

BIBLIOTECA DELL'ARCADIA



Atti e Memorie dell'Arcadia

1

2012



ROMA

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

«Atti e Memorie dell’Arcadia» è una pubblicazione con revisione paritaria

«Atti e Memorie dell’Arcadia» is a Peer-Reviewed Publication

Comitato scientifico

Savio Collegio dell’Arcadia: Rosanna Pettinelli, custode generale, Rino Avesani, procustode, Maria Teresa Acquaro Graziosi, Nino Borsellino, Francesco Sabatini, Luca Serianni, consiglieri, Michele Coccia, segretario, Eugenio Ragni, tesoriere, Fiammetta Terlizzi, direttrice della Biblioteca Angelica

Claudio Ciociola, Maria Luisa Doglio, Manlio Pastore Stocchi, Franco Piperno, Paolo Procaccioli, Corrado Viola, Alessandro Zuccari

Redattore editoriale

Pietro Petteruti Pellegrino

ISSN 1127-249X
ISBN 978-88-6372-447-9

© Accademia dell’Arcadia, 2012

*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, 24
Tel. 06.39.67.03.07 - Fax 06.39.67.12.50
e-mail: info@storiaeletteratura.it
www.storiaeletteratura.it

FRANCESCO LUCIOLI

SCRITTURA E RISCrittURA NELLA POESIA
DI JACOPO DURANDI

Jacopo Durandi non era arcade¹. Era membro di numerose accademie, piemontesi – la Società Sampaolina, in parte confluita nel 1791 nell'Accademia degli Unanimi, in cui il letterato figura col nome di Il Convincente, l'Accademia Subalpina di storia e belle arti, attiva dal 1801 al 1802 sotto la guida di Carlo Botta, l'Accademia delle Scienze di Torino e quella degli Indefessi di Alessandria, in cui fa il suo ingresso nel 1803² –, italiane – l'Accademia Italiana di Livorno, dal 1807, la Pontificia Accademia dell'Archeologia di Roma, dal 1813 – e straniere – l'Accademia Celtica di Parigi, che gli apre le porte nel 1803 –, ma non dell'Arcadia. Anzi, proprio contro l'universo arcadico è indirizzato il *Discorso intorno a' Geni della poesia e del canto venerati dai nostri antichi come dai greci Apollo e le Muse*, discorso maturato nell'ambito delle esperienze accademiche e premesso alla nuova edizione degli *Idily*³ come dedica ai rappresentanti dell'accademia torinese dei Pastori della Dora, nel cui consesso Durandi è accolto con l'appellativo pastorale di Nearco il 18 gennaio 1805⁴. Dopo un iniziale elogio del nome scelto per il

¹ Su Jacopo Durandi, poeta, storico e giurista, nato a Santhià (Vercelli) il 25 luglio 1737 e morto a Torino il 28 ottobre 1817, sono disponibili alcuni profili biografici: G. DE GREGORY, *Vita di Jacopo Durandi cavaliere e consigliere dell'ordine militare de' SS. Maurizio e Lazzaro*, Torino, Pomba, 1817; L. BALLIANO, *Della vita e degli scritti di Iacopo Durandi da Santià*, Vercelli, Tip. Lit. Guidetti e Perotti, 1874; R. ORDANO, *Iacopo Durandi*, Santhià, Pro Loco, 1969.

² Per le accademie piemontesi ricordate è sempre utile il volume di T. VALLAURI, *Delle società letterarie del Piemonte*, Torino, Tipografia dei fratelli Favale, 1844, rispettivamente pp. 216-224, 282-289, 249-250, 156-215, 292; più in generale, per la cultura accademica piemontese fra XVIII e XIX secolo è di fondamentale importanza la dettagliata analisi di C. CALCATERRA, "Il nostro imminente risorgimento". *Gli studi e la letteratura in Piemonte nel periodo della Sampaolina e della Filopatria*, Torino, SEI, 1935.

³ J. DURANDI, *Idily e Discorso intorno a' Geni della poesia e del canto venerati dai nostri antichi come dai greci Apollo e le Muse*, Torino, dalla stamperia di Saverio Fontana, 1808: il *Discorso* a pp. 3-60.

⁴ In proposito cfr. ancora VALLAURI, *Delle società letterarie del Piemonte*, pp. 292-303.

nuovo consesso – che «mi andò tanto più a genio anco perché non preso a presto né mendicato a multiplicar novelle colonie di arcadi» –, il letterato si scaglia violentemente contro quanti

vanno allegoricamente del continuo peregrinando e rampicandosi e sdruciolando su quei lontani e loro non ben noti dirupi e burroni e rompicolli. Non badano punto che noi medesimi già da gran tempo abbiam fatto esuli e straniere quelle immaginate donzellette da cittadine ugualmente nostre, che llo furono una volta. [...] Se cotesi salirono dipoi a tanta celebrità non fu già perché lassù vi spirasse aria più sottile e pura e eccitatrice dell'entusiasmo, oppur fossero dessi più deliziosi e migliori de' nostri, come sembra si presupponga, sendo a rincontro più desastrosi e malvagi⁵.

La polemica di Durandi si concentra su due elementi: «voler richiamare e rintegrar le Muse, sippure negli altri loro antichi ed obbliati dominii, e surrogar de' domestici monti al Parnaso, che non ha, e non ebbe mai per sé stesso, verun pregio per cui dovesse preferirsi ad ogni altro, fuor della superstiziosa sua fama»⁶. Le motivazioni di tali accuse si possono rintracciare in un'altra opera erudita pubblicata negli stessi anni, le *Ricerche sopra l'età in cui la sede e il culto delle Muse si trasportò dal Monte Olimpo in su quelli del Parnaso, dell'Elicon, Pindo, ec.*, in cui il letterato piemontese chiarisce che l'elezione del Parnaso a sede delle Muse è di fatto una scelta pretestuosa e arbitraria, che non ha alcun riscontro nei testi letterari più antichi, ma va ricondotta al prestigio del santuario di Delfi, a cui si «aggiunsero la Pizia, o profetessa, ed il furore poetico non ancora conosciuto a' tempi di Omero»⁷. Ma, prosegue Durandi nel *Discorso*,

dappoiché ammutoli quell'oracolo e si riserrò la buca dell'antro fatidico del tempio di Delfo e disparvero la Pizia, o profetessa, e le soperchierie di quella favolosa religione, [...] strana cosa dee parere che solamente i poeti di ogni nazione abbian voluto continuar a vivere in que' lontani secoli e paesi, e con vane illusioni e frasi ripetute a sazietà, e per una sterile moda e servile imitazione, mantener vive delle idee, de' nomi e de' simboli per altro del tutto estranei al loro intendimento e ridicoli, e i quali nella sostanza non significavan quello ch'essi intendono farli significare⁸.

La condanna dell'immaginario arcadico si lega dunque, innanzi tutto, a ragioni storiche, alla riconosciuta falsità dei miti che ne costituiscono il

⁵ DURANDI, *Discorso*, pp. 4-5.

⁶ *Ivi*, p. 4.

⁷ J. DURANDI, *Ricerche sopra l'età in cui la sede e il culto delle Muse si trasportò dal Monte Olimpo in su quelli del Parnaso, dell'Elicon, Pindo, ec., vera epoca della civilizzazione, e prima cultura letteraria della Grecia antica*, «Mémoires de l'Académie impériale des sciences, littérature et beaux-arts de Turin», XIX, 1809-1810, pp. 37-109: 67.

⁸ DURANDI, *Discorso*, p. 53.

fondamento. Di qui l'impossibilità di riprodurre un passato ormai perduto e, conseguentemente, l'inutilità di una poesia che ricorra esclusivamente ad un repertorio, tematico e figurativo, vieto e stereotipato. Durandi non rifiuta la classicità – critica anzi Winckelmann, che aveva ipotizzato una dipendenza dell'arte greca dalla cultura fenicia ed egizia, affermando che «non potevano imparare i Greci le belle arti da chi appena le conobbe, ma eglino stessi le crearono come avean creato le Muse fatte signore di quelle»⁹; Durandi rifiuta il Classicismo che attinge in modo indiscriminato al mondo greco-latino dimenticando le proprie origini. Nell'*Arcadia* contro cui si scaglia il giurista non va perciò riconosciuta soltanto l'accademia romana con le sue colonie, ma più in generale la poesia e la cultura che essa rappresenta. Il *Discorso* e le *Ricerche* sono opere del maturo Durandi, un letterato che aveva esordito giovanissimo come autore di idilli pastorali e drammi metastasiani, poi abbandonati per dedicarsi alle leggi e soprattutto alle indagini sulla storia del Piemonte e degli antichi popoli d'Italia, indagini accomunate da uno stesso tema di fondo: «la soppressione romana della originaria diversità italiana»¹⁰. Se la ricostruzione storica è finalizzata alla riscoperta delle origini, alla riscoperta della molteplicità culturale delle radici italiche, allo stesso tempo la ricerca erudita si lega indissolubilmente alla riflessione poetica, perché permette di contrapporre al mondo classico un altro mitico passato. In tal modo,

se restassero ancora a scegliersi il monte su cui stabilir la reggia di Apollo e delle Muse e i simboli allusivi alla vanità de' poeti, non si sceglierebbono certo il Parnaso o Pindo o l'Elicono e nemmeno le mentovate cerimonie dell'oracolo delfico. Le nostre e tante altre montagne d'Italia e di altre province d'Europa vi avrebbono per avventura migliori titoli per pretendere ed aspirare a un tanto onore¹¹.

La sostituzione del Parnaso con le montagne italiane ed europee non è soltanto una vaga speranza, né un semplice monito utilizzato come omaggio per i Pastori della Dora, cui Durandi riconosce il merito di aver abbandonato l'immaginario arcadico in favore dei miti patri; il letterato piemontese individua anche un preciso momento nella storia della poesia – ad ulteriore dimostrazione dell'indissolubile legame fra indagine storiografica e riflessione letteraria – in cui il mondo greco-latino non costituisce più (e, allo stesso tempo, non costituisce ancora) un modello di riferimento:

⁹ DURANDI, *Ricerche*, p. 46.

¹⁰ C. DIONISOTTI, *Un sonetto di Iacopo Durandi*, in *Studi politici in onore di Luigi Firpo*, a cura di S. Rota Ghibaudi, F. Barcia, vol. III, Milano, Franco Angeli, 1990, pp. 285-305; poi in ID., *Ricordi della scuola italiana*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1998, pp. 81-103: 86.

¹¹ DURANDI, *Discorso*, p. 55.

Di fatto la fantasia viemmeglio commossa da tutto ciò ch'è più strano, salvatico, meraviglioso, è tanto più colpita dall'orrore e dalla solitudine e bizzarria de' luoghi stessi. Così tutti gli antichi popoli, e non di rado anco i moderni (e noi medesimi n'abbiam tuttavia alcuni domestici esempli), qualunque si fosse la lor religione e setta, credettero i monti più scabri e le dirupate lor sommità vieppiù degne di essere abitate dai loro Iddii. Non altramente i bardi, ovvero antichi poeti nostri e di più altre province d'Europa, allogarono i lor Geni della poesia e del canto su per l'Alpi o elevate erte montagne che non son niente ridenti ma ruvide, sassose, asprissime altrettanto che il Parnaso e le altre suddette¹².

Ricostruendo l'origine del mito del Parnaso, Durandi non si limita a svuotare di significato l'immaginario classicistico-arcadico, ma giunge a contrapporre i Geni della poesia nazionale alle Muse classiche, secondo il modello vichiano della *Scienza nuova*, conosciuto per il tramite dell'abate Tommaso Valperga di Caluso¹³. È questo il perno concettuale del *Discorso*: come «per molti altri scrittori dell'ultima generazione europea settecentesca», anche per Jacopo Durandi «la coscienza della crisi che [...] colpisce alle radici il sistema poetico della tradizione occidentale e il suo universo di valori si esprime come certezza del declino della mitologia classica oggettiva, come ricerca di una nuova e più problematica dimensione mitica»¹⁴. Al Classicismo che si riconosce in un sistema simbolico storicamente falso e lontano nello spazio e nel tempo il letterato di Santhià contrappone un altro tipo di classicismo, fondato su un passato reale e cronologicamente e geograficamente più prossimo, la cui più alta esemplificazione viene riconosciuta nella produzione ossianica:

I poemi di Ossian sono forse un bell'esempio di quello dovettero essere a un di presso i poemi de' nostri e degli antichi barbari d'Europa, comeché recentemente una società di dotti inglesi abbia mosso de' nuovi dubbi sopra la vera antichità di quelli. Fossero pur meno antichi, non cesseran d'essere originali e sublimi, pieni d'entusiasmo e d'una eloquenza rapida che nasce dalla veemenza di un'anima non

¹² DURANDI, *Ricerche*, pp. 90-91.

¹³ Cfr. C. CALCATERRA, *La Filopatria*, in ID., *I Filopatridi. Scritti scelti con prefazione sulla "Filopatria" e pagine introduttive ai singoli autori*, Torino, SEI, 1941, pp. xv-xxxvi: xxiv; sulla dipendenza del *Discorso* dalla *Scienza nuova* cfr. ancora ID., *Le adunanze della "Patria società letteraria"*, Torino, SEI, 1943, p. 162 nota 2; per la funzione di primo piano esercitata dal Caluso sulla cultura accademica piemontese ID., *Il Caluso e i romantici*, in ID., *Il Barocco in Arcadia e altri scritti sul Settecento*, Bologna, Zanichelli, 1950, pp. 435-462; M. FUBINI, *L'abate di Caluso e il Vico*, in ID., *Stile e umanità di Giambattista Vico*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1965², pp. 214-218; M. CERRUTI, *La ragione felice e altri miti del Settecento*, Firenze, Olschki, 1973, pp. 13-120.

¹⁴ E. RAIMONDI, *Romanticismo italiano e romanticismo europeo*, Milano, Bruno Mondadori, 2000², p. 58.

ancora inceppata dall'arte ed affatto libera, la qual a sé stessa ogni cosa sottomette e cui basta anche lo strumento di una lingua dura e povera per esprimersi con forza e far sentir la grandezza delle sue idee. [...] Si affermò, è vero, mano a mano il gusto e fecesi più colta e precisa la lingua, ma insieme più debole e certamente meno poetica, come accadde a una vicina spiritosa nazione. Altre da noi più discoste vennero surrogando ben sovente i pensieri alle immagini e le riflessioni ai sentimenti, e generalmente parlando la poesia ne scapita, tantoché non è più qual vuol essere pittoresca o più medesima ch'è il mirabile segreto dello stil sublime¹⁵.

La teorizzazione affidata alle pagine del *Discorso* e delle *Ricerche*, teorizzazione che trova perfetta sintesi nell'identificazione del concetto di sublime con la poesia di Ossian, fa di Jacopo Durandi uno dei molti sostenitori (minori e ancora poco noti) della necessità di un rinnovamento dall'interno della tradizione letteraria. Il raggiungimento di tale obiettivo è il risultato di una doppia rinuncia, agli schemi e alle convenzioni del formalismo classicistico-arcadico ormai privo di valore, ma anche agli eccessi di un sentimentalismo di matrice già romantica, cui vengono contrapposti i valori e i miti della storia patria, la riscoperta di un passato in cui «la sola immaginazione è stata la prima filosofia delle nazioni ancora barbare, e la lor lingua e le prime loro idee furono poetiche»¹⁶. Tale acquisizione critica – peraltro in perfetta linea di continuità con la coeva riflessione accademica piemontese, quella di letterati come Carlo Denina e Gian Francesco Galeani Napione¹⁷ – comporta per il giurista una revisione della propria produzione poetica, revisione in parte già annunciata nel *Saggio sulla imitazione rispetto a' drammi per musica* inserito in apertura del X tomo dell'edizione delle *Opere* di Metastasio pubblicata a Nizza nel 1781: l'opposizione ad un'imitazione pedissequa del poeta cesareo e al rispetto rigoroso dei principi aristotelici – motivata dal fatto che «tutte coteste regole indeboliscono l'arte, mentre sembrano estenderne la superficie, e [...] cotesti principi, o siano siffatti minuti tiranni del talento, l'impiccioliscono e l'inceppano»¹⁸ – si traduce nell'indicazione di una diversa strada da seguire, «la via di un possibile rinnovamento dell'opera metastasiana mediante l'adozione di nuovi temi e l'accentuazione del pathos anche a scapito della levigatezza formale», fino

¹⁵ DURANDI, *Discorso*, pp. 50-51.

¹⁶ Ivi, p. 48.

¹⁷ Sulle relazioni fra Jacopo Durandi e la cultura piemontese del tempo è tornata più recentemente L. RIGALDONE, *Letterati in Piemonte intorno al 1770*, in *Annibale, Torino e «Annibale in Torino». Atti della giornata di studi (Torino, 22 febbraio 2007)*, a cura di A. Rizzuti, Firenze, Olschki, 2009, pp. 23-31.

¹⁸ J. DURANDI, *Saggio sulla imitazione rispetto a' drammi per musica*, in P. METASTASIO, *Opere*, t. X, in Nizza, presso la Società Tipografica, 1783-1785, pp. III-XIV: IV.

al raggiungimento di «esiti preromantici»¹⁹ forse influenzati dall'autorità di Alfieri, che il letterato di Santhià aveva conosciuto nel salotto di Gaetano Emanuele Bava di San Paolo²⁰.

Con l'omaggio accademico dedicato ai Pastori della Dora, Durandi propone dunque un manifesto di poetica fondato sull'abbandono del classicismo arcadico in favore di una poesia che tenti di recuperare «il mirabile segreto dello stil sublime». Tuttavia, la teoria del *Discorso* non sembra trovare alcuna applicazione pratica nel volume cui è premessa: è lo stesso autore a riconoscere che «vo io accennando quello che non seppi fare, avendo dato anzi un troppo contrario ed infelice esempio quando ne' più giovanili miei anni fui preso anch'io dalla smania di verseggiare»²¹. Gli *Idillj* del 1808 sono infatti una riedizione di versi «pubblicati già da quarant'anni»²², ossia della raccolta di idilli inserita nell'edizione in quattro volumi delle *Opere drammatiche* di Durandi edita nel 1766²³. Si tratta di componimenti che il letterato afferma «scritti in mezzo a gentile filarmonica brigata negli continuati ozi della villa [...] per servir alla musica e a solazzo», componimenti incentrati su soggetti «allegorici e allusivi a persone e ad alcuni leggieri accidenti accaduti in quel tempo e il più sovente in villa»²⁴. Durandi potrebbe far riferimento ad un'altra accademia torinese, la Società Filopatria, in cui «fu ammesso per acclamazione [...] il 1° marzo 1792»²⁵ e sulle cui ceneri sorse poi la già ricordata Accademia Subalpina di Carlo Botta. Frutto delle riunioni accademiche sono i tre volumi di *Ozi letterari* stampati a Torino fra 1787 e 1791²⁶, raccolte di prose e versi in cui tuttavia non figura alcun testo attribuibile al letterato di Santhià, i cui primi *Idillj* precedono cronologicamente la pubblicazione della silloge. Rispetto all'edizione del 1766 – che raccoglie tredici componimenti tra cui l'*Arianna abbandonata*, prima opera di Durandi, già pubblicata auton-

¹⁹ F. BLANCHETTI, *Le vicende letterarie e teatrali di un magistrato piemontese del Settecento: i drammi per musica di Jacopo Durandi*, in *Miscellanea di studi* 3, a cura di A. Basso, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1991, pp. 7-35: 31.

²⁰ Sul rapporto fra Durandi e Alfieri cfr. DIONISOTTI, *Un sonetto di Jacopo Durandi*, pp. 95-97.

²¹ DURANDI, *Discorso*, p. 57.

²² Ivi, p. 58.

²³ J. DURANDI, *Idillj*, in ID., *Opere drammatiche*, vol. IV, in Torino, presso Giuseppe Davico stampatore e librajo, 1766, pp. 237-286.

²⁴ DURANDI, *Discorso*, pp. 58-59.

²⁵ G. FAGIOLI VERCELLONE, *Durandi, Jacopo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XLII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1993, pp. 89-92: 91.

²⁶ *Ozi letterari*, Torino, Stamp. Reale, 1787-1791.

mamente nel 1759²⁷ –, gli *Idilj* del 1808 comprendono sei nuovi testi, non meno arcadici dei precedenti²⁸, nonché «alquanti sonettuzzi» composti «secondo il malvezzo di noi Italiani di voler soneteggiare in ogni modo e per qualunque minuta cosa, e sconciar non di rado un sì gentile e delicato, altrettanto che difficile, poemetto»²⁹. Anche in questo caso il letterato deve riconoscere che «non sono cosa nova neppure essi»³⁰, essendo stati già in parte pubblicati nelle *Opere drammatiche* stampate a Torino nel 1759³¹. Completano la nuova edizione degli *Idilj* due componimenti in sestine di ottonari dedicati rispettivamente a *Il sofisma* e *La solitudine*³², altri due testi già editi in precedenza ma, come vedremo, in maniera ben diversa dagli idilli e dai sonetti.

Il *Discorso intorno a' Geni della poesia e del canto* fa dunque da premessa ad una raccolta poetica che apparentemente ne contraddice i presupposti teorici, una silloge di chiara impostazione arcadica i cui componimenti imitano, nelle forme e nei contenuti, le odi-canzonette metastasiane dedicate agli amori del timido pastore Elpino per belle ninfe di nome Filli, Egle, Clori o Nice. Nulla dunque di più lontano dalle dichiarazioni di poetica incentrate su un diverso genere di classicismo. Tuttavia, se si confrontano più attentamente le due edizioni di idilli, si scopre che i testi pubblicati nel 1808 non coincidono con quelli del 1766, ma risultano profondamente rielaborati da un punto di vista sia stilistico sia concettuale. Si è soliti ritenere che l'attività poetica di Jacopo Durandi si interrompa dopo la pubblicazione degli ultimi drammi per musica, *Armida* (1770) e *Annibale in Torino* (1771), per lasciare poi spazio alla ricerca storica ed erudita. In realtà l'edizione degli *Idilj*, ultimo volume di opere poetiche del letterato piemontese, rivela un lavoro di attenta revisione e di profonda riscrittura dei testi giovanili, un lavoro che dissolve l'immagine del severo giurista ormai lontano dalle lettere, e che permette di comprendere in che modo Durandi intendesse rinnovare la poesia del proprio tempo, riaffermando e non negando la tradizione.

²⁷ Gli idilli pubblicati nella prima edizione sono, nell'ordine, *Polifemo*, *Arianna abbandonata*, *L'insidiatore*, *Il serpe*, *I fanciulli*, *Il lago*, *L'orgoglio*, *Il sogno*, *L'Imeneo*, *Il fonte*, *Il fulmine*, *Leucipe*, *Nice*.

²⁸ Nel dettaglio, vengono aggiunti gli idilli intitolati *La fortuna*, *Il malandrino*, *Zefiro*, *Dameta*, *La sera d'inverno*, *Egle al bagno*.

²⁹ DURANDI, *Discorso*, p. 60; i sonetti si leggono in ID., *Idilj*, pp. 160-187.

³⁰ DURANDI, *Discorso*, p. 60.

³¹ J. DURANDI, *Rime*, in ID., *Opere drammatiche*, in Torino, presso Francesco Antonio Mairese, 1759, pp. 107-128: la raccolta contiene 46 sonetti, di cui 9 minori, e 4 cantate (o idilli); in conclusione del volume è ripubblicata anche l'*Arianna abbandonata*, pp. 247-263.

³² DURANDI, *Idilj*, pp. 188-189 e 190-192.

Caso esemplare della riscrittura cui l'autore sottopone i propri componimenti poetici è quello che riguarda l'idillio intitolato *Nice*, escluso dalle cantate pubblicate nel 1759, costituito da 55 versi nell'edizione del 1766, da ben 134 nell'edizione del 1808³³. Si registra innanzi tutto un'estrema dilatazione della materia narrativa, che tuttavia non tocca direttamente lo svolgimento dell'episodio: Elpino scorge l'amata Nice che canta intessendo corone di fiori e, geloso dell'avversario Tirsi, cerca di appostarsi per guardare inosservato la scena; scoperto dalla ninfa è però aspramente criticato per il suo comportamento. Tra le due edizioni la narrazione rimane sostanzialmente identica, fatta eccezione per l'introduzione di un cagnolino che, nella seconda stesura dell'idillio, rivela a Nice la presenza del pastore nascosto dietro un cespuglio. Le nuove inserzioni non riguardano pertanto l'argomento del testo, ma coinvolgono l'organizzazione dell'episodio e il suo significato. La versione originaria del componimento inizia con la descrizione della ninfa: «Scalza Nice sedendo appo del rio, | una treccia di fior tessea per gioco, | appo del rio che scorre basso e roco». Questi stessi versi si leggono anche nell'edizione successiva – nella forma «più là Nice seduta appo del rio | che fiscelle tessea così per gioco, | appo del rio che scorre basso e roco» – ma spostati in altra posizione: non più all'inizio dell'idillio ma ai vv. 43-45. Durandi riscrive dunque il testo introducendo quaranta versi precedentemente non previsti, quaranta versi che risultano profondamente legati alla riflessione sulla poesia affidata alle prose teoriche. L'*incipit* del nuovo idillio è infatti costruito sulla descrizione di una natura inquieta che torna alla vita dopo le ombre della notte e del temporale:

Ardeva agosto e su di nubi oscure,
 lunghi solchi di foco serpeggiando,
 le tenebre ancor fitte della notte
 sol dai lampi frequenti erano rotte.
 Squarciossi il negro nembo e in su l'aurora,
 versando per lung'ora
 folta bramata pioggia, a nova vita
 ritornò la campagna inaridita.
 Indorava già 'l sole il pian, le nubi
 scostavansi disgiunte, ivan disperse
 oscurando qua e là 've fuggitive
 sul chiaro piano istesso
 passavan l'ombre che traeani appresso;

³³ I due testi si leggono rispettivamente in DURANDI, *Idilli*, pp. 284-285 (da qui in avanti *Nice* [1766]) e in ID., *Idilli*, pp. 136-140 (*Nice* [1808]): il confronto dettagliato fra le due versioni è illustrato nell'Appendice I.

a paragon che si disgombrà, il cielo
 si rialza, s'estende e d'un azzurro
 brilla più puro. [...] ³⁴

Un periodare franto, ricco di *enjambements*, asindetico e allitterante caratterizza l'esordio del nuovo idillio, teso a rappresentare l'edenico mondo pastorale non più come un *locus amoenus* immerso in una costante serenità e rischiarato dalla luminosità solare, ma come un luogo naturale che rischierebbe di scomparire a causa del calore estivo se la «bramata pioggia» non restituisse alle piante nuova vita. La solarità del paradiso arcadico è velata, metaforicamente, dalle nubi cariche di pioggia che provengono dal nord Europa, nubi di tempesta che offuscano la perfezione del cielo ma soltanto perché esso possa tornare a brillare «d'un azzurro | [...] più puro». Nelle suggestioni della nuova sensibilità d'oltralpe il giurista riconosce uno stimolo per rigenerare, dall'interno, una poesia ormai sterile e prigioniera delle proprie illusioni; Durandi si conferma così «un letterato che per un verso rivendicava la tradizione rinascimentale italiana [...], e per l'altro verso si ispirava alla tradizione nuova dell'Europa»³⁵, cercando di trovare una sintesi possibile tra le due opposte tensioni. L'inserimento dei versi incentrati su un'immagine tutt'altro che irenistica dello scenario pastorale non esclude infatti l'inclusione di strofe decisamente più cantabili, come quelle recitate da Elpino di fronte allo spettacolo della natura che torna alla vita dopo il temporale:

A verdeggiar ritorna
 il pallido terreno
 or che gli scorre in seno
 l'onda che l'anaffiò.
 Ride già tutto e s'orna
 di novo si feconda
 avventurosa l'onda
 che un tanto bene oprò!³⁶

Strofe doppie di quattro settenari, costruite secondo lo schema abbcaddc (con c tronco), come nella *Libertà* di Metastasio: la revisione dell'idillio da parte di Durandi non comporta soltanto l'aggiunta di versi caratterizzati da una diversa poetica, ma anche l'inserzione di strofe più classiche esemplate

³⁴ DURANDI, *Nice* [1808], vv. 1-16.

³⁵ C. DIONISOTTI, *Piemontesi e spiemontizzati*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, Roma, Bulzoni, 1974-1979, vol. III, pp. 329-348; poi in *Id.*, *Appunti sui moderni. Foscolo, Leopardi, Manzoni e altri*, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 11-31: 13.

³⁶ DURANDI, *Nice* [1808], vv. 24-31.

sul modello delle odi-canzonette del poeta cesareo. Tuttavia, anche questa porzione della nuova stesura del componimento, apparentemente più tradizionale, rivela le tracce della riflessione teorica affidata al *Discorso* e alla *Ricerche*: al centro dei versi recitati dal pastore non c'è più l'amore ma la rinascita della natura, «la poesia e il canto paiono come ispirati dalla natura medesima e dall'energia delle nostre passioni agli uomini stessi ancora barbari o selvaggi»³⁷. L'immagine della notte tempestosa che costituisce l'*incipit* del nuovo idillio non è dunque fine a sé stessa, non è semplicemente giustapposta all'inizio del componimento, ma dialoga con il testo divenendo, oltre che argomento, ragione e motivo della poesia: non l'amore per Nice, ancora esclusa dalla scena, ma lo stupore di fronte alla vita che rinasce detta ad Elpino le parole della canzone; e tale canto, proprio in virtù della sua origine e del suo valore, non si disperde nell'aria e fra i boschi, ma coinvolge anche gli altri pastori, che «ripeteano su d'ogni sponda: | "Avventurosa l'onda | che un tanto bene oprò!"»³⁸. Tale risultato, come affermato già nel *Saggio sulla imitazione*,

non si può conseguire dalle languide amoroze elegie; anzi, queste rarissimamente o non mai arrivano, perché non hanno quasi mai quel grado di forza e di novità interessante che dee nell'anima eccitar de' desideri e i trasporti di una dolce impazienza: o sazia di siffatte cose, o pochissimo o niente commossa dalla loro leggierezza, ella resta indifferente³⁹.

Lo spettacolo della natura genera dunque nell'osservatore «un dolce tremito, una specie di terrore e di meraviglia o di compassione che turba l'anima, irrita soavemente la sua curiosità, strigne ed agita il cuore»⁴⁰: tutto questo si traduce in poesia, in una poesia in grado di restituire i sentimenti dell'animo umano e di trasmetterli ricreando le medesime sensazioni. Ma, come dimostra perfettamente l'impianto strofico e versificatorio della *Nice*, «per muovere gli affetti vi vuole semplicità di stile e non i falsi ricercati accordi di uno stile artificiale e complesso»⁴¹: solo le forme della tradizione, le forme codificate del Classicismo apparentemente rifiutate, possono permettere di raggiungere tale risultato. Il modello teorico che Durandi declina nell'idillio si delinea così come una sintesi di novità e tradizione, saldamente e coerentemente integrate nella realizzazione di una poesia in perfetto equilibrio fra opposte tensioni.

³⁷ DURANDI, *Ricerche*, p. 45.

³⁸ DURANDI, *Nice* [1808], vv. 32-34.

³⁹ DURANDI, *Saggio sulla imitazione*, p. XII.

⁴⁰ *Ivi*, p. XI.

⁴¹ *Ivi*, p. XIII.

Nell'edizione del 1808 un'ulteriore significativa inserzione di versi divide i primi tre endecasillabi della *Nice* pubblicata nel 1766 dal resto del componimento. Nella nuova stesura, all'immagine della ninfa seduta sul prato non segue più l'ode recitata dalla fanciulla, bensì un gruppo piuttosto compatto di 28 versi, 7 dedicati al cagnolino ricordato in precedenza e i rimanenti 21 incentrati sulla reazione del pastore alla vista della donna amata:

Del nido si scordò: scende, vorria
 sorprenderla e non osa. Ei già sospetta
 vedervi il suo rivale, e in ogni oggetto
 gliel dipinge presente il suo sospetto.
 Fluttuanti e discordi
 mille pensier gli assedian la mente:
 l'un move l'altro e vanno e fan ritorno
 com'api all'alvear ronzano intorno.
 Nice or condanna: usa gli affetti altrui
 rapire e rigettar; s'irrita, appella
 un mantice il suo core
 che attragge l'aria e la sospinge fuore.
 Intrecciati i modi suoi rubelli,
 quai di catena i succedenti anelli,
 or condanna sé stesso,
 cerca di scusar lei, cui fanno austerà
 il pudor o l'orgoglio del suo sesso
 che sempre ai meno arditi
 nega i favor che vuol gli sian rapiti.
 Alfin non visto avanza. [...] ⁴²

Dalla descrizione della natura l'attenzione si sposta sull'animo del pastore, che nella prima versione dell'idillio faceva la sua comparsa sulla scena soltanto dopo il canto della giovane. Nell'edizione del 1808 Elpino è invece il vero protagonista della narrazione, sul suo comportamento e, soprattutto, sui suoi sentimenti si focalizza l'attenzione del poeta: il ritmo è incalzante, l'andamento sintattico, reso ancor più serrato dall'accumulo asindetico, restituisce il rapido avvicinarsi dei pensieri che si accavallano, come le frequenti inarcature, nella mente dell'innamorato. Anche in questo caso, l'inclusione dei versi incentrati sulla rappresentazione dell'interiorità del protagonista, trova giustificazione nelle prose teoriche di Durandi. Sempre nel *Saggio sulla imitazione* il giurista osserva infatti che

⁴² DURANDI, *Nice* [1808], vv. 46-65.

il sentimento che nasce dai movimenti impetuosi della tristezza, dello sdegno, della compassione e del timore occupa l'anima interamente e la domina; e dal trovarsi essa agitata e sorpresa ad un tempo dalla immagine di queste forti passioni, e rallegrata dalla bella imitazione che n'han fatto la poesia e la musica, sente insieme confondersi queste due impressioni così diverse e risultarvene una sola che mirabilmente la diletta⁴³.

Anche il pastore è scosso da «movimenti impetuosi», non solo quelli determinati dalla paura di essere scoperto, ma anche quelli generati dalla gelosia frutto dell'immaginazione: nella *Nice* del 1808 ad Elpino

veder gli pare il suo rival che gira
a Nice appresso: era la mobil ombra
de' vicin rami; intorno ella s'imprime
come quei move il vento, alza o deprime⁴⁴;

nella versione del 1766, invece, il

lieve susurrar d'un'aura molle
che un verde ramo estolle
o d'un faggio le cime
lievemente deprime

non genera alcun fantasma nella mente del protagonista, che teme soltanto «ognor che Nice nel vedesse»⁴⁵. Nella riscrittura del componimento, ancora una volta, Elpino interagisce direttamente con il paesaggio naturale, che funziona da cassa di risonanza delle sue paure e dei suoi timori. Nel passaggio dalla prima alla seconda edizione dell'idillio si assiste ad una sistematica marcatura delle «forti passioni» che agitano l'animo del pastore: nella prima versione il giovane, nascosto dietro le fronde, «sospendendo l'anelito si alzava, | per due passi fuggia, poi ritornava»⁴⁶; nella versione successiva «talor più in là sporgea la testa e poi | curioso si alzava, | partiva, soffermavasi, tornava»⁴⁷: i versi risultano decisamente più mossi perché più impetuosi sono i sentimenti che agitano l'innamorato. In tal modo Durandi trasforma radicalmente il personaggio del pastorello arcade: non più figura appena accennata di timido amante, ma più articolata proiezione di un uomo diviso fra opposti desideri e «fluttuanti e discordi» pensieri.

Per il resto, a parte minime varianti formali, i due componimenti risultano sostanzialmente identici, perché sostanzialmente identiche rimangono le

⁴³ DURANDI, *Saggio sulla imitazione*, p. XI.

⁴⁴ DURANDI, *Nice* [1808], vv. 94-97.

⁴⁵ DURANDI, *Nice* [1766], vv. 28-32.

⁴⁶ *Ivi*, vv. 33-34.

⁴⁷ DURANDI, *Nice* [1808], vv. 100-102.

due canzonette recitate da Nice. Gli interventi più massicci, di inclusione e rielaborazione, riguardano solo le parti relative ad Elpino e, come abbiamo cercato di dimostrare, sono motivati dal tentativo di includere nelle forme della tradizione poetica arcadica le tematiche che caratterizzavano il dibattito europeo sulla poesia sul finire del XVIII secolo. Gran parte degli idilli riediti nel 1808 è sottoposta a questo tipo di riscrittura, che testimonia la volontà da parte di Durandi di proporre esempi di applicazione pratica delle linee generali formulate nelle prose teoriche, creando così una salda unità e una solida continuità fra riflessione erudita, ricerca storica e poesia.

Il processo di rielaborazione che coinvolge gli idilli non riguarda, se non in minima parte, i sonetti riediti nel 1808: in questo caso i testi originari non vengono riscritti quanto piuttosto integrati con nuovi componimenti. Si deve tuttavia osservare che fin dalla prima pubblicazione, nelle *Opere drammatiche* del 1759, i sonetti del giurista prevedevano già una specifica organizzazione interna, poiché i testi di argomento erotico e profano erano collocati dopo un nutrito gruppo proemiale di testi sacri, vere e proprie preghiere rivolte alla Trinità, alla Vergine Maria e ai santi. Nella nuova edizione Durandi accoglie, oltre a quelli stampati in precedenza, anche componimenti molto diversi fra loro, come i sonetti in morte di Metastasio e in lode di Alfieri⁴⁸, collocati accanto a poesie di gusto più marcatamente arcadico, dai versi dedicati ad Amore aratore, esemplati su un epigramma di Mosco⁴⁹, ai numerosi incentrati sugli amori pastorali di Egle e Nice. Fra i testi aggiunti nel 1808 ci sono anche due sonetti dedicati al tema di Cupido ingannato: nel primo, la bellezza della donna amata dal poeta fa credere al dio di trovarsi ancora in presenza della madre Venere:

Un curiosetto Amor dianzi fuggito
era dagli occhi bei di Citerea
per ricercar se in qualche estranio lito
beltà vi fosse uguale alla sua dea.

Poiché lungo viaggio ebbe fornito
e nulla vide pari a tanta dea
il volo suo là donde era partito
sdegnosetto, inquieto, rivolgea.

Vi passò Nice, ei v'affissò le ciglia:
«Oh madre», e in così dir le cadde in seno;
«Oh madre», Nice tanto le somiglia.

Ma son gli anni, il sa Amor, né ancor si sganna.

⁴⁸ DURANDI, *Idilli*, pp. 162-163.

⁴⁹ Ivi, p. 183.

Deh incespa, o Tempo, quel suo viso almeno
 ch'alle tue forze insulta e gli altri inganna!⁵⁰

Amore, colpito dalla bellezza della donna, mette da parte le armi e le si abbandona in seno scambiandola per la madre; la leggerezza del motivo, arcadico e tradizionale, è tuttavia infranta dall'invocazione finale al Tempo e dal riferimento alla fugacità della giovinezza. Anche in questo sonetto la perfezione dell'immaginario lirico viene dunque incrinata dalla consapevolezza della vacuità delle immagini proposte, nient'altro che inganni simili a quelli che irretiscono il figlio di Venere. Nel secondo dei sonetti incentrati sulle disavventure di Cupido, al dio ubriaco è invece sottratta una freccia da un giovane innamorato:

Dal convivio di Giove Amor venia,
 gli occhi e le vene enfiato, acceso in volto,
 rauca la voce e fioca, e se ne già
 barcollando, e alfin cadde capovolto.

Immobile rimase in su la via
 qual uom che da profondo sonno è colto.
 Dal turcasso, che a manca gli è, n'uscita
 una saetta d'oro: allor gli ho tolto.

Fatta era per ferir l'alme più belle.
 Ahi lasso, ch'i' la trassi ad una tale
 che per sciagura mia non è di quelle!

Mi giunse Amor un dì: «Dov'è 'l mio strale?».
 Pietà gli chiesi. «No – disse il rubelle –
 No, poiché sì del furto usasti male»⁵¹.

Anche questo sonetto si rivela costruito su uno schema molto simile al precedente: l'episodio, con Amore ubriaco disarmato dall'amante, si conclude con un distico che ne stravolge il significato. Nel primo sonetto, all'immagine di Cupido ingannato dall'aspetto della donna, invece di un tradizionale elogio della bellezza il poeta affida un monito sulla caducità della vita umana; nel secondo, il dio punisce il ladro malaccorto non tanto per avergli sottratto una freccia d'oro, ma per averla usata per far innamorare una persona non degna. I versi finali rivelano pertanto il vero carattere dei due componimenti, testi solo in apparenza rigidamente impostati sul rispetto dell'impianto tradizionale, ma in realtà animati da una differente sensibilità.

Si è scelto di richiamare l'attenzione sui sonetti dedicati agli inganni cui è sottoposto Amore perché essi risultano direttamente collegati agli ultimi

⁵⁰ Ivi, p. 178.

⁵¹ Ivi, p. 180.

due testi inseriti nell'edizione degli *Idilj* del 1808, due componimenti in sestine di ottonari, la cui pubblicazione in conclusione della silloge viene così motivata da Durandi:

Questi e i pochi seguenti versi sono un lieve saggio di quelli di vario argomento il più sovente giocoso fatti dall'A. per conversazione e da non tenerne conto. Ma è piaciuto ad un bizzarro uomo raccozzarli e mutilando, aggiungendo, stiracchiando, rattoppando, riducendo i versi tutti ad un metro e ogni cosa raffazzonando a modo suo, acciò l'una paresse un po' meno azzuffarsi con l'altra, farne un poemetto, *monstrum horrendum, informe* pubblicato dipoi anonimo nel 1768⁵².

L'autore fa qui riferimento al poemetto intitolato *Amore disarmato*⁵³, pubblicato con la falsa indicazione di una stamperia napoletana «al segno del Disinganno»⁵⁴. Per prendere le distanze da questa iniziativa editoriale, a cui si dichiara del tutto estraneo, Durandi sceglie di pubblicare due esempi di quelle che vengono presentate come le composizioni originali poi confluite nell'anonimo volume. Anche in questo caso ci troviamo di fronte ad un caso di riscrittura: ad essere coinvolti, tuttavia, non sono più testi cui lo stesso autore rimette mano in linea con i dettami di una nuova poetica, bensì testi che vengono rinnegati come frutto di un intervento esterno.

L'*Amore disarmato* è un poema in sei canti di 5000 versi ottonari in sesta rima che racconta del furto perpetrato ai danni del figlio di Venere, non più da un amante ingenuo, ma dalla bella e crudele Nice. Vedendo la ninfa che dorme in un prato, proprio come nel primo dei sonetti di Durandi ricordati, Cupido

poi discende cheto cheto
ed a Nice cade in seno:
delle poppe si fa scanno
che ad ognor vengono e vanno⁵⁵.

Il dio si addormenta mentre la donna, svegliata dall'improvviso calore, decide di vendicarsi dei torti subiti in passato legandolo e sottraendogli le armi. Dopo aver tentato inutilmente di recuperare i propri attributi, Amore disperato gira in lungo e in largo il mondo prima di rivolgersi ad un avvocato per ottenere giustizia. Nel testo trovano nuova declinazione i temi, complementari, di Amore imprigionato e privato delle armi, temi di lunga

⁵² Ivi, p. 187.

⁵³ *Amore disarmato*, Napoli, nella stamperia Pomatelli al segno del Disinganno, 1768.

⁵⁴ Cfr. M. PARENTI, *Dizionario dei luoghi di stampa falsi, inventati o supposti in opere di autori e traduttori italiani*, Firenze, Sansoni Antiquario, 1951, p. 150.

⁵⁵ *Amore disarmato*, I, 55, vv. 3-6, p. 15.

durata⁵⁶ e di discreta fortuna nell'arte e nella letteratura del XVIII secolo⁵⁷: dal Cupido che nel carme latino dell'arcade Tyrrus Creopolita (il gesuita Giuseppe Enrico Carpani) recupera gli attributi rubati e bruciati da Vulcano per tornare a far strage di amanti⁵⁸ al piccolo dio alato legato da Filli con un mazzo di fiori in una favola poetica di Giosuè Matteini⁵⁹, dall'Amorino che in uno degli *Scherzi poetici e pittorici* di Giovanni Gherardo De Rossi viene privato dal poeta di un libretto invece delle insegne⁶⁰ al Cupido disarmato nel sonno da due ninfe in uno spettacolo per le nozze di Ferdinando d'Austria e Maria Beatrice d'Este descritto da Gasparo Gozzi⁶¹. Simile è anche l'*argumentum* alla base dell'*Amor prigioniero* di Metastasio, favola teatrale composta a Vienna nel 1741 e incentrata sulla cattura del dio da parte di Diana⁶². Lo scontro fra le due divinità, emblemi della più classica *psychomachia* fra passione e pudicizia, acquista però un nuovo significato nel testo del poeta cesareo, perché il prigioniero, invece di essere sconfitto, è liberato e riconosciuto come unico trionfatore. Nel testo si riverbera la concezione del

⁵⁶ Sulla tradizione del tema di Cupido punito si rinvia a E. PANOFSKY, *Der gefesselte Eros. Zur Genealogie von Rembrandts Danae*, «Oud Holland», L, 1933, pp. 193-217; trad. it. *Eros legato (Per la genealogia della Danae di Rembrandt)*, in ID., *"Imago pietatis" e altri scritti del periodo amburghese (1921-1933)*, nota introduttiva di L. Rubaltelli, L. Secchi, Torino, ilSegnalibro, 1998, pp. 147-174; E. VERHEYEN, *Eros et Anteros. "L'éducation de Cupidon" et la prétendue "Antiope" du Corrège*, «Gazette des Beaux-Arts», s. VI, a. CVII, vol. 65, 1965, pp. 321-340; 333-334; G. SCHIZZEROTTO, *Introduzione*, in PIERO FRANCESCO DA FAENZA, *Commedia nuova*, Ravenna, Edizioni della Rotonda, 1969, pp. IX-XXV e XXXV-XLI; A. COMBONI, *Antonio Cornazano e la Giostra de l'Amore del giugno 1478 a Ferrara. Testo e storia di una stravagante*, «Bollettino Storico Piacentino», LXXIII, 1988, fasc. 2, pp. 217-228; A. W. B. RANDOLPH, *Cupid Crucified*, in ID., *Engaging Symbols. Gender, Politics, and Public Art in Fifteenth-Century Florence*, New Haven-London, Yale University Press, 2002, pp. 223-241.

⁵⁷ Per la produzione figurativa settecentesca offre un ricco repertorio di riferimenti l'*Iconographie des estampes a sujets galants et des portraits de femmes célèbres par leur beauté* [...], par M. le C. d'I, Genève, chez J. Gay et fils, 1868, coll. 67, 98-100, 104, 168, 193, 205, 403-405; ma cfr. anche W. DEONNA, *L'«Amour captif» de Pradier*, «Genava», XIX, 1941, pp. 216-223. Per la letteratura si può rinviare almeno al classico studio di M. MARI, *Venere celeste e Venere terrestre. L'amore nella letteratura italiana del Settecento*, Modena, Mucchi, 1988; più recentemente, specie per la figura di Cupido, A. DI STEFANO, *Nel regno di Venere. Prontuario settecentesco di buone maniere amorose*, «Sincronie», a. VII, vol. 14, 2003, pp. 97-111.

⁵⁸ *Arcadum carmina pars prior*, Romae, typis Antonimi de Rubeis, 1721, p. 290.

⁵⁹ G. MATTEINI, *Favole e novelle*, in Pistoia, nella stamperia d'Atto Bracali, 1788, XIII, pp. 84-85.

⁶⁰ G. G. DE ROSSI, *Scherzi poetici e pittorici*, Parma, co' tipi bodoniani, 1795, XXV, p. n.n.

⁶¹ G. GOZZI, *La Gazzetta Veneta*, a cura di A. Zardo, nuova presentazione di F. Forti, Firenze, Sansoni, 1878 (rist. anast. dell'ed. Firenze, Sansoni, 1915), pp. 320-322.

⁶² P. METASTASIO, *Amor prigioniero*, in ID., *Tutte le opere*, vol. II, a cura di B. Brunelli, Milano, Mondadori, 1947, pp. 304-308.

sentimento amoroso che caratterizza anche altre feste teatrali metastasiane⁶³, dal giovanile *Endimione* del 1720, di cui l'*Amor prigioniero* si rivela una sorta di continuazione, al più maturo, anche concettualmente, *Asilo d'Amore* del 1732, poi riscritto nel 1765 col titolo *Trionfo d'Amore*: una visione della passione come forza inarrestabile ma sostanzialmente positiva per il progresso della società civile, da cui consegue «la necessità di contemperare la sregolatezza degli affetti coi lumi della ragione»⁶⁴.

Rispetto a questa tradizione, l'anonimo *Amore disarmato* si distingue per alcune caratteristiche: innanzi tutto per il genere, non più un componimento di un canzoniere, una favola poetica o una festa scenica, ma un più articolato e unitario poema; in secondo luogo per la scelta della sesta rima, forma metrica che trova una qualche circolazione sul finire del Settecento in opere come gli *Animali parlanti* di Giovan Battista Casti (in cui sono però utilizzati endecasillabi) e le *Favole esopiane* di Giancarlo Passeroni (di settenari e ottonari): il poemetto precede però questa produzione, da cui si allontana anche per l'utilizzo esclusivo dell'ottonario, verso che, almeno secondo le accuse che Durandi muove all'anonimo, eliminerebbe la polimetricità dei testi originari, forse in questo simili al componimento indirizzato *Ad un musico insolentello* che precede le due sestine nella silloge del 1808⁶⁵. Il riferimento ai poemi di Casti e Passeroni permette però di riflettere su un altro elemento: le due opere sono accomunate da uno stesso intento moralistico, dallo stesso desiderio di (far) riflettere, in modo allo stesso tempo allegorico e satirico, sui vizi e sulle virtù del tempo. Questa finalità – presente anche, pur nei limiti imposti dal pubblico cui sono indirizzate, nelle favole teatrali metastasiane più direttamente incentrate sulla figura di Cupido – caratterizza anche l'*Amore disarmato* che, preme ribadirlo, è composto più di trent'anni prima i due ben più fortunati poemi in sestine, forse su stimolo immediato, oltre che

⁶³ Per la concezione metastasiana del sentimento, seppur incentrato soprattutto sui melodrammi, cfr. M. G. ACCORSI, *Metastasio e l'idea dell'amore*, in *Metastasio e altro Settecento*, a cura di M. Saccenti, «Italianistica», XIII, 1984, fasc. 1-2, pp. 71-123.

⁶⁴ J. JOLY, *Metastasio e la sintesi della contraddizione. Dall'«Enea negli Elisi» all'«Adriano in Siria»*, in ID., *Dagli Elisi all'inferno. Il melodramma tra Italia e Francia dal 1730 al 1850*, Firenze, La Nuova Italia, 1990, pp. 11-83: 17; più in generale sulle feste metastasiane F. GAVAZZENI, *La poesia giovanile del Metastasio*, in ID., *Studi metastasiani*, Padova, Liviana, 1964, pp. 5-78; J. JOLY, *Les fêtes théâtrales de Métastase à la cour de Vienne (1731-1767)*, Clermont-Ferrand, Faculté de Lettres et Sciences humaines de l'Université de Clermont-Ferrand II, 1978; R. CANDIANI, *Pietro Metastasio da poeta di teatro a "virtuoso di poesia"*, Roma, Aracne, 1998, pp. 29-89; E. SALA DI FELICE, *Metastasio "Cesareo": lodi e lezioni per la corte*, in EAD., *Sogni e favole in sen del vero. Metastasio ritrovato*, Roma, Aracne, 2008, pp. 261-285.

⁶⁵ DURANDI, *Idili*, p. 187.

della feste sceniche del poeta cesareo, della pubblicazione delle prime due parti del *Giorno* pariniano, con cui l'anonimo poemetto presenta più punti di contatto. La narrazione della sconfitta e delle peripezie vissute dal figlio di Venere è infatti un pretesto per una serie di riflessioni, ironiche e spesso caustiche, sulla società e sulla cultura settecentesche. Se teniamo conto della testimonianza di Durandi, l'intero poema sarebbe infatti costruito sulla giustapposizione di componimenti differenti dedicati a singoli argomenti della quotidiana conversazione, argomenti riuniti poi, in modo approssimativo e apparentemente forzoso, nei sei canti che compongono l'anonima operetta. Il giurista piemontese ripubblica nel 1808 i testi sul sofisma e sulla solitudine che figurano, rispettivamente, nell'ultimo e fra il terzo e il primo canto dell'*Amore disarmato*⁶⁶; secondo questa prospettiva è tuttavia possibile individuare, all'interno dell'unità testuale, anche altre sottosezioni, vere e proprie microunità dotate di autonomo significato. Escludendo le vicende del dio dell'amore, si possono così isolare i seguenti temi: nel primo canto, l'elogio del chiavistello (emblema di un'età in bilico fra realtà e apparenza), la fugacità della bellezza (con punti di contatto con il primo dei sonetti di Durandi ricordati⁶⁷), l'elogio della solitudine; nel secondo, il carattere delle donne, l'«anatomia» del cuore e della fenomenologia amorosa, l'amor proprio e i vizi da esso generati; nel terzo, l'educazione femminile, il cicisbeismo, le differenze fra cultura italiana e cultura europea; nel quarto le arti divinatorie e la medicina, il rapporto fra uomini e donne, la corruzione del clero, l'anticamera come simbolo di decadimento sociale, i vezzi femminili; nel quinto, l'islamismo, la crisi del matrimonio; nel sesto la degenerazione dei governanti, l'abbandono della prole, la felicità coniugale, la legge, il sofisma.

Attraverso le molte peripezie e gli infiniti travestimenti di Amore – frate, segretario, veggente, medico, portiere, schiavista, musulmano e «beglierbey», prigioniero, postulante – l'autore dell'anonimo poemetto offre un ritratto critico e impietoso della propria età. Nell'immagine di Nice che sottrae le armi di Cupido è infatti emblematicizzata un'intera società travolta dalla corruzione generata da un altro ma falso amore, quell'amor proprio che spinge alla vana ricerca di onori, lusso e gloria, facendo dimenticare il vero sentimento e la sua funzione civile. Di qui conseguenze come il disconoscimento del vincolo matrimoniale, il libertinismo e i più volte vituperati

⁶⁶ Il confronto fra le due versioni si offre nelle Appendici II e III.

⁶⁷ *Amore disarmato*, I, 112, p. 25: «Ma beltà passa e si strugge, | quasi un lampo d'improvviso. | Tacita l'età sen fugge | e di rughe increspa il viso: | quindi Amor vola a le rose, | non a scabre querce annose».

«sozzi osceni cicisbei»⁶⁸. Significativo a tal proposito l'incontro fra Amore e il fratello Imeneo, che rivela:

Non v'è più d'Amore in terra
che le spoglie e 'l nome appena:
ognun corre a genio ed erra
dove il suo piacer lo mena;
sol per vezzo o per costume
di amar fingesi o presume⁶⁹.

In un mondo in cui Cupido non ha più alcun potere, altre false divinità possono guidare le azioni degli uomini e soprattutto delle donne, obiettivo privilegiato della satira del poemetto: oltre all'amor proprio, la moda, il desiderio carnale e soprattutto l'interesse, già personificato come nuovo proprietario delle armi di Amore, non rubate ma vinte nel corso di una partita a carte, in un'ottava dell'*Adone* mariniano⁷⁰, particolarmente fortunata nel Settecento⁷¹. La sottrazione delle insegne di Cupido da parte di Nice, proiezione della delegittimazione del sentimento amoroso e della sua funzione civilizzatrice, è dunque riconosciuta come la causa principale della degenerazione dei costumi e della perdita del concetto stesso di società umana⁷². Il gesto compiuto dalla ninfa – che

a lui spennacchia l'ali,
l'armi sue tutte li toglie
e con atti micidiali
poi gli strappa le sue spoglie⁷³ –

⁶⁸ Ivi, III, 78, v. 2, p. 81. *L'Amore disarmato* costituisce un vero e proprio testo di riferimento per la critica al cicisbeismo: cfr. L. VALMAGGI, *I cicisbei. Contributo alla storia del costume italiano del sec. XVIII*, con prefazione e a cura di L. Piccioni, Torino, Chiantore, 1927, pp. 24, 146, 157, 216; sul tema cfr. adesso anche R. BIZZOCCHI, *Cicisbei. Morale privata e identità nazionale in Italia*, Roma-Bari, Laterza, 2008.

⁶⁹ *Amore disarmato*, V, 68, p. 130.

⁷⁰ G. B. MARINO, *L'Adone*, a cura di G. Pozzi, in ID., *Tutte le opere*, vol. II, Milano, Mondadori, 1976, t. I, VI, 201, p. 355.

⁷¹ Seppur senza alcun riferimento al poema mariniano, l'episodio acquista nel XVIII secolo lo statuto di un apologo morale, declinato in prosa da Gasparo Gozzi sulla *Gazzetta Veneta* del 26 novembre 1760 (GOZZI, *La Gazzetta Veneta*, pp. 363-364) e in poesia nelle *Favole* di Bartolomeo Chiappa (Padova, Stamperia Penada, 1795: il componimento è stato ripubblicato da DI STEFANO, *Nel regno di Venere*, pp. 103-104).

⁷² *Amore disarmato*, IV, 73, p. 107: «Perciò un tutto ci crediamo, | eppur della società | noi soltanto un membro siamo. | Societade ove più sta? | Di maligni esser rea | questa è solo un'assemblea».

⁷³ Ivi, I, 64, vv. 1-4, p. 16.

non è più il simbolo di una contrapposizione virtuosa, quella fra lussuria e castità già da Petrarca rappresentata con l'immagine di Laura-Pudicizia che disarmava e 'spennacchia' Amore⁷⁴. Se nel *Triumphus* petrarchesco l'arco e le frecce del dio sono spezzati e distrutti, nel poemetto Nice impone che «quest'ali | presso me restar vi denno | e quest'arco e questi strali»⁷⁵: l'avversaria di Cupido si impadronisce delle sue armi ma, proprio come l'amante del secondo sonetto di Durandi ricordato, non per farne miglior uso; come nell'*Amor prigioniero* di Metastasio, anche nel poema il figlio di Venere non è incarnazione di corruzione morale da sconfiggere ma di forza salvifica e benefica: «io virtù stimolo e [...] | io ristoro la fatica»⁷⁶. L'operetta si pone così ad un livello intermedio fra *Il Giorno* e la festa teatrale metastasiana, fra i quali tenta di trovare una possibile conciliazione, seguendo allo stesso tempo la scia di quel «filone "morale" in cui rientrano testi disparatissimi per ideologia e finalità, ma caratterizzati dalla comune preoccupazione di denunciare i mali che alla società e all'individuo possono derivare dai molti *abusi* dell'amore»⁷⁷. Significativo, a tal proposito, il carattere incompiuto del poemetto, che si conclude con Cupido ancora disperatamente alla ricerca di giustizia:

Finché Amor pe' tribunali
domandando va pietate
senza l'arco e senza strali,
belle donne innamorate,
amorosi giovinetti,
dissipate i vostri affetti⁷⁸.

L'*Amore disarmato* si allontana, per stile e per gusto, dalla produzione di Jacopo Durandi confluita nell'edizione degli *Idilj* del 1808. Seppur non manchino nel poemetto violente sferzate contro i poeti, «uomin pazzi ed inquieti, | di un umor bizzarro e strano»⁷⁹, e contro la moda dei sonetti d'occasione⁸⁰, nonché riferimenti al coevo dibattito su una cultura italiana che, rispetto ad una produzione d'oltralpe non sempre esente da

⁷⁴ *Triumphus Pudicitie*, vv. 118-135 (F. PETRARCA, *Trionfi, rime stravaganti, codice degli abbozzi*, a cura di V. Pacca, L. Paolino, introduzione di M. Santagata, in ID., *Opere italiane*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996, pp. 248-252).

⁷⁵ *Amore disarmato*, I, 120, vv. 1-3, p. 27.

⁷⁶ Ivi, I, 105, vv. 5-6, p. 24.

⁷⁷ MARI, *Venere celeste e Venere terrestre*, p. 40.

⁷⁸ *Amore disarmato*, VI, 141, p. 166.

⁷⁹ Ivi, I, 147, vv. 2-3, p. 32.

⁸⁰ Ivi, I, 149, p. 33: «Si recida un biondo crine | od un secco allor si doni, | si mariti Fabio o Frine, | o dal pulpito un ragioni, | da costoro pur s'aspetti | un diluvio di sonetti».

critiche⁸¹, «né altro più presenta a noi, | ch'ombre vane e vecchi eroi»⁸², la poetica che caratterizza il testo anonimo risulta sostanzialmente estranea a quella formulata nel *Discorso intorno a' Geni della poesia*. Eppure il giurista piemontese sceglie di concludere la sua ultima raccolta di versi ripubblicando due dei componimenti confluiti nell'*Amore disarmato*. Il confronto fra i brani e il poemetto evidenzia una situazione testuale più articolata di quella degli idilli: le sestine riedite nel 1808 presentano una moltitudine di varianti formali, con spostamenti di interi versi da una strofa all'altra⁸³ o, nel caso della *Solitudine*, con la fusione di passi di due canti differenti⁸⁴. Se nel passaggio dalla prima alla seconda edizione degli idilli Durandi lavora aggiungendo e integrando nuovi materiali con la struttura originaria, gli interventi sulle sestine sembrerebbero puntare invece ad una maggiore semplificazione rispetto al poemetto. Difficile tuttavia dire se i testi inseriti nella silloge del 1808 siano originali, come sostiene l'autore, o se siano anch'essi, come è più probabile, frutto di una riscrittura in vista della nuova pubblicazione. A questa questione irrisolta si lega quella, ancor più spinosa, della paternità dell'*Amore disarmato*, se sia opera di Durandi oppure sia realmente il risultato di un plagio. L'autore del poemetto offre poche indicazioni sulla propria identità: nel primo canto si limita a giustificare i propri eccessi in nome della «mia focosa gioventù»⁸⁵, un'indicazione che potrebbe essere valida anche per il giurista, appena trentenne alla pubblicazione del testo⁸⁶. Più interessanti risultano invece le sestine che introducono l'ultimo canto del poema, in

⁸¹ Ivi, III, 113, vv. 4-6, p. 88: «e di qua dall'Alpi a schiera | vengon de' famosi autori | gli empîi libri pensatori»; nel poemetto vengono citati esplicitamente «l'*Onanismo* del Tissoto» (IV, 98, v. 6, p. 112: il riferimento è a S. A. A. D. TISSOT, *Lonanisme ou dissertation physique sur les maladies produites par la masturbation*, a Lausanne, de l'imprimerie d'Antoine Chapuis, 1760) e le «*Eleganze sue latine*» di «Meursio» (IV, 109, vv. 5-6, p. 115: in questo caso l'autore si riferisce al testo di N. CHORIER, *Joannis Meursii elegantiae latini sermonis seu Aloisia Sigaea Toletana de arcanis Amoris et Veneris*, Lugd. Batavorum, ex typis Elzevirianis, 1757).

⁸² *Amore disarmato*, III, 90, vv. 5-6, p. 84; tra gli obiettivi della critica si possono ricordare anche le polemiche intorno al «Quiriniano ditico» che «ha impegnato più d'un critico | a imbrattarci tanti fogli» (II, 93, vv. 1-4, p. 56).

⁸³ Cfr., ad esempio, *Amore disarmato*, VI, 111, e DURANDI, *Il sofisma*, 8; *Amore disarmato*, III, 15-23, e DURANDI, *La solitudine*, 5-6.

⁸⁴ *Amore disarmato*, III, 11-31, e I, 168-172.

⁸⁵ Ivi, I, 44, v. 3, p. 12.

⁸⁶ In proposito risulta piuttosto significativa anche la testimonianza di Gaspare De Gregory, amico personale di Durandi e suo primo biografo, che menziona l'*Amore disarmato* come opera che il giurista «per trastullo compose ne' primi giovanili anni» (DE GREGORY, *Vita di Jacopo Durandi*, pp. 15-16).

cui l'autore ricorda la nascita della passione per l'amata Clori, passione avversata da Cupido che stabilisce «ch'ella amasse Elpino solo»⁸⁷. La rabbia del poeta nei confronti del figlio di Venere, rabbia esacerbata dalle nozze di Clori ed Elpino, si rivela così la causa della composizione dell'operetta, il modo in cui l'ignoto letterato tenta di vendicarsi per la delusione subita. Elpino è un nome pastorale molto comune, usato peraltro anche da Durandi nell'idillio intitolato *Nice*; il nome ritorna però anche all'inizio e alla fine delle sestine pubblicate con il titolo di *Il sofisma*, in cui a recarsi dagli avvocati non è più Cupido, come nell'*Amore disarmato*, ma un personaggio chiamato proprio Elpino⁸⁸; possiamo pensare che, per prendere le distanze dal testo, il giurista piemontese abbia deciso di eliminare la figura del dio e di introdurre un diverso protagonista; oppure si può ipotizzare che i versi originari non fossero incentrati sulla figura del figlio di Venere, che sarebbe stata aggiunta soltanto in un secondo momento come raccordo fra i singoli testi. Il riferimento ad Elpino come contendente dell'amore per Clori in conclusione del poemetto potrebbe così leggersi anche come un riferimento all'impostazione originaria dei versi di Durandi.

E tuttavia è piuttosto significativo che, pubblicando per l'ultima volta i propri componimenti, e ripubblicandoli secondo una poetica precisa e ben delineata nel *Discorso* premesso alla silloge, il letterato piemontese, ormai ritiratosi a vita privata dopo la conquista francese ma ancora destinato a ricoprire il ruolo di Presidente della Camera dei Conti al ritorno dei Savoia, abbia sentito il bisogno di stampare nuovamente le sestine giovanili per prendere così le distanze da un testo ormai lontano dalla propria esperienza, un testo che peraltro circolava anonimo ed era, quindi, ancor più difficilmente riconducibile alla penna del giurista. L'accusa mossa al «bizzarro uomo», pertanto, «non può essere senz'altro respinta, ma neppure accettata per buona. Fino a prova contraria, la bizzarria deve essere attribuita allo stesso Durandi»⁸⁹. E l'intenso lavoro, di scrittura e riscrittura, che caratterizza i testi confluiti nella raccolta poetica del 1808 non permette di escludere una rielaborazione, in direzione di una maggiore semplificazione, delle sestine dell'*Amore disarmato*, un testo che nella sua unità testuale doveva risultare difficilmente riconducibile, per la satira mordente che lo caratterizza e per l'ingombrante figura di Cupido quale raccordo fra le singole parti, al progetto di un nuovo classicismo delineato nelle prose teoriche del letterato di Santhià.

⁸⁷ *Amore disarmato*, VI, 13, v. 6, p. 140.

⁸⁸ DURANDI, *Il sofisma*, 1 e 9.

⁸⁹ DIONISOTTI, *Un sonetto di Iacopo Durandi*, p. 84.

APPENDICE I

J. DURANDI, *Nice*, in *Idillj*, in ID., *Opere drammatiche*, in Torino, presso Giuseppe Davico stampatore e libraj, 1766, vol. IV, pp. 284-285.

J. DURANDI, *Nice*, in ID., *Idillj e Discorso intorno a' Geni della poesia e del canto venerati dai nostri antichi come dai greci Apollo e le Muse*, Torino, dalla stamperia di Saverio Fontana, 1808, pp. 136-140.

Ardeva agosto e su di nubi oscure,
 lunghi solchi di foco serpeggiando,
 le tenebre ancor fitte della notte
 sol dai lampi frequenti erano rotte.
 5 Squarciossi il negro nembo e in su l'aurora,
 versando per lung'ora
 folta bramata pioggia, a nova vita
 ritornò la campagna inaridita.
 Indorava già 'l sole il pian, le nubi
 10 scostavansi disgiunte, ivan disperse
 oscurando qua e là 've fuggitive
 sul chiaro piano istesso
 passavan l'ombre che traeani appresso;
 a paragon che si disgombra, il cielo
 15 si rialza, s'estende e d'un azzurro
 brilla più puro. I molli zefiretti
 tornavan presti a vaneggiar tra i fiori,
 tra i cespuglietti e gli arboscei, su cui
 scintillar si vedean di perle a foggia
 20 le gocce ancor dela caduta pioggia.
 Cantava Elpin mentre le greggie intorno
 liete belando uscian dalle capanne
 al dolce suon delle silvestri canne:
 «A verdeggiar ritorna
 25 il pallido terreno
 or che gli scorre in seno
 l'onda che l'anaffiò.
 Ride già tutto e s'orna
 di novo si feconda
 30 avventurosa l'onda
 che un tanto bene oprò!».
 E i pastor ripetean su d'ogni sponda:
 «Avventurosa l'onda
 che un tanto bene oprò!».
 35 Dal poggio allor n'andò calando Elpino
 pel più dritto calle
 dove col bosco a finire va la valle.
 Nel canneto passò calami a scerre
 per novella sampogna; indi nel bosco
 40 novi a tender lacciuoli agl'augelletti

- Scalza Nice sedendo appo del rio,
una treccia di fior tessera per gioco,
appo del rio che scorre basso e roco.
- 5 Per suo diletto insieme
spesso incomincia il rustico suo canto
e la flessibil voce
tremola increspa gorgheggiando intanto:
«Dì che d'amore
s'intende poco
10 chi vuol che un core
quasi per gioco
ami costretto
una beltà.
Un bel desio
15 che 'l cor n'accende
che piace, oh Dio!,
ma non s'intende,
è quell'affetto
che amor si fa».
- e insidiarne i nidi. Un ne scoperse
su la punta d'un olmo: ei sale e vede
più là Nice seduta appo del rio
che fiscelle tessera così per gioco,
45 appo del rio che scorre basso e roco.
Del nido si scordò, scende, vorria
sorprenderla e non osa. Ei già sospetta
vedervi il suo rivale, e in ogni oggetto
gliel dipinge presente il suo sospetto.
50 Fluttuanti e discordi
mille pensier gli assedian la mente:
l'un move l'altro e vanno e fan ritorno
com'api all'alvear ronzano intorno.
Nice or condanna: usa gli affetti altrui
55 rapire e rigettar; s'irrita, appella
un mantice il suo core
che attragge l'aria e la sospinge fuore.
Intrecciati i modi suoi rubelli,
quai di catena i succedenti anelli,
60 or condanna sé stesso,
cerca di scusar lei, cui fanno austerà
il pudor o l'orgoglio del suo sesso
che sempre ai meno arditì
nega i favor che vuol gli sian rapiti.
65 Alfin non visto avanza. A Nice intorno
scherzava sol l'amabil cagnoletto
di macchie sparso il petto, e più di neve
bianco il pelo, e raccolto il ventre, e breve
latra, guaisce e morde
70 Della sua gonna il lembo,
in piè si rizza e vuol salirle in grembo.
L'alza ella ed ei più dolce
va lambendo la man che l'alza e molce.
Ripiglia Nice il rustico suo canto
75 e la flessibil voce
tremola increspa gorgheggiando intanto:
«Dì, che d'amore
s'intende poco
chi vuol che un core
80 quasi per gioco
ami costretto
una beltà.
Un bel desio
che 'l cor n'accende
85 che piace, oh Dio!,
ma non s'intende,
fiamma sì fina
sol s'indovina

- 20 Per far dell'amor suo dolce rapina
 Elpino pastorello
 geloso quanto bello
 cauto sede a riposto
 mezzo fuor d'una macchia e mezzo ascosto.
- 25 Talor fremea, ridea talora, e intanto
 ei languia quatto quatto
 or di piacere, or di dispetto in atto.
 Al lieve susurrar d'un'aura molle
 che un verde ramo estolle
- 30 o d'un faggio le cime
 lievemente deprime,
 timido ognor che Nice nel vedesse,
 sospendendo l'anelito si alzava,
 per due passi fuggia, poi ritornava.
- 35 Alfin mentre egli sbuca d'una fratta
 Nice il vede nell'atto in cui s'appiatta.
 La ninfa si turbò, tosto il sangue
 che dell'anima i moti avvien che segua
 per le guance si sparge e si dilegua.
- 40 Si rincorò, chiama il pastore e dice:
 «Che pretendi da Nice?
 Vieni forse a scoprir se ho Tirsi accanto?
 O forse vieni intanto
 a replicar le antiche tue querele,
- 45 ch'io ti sono infedele,
 che la tua morte io bramo,
 che non vedo il tuo cor, che poco io t'amo?
 Io tollerar non voglio
 chi mi tormenta ognora
- 50 e chi tacendo ancora
 rimprovera il mio cor.
 Ora il tuo folle orgoglio
 o il tuo timor mi spiace:
 odio un amante audace
- 55 e un languido amator».
- 90 è quell'affetto
 che amor si fa».
- Udendo il canto e vagheggiando lei
 teneasi Elpin riposto,
 mezzo fuor d'una macchia e mezzo ascosto.
 Veder gli pare il suo rival che gira
- 95 a Nice appresso: era la mobil ombra
 de' vicini rami; intorno ella s'imprime
 come quei move il vento, alza o deprime.
 Pur guarda quatto quatto
 or di sospetto, or di furore in atto.
- 100 Talor più in là sporgea la testa e poi
 curioso si alzava,
 partiva, soffermavasi, tornava.
 Al moto, al fischio delle scosse frondi
 il desto cagnolin corre abbaiano,
- 105 ma scopre Elpino appena,
 festeggia, si dimena,
 danzagli attorno, rizzasi, schiattisce,
 e a sue piante s'annoda,
 torcendo il dosso e scotendo la coda.
- 110 Vola a Nice chiamato, a lui ritorna
 non ricerco, sen va, sen vien, saltella,
 tirar vuol questo a quella.
 Scoperto Elpin si crede, e mentre sbuca
 furtivo or alto, or chino dalla fratta,
- 115 Nice il vede nell'atto, in ch'ei s'appiatta.
 Nol sospettava ella e turbossi e 'l sangue
 che dell'anima i moti avvien che segua
 per sue guance si sparge e si dilegua.
 Disdegnosa il pastor richiama e dice:
- 120 «Che pretendi da Nice?
 Vieni forse a spiar se ho Tirsi accanto?
 O forse vieni intanto
 a replicar le antiche tue querele,
 ch'io ti sono infedele,
- 125 che la tua morte io bramo,
 che non vedo il tuo cor, che poco io t'amo?
 Più tollerar non voglio
 chi mi tormenta ognora
 e chi tacendo ancora
- 130 rimprovera il mio cor.
 Ora il tuo folle orgoglio
 o il tuo timor mi spiace:
 odio un amante audace
 e un timido amator».

APPENDICE II

Amore disarmato, Napoli, nella stamperia Pomatelli al segno del Disinganno, 1768, VI, 111-121, pp. 159-161.

J. DURANDI, *Il sofisma*, in ID., *Idilj e Discorso intorno a' Geni della poesia e del canto venerati dai nostri antichi come dai greci Apollo e le Muse*, Torino, dalla stamperia di Saverio Fontana, 1808, pp. 188-189.

- | | | | |
|-----|---|---|--|
| | | 1 | In su l'uscio di un dottore
pose Elpino appena il piede
che aggitantesi uscir fuore
non più visto insetto vede,
tutto punte e insidiose
tessea reti e entro s'ascose. |
| 111 | Del sofisma io poi non parlo
che si appiatta in ogni azione:
il velen di questo tarlo
rode sempre la ragione,
mille lacci tende e aggrappa
la ragion ch'entro v'incappa. | 2 | Nella ragna egli non lassa
d'aggrassarvi la ragione;
s'ivi picchia o di lì passa
per tenerla in sua prigione
la meschina se v'incappa
si storpia o più non scappa. |
| 112 | Essa allor si scuote e sgruppa
oppur rompe qualche laccio,
ma il sofisma l'avviluppa,
ora un piè le tronca o un braccio,
e poi dopo breve lotta
tutta quanta se l'inghiotta. | 3 | Ella ben si scote e sgruppa
e l'un rompe o l'altro laccio,
ma colui la ravviluppa
ora un piè rode o un braccio
e talvolta in quella lotta
va sbranandola e l'inghiotta. |
| 113 | Così scaltro e fier si cela
ragno in mezzo a sua sospesa,
ondeggiate e sottile tela,
sparta in razzi e in lungo tesa,
dal cui mezzo escono fine
le intessute cordicine. | 4 | Così scaltro e fier si cela
ragno in capo a sua sospesa
ondeggiate e sottile tela
sparta in razzi e in lungo tesa,
dal cui mezzo escono fine
le intessute cordicine. |
| 114 | Suol passar la mosca errante
che alcun male non sospetta
spesso a quella rete avante:
ma 'l nemico che l'aspetta
l'odiosa fronte irato
mostra spesso e sta in aguato. | 5 | Suol passar la mosca errante
che alcun male non sospetta
spesso a quella tela avante
e 'l nemico che l'aspetta
l'odiosa fronte irato
mostra o cela e sta in aguato. |
| 115 | Nella rete frodulenta
cade la mosca e rapente
lanciasi 'l ragno, s'avventa
con strisciar rapidamente
lungo la linea che breve | 6 | Dalla rete frodulenta
stretta l'altra alfin si sente
ed il ragnolo s'avventa
strisciandosi repente
per diritta linea breve |

ve lo porta lieve lieve.

su cui scorre lieve lieve.

- 116 Già dell'infelice insetto
fissa suoi denti mortali
nella testa oppur nel petto;
l'altro stride e sbatte l'ali,
ma poich  morto lo mira
fieramente ei si ritira.
- 117 Se il sofisma in la sua ragna
la ragion poi non allaccia,
ei fatica non sparagna
e insidioso ne va in traccia:
la persegue in ogni lato,
anche in mezzo del senato.
- 118 Cos  avvien che il nibbio infido
per lo scosso aer si aggire
e agli augelli insidii il nido:
ei con sue volute e spire
si ravvolge e attento il ciglio
fissa e 'l reo prepara artiglio.
- 119 Sin d'allor che spieg  l'ale
verso il ciel la bella Astrea
l'ingiustizia legale
venne in terra a far la dea
e fond  suo ferreo soglio
su gl'intrighi e 'l monopoglio.
- 120 Uomini sediziosi
suscit  costei repente,
che con nomi speciosi
avviluppano ogni gente
e tumulti e piati varii
seminan sin ne' sacrarii.
- 121 Colle reti de' processi
van pescando affanni e guai:
or si serve di tai messi
la discordia sempre mai
e confondono tra noi
la giustizia e i dritti suoi.
- 7 Della mosca poverella
figge il suo dente mortale
nella orlata testa e quella
stridir s'ode e sbatte l'ale
e poich'ei morta la mira
fieramente si ritira.
- 8 Ma l'insetto di chi parlo
s'appiatta anco in ogni azione
e propaga il brutto tarlo
tutta avversa alla ragione
l'infinita sua famiglia
che ai dottor meglio s'appiglia.
- 9 Da quel di rifugge Elpino
dai dottori e dalle scuole,
n  trattiensi a quei vicino
venditori di parole
che pagar le ciance loro
si fan caro a peso d'oro.

APPENDICE III

- Amore disarmato*, Napoli, nella stamperia Pomatelli al segno del Disinganno, 1768, III, 11-31, pp. 68-72; I, 168-172, pp. 36-38.
- 11 Il torrente fuma sperso
ed azzuro quasi ondeggia,
del crepuscolo a traverso.
L'armonia ne' boschi eccheggia
ed annuncia varia e uguale
il piacere universale
- 12 Ma già 'l sol ch'appar disserra
e rischiarà la natura,
e sì vasta appar la terra
che l'ovale sua figura
al declino ciel s'appressa
ed unisce al ciel sé stessa.
- 13 Già la cima ha 'l sol scoperta
dell'ombroso bosco e vago,
in cui poi traluce incerta
pallida del dì l'immago,
e in cui non penetran mai,
i molesti estivi rai.
- 14 Sì, salute, ombre segrete,
e cespugli irti e frondosi,
dense piante che vi ergete,
solitarii luoghi ombrosi,
luoghi amici alla virtute,
selve e colli, oh Dio, salute!
- 15 L'ombra vostra è un dolce invito
ad ogn'alma piucch'il fonte
non è al cervo, ch'è inseguito,
in cui lavasi la fronte
ed i fianchi palpitanti,
e si guarda dietro e innanti.
- 16 L'aria dolce che si sente
già s'insinua ne' nervi,
li rinfresca dolcemente.
Lieto è 'l cor, gli occhi protervi
destansi, e la vita sembra
che rinasca nelle membra.
- J. DURANDI, *La solitudine*, in ID., *Idily e Discorso intorno a' Geni della poesia e del canto venerati dai nostri antichi come dai greci Apollo e le Muse*, Torino, dalla stamperia di Saverio Fontana, 1808, pp. 190-192.
- 1 Lenta e via crescente luce
rosseggiante il novo giorno
dall'oriente riconduce:
veste già le cose intorno,
rende a tutte i suoi colori
e gli odor sì vari ai fiori.
- 2 Spunta il sole, omai disserra
ed indora la natura,
apparir torna alla terra
vasta ovale la figura
che al declino ciel l'appressa
ed attacca al ciel sé stessa.
- 3 L'inegual cima scoperta
è del bosco opaco e vago,
in cui poi traluce incerta
del dì pallida l'immago.
L'armonia ci annunzia qui
il piacer del novo dì.
- 4 Sì, salute, ombre segrete
sacre a' geni ed al riposo!
siete care, amiche siete,
l'orror vostro è maestoso.
Luoghi sacri alla virtute,
boschi ombriferi, salute!
- 5 L'ombra vostra è un dolce invito,
più che il rapido torrente
non è al cervo ch'è inseguito;
l'aura fischia dolcemente
e novella vita sembra
ci rinasca nelle membra.

- 17 I folti alberi selvaggi
armonia rustica fanno;
l'onorate ombre de' saggi,
qui sicure errando vanno;
qui 'l silenzio ed il riposo,
e l'orrore è maestoso.
- 18 Ma riflesse ai monti in cima,
Febo e l'erte rupi indora,
né sul pian si vide prima.
Voi, mortali schiavi ognora,
ahi, del lusso, a tanto lume
v'ascondete sulle piume!
- 19 Dalle morbide coltrici
via sorgete e alfin gustate
le tranquille ore felici,
le fresche aure dilicate:
la meditazione intensa,
col dì sorge, osserva e pensa.
- 20 In obbligo mortale e greve
la metà, deh, non perdetevi,
di una vita così breve.
Voi torpenti già estinguete
allo spirto il suo vigore
coll'ignavo e reo sopore.
- 21 No, ma i vostri occhi appannati
chiuda un lungo sonno, e i folli
suoi prestigii inordinati
pur vi facciano satolli.
V'agitate nelle ottuse
vie chimere e idee confuse.
- 22 Solo ad opre sciaurate
a voi serve il chiaro dì:
pure il giorno prolungate
e la notte ognor così!
Ma nell'ombra aprite gli occhi
come fan civette e allocchi.
- 23 Delle tenebre in l'oscura
stanza non restate voi
più di quel ch'ama natura,
alme sagge, invitti eroi.
Ecco Apollo che alla luce
le virtùdi riconduce.
- 6 L'onorate ombre de' saggi
qui sicure errando vanno,
non vi temono gli oltraggi
che le ree città lor fanno;
ecco Apollo e seco addutte
le virtù condurvi tutte.

- 24 L'ingegnosa riflessione,
 agravante le sue ciglia,
 già precede con ragione
 quella nobile famiglia,
 e s'avvia ne' verdi e foschi
 solitarii, ombrosi boschi.
- 25 Il suo sagra impulso stende
 sopra l'anima, e la viva
 immaginazione accende.
 L'estasi, che vi deriva,
 il pensier solleva sopra
 ogni nostra mortal opra.
- 26 Talor versa anche la dolce
 tenerezza dentro il core,
 e così l'agita e molce,
 ché un gentil subito umore,
 dagli accessi occhi vi esprime
 e pietà poi li comprime.
- 27 Dal suo spirito riflesse
 cento idee sublimi e cento
 già succedono a sé stesse,
 ch'ora al vulgo, al lucro intento,
 sono affatto inaccessibili,
 sempre ignote e impercetibili.
- 28 Ai pensier nobili e gravi
 corrispondono gli affetti,
 che con palpiti soavi
 eccita ne' nostri petti:
 così infiamma la pietà,
 ch'estasi dolce si fa.
- 29 Comparir ci fa alla mente
 condannato a mille affanni
 quindi il merto che, innocente,
 ognor soffre offese e danni,
 e a giacer sempre è costretto,
 nell'oscurità negletto.
- 30 Mille teneri sospiri
 dal sensibil core elice
 ed al ciel fa che rimiri
 il seguace suo felice,
 've a virtù non si fa guerra,
 come far si suole in terra!
- 7 La profonda riflessione
 se n' vien tacita e primiera
 con accanto la ragione
 a precederne la schiera
 e i pensier solleva sopra
 ogni nostra mortal opra.

- 31 A cotesta dea possente
 veglia intorno, sempre attento,
 il silenzio sapiente,
 non la lascia un sol momento,
 e da lei sempre allontana
 la volgar gente profana.
- 168 Ma la Moda, ch'è una fata,
 mi vien sempre in compagnia.
 Ve', da lunge ella mi guata,
 incostante benché sia
 e da sé sempre diforme,
 ciascun va sulle sue orme.
- 169 Vedi poi que' tristi visi
 ch'ha d'accanto, e dietro, e in cima?
 Sai chi son? Non li ravvisi?
 Sonvi in quella turba prima
 melanconici e sì seri
 gl'ingannati desiderì.
- 170 Vedi la seconda schiera
 come timida s'avvanza?
 Vedi quella brutta ciera?
 Son le credule speranze,
 ch'ora piangon la sfortuna
 della borza, ch'è digiuna.
- 171 Ma poiché con tanta scienza
 raffinossi in guise varie
 ogni cosa a sufficienza,
 si cadrà nella barbarie,
 e le mode belle assai
 ci verranno a noia omai.
- 172 Allor poi con genio zotico
 da ciascun si adotterà
 come bello il gusto gotico.
 Passa il tempo e vien l'età
 in cui gotico diventa
 l'uomo istesso pria che 'l senta.
- 8 Presso all'alta dea possente
 di vegliar giammai non cessa
 il silenzio sapiente,
 benché a lei qui non s'appressa
 la volgar gente che sta
 vegetando in le città.
- 9 No, spiccarsi la brigata
 non sa mai dalle sue mura,
 dove pur la noia è nata
 e non già con la natura
 l'uom la crea, l'ozio la pasce,
 addormentasi e rinasce.
- 10 Per que' lochi andar non usa
 la leggiadra compagnia
 've la moda errar ricusa
 che incostante benché sia
 e da sé sempre diforme
 corre ognun su le sue orme.
- 11 Vanne pur volgo profano
 pari a lei nella costanza!
 E delira inerte e vano
 tra la credula speranza,
 gl'ingannati desiderì
 e la nebbia de' piaceri.
- 12 Di tua gonfio ambigua scienza
 e da fogge strane e varie
 affinato a sufficienza
 ricadrai nella barbarie
 già vagante un genio zotico
 tien per mano il giusto gotico.
- 13 Dov'ei tocca, ove s'avvia,
 tinge in bruno l'orizzonte,
 e l'error e la follia
 gli van dietro, alta la fronte;
 dalle sue tartaree grotte
 tenta uscir l'antica notte!