
 Sterbini, Cesare, 238  
 Stigliani, Tommaso, 155n, 165, 198  
 Strada Janovič, Clara, 148n  
 Stradella, Alessandro, 234  
 Strappini, Lucia, 93n  
 Strauss, Richard, 265  
 Striggio, Alessandro jr., 219  
 Stromboli, Carolina, 41n  
 Strozzi, Carlo, 92, 93n  
 Strozzi, Giovan Battista, il Giovane, 199  
 Strozzi, Giulio, 44, 204  
 Strozzi, Nicolò, 211  
 Svetonio Tranquillo, Gaio, 94, 221  
 Svevo, Italo, 120  
 Swift, Jonathan, 35  
  
 Tacito, Publio Cornelio, 94, 221  
 Taddeo, Edoardo, 201n, 263n  
 Tamiozzo, Silvia, 189n  
 Tansillo, Luigi, 108, 112, 120  
 Tanzi, Drusilla (detta da Montale «La Mosca»), 14  
 Tapié, Victor L., 169  
 Tarabotti, Arcangela, 40  
 Tarsia, Galeazzo di, 128  
 Tatti, Mariasilvia, 171n  
 Tebaldeo, Antonio, 90  
 Teresa d'Avila, santa, 10n  
 Tesauero, Emanuele, 166-167  
 Testaverde, Anna Maria, 126n  
 Testi, Fulvio, 213  
  
 Thovez, Enrico, 14  
 Þráinsdóttir, Rebekka, 195n  
 Torelli, Pomponio, 212  
 Torres, Luc, 73n  
 Tostini, Eva, 199n  
 Trastámara, Enrique di, 133  
 Trezzani, Ludovica, 182n  
 Trigiani, Aurora, 259n  
 Tristan, Marie-France, 164n  
 Trivulzio, Claudio, 152-153, 155-156, 159-160  
 Tronsarelli, Ottavio, 202, 212, 265  
 Truci, Isabella, 196n  
 Trullemans, Ulla M., 42n, 43n  
 Tuccini, Giona, 28n  
  
 Úbeda, Francesco de, 48n, 72, 73n  
 Unamuno, Miguel de, 119n  
 Uva, Orazio D', 30n  
  
 Valbuena Briones, Ángel, 134n, 135  
 Valdés, Fernando de, 158n  
 Vanini, Giulio Cesare, 121-123  
 Vanti, Giovanni Maria, 199  
 Varazze, Iacopo da, 114n  
 Varese, Ranieri, 79n  
 Varini, Diego, 164n, 166n  
 Varnedoe, Kirk, 23n  
 Vasari, Giorgio, 110, 113  
 Vaudoyer, Jean-Louis, 22  
 Vazzoler, Franco, 203n  
 Vecellio, Tiziano, 188  
 Vega, Gabriel de la, 86  
 Vega, Lope de, 24, 38n, 102-103, 135, 141, 208  
 Velásquez, Diego, 11, 16, 23, 30  
 Velotti, Stefano, 186n  
 Venanzio, Girolamo, 267  
 Venier, Domenico, 101  
 Venturi, Lionello, 14  
 Verdi, Giuseppe, 38, 265  
 Vermeer, Jan, 14, 21-22, 37-38, 97, 181  
 Veronese, Paolo, 188-189  
 Vertova, Luisa, 14n

- Vespucci, Amerigo, 198, 199  
 Viale Ferrero, Mercedes, 234n, 243n  
 Vianello, Valerio, 93n  
 Viau, Théophile de, 122  
 Vicini, Maria Lucrezia, 6n  
 Vickers, Brian, 39  
 Vieira, Antonio, 58  
 Villalón, Cristóbal de, 74n  
 Villamediana, Juan de Tassis y Peralta, conte di, 77  
 Villani, Nicola, 210  
 Villari, Susanna, 88n  
 Villiers, Peter G. R. De, 15n, 16  
 Villifranchi, Giovanni, 199  
 Vinci, Leonardo, 230n, 257n  
 Vinci, Leonardo da, 7  
 Viola, Gianni Eugenio, 130n  
 Virgilio Marone, Publio, 174, 199, 214  
 Visconte, Geronimo, 44n  
 Vittori, Loreto, 92  
 Vivaldi, Antonio, 256  
 Viviani, Giada, 234, 235n, 236n, 240n  
 Vizzani, Pompeo, 45n  
 Volpicelli, Letizia, 242n, 252n  
 Voltaire (François-Marie Arouet), 177  
 Volterrani, Silvia, 88n  
 Vouet, Simon, 10  
 Warnke, Frank J., 4n, 104-105  
 Watt, Ian, 34-37  
 Wehle, Winfried, 44n  
 Weigel Williams, Hermine, 258n  
 Westermann, Mariët, 88n  
 Wheelok Jr, Arthur K., 82n  
 Winckelmann, Johann Joachim, 174, 179n, 262  
 Wolf, Werner, 206  
 Wren, Christopher, 169  
 Ximenes, Laura, 214  
 Zaccaro, Vanna, 93n  
 Zeno Pio di Savoia, Margherita, 242n  
 Zeno, Apostolo, 232-236, 240, 242n, 244, 246, 256, 266  
 Zeusi, 179, 180  
 Ziani, Pietro Andrea, 235, 238  
 Zito, Vincenzo, 108n, 113  
 Zuccari, Federico, 187  
 Zúñiga Lacruz, Ana, 123n  
 Zurbarán, Francisco de, 14, 16-19, 38, 181

