



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Padua Research Archive - Institutional Repository

Il dramma pastorale in Arcadia. Dibattiti teorici e prove teatrali

Original Citation:

Availability:

This version is available at: 11577/3317712 since: 2019-12-16T11:30:07Z

Publisher:

Padova University Press

Published version:

DOI:

Terms of use:

Open Access

This article is made available under terms and conditions applicable to Open Access Guidelines, as described at <http://www.unipd.it/download/file/fid/55401> (Italian only)

(Article begins on next page)

*Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari
dell'Università degli Studi di Padova*

Prima edizione 2019, Padova University Press
Titolo originale

© 2019 Padova University Press
Università degli Studi di Padova
via 8 Febbraio 2, Padova

www.padovauniversitypress.it
Redazione Padova University Press
Progetto grafico Padova University Press

This book has been peer reviewed

ISBN 978-88-6938-175-1

Stampato per conto della casa editrice dell'Università di Padova – Padova University Press.

Testi, tradizioni, attraversamenti.
Prospettive comparatistiche sulla drammaturgia europea
tra Cinque e Settecento.

Atti del seminario per il dottorato in
Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie
(Padova, 17-18 dicembre 2015)

a cura di Alessandra Munari, Elisabetta Selmi, Enrico Zucchi

Indice

Prefazione ANNA BETTONI	7
<i>Una mappa per attraversare la 'selva di voci'. Introduzione</i> ALESSANDRA MUNARI	9
<i>Figli di Agar e Ismaele. Riferimenti interreligiosi nei libretti per oratorio del Seicento italiano?</i> ANDREA CELLI	13
<i>«Io so ben che son quella /Che morì per tuo amore e or son viva». Linguaggio ed essere nella rilettura tesauroiana dell'Alceste di Euripide</i> MONICA BISI	31
<i>La nascita della moderna opinione pubblica nella Merope di Scipione Maffei</i> TATIANA KORNEEVA	47
<i>Prove di modernizzazione: le prime traduzioni romene del teatro occidentale</i> FEDERICO DONATIELLO – DAN OCTAVIAN CEPRAGA	63
<i>Prolegomeni alla traduzione dei libretti d'opera nel '700</i> CAROLINA PATIERNO	81
<i>Un segundón nell'Italia del XVII secolo: Luis Vélez de Guevara e Domenico Laffi vis-à-vis</i> DANIELE CRIVELLARI	93
<i>Un esempio di tragedia 'a la española' di Lope de Vega: El caballero de Olmedo</i> MARCELLA TRAMBAIOLI	107
<i>Rappresentazioni drammatiche (e aporie) della libertà in Shakespeare (Hamlet), Calderón (La Vida es sueño) e Corneille (Le Cid)</i>	123

VINCENZO REINA LI CRAPI

*Lo 'spirito' dell'Aristodemo: spunti sull'influenza del teatro shakespeariano
in Europa* 139

FRANCESCA BIANCO

Gli scacchi e La Tempesta di Shakespeare: una rilettura del dramma in chiave ludica 147

ALICE EQUESTRI

*Comico, eroico, eroicomico, tragicomico: la poetica di G.B. Andreini attraverso
gli Olivastri e l'Ismenia* 157

ALESSANDRA MUNARI

Il dramma pastorale in Arcadia. Dibattiti teorici e prove teatrali 167

ENRICO ZUCCHI

*«Priva non resti mai di regno, o di ragione»: ragioni d'amore e di stato nelle
Selve incoronate di Ottonello Belli* 179

VALERIA DI IASIO

Biografie degli autori 189

Il dramma pastorale in Arcadia. Dibattiti teorici e prove teatrali.

ENRICO ZUCCHI

The article aims to describe the employment of the pastoral tragicomedy in the Arcadian literary theory, paying specific attention to Giovan Mario Crescimbeni's and Gian Vincenzo Gravina's critical works. The recourse to the bucolic fiction, rather than testifying the inclination for the sober Renaissance literary model, seems to be the proof of a still ongoing fascination with the Baroque cultural season. Several theatric works and poetic treatises of this period, produced by men of letters and dramatists linked to the Arcadian circle, show indeed the presence of typical Baroque elements, both in style – as the abuse of the technique of hybridization confirms –, and in the development of the subject, as well as in the passions represented.

1. Pastori in Arcadia e rinnovamento del gusto: aporie di una rifondazione poetica

Il programma di rifondazione del gusto letterario a cui tendeva l'Accademia d'Arcadia sin dalla sua fondazione si ispirava al deliberato recupero dell'immaginario pastorale che, sul versante della «volgar poesia» celebrata da Crescimbeni, era stato forgiato, oltre che dall'*Arcadia* di Jacopo Sannazaro, dalla celebre triade di tragicommedie – *Aminta*, *Pastor Fido* e *Filli di Sciro* –, capaci di garantire alla poesia italiana un'eccezionale fortuna europea per tutto il Seicento¹. Lo

¹ Sulla fortuna della pastorale in Francia si vedano gli studi di D. Della Valle, *Un aspetto della fortuna francese del Pastor Fido*, «Studi secenteschi», XIV, 1973, pp. 189-230; Ead., *Pastorale barocca: forme e contenuti dal Pastor Fido al dramma pastorale francese*, Ravenna, Longo, 1973; Ead., *Aspects de la pastorale dans l'italianisme du XVII^e siècle*, Paris, Champion, 1995; *Pastorale italiana, pastorale francese*, Atti del seminario interuniversitario (Fribourg-Chambéry-Turin, 1994-95), a cura di D. Dalla Valle, Alessandria-Paris, Edizioni dell'Orso-Champion, 1996. Sulla diffusione dell'*Aminta*

sfruttamento dell'allegoria bucolica, determinato in prima battuta dal progetto teorico di depurazione delle lettere nazionali dagli eccessi concettistici ed arguti del secolo decimosettimo, svela icasticamente l'ambiguità costitutiva che affliggeva la proposta arcadica².

Tale ambiguità non andrà tanto ricercata nell'accostamento della sinopia agreste alla dottrina politico-religiosa della Chiesa romana, in quanto la sovrapposizione fra i due piani simbolici è immediata, e non sta soltanto nella connivenza del Crescimbeni con gli ambienti clericali romani, quanto appunto nell'allegoria del Cristo-pastore, che si svolge sotto gli auspici del protettore dell'Accademia, quel Gesù bambino che si era manifestato proprio ai pastori³. Ambiguo è piuttosto il progetto poetico arcadico, compromesso, nonostante la ferma presa di posizione anti-barocca, con la letteratura seicentesca, tanto nelle premesse teoriche – si pensi alla pratica di contaminazione dei generi letterari avallata dalla *Bellezza della Volgar Poesia*⁴ –, quanto nell'elezione dei modelli ai quali ispirarsi. L'*Aminta* e il *Pastor Fido* erano stati infatti, insieme alla *Liberata* del Tasso, il bersaglio principale delle critiche che i letterati d'oltralpe avevano rivolto alla poesia italiana, giudicata affettata e innaturale nelle *Réflexions sur la*

e del *Pastor Fido* in Inghilterra si vedano invece N. Neri, *Il Pastor Fido in Inghilterra*, Torino, Giappichelli, 1963, e il più recente S. Pireddu, *Amintas e poi Aminta: il dramma pastorale tassiano in Inghilterra*, Milano, EDUCatt, 2012. In generale sulla ricezione europea del *Pastor Fido* si rimanda poi a N.J. Perella, *The Critical Fortune of Battista Guarini's Il Pastor Fido*, Firenze, Olschki, 1973.

² Si veda di seguito lo schema storiografico proposto dal Crescimbeni nell'analizzare l'evoluzione del gusto e della poesia italiana dal pieno Seicento alla fondazione dell'Arcadia: «Quanto l'Italia fiorisse, e fosse piena d'Uomini insigni nelle Scienze nel Secolo XVII, a ognuno è palese, che a quelle attende; ma egualmente palese è a' professori delle lettere amene quanto la condizione di queste fosse deteriorata, massimamente circa l'Eloquenza e la Poesia Volgare. E sebbene l'antica purità loro, e il loro decoro venivano gagliardamente sostenuti dalle nostre Accademie della Crusca, e Fiorentini, e da varj Letterati specialmente Napolitani, Bolognesi, e Romani; nondimeno le più nuove Scuole nello stesso secolo aperte tanto prevalevano dappertutto, che per poco non venivano derisi que' saggi vendicatori del buon gusto toscano, non che fossero da alcuni seguitati. Per liberare adunque l'Italia da sì fatta barbarie pensarono alcuni professori dimoranti in Roma d'instituire un'Accademia a preciso effetto di estermiare il cattivo gusto; e procurare, che più non avesse a risorgere, perseguitandolo continuamente ovunque si annidasse, o nascondesse, e in fino nelle Castella, e nelle Ville più ignote, e impensate», *Ristretto dell'Istoria della celebre Adunanza degli Arcadi pubblicato da Giovan Mario Crescimbeni nel cap. 3 del libro 3. della sua Opera intitolata Stato della Basilica di S. Maria in Cosmedin*, in G.M. Crescimbeni, *Dell'Istoria della volgar poesia*, vol. VI, Venezia, Basegio, 1730, pp. 328-339: 329.

³ Alcune perplessità circa questo accostamento sono contenute in F. Santovetti, *Roma Anno Domini 1690: accademia e vizi di forma*, «Modern Language Notes», CXII, 1997, pp. 21-37. Sottolinea, al contrario, la continuità fra l'immaginario pastorale arcadico e quello cristiano J.A. Marino, *The State and the Shepherds in Pre-Enlightenment Naples*, «The Journal of Modern History», LVIII, 1986, pp. 125-142. Sull'ideologia dell'Arcadia si rimanda tuttavia allo studio di A. Quondam, *L'istituzione Arcadia. Sociologia e ideologia di un'accademia*, «Quaderni storici», VIII, 2, 1973, pp. 289-438.

⁴ Mi permetto a tal proposito di rimandare al mio *Generi e stili in Arcadia: lo statuto del lirico nel La Bellezza della Volgar Poesia di Crescimbeni*, «Seicento e Settecento», X, 2015, pp. 109-126.

poétique et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes (1676) di René Rapin, e soprattutto nella *Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* di Dominique Bouhours (1687), le cui tesi sono all'origine della cruciale polemica internazionale Orsi-Bouhours che ha luogo proprio negli anni in cui l'*Arcadia* andava acquisendo una rilevanza nazionale⁵.

Se i principali concetti critici e le *auctoritates* di riferimento dell'accademia suggerivano una corrispondenza alquanto imprecisa fra le posizioni programmatiche di rifiuto delle istanze barocche e la reale portata del rinnovamento poetico, la predilezione, a livello drammaturgico, per la forma del dramma pastorale, pur dimostrandosi coerente con l'allegoresi boschereccia dell'Accademia, non finiva di destare perplessità in questo senso, se non altro per l'innegabile connivenza della tragicommedia, da una parte, con l'astratta lirica petrarchesca, dall'altra, con il dramma per musica, altra forma-simbolo della degenerazione poetica seicentesca, vituperata da molti letterati del primo Settecento⁶.

2. Il dramma pastorale: la nuova tragedia (eroica) d'*Arcadia*

All'interno di questo contesto non stupisce la forza con cui Crescimbeni ripropone il modello della pastorale, elevandolo di fatto al rango di nuova tragedia. Nel progetto letterario crescimbeniano, tutto inteso a valorizzare la bellezza della poesia volgare, la predilezione per la pastorale, rivendicata da Alessandro Tassoni come terzo genere di poesia rappresentativa dopo la comica e la tragica, ma a differenza degli altri autenticamente moderno⁷, assumeva una portata ideologica non indifferente. In questo senso l'operazione a cui attende il Custode d'*Arcadia*, quando, *a posteriori*, investe del titolo di «tragedia» l'*Elvio*, la favola pastorale che egli aveva dato alle stampe nel 1695⁸, è la tappa decisiva di un

⁵ Le *Considerazioni sopra un famoso libro francese* di Giovan Gioseffo Orsi, tese a controbattere puntualmente le accuse rivolte alla letteratura italiana dal Bouhours, vengono pubblicate a Bologna dal 1704, ma hanno una gestazione ben più lunga all'interno dell'ambiente emiliano, facente capo al Muratori. Su questo fondamentale episodio della cultura italo-francese a cavaliere tra Sei e Settecento si veda l'ampia ricostruzione di C. Viola, *Tradizioni letterarie a confronto: Italia e Francia nella polemica Orsi-Bouhours*, Verona, Fiorini, 2001.

⁶ Sulla compromissione della pastorale con la lirica petrarchesca si veda R. Gigliucci, «*Al sommo d'ogni contentezza*»: petrarchismo e favola pastorale, in *I territori del petrarchismo*, a cura di C. Montagnani, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 117-132. Sul rapporto fra tragicommedia e melodramma si rimanda a Id., *Tragicomico e melodramma: studi seicenteschi*, Milano, Mimesis, 2011.

⁷ «Intorno alla Poesia più c'è da contendere. Ella come altrove fu detto si divide in due parti, cioè Rappresentativa, e Narrativa; e la rappresentativa gli Antichi in due altre la divisero, Comica e Tragica. Ma i nostri hanno inventata una terza spezie, né comica, né tragica, chiamata Pastorale; si che possiamo sicuramente dire, che oggi ella si divida in tre, cioè Comica, Tragica, e Boschereccia», A. Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, a cura di P. Puliatti, Modena, Panini, 1986, p. 869.

⁸ *L'Elvio. Favola pastorale d'Alfesibeo Cario* [Giovan Mario Crescimbeni] *Pastore, e Custode*

percorso di legittimazione e coronamento delle non troppo velate aspirazioni tragiche della pastorale che affondava le proprie radici nelle accese polemiche letterarie connesse allo statuto del *Pastor Fido*.

Sarà bene, in prima battuta, specificare che la pastorale arcadica denota una chiara connivenza con la prassi della tragicommedia primo-seicentesca – nell'*Elvio* viene ripreso pedestremente l'antecedente del *Pastor Fido*, tanto a livello di favola, quanto di *elocutio* –, ma anche con la drammaturgia a sfondo pastorale promossa in epoca cristiniana, a cui la «Regina Christianissima» contribuisce in prima persona⁹. Da questo prototipo la pastorale arcadica ereditava la leggerezza della forma, la predilezione della tematica amorosa, nonché la forte predisposizione allegorica che aveva caratterizzato l'*Endimione* di Lemene e soprattutto quello di Alessandro Guidi, capace tanto di accontentare le dotte richieste, classicistiche e platonizzanti, di Cristina di Svezia, quanto di affascinare Gian Vincenzo Gravina, che vi scorgeva motivi tipici della filosofia della luce¹⁰. E sebbene l'intelaiatura allegorica sulla quale si impernia l'*Elvio* sia di natura differente, «storica» piuttosto che «filosofica»¹¹, in quanto tesa ad

d'Arcadia, Roma, Molo, 1695. Nel dialogo immaginato da Crescimbeni Elcino Calidio, nome Arcade di Marcello Severoli, riferendosi a Gerasto Tritonio, pseudonimo di Francesco Maurizio Gontieri, ammette: «Egli è chiara la pretensione dell'Autore, che il suo *Elvio* sia Tragedia», e Gerasto risponde: «Certamente; imperciocché si riconoscono tutte le linee tirate a tal fine», G.M. Crescimbeni, *La bellezza della volgar poesia. Con le postille inedite dell'autore e di Anton Maria Salvini*, Bologna, I libri di Emil, 2019, p. 195.

⁹ Si pensi ad esempio ai drammi per musica, densi di riflessi pastorali, composti per Cristina di Svezia da Giovanni Filippo Apolloni, ed in particolare l'*Argia* (1655) e l'*Alcasta* (1673). Tuttavia rientrano a pieno titolo all'interno di questo elenco anche drammi che contemplano l'intervento diretto nella stesura poetica della regina Cristina, mecenate assai invadente, come l'*Honestà degli amori* (1680) di Pietro Filippo Bernini, dedicato alla «Sacra real maestà di Cristina», l'*Endimione* guidiano e le riscritture rinucciniane composte dal Cardinale Azzolini, sulle quali si veda V. Gallo, *Mito e allegoria nel teatro romano di fine Seicento. Il laboratorio cristiniano*, in *Allegoria e teatro. Da principio compositivo a strumento esegetico*, a cura di E. Selmi ed E. Zucchi, Bologna, I libri di Emil, 2016, pp. 239-264.

¹⁰ Sulla presenza cristiniana – in qualità di mecenate ispiratrice e di co-autore – nell'*Endimione* del Guidi, si rimanda all'eccellente contributo di V. Gallo, *Introduzione*, in A. Guidi, *Endimione*, a cura di V. Gallo, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011, pp. 5-44. Sui risvolti 'luminosi' dell'estetica di Gian Vincenzo Gravina si veda invece il classico contributo di A. Quondam, *Filosofia della luce e luminosi nelle Egloghe del Gravina*, Napoli, Liguori, 1970.

¹¹ Si rimanda, a tal proposito, agli studi di A. Nacinovich, «Nel laberinto delle idee confuse». *La riforma letteraria di Gianvincenzo Gravina*, Pisa, ETS, 2012, e Ead., *L'Elvio di Crescimbeni: le origini pastorali della prima polemica arcadica*, in *La tradizione della favola pastorale in Italia: modelli e percorsi*, Atti del convegno di Studi (Genova 29-30 novembre-1 dicembre 2012), a cura di A. Beniscelli, M. Chiarla e S. Morando, Bologna, CLUEB, 2013, pp. 477-491. Sull'impianto allegorico dell'*Elvio* si veda inoltre il contributo di G. Coluccia, *L'Elvio di Giovan Mario Crescimbeni. Alle origini della poetica arcadica*, Roma, IBN, 1994 e Id., *L'utopia della perfetta tragedia nell'Arcadia del Crescimbeni*, in *Teatro, scena, rappresentazione dal Quattrocento al Settecento*, Atti del Convegno Internazionale (Lecce, 15-17 maggio 1997), a cura di P. Andrioli, G. A. Camerino, G. Rizzo e P. Viti, Galatina, Congedo, 2000, pp. 315-334.

adombrare dietro alle vicende dei pastori figure e vicende reali dell'accademia, la sostanza è che in essa si riconosce il portato della tradizione guariniana e soprattutto cristiniana.

Eppure, a fronte di queste riprese, si scorgono anche numerose divergenze. Inizialmente andrà riconosciuto l'abbandono del codice mitologico delle favole antiche che caratterizzava le riscritture del mito di Orfeo o di Endimione nelle versioni di Azzolini o del Guidi, in favore di un registro pastorale integralmente moderno. Ma la nobilitazione della pastorale che consente a Crescimbeni di elevare la sua favola a prototipo di 'nuova tragedia' passa, nell'elaborazione teorica della *Bellezza della volgar poesia*, da una doppia innovazione, percepita a livello strutturale e stilistico. In primo luogo, infatti, l'*Elvio* può essere accreditato del titolo di «tragedia» perché contiene personaggi di qualità nobile, non soltanto intrinsecamente, ma anche estrinsecamente in quanto il protagonista ha origini divine¹²; perché contiene i Cori, elementi che rendevano particolarmente pregevoli, a detta dell'autore, le pastorali dell'Ottoboni¹³; perché l'argomento è verosimile benché finto, e quindi non trasgredisce le prescrizioni aristoteliche¹⁴; perché il lieto fine che Crescimbeni presceglie non è, Aristotele alla mano, «disconvenevole alla tragedia», e risulta in più utilissimo agli spettatori che intravedono, nel disegno provvidenziale della teodicea sontuosamente tratteggiata, come «l'innocenza sia protetta dal cielo»¹⁵.

¹² Secondo Gerasto Crescimbeni avrebbe evitato di conferire il titolo di tragedia all'*Elvio*, denominato semplicemente «favola», per evitare di incorrere in eventuali polemiche circa la qualità poco nobile dei personaggi della pastorale. Tuttavia, secondo lui il Custode avrebbe potuto legittimamente rivendicare il carattere tragico della composizione, poiché il carattere nobile del protagonista della rappresentazione, discendente di Apollo, è sufficiente «purché gli altri Personaggi non sieno vili, buffoni o cianciatori, e azioni non facciano ripugnanti al nobile avvenimento tragico», Crescimbeni, *La bellezza...*, cit., p. 196.

¹³ «Ma più che ad ogni altro, si dee l'onore d'aver ritornato simil buon gusto in Italia al nostro inclito acclamato Crateo, Autore della nobilissima Pastorale dell'*Amore Eroico tra i Pastori*, il quale è stato il primo, che abbia ripigliate le antiche regole, introducendo in essa i cori», ivi, p. 243.

¹⁴ All'obiezione di Elcino, il quale contestava la natura interamente fittizia del soggetto («Non ancora però mi riconsiglio, che Tragedia ella sia, perché la considero fondata totalmente su 'l finto»), Gerasto, dopo aver ammesso che la favola si ispira ad un evento reale, protesta contro le accuse richiamandosi ad Aristotele: «Ma non però io consento, esser necessario nella Tragedia, che il fatto sia vero, lodando Aristotele al sommo la Tragedia del Fiore d'Agatone, che di pura invenzione è composta», ivi, pp. 197-198.

¹⁵ Richiamandosi ancora ad Aristotele, Crescimbeni difende la liceità del lieto fine per le tragedie, attribuendo a questo tipo di drammi un'utilità più acconcia ai gusti del pubblico moderno (e cristiano): «Che le Tragedie possano tessersi di lieto fine, non può dubitarsene, perché, se investigatoremo il più rimoto principio di tal componimento, troveremo, che intanto la Tragedia va per lo più a finire infelicemente, in quanto tratta di fatti di Personaggi Grandi, i quali fatti si raggirano sopra gran moli, ed hanno grandi, e potenti emuli; ed il conturbamento delle cose è tale, che non sa sciogliersi, che con esito miserabile. Or questi conturbamenti, chi negherà che alle volte possano felicemente terminare? Ed ecco il perché le Tragedie sono capaci di lieto fine, non men che di mesto. Che poi le Tragedie di lieto fine sieno ottime, egli è ugualmente chiaro; imperocché, se da quelle, che terminano infelicemente, ritraggono gli ascoltanti l'utile insegnamento, che i falli

Secondariamente, a livello di stile – inteso secondo la concezione crescimbiana di commistione della bellezza esterna, retorico-formale, ed interna, puramente contenutistica –, la pastorale arcadica emenderebbe i vizi dei drammi precedenti, eliminando – almeno nella teoria – scene audaci ed equivoci indecorosi che appartenevano alla tradizione pastorale seicentesca, all’insegna di una rappresentazione ‘eroica’ dell’amore. Questo specifico ‘eroismo’ dei pastori, identificato in passato come una fedeltà incondizionata all’amore frustrato che assecondava una *voluptas dolendi* poggiata su solide basi neostoiche¹⁶, oppure più semplicemente ricondotto all’osservanza di un’etica del quotidiano che contemplava valori perpetui come la costanza e la fede¹⁷, parrebbe risolversi a livello prettamente stilistico – nella prospettiva della foggia di un lessico poetico adatto a sublimare la materia erotica –, se si accoglie la definizione crescimbiana di questo eroismo, articolata ancora una volta in margine al commento dei drammi di Pietro Ottoboni. Secondo il Custode, infatti, «gli amori sparsi» nell’*Amore eroico fra’ Pastori* di Ottoboni sarebbero «in tal maniera eroici che neanche ammettono la tenerezza ed effeminatezza d’alcune parole che si sogliono usare comunemente in questi poemi [...] per maggiormente esprimere l’affetto e la passione amorosa»¹⁸. Da questa risistemazione in senso classicistico della struttura della favola, e dall’affinamento delle tecniche stilistiche attraverso cui celebrare un progetto poetico e teologico imperniato sul coronamento dell’amore di una felice coppia di pastori-dei deriva il carattere eminentemente tragico – nel senso dantesco di ‘grave’ – che Crescimbeni conferisce alla nuova pastorale arcadica.

3. La fortuna della pastorale in Arcadia: il trionfo dell’ibridazione

Per comprendere la natura della drammaturgia pastorale arcadica è tuttavia necessario addentrarsi nella selva di componimenti scenici che, a partire dal 1690, viene prodotta in seno all’Arcadia romana e alle colonie sorte in tutto il

si puniscono; le altre di lieto fine loro dimostrano e l’istesso insegnamento, e l’altro non minore, cioè che l’innocenza è protetta dal Cielo. [...] E oltre acciò le Tragedie d’infelice fine, lasciando sempre amareggiato l’animo de’ riguardanti, non fanno conseguire al compositore la signoria universale de gli umani affetti, pregio più riguardevole del Poeta. Ma se egli opera in guisa, che l’infelice risorga nell’ultimo passo della Tragedia, i riguardanti avranno senza fallo maggior movimento d’affetti, per la mescolanza della compassione, e tristezza passata coll’allegrezza, e congratulazione presente, la quale, tanto più riuscirà dilettoza, quanto più sopraggiungerà inaspettata», ivi, pp. 199-200.

¹⁶ Cfr. D. Dalla Valle, *L’eroe pastorale barocco: dal Pastor Fido alla pastorale francese*, in Ead., *Aspects de la pastorale dans l’italianisme du XVII^e siècle*, cit., pp. 45-74.

¹⁷ M.G. Accorsi, *Pastori e teatro. Poesia e critica in Arcadia*, Modena, Mucchi, 1998, pp. 37-73.

¹⁸ Crescimbeni, *La bellezza...*, cit., p. 210.

territorio. Da un esame seppur sommario, effettuato su un campione ristretto di pastorali – quasi sempre per musica – composte fra il 1690 e 1709 si ricaveranno numerosi tratti distintivi comuni¹⁹. Dal punto di vista del sistema dei personaggi si percepisce immediatamente la riduzione del numero degli attori, talvolta solamente quattro, talaltra pochi di più – sei, otto, raramente di più – suddivisi abitualmente in due coppie di amanti che intrecciano fra loro varie relazioni di amicizia o parentela, magari latente e manifestata soltanto grazie all'intervento degli oracoli; inoltre si trovano spesso degli spasimanti destinati ad essere delusi o dei personaggi propriamente negativi, come il vecchio o la vecchia in preda «al pizzicor d'amore»²⁰.

Vengono in genere recuperati molti elementi, per così dire 'narratologici', della tradizione tragicomica tardo-cinquecentesca e primo-seicentesca: non mancano mostri ed oracoli, né sacrifici, compaiono finte morti e *dei ex machina*²¹, sebbene questi ultimi si trovino abbastanza sporadicamente. Spesso, secon-

¹⁹ Per questa breve rassegna sarà presa in considerazione una ristretta rosa di drammi pastorali arcadici; sono stati privilegiati gli autori più rappresentativi legati all'Accademia d'Arcadia e alle succursali sparse sul territorio nazionale in un ristretto arco cronologico circoscritto tra la fondazione dell'Accademia e il 1711, anno della fatidica «division d'Arcadia». I componimenti in questione sono i seguenti: Pietro Ottoboni, *Amore e gratitudine* (1690); Id., *L'Eurillo ovvero l'Amore eroico tra i pastori* (1691); Giovan Mario Crescimbeni, *L'Elvio* (1695); Eustachio Manfredi, *Dafni* (1696); Apostolo Zeno, *Il Tirsi* (1696); Aurelio Aureli, *La ninfa bizzarra* (1697); Eustachio Manfredi e Pier Jacopo Martello, *La ninfa costante* (1697); Pier Jacopo Martello, *Gli amici* (1699); Pietro Antonio Bernardoni, *Il Geloso di sè medesimo* (1700); Id., *Il Meleagro* (1706); Girolamo Frigimelica Roberti, *Il Dafni* (1705); Id., *Il selvaggio eroe* (1707); Francesco Silvani, *Ama più chi men si crede* (1709); Scipione Maffei, *La Fida Ninfa* (1732, ma scritto molti anni prima, forse tra il 1693 e il 1694). Sulla pastorale maffeiana si rimanda al contributo di G.F. Folena, «Prima le parole, poi la musica». *Scipione Maffei poeta per musica e La Fida Ninfa*, in *Vivaldi veneziano europeo*, a cura di F. Degrada, Firenze, Olschki, 1980, pp. 205-233.

²⁰ I personaggi comici non sono completamente banditi dalla pastorale arcadica, come si evince, ad esempio, da *Amore e gratitudine* dell'Ottoboni, in cui figura il personaggio di Idrena, donna matura che tenta di ghermire il giovane Daliso, oppure dal dramma di Silvani, *Ama più chi men si crede*, in cui il vecchio pastore Silvano condanna a morte la giovanissima Lindori, in ragione del fatto che questa non ricambia il suo amore. L'espressione citata a testo è tratta dalla battuta con cui Silvano, pentitosi, chiude il dramma, dopo che Lindori è stata salvata per intervento divino e ha convolato a nozze con il suo vero amore, Ergasto: «Ed io, Lindori, estinguo /Tutte le fiamme mie, /Che mal non v'è, non v'è follia maggiore, /Che in vecchie membra il pizzicor d'amore. /Pace all'Arcadia, pace», F. Silvani, *Ama più chi men si crede. Melodrama Pastorale da Rappresentarsi nel Famosissimo Teatro Grimani di S. Giovanni Grisostomo*, Venezia, Rossetti, 1709, p. 70.

²¹ Mostri minacciosi pronti a turbare la vita dell'Arcadia fino a che un sacrificio d'amore non placherà l'ira degli dei popolano l'*Elvio* di Crescimbeni, *Ama più chi men si crede* di Silvani e il *Meleagro* di Bernardoni. Oracoli capaci di dirimere il garbuglio degli amori originando agnizioni risolutive si trovano, oltre che nei primi due di questi drammi, anche ne *Gli amici* di Martello, dove tutta la favola ruota attorno all'interpretazione di un oracolo: Aci e Filli, due fratelli, sono innamorati rispettivamente di Clori e Tirsi, pastori loro amici che però stanno per unirsi in matrimonio. Le nozze vengono bloccate da un oracolo («in due germani il comun sangue il vieta») che parrebbe rivelare una consanguineità fra i promessi; Clori e Tirsi decidono quindi di assecondare le passioni di Aci e Filli e di celebrare un doppio sposalizio che accontenterebbe tutti.

do le indicazioni di Crescimbeni, i drammi comprendono invece i Cori in fine di atto²².

Quanto al quadro degli affetti rappresentati, esso è circoscritto e costante, all'interno di un ambiente che, lungi dall'assumere la forma dell'edenico *locus amoenus* in cui scorrono latte e miele, riesce piuttosto una selva argentea nella quale sono penetrati a fondo i semi della discordia, della malizia e del tradimento²³. La gelosia, talora spinta fino al parossismo, come nel *Geloso di sé medesimo* di Bernardoni²⁴, è quasi sempre il motore della rappresentazione, insieme all'infedeltà di alcuni pastori e ninfe. I protagonisti sono tutt'altro che impeccabili, risultando spesso amanti frivoli e propensi a godere della compagnia di molteplici corteggiatori o corteggiatrici. La rosa di virtù messa in scena comprende invece la fedeltà e la costanza, valori sommi dell'erotismo pastorale, ma anche adatti a farsi carico di un significato allegoricamente religioso, che vengono di norma premiati dalla provvidenza nel finale del dramma. I pastori e le ninfe dei drammi arcadici sono spesso votati al sacrificio di sé stessi e dei propri sentimenti

Se non che nel mentre si scopre che Clori e Tirsi non intrattengono alcun legame di parentela, e potrebbero legittimamente sposarsi; tuttavia, in nome dell'amicizia, Tirsi lascia Clori ad Aci e si unisce a sua sorella, inverando, attraverso il proprio magnanimo sacrificio, la predizione dell'oracolo e garantendo il lieto fine a tutti. Quanto alla finta morte, espediente adottato dal Tasso nell'*Aminta*, se ne ritrovano tracce in *Amore e gratitudine* di Ottoboni – dove l'eroico Celindo sembra venire ucciso nel corso di una tempesta – e nella *Fida Ninfa* di Maffei, dove Licori è creduto morto, anche in virtù del ritrovamento di un velo perduto che pare documentare la morte della ninfa.

²² I Cori compaiono, oltre che nell'*Elvio* di Crescimbeni e nell'*Amore eroico tra i Pastori* di Ottoboni, anche nel *Tirsi* di Zeno e nel *Dafni* di Frigimelica Roberti.

²³ Nel suo *Tirsi* Zeno situava la vicenda in un'epoca argentea nella quale «il vizio, pessima corruttela de' Regni, avea principiato a dilatare i confini ne' villereccj tugurj, e a far domestica alcuna di sue licenze alle selve» (A. Zeno, *Al cortese lettore*, in *Il Tirsi. Drama pastorale per Musica da rappresentarsi nel Teatro di S. Salvatore l'Autunno dell'Anno MDCXCVI*, Venezia, Nicolini, 1696, s.n.p.). Anche nei boschi in cui è ambientata *La Ninfa costante* di Manfredi è arrivata la malizia delle città («Però, tralasciandosi l'introdurre in questo scherzo pastori, ci siam contentati di Ninfe, la maggior parte, sante, e saggie, e d'una alquanto maliziosa, ma di malizia, che non offende punto l'udito di chi la deve ascoltare: e questa serve per far spiccare la resistenza dell'Eroina», E. Manfredi, P.J. Martello, *La ninfa costante. Scherzo pastorale in occasione della Solenne Professione fra le Monache Scalze di Reggio di Suor Maria Serafina Teresa dello Spirito Santo*, Bologna, Sarti, 1697, p. 5). Nelle altre pastorali prese in considerazione abbondano peraltro i personaggi negativi, dall'incostante Ergisto, protagonista della *Ninfa bizzarra* di Aureli, incline a tradire amici e amanti, al Rosauero dell'*Amore eroico tra i Pastori*, personaggio meschino che prima tenta di violare Lidia e poi medita di uccidere il rivale Eurillo.

²⁴ Questo è in sintesi il soggetto del *Geloso di sé medesimo* di Bernardoni: Eurilla, sin da piccola, viene promessa in sposa al coetaneo Alcindo; costui, non appena arriva in età maritale, si reca a Creta per vedere se la fama della bellezza di Eurilla corrisponde o meno al vero. Così, nei panni dello straniero Elpino, conosce la giovane e se ne innamora, creando alla ragazza numerosi dubbi circa il suo matrimonio e una certa confusione in Alcindo, che si scopre appunto «geloso di sé medesimo», P.A. Bernardoni, *Il geloso di sé medesimo. Drama pastorale per musica*, in Id., *Poemi drammatici*, vol. II, Bologna, Pisarri, 1707, pp. 9-53.

in funzione dell'amata o di un amico, come avviene ne *Gli amici* di Pier Jacopo Martello; soltanto attraverso questa rinuncia alle proprie ambizioni personali giungono a celebrare il lieto fine, un imeneo gioioso che procede appunto da un'eroica rinuncia, oppure da un ravvedimento che appare frutto episodico di una delusione amorosa, piuttosto che il risultato di una tangibile maturazione interiore²⁵. Insomma, basterebbe soltanto questo rapido elenco per capire come la pastorale della prima Arcadia costituisca non soltanto l'antecedente (poco) illustre, ma l'effettiva incubatrice del melodramma metastasiano²⁶.

La risistemazione della pastorale all'interno della gerarchia dei generi prescritta dal Crescimbeni, ponendo il dramma boschereccio a stretto contatto con il tragico e l'eroico, pareva altresì agire da detonatore destinato a far esplodere le tendenze contaminatorie e le pratiche di ibridazione a cui i letterati tardo-seicenteschi, nonostante qualche dichiarazione di circostanza, non avevano affatto rinunciato. Ecco allora fiorire numerose pastorali eroiche, dal *Filindo* (1695) alla *Dorilla in Tempe* di Antonio Lucchini (1726), fino ai drammi – autentici monumenti alla pratica della contaminazione dei generi – del padovano Girolamo Frigimelica Roberti, autore di tragedie per musica, tragedie satiriche, tragedie pastorali e finanche di una tragicommedia pastorale-eroica, il *Selvaggio eroe*²⁷.

Ma la fortuna della pastorale arcadica si misura anche osservando la presenza di elementi pastorali al di fuori della tragicommedia, dal momento che, in virtù del carattere multiforme ed eclettico del codice lirico-pastorale, esaltato da Crescimbeni proprio per la sua duttilità, anche negli altri generi rappresentativi contemporanei si ritrovano numerosi spunti tipici delle favole boscherecce. Fra le tragedie che conservano questa traccia, sarà il caso di citare almeno quella *Merope* di Scipione Maffei che catalizzerà la discussione sulla rinnovata tragedia italiana per quasi un secolo e che a livello sia stilistico che strutturale manifesta

²⁵ Il sacrificio di sé stessi e del proprio amore è un vero e proprio *Leitmotiv* delle pastorali arcadiche; dalla Mirzia dell'*Elvio*, che rinuncia al proprio amore per il protagonista, al sacrificio di Tirsi ne *Gli amici* del Martello (cfr. *supra*), sino a quello, in *Ama più chi men si crede*, di Fiordalba, amante delusa, disposta ad offrirsi in pasto al mostro che affligge la comunità dei pastori per placare la collera di Diana.

²⁶ Oltre al classico volume di W. Binni, *L'Arcadia e il Metastasio*, Firenze, La Nuova Italia, 1968, andranno citati almeno: E. Sala di Felice, *Metastasio: ideologia, drammaturgia, spettacolo*, Milano, Franco Angeli, 1983; Ead., *Sogni e favole in sen del vero: Metastasio ritrovato*, Roma, Aracne, 2008; A.L. Bellina, C. Caruso, *Oltre il barocco: la fondazione dell'Arcadia. Zeno e Metastasio: la riforma del melodramma*, in *Storia della letteratura Italiana*, diretta da E. Malato, vol. VI, Roma, Salerno, 1998, pp. 239-312; *Il melodramma di Pietro Metastasio: la poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento*, a cura di E. Sala di Felice e R. Caira Lumetti, Roma, Aracne, 2001.

²⁷ Sulla fortuna della pastorale eroica rimando al mio contributo, *Eroi pastori: forme e storia della pastorale eroica da Crescimbeni a Metastasio*, in *Cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di G. Baldassarri, V. Di Iasio, G. Ferroni, E. Pietrobon, Roma, Adì editore, 2016, pp. 1-9.

segni di un contatto con la pastorale che al tempo non si mancò di cogliere²⁸.

4. Gravina e le pastorellerie. Fragilità di un modello letterario ed etico-politico

Sebbene il dramma pastorale si configuri come uno dei perni fondamentali della teoria letteraria arcadica, esso costituisce anche uno degli oggetti di scontro, se non quello principale, che porterà alla divisione d'Arcadia e alla separazione fra i due grandi animatori della vita culturale dell'Accademia nei suoi primi due decenni, Crescimbeni e Gravina. I due avevano una concezione profondamente diversa della letteratura: al convinto classicismo, ricco di riflessi filosofici, del roggianese, corrispondeva, nel Custode, un'apologia schietta della poesia moderna, e principalmente della lirica e della pastorale, che veniva posta al servizio – sotto l'ombra di un datato neoplatonismo di maniera – di un cristianesimo militante.

In questa *querelle* tutta italiana fra *anciens* e *modernes*, nel quale si scontravano da una parte le «antiche favole» dall'altra le tragicommedie pastorali cinque-seicentesche, si opponevano non soltanto due poetiche, ma due differenti *Weltanschauungen*. Se il Gravina aveva potuto abbracciare in un primo momento il progetto pastorale crescimbeniano, ciò era dovuto al fatto che nell'*Endimione* protagonista del dramma guidiano egli vedeva realizzate le potenzialità dell'uomo di elevarsi ad un piano divino²⁹. Tuttavia nella pastorale Crescimbeni scorgeva soltanto il genere di poesia rappresentativa che meglio si adattava a celebrare, con inedita gravità stilistica rispetto al passato, l'espletamento della

²⁸ Non sarà un caso che i paratesti figurativi di alcune edizioni della *Merope* maffeiana rappresentino la scena del sacrificio, distaccandosi deliberatamente dall'azione della tragedia maffeiana, nella stessa maniera in cui essa veniva restituita nelle illustrazioni del *Pastor Fido* (cfr. L. Riccò, *L'Arcadia in mano: illustrazioni editoriali della favola pastorale (1583-1678)*, vol. I, Roma, Bulzoni, 2012, p. 213); anche a livello iconografico è dunque documentata una tendenza a sovrapporre le due diverse favole, nel segno di una percettibile vicinanza a livello strutturale e stilistico, che peraltro notava acutamente Ippolito Pindemonte, con tutte le cautele del caso, nel suo elogio del Marchese: «Più leggesi la *Merope*, e più si resta presi da quello stile e verseggiamento, ch'è un frutto nuovo sul terren nostro, ma però di sapore totalmente italiano. Dissi nuovo, come nuove esser possono e nelle scienze e nelle arti le umane intraprese, alle quali veggiamo i tentativi de' predecessori essere sempre di lume e guida. Riguardo alla *Merope* questo lume, benché tenue, e questa guida, benché lontana, parmi vederla non tanto nelle tragedie del Cinquecento, comeché la *Semiramide* del Manfredi sia verseggiata con forza veramente e con varietà, quanto nel *Pastor Fido*», I. Pindemonte, *Elogio del marchese Scipione Maffei*, Verona, Moroni, 1784, p. 127.

²⁹ In merito al *Discorso sopra l'Endimione* e alla sua cruciale importanza nello sviluppo del pensiero graviniano rimane fondamentale il contributo di A. Quondam, *Cultura e ideologia di Gian Vincenzo Gravina*, Milano, Mursia, 1968. Utili spunti sono offerti anche recentemente da V. Gallo, *Introduzione*, in G.V. Gravina, *Delle antiche favole. In appendice Discorso sopra l'Endimione di Alessandro Guidi*, a cura di V. Gallo, Roma-Padova, Antenore, 2012, pp. VII-CXXI: LIII-LVII.

teodicea, il compiersi della giustizia divina che comparte mali e beni a seconda delle azioni compiute.

Lo scontro fra i due risultava così inevitabile: spogliati di ogni forma di allegorismo sapienziale, i drammi boscherecci diventavano per Gravina sciocche «pastorellerie»³⁰. Rivolgendosi al modello greco, sotto l'egida della lettura di Giasone de' Nores, acerrimo rivale del Guarini, egli recuperava, dal punto di vista della poesia rappresentativa, l'idea di una tragedia che dovesse «ispaventare i popoli dalla tirannide», contrastando al contempo le aspirazioni sublimi di una tragicommedia pastorale che gli appariva ridicola – ed «inverosimile» – nel voler attribuire pensieri arguti e ragionamenti cortigianeschi a semplici pastori³¹.

Concorde con Rapin, Bouhours e con gli altri francesi che rimarcavano i difetti strutturali dell'*Aminta* e soprattutto del *Pastor Fido*³², il letterato calabrese era volto alla scrittura di tragedie politiche, le *Tragedie Cinque*, tratte dal mito greco e dalla storia romana; in esse delineava la figura del sapiente, uomo lungimirante e capace di lottare contro le forze demagogiche e tiranniche per il bene di un popolo ingrato³³. Quando nella produzione graviniana riaffiora la pasto-

³⁰ Così Gravina nella lettera al Maffei sulla divisione d'Arcadia: «L'altra cagione di questa segregazione è stata che cercando molti ridurre quella ragunanza dalle cicalate pastorali e dai sonettini e canzoncine a qualche più solida e più profittevole applicazione, particolarmente all'esposizione delle antichità greche e latine tanto storiche quanto favolose, ed altri nobili argomenti da scrivere, sempre questa proposizione è stata rigettata dai regolatori, li quali non han voluto concedere agli altri maggior campo di quello coltivato da loro», G.V. Gravina, *Della divisione d'Arcadia, lettera ad un amico*, in Id., *Scritti critici e teorici*, a cura di A. Quondam, Bari, Laterza, 1973, pp. 479-490: 472.

³¹ «Il Guarino, non solo spogliando d'ogni semplicità i suoi pastori e le sue ninfe, applica loro il costume corteggianesco; ma per sostenere sì strano impegno, tira dalle corti alle selve una meretrice ad ordire quel labirinto; né si vede come donna sì vana, senza proposito di emendare e ritrattare le sceleraggini della trascorsa vita, voluto abbia cangiare i piaceri e le pompe della città con l'asprezza delle selve e delle spelonche. [...] Il Tasso poi, che ha voluto simili deformità fuggire, rappresenta anch'egli, sotto nome di pastori e ninfe, reali caratteri», G.V. Gravina, *Della tragedia*, in Id., *Scritti critici e teorici*, cit., pp. 503-589: 524-525.

³² Nel «Prologo Galeato» dell'*Andromeda* Gravina polemizza contro l'eccessivo raffinemento retorico delle pastorali cinque-seicentesche, e riferendosi ai drammi di Tasso e Guarini, confessa che questi «Il solo nome hanno di pastorizia /Ché stil, costume, affetto han tutto eroico /E son pastori vestiti di porpura». Non mancano affondi ancor più duri nei confronti del *Pastor Fido*, nel quale, a suo dire, «anche le ninfe fanno da teologo», e i pastori «Tanto acuti e garruli /Par che nutriti sien nell'anticamera, /E trattan materie più politiche /Di quelle della corte di Tiberio», A. Quondam, *Addenda graviniana. I prologhi inediti alle Tragedie con alcune osservazioni sulla «visione tragica» delle stesse*, «Filologia e Letteratura», XVI, 1970, pp. 265-320: 280-281.

³³ Sulla figura del «sapiente» nelle tragedie di Gravina, indagato a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso (cfr. N. Badaloni, *Introduzione a Vico*, Milano, Feltrinelli, 1961, pp. 258-265 e W. Binni, *Il Settecento*, Milano, Garzanti, 1968, pp. 421-423), si rimanda agli studi di A. Quondam, *Cultura e ideologia di Gian Vincenzo Gravina*, cit.; P. Luciani, *Le passioni e gli affetti. Studio sul teatro tragico del Settecento*, Pisa, Pacini, 1999, pp. 24-53; F. Lomonaco, *Filosofia, diritto e storia in Gianvincenzo Gravina*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2006; e da ultimo C. Guaita, *Per una nuova estetica del teatro. L'Arcadia di Gravina e Crescimbeni*, Roma, Bulzoni, 2009.

rale, nell'*Andromeda*, è soltanto a scopo parodico e dissacratorio: nei meschini personaggi che si alternano sulla scena di questa tragedia vengono infatti messe in ridicolo l'ideologia politica e il contenuto poetico del dramma pastorale³⁴.

La proposta di Gravina, come è stato già constatato, si rivelerà alla lunga vincente: al prototipo tragico così vituperato a cui aveva dato i natali guarderà Alfieri alla fine del secolo; con lui e con la sua definizione di concetti quali quelli di «immaginazione» e di «verisimiglianza» dialogheranno grandi figure, quali Foscolo e Leopardi. Tuttavia, per quasi tutto il Settecento è quella crescimbeniana, nobilitata nella versione del Metastasio, ad avere la meglio.

³⁴ Cfr. E. Zucchi, «*Or che sta sotto il pericolo /quanto è dolce la Reina*». Una proposta di lettura dell'*Andromeda* di Gian Vincenzo Gravina, «Atti e memorie dell'Accademia d'Arcadia», V, 2015, pp. 155-188.