

ENRICO ZUCCHI

*Eroi pastori: forme e storia della pastorale eroica da Crescimbeni a Metastasio*

In

*L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso  
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015),  
a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon,  
Roma, Adi editore, 2017  
Isbn: 978-884675137-9

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&text=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=896](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&text=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ENRICO ZUCCHI

*Eroi pastori: forme e storia della pastorale eroica da Crescimbeni a Metastasio*

*Tra la fine del Seicento e la metà del Settecento prende corpo nella tradizione drammaturgica italiana la "pastorale eroica", sottogenere del dramma pastorale che si delinea, nei contenuti teorici e nelle realizzazioni concrete, sotto l'egida arcadica e in particolare crescimbiana. Il contributo, esaminando la produzione compresa tra i libretti di Pietro Ottoboni e L'Eroe pastore metastasiano, individua diverse concezioni di "pastorale eroica" che si sono alternate nel breve lasso di tempo considerato: se in Crescimbeni prevale una concezione "stilistica" dell'eroismo dei pastori, le pastorali primo-settecentesche paiono volgersi piuttosto al modello della "pastorale héroïque" francese, in cui il carattere eroico è assicurato dalla presenza di eroi o divinità; ancora diversa sarà la lettura di Metastasio, il quale riunisce le figure dell'eroe e del pastore per rappresentare il prototipo del perfetto sovrano.*

La fortuna di cui godette il dramma pastorale in Arcadia si deve in prima battuta alla funzionalità dell'allegoria bucolica sulla quale si imperniava il progetto di riforma letteraria e culturale in cui era impegnata la nascente accademia romana. La battaglia contro il cattivo gusto barocco e l'esagerata affettazione della poesia seicentesca poteva essere ben combattuta sotto il vessillo pastorale, seguendo il modello di semplicità, eleganza e grazia che aveva animato prima l'*Arcadia* di Sannazaro, e poi, non senza controverse punte sensuali o concettose, le prove di Tasso e Guarini<sup>1</sup>.

L'allontanamento dall'originaria semplicità bucolica viene perseguita anche dal Bonarelli, nella *Filli di Sciro*, e dalle pastorali dei primi decenni del diciassettesimo secolo, nelle quali la fragile struttura della tragicommedia si presta a continue pratiche di contaminazione con altri generi letterari, come nel caso – per citare due esempi icastici – de *La catena d'Adone* di Tronsarelli o de *La Centauro* di Andreini<sup>2</sup>. Il sodalizio con il dramma per musica garantì alla pastorale una tradizione fiorente per tutto il secolo, sebbene questa produzione, incline ad avvalersi di arditi intrecci avventuroso-romanzeschi che assicurava una felice resa spettacolare, spesso non si distingue per originalità<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Nella condanna della sterile ampollosità della poesia seicentesca va riconosciuto il fondamento della teoria letteraria arcadica: se Crescimbeni ne biasimava gli abusi stilistici («troppo soverchiamente, anzi infelicitemente, lussureggiarono la maggior parte de i Poeti di questo secolo», G. M. CRESCIMBENI, *La Bellezza della Volgar Poesia spiegata in otto dialoghi. Riveduta, corretta e accresciuta del nono dialogo dallo stesso autore, e ristampata d'ordine della Ragunanza degli Arcadi*, Roma, De Rossi, 1712, 4), Gravina, il quale escludeva significativamente il Seicento dalla rassegna storiografica condotta nel *Della Ragion Poetica*, imputava al diciassettesimo secolo l'allontanamento dai classici latini e greci (G. V. GRAVINA, *De poesi*, in IDEM, *Scritti critici e teorici*, a cura di A. Quondam, Bari, Laterza, 1973, 499-500) e la degenerazione dell'«italiana eloquenza» (ID., *Della tragedia*, ivi, 535-538). Sullo sbandierato rifiuto del modello barocco nella poetica arcadica si vedano almeno: C. CALCATERRA, *Il barocco in Arcadia e altri scritti sul Settecento*, Bologna, Zanichelli, 1950; G. L. MONCALLERO, *L'Arcadia*, Firenze, Olschki, 1953; A. QUONDAM, *Dal Barocco all'Arcadia*, in AA.VV., *Storia di Napoli*, vol. VI, 2, Napoli, Società Editrice di Napoli, 1980, 862; V. H. MINOR, *The death of the baroque and the rhetoric of good taste*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006; F. CROCE, *Periferie e capitale: introduzione all'Arcadia*, in A. Mango (a cura di), *L'Arcadia e l'Accademia degli Innominati di Bra*, Milano, Angeli, 2007, 17-26; R. A. WALSH, «*Defensio Italiae*: Exploring Rhetorical Strategies in the Writings of L. A. Muratori and P. J. Martello», «*Italica*», XC (2013), 548-566.

<sup>2</sup> Per *La catena d'Adone* si veda il recente contributo di S. SANTAGROCE, «*La ragion perde dove il senso abunda*». *La catena d'Adone di Ottavio Tronsarelli*, «*Studi Secenteschi*», LV (2014), 135-153. Sulla *Centauro* di Andreini e sul suo significato politico e metapoetico si vedano invece S. MORANDO, *Il sogno di Chirone: letteratura e potere nel primo Seicento*, Lecce, Argo, 2012 e M. ARNAUDO, *Il mostro come figura metariflessiva nel teatro italiano del Seicento*, «*Forum Italicum*», XLVII (2014), 22-32.

<sup>3</sup> Sulle caratteristiche delle «operine» a carattere pastorale dei decenni immediatamente precedenti alla formazione d'*Arcadia* si veda L. BIANCONI, *Il Seicento*, Torino, EDT, 1991<sup>2</sup>, 215-217. In generale sulla fortuna della pastorale tra Seicento e Ottocento: F. FAVARO, *Canti e Cantori bucolici. Esempi di poesia a soggetto pastorale fra Seicento e Ottocento*, Cosenza, Pellegrini, 2007.

Un secolo di esperimenti drammaturgici più o meno riusciti aveva confermato e acuito la percezione della costitutiva instabilità insita al cuore di un genere, quello della tragicommedia pastorale, che rivelava la propria natura ibrida sotto un doppio profilo che si potrebbe definire strutturale e stilistico.

Dal punto di vista strutturale, infatti, essa partecipava, fin dalla teorizzazione guariniana, della natura tragica e di quella comica, pur senza risultare una fusione di due forme già esistenti, ma un genere nuovo ed in sé perfetto, come si evince dai densi scritti apologetici in difesa del *Pastor Fido*<sup>4</sup>. A questa ambiguità di struttura se ne aggiunge appunto una di natura stilistica che è stata efficacemente messa in evidenza in anni recenti, in particolare da Roberto Gigliucci, e che in sostanza permette di ridefinire la pastorale come un contenitore drammaturgico di moduli e forme tipiche della tradizione lirica<sup>5</sup>.

Che tale prossimità della pastorale alla lirica fosse assodata all'epoca è testimoniato non soltanto dall'esercizio poetico, ma anche dalle prove critiche: è difficile ad esempio trovare una pagina delle *Osservazioni sopra l'Aminta* di Gilles Ménage, pubblicate nel 1655 in un'edizione dell'*Aminta* a cui spesso fa riferimento Crescimbeni, che non documenti la ripresa di un luogo petrarchesco nel testo tassiano. La convinzione con cui il Custode d'Arcadia, nell'ultimo decennio del secolo, rilancerà il dramma pastorale si deve senz'altro, oltre che al recupero dell'apporto simbolico della tragicommedia boscareccia nel contesto arcadico, al riconoscimento di tale commistione con la lirica, genere letterario prediletto da Crescimbeni, come testimoniano i dialoghi del *La bellezza della volgar poesia*<sup>6</sup>.

Nel suo progetto poetico, così incentrato sulla promozione di una lirica soave e leggera, mondata delle escrescenze retoriche e dell'immoralità seicentesca, eppure teso a costruire una grammatica poetica duttile e versatile di cui avrebbero potuto avvalersi anche l'epica e il teatro, la pastorale poteva assumere una funzione strategica e assurgere a forma drammaturgica perfetta: per questa ragione, coronando il percorso di nobilitazione della tragicommedia avviato da Guarini, eleva nel suo *Elvio* il dramma pastorale al rango di tragedia<sup>7</sup>.

Attraverso un itinerario criterio che celebra la potenzialità pluristilistica del genere lirico, i primi quattro dialoghi del *La bellezza della volgar poesia* sono volti a dimostrare come questo possa essere proficuamente declinato secondo accenti ora umili, ora mediocri, ora sublimi. L'eccellenza stilistica dell'*Elvio*, tragicommedia non seconda per dignità ad una classica tragedia grave, consta nella capacità dell'autore di coniugare al più alto grado lo stile lirico di cui avvale. Non a caso Crescimbeni nel quinto dialogo si impegna a legittimare lo status tragico della sua

<sup>4</sup> Al Nores, il quale considerava la tragicommedia, non menzionata da Aristotele nella *Poetica*, un «mostroso e disproportionato componimento, misto di due contrarie azioni», Guarini replica, nel *Verato primo*, con queste parole: «Primieramente vi voglio dire, ch'elle [le tragicommedie] non son composte di due favole intere, l'una delle quali sia perfetta Tragedia, e perfetta Commedia l'altra, congiunte in modo che si possano disunire ambedue, senza guastare i fatti l'una dell'altra [...]. Chi fa Tragicommedie non intende di compor separata o Tragedia, o Commedia, ma di questa, e di quella un Terzo che sia perfetto in suo genere, ed abbia d'ambedue lor quelle parti, che verisimilmente possano star insieme», B. GUARINI, *Opere*, Verona, Tumermani, 1737, II, 238.

<sup>5</sup> R. GIGLIUCCI, «Al sommo d'ogni contentezza»: *petrarchismo e favola pastorale*, in C. Montagnani (a cura di), *I territori del petrarchismo. Frontiere e sconfinamenti*, Roma, Bulzoni, 2005, 117-132.

<sup>6</sup> Dei novi dialoghi che compongono il trattato crescimbeniano i primi quattro e la prima parte del quinto sono dedicati alla poesia lirica, e il nono si concentra specificamente sulla lirica seicentesca. I restanti dialoghi trattano della pastorale e della tragedia (V), della commedia (VI) e dell'epica (VII-VIII). L'edizione dell'*Aminta* con le note di Ménage citata da Crescimbeni è la seguente: *Aminta. Favola boscareccia di Torquato Tasso con le annotazioni d'Egidio Menagio academico della Crusca*, Paris, Courbé, 1655.

<sup>7</sup> Nel quinto dialogo del *La bellezza*, dedicato alla pastorale, si evince con chiarezza «la pretensione dell'autore che il suo *Elvio* sia tragedia». Per bocca del personaggio Gierasto, nome pastorale di Francesco Maurizio Gontieri, viene spiegato che Crescimbeni, il quale «tutte le linee ha tirato a questo fine», ha evitato di intitolare l'*Elvio* tragedia, sottotitolandola semplicemente «favola», soltanto al fine di non incorrere nelle censure di coloro che, sotto l'egida di Aristotele, sostengono che i personaggi della tragedia debbano essere sempre nobili, ignorando che la nobiltà può essere anche intrinseca, come nel caso dei pastori virtuosi che animano il suo dramma, CRESCIMBENI, *La Bellezza...*, cit., 90-91.

pastorale prendendo in considerazione solamente i difetti strutturali di cui questa era passibile di venire accusata – ossia la presenza di personaggi mediocri, di un prologo e di un coro in fine d'ogni atto –, e non le eventuali critiche che potevano essere mosse dal punto di vista stilistico, poiché su questo piano egli aveva già dimostrato, nei dialoghi precedenti, la capacità del lirico di innalzarsi ad un livello precedentemente considerato peculiare soltanto del genere tragico<sup>8</sup>.

Tuttavia l'ibridismo e la diffusa contaminazione di stili e generi letterari praticata in Arcadia non si limita ad investire la pastorale di una nuova dignità tragica, ma le assegna anche una inedita dimensione eroica che aveva già attirato l'attenzione di alcuni studiosi.

Diversi sono infatti i drammi che manifestano questa tensione eroica nel titolo, nel soggetto o nei paratesti: tra questi particolarmente significativa è la favola pastorale del cardinal Pietro Ottoboni *L'Eurillo, o sia l'amore eroico tra pastori*, lodata da Crescimbeni, il quale la addita a modello della rinnovata pastorale arcadica<sup>9</sup>; anche nel dramma pastorale *Amore e gratitudine*, scritto da Ottoboni per la musica di Flavio Carlo Lanciani, si ritrova un accenno a questo eroismo nella dedica a Marco Ottoboni, nipote di papa Alessandro VIII, dove si spiega che i pastori protagonisti si caratterizzano per un «sentimento naturale, che è l'Amore; e d'una virtù eroica, che è la Gratitudine»<sup>10</sup>.

Autore di 'pastorali eroiche' è anche il padovano Girolamo Frigimelica Roberti, librettista ed accademico Ricovrato, il quale nel 1707 diede alle stampe *Il selvaggio eroe*, «tragicommedia eroico-pastorale»<sup>11</sup>, dopo essersi già avvicinato al nuovo genere con il *Pastore d'Anfriso*, rappresentato nel Teatro di San Giovanni Grisostomo nel 1695, «tragedia pastorale per musica» in grado di assumere una tonalità eroica in virtù sia del prestigio del dedicatario, Carlo III Filippo, principe elettore del Palatinato, che del soggetto, tratto dall'Ovidio epico delle *Metamorfosi*<sup>12</sup>.

Tra gli anni Venti e gli anni Quaranta del Settecento si contano numerose pastorali eroiche: il fortunato *Filindo*, opera già pubblicata nel 1695 e poi ristampata e rappresentata più volte, la cui attribuzione è stata messa in discussione, ma che andrà ascritta con una certa sicurezza al

---

<sup>8</sup> Per un profilo critico dell'*Elvio* e della sua prestazione allegorica si veda anzitutto G. COLUCCIA, *L'Elvio di G. M. Crescimbeni: alle origini della poetica arcadica*, Roma, IBN, 1994. Interessante è anche lo studio, imperniato sul confronto delle poetiche di Gravina e di Crescimbeni, e con un significativo scarto rispetto all'interpretazione allegorica del testo fornita da Coluccia, di C. GUAITA, *Per una nuova estetica del teatro. L'Arcadia di Gravina e Crescimbeni*, Roma, Bulzoni, 2009. Si segnala infine il recente contributo di A. NACINOVICH, *L'Elvio di Crescimbeni: le origini pastorali della prima polemica arcadica*, in A. Beniscelli-M. Chiarla-S. Morando (a cura di), *La tradizione della favola pastorale in Italia. Modelli e percorsi*, Bologna, Clueb, 2013, 477-492, nel quale l'*Elvio* è considerato, in opposizione all'*Endimione* del Guidi, come il manifesto di un programma letterario che rifiuta l'aura filosofica in favore di una poesia più concretamente storica e politica.

<sup>9</sup> Crescimbeni attribuisce all'opera di Ottoboni – in Arcadia Crateo Pradelini – il merito di aver ridato dignità tragica alla pastorale: «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», CRESCIMBENI, *La bellezza...*, cit., 130; il giudizio è ribadito in ID., *Comentarj intorno alla sua istoria della volgar poesia*, 1702, I, 227-228. Il dramma di Ottoboni è stato consultato nella versione «conformata al gusto moderno» da Pintace de Trosis, pseudonimo di Pietro de Sanctis: *L'Eurillo, ovvero La costanza negl'amori fra Pastori. Dramma pastorale. Da recitarsi nel Carnevale del presente anno 1697. In casa del signor Conte Centini, posto in musica dal signor Giuseppe Della Porta*, Roma, Vannacci, 1697.

<sup>10</sup> *Amore e gratitudine, dramma musicale posto in musica da Flavio Carlo Lanciani romano. Da recitarsi il presente Nuovo Anno MDCXCI nel Teatro di Tor di Nona...*, Roma, Buagni, 1691, 3. Nostro il corsivo a testo.

<sup>11</sup> G. FRIGIMELICA ROBERTI, *Il selvaggio eroe. Tragicommedia eroico-pastorale da rappresentarsi in musica nel famosissimo Teatro Grimano di San Gio. Grisostomo l'anno 1707*, Venezia, Rossetti, 1707.

<sup>12</sup> I paratesti in questione sono leggibili in G. FRIGIMELICA ROBERTI, *Il pastore d'Anfriso. Tragedia pastorale per musica da rappresentarsi nel Teatro Grimano di San Gio. Grisostomo l'anno MDCXCV*, Venezia, Nicolini, 1695, 3-9.

bergamasco Pietro d'Averara<sup>13</sup>; la *Dorilla in Tempe*, «melodramma eroico-pastorale» di Antonio Maria Lucchini, che si fregiò della musica di Antonio Vivaldi fin dalla prima rappresentazione veneziana del 1726; *Il pastor reale*, «dramma pastorale-eroico» di Giovanni Amadei, rappresentato a Vicenza nel 1727; *Gli avvenimenti di Cilene*, «pastorale eroica per musica» di Giovanni Battista Nabruzzi, pubblicata a Rovigo nel 1740, che in realtà altro non è che la ristampa del *Filindo* precedentemente citato.

Negli anni Cinquanta si assiste al contempo alla produzione forse più felice, nell'ambito della pastorale eroica, che rivive, seppure con notevoli variazioni su cui si tornerà più avanti, ne *Il re pastore* di Metastasio, messo in scena a Vienna nella primavera del 1751, ne *L'eroe pastore*, «melodramma sacro» di Paolo Rolli, stampato nel terzo tomo dei suoi *Poetici componimenti* e nel meno noto *I pastori eroi* di Salvatore Riva, chierico della Congregazione di San Paolo, stampato a Bologna nel 1759.

Questa rapida e non esaustiva rassegna testimonia la vitalità di una produzione rilevante, per quanto composita, che impone di riconsiderare con attenzione la pastorale eroica come sottogenere teatrale specifico e a sé stante. Rispetto al dramma pastorale semplice – di cui condivide l'ambientazione rustica e idillica, il soggetto amoroso, la risoluzione lieta della vicenda – questa pastorale si distingue per la connotazione “eroica” dei protagonisti, secondo strategie di diverso tipo: l'eroismo dei drammi arcadici di Crescimbeni e Ottoboni consiste nella nobiltà dei sentimenti dei pastori – sebbene nell'*Elvio* non si rinunci, sulla scorta del *Pastor Fido*, a rivendicare la natura semidivina dell'eroe eponimo – ; le pastorali settecentesche insistono invece sulla commistione, a livello di personaggi, di umili pastori e nobili eroi oppure, ma più raramente, divinità.

Esplicativo della prima tendenza è ancora una volta un passo de *La bellezza della volgar poesia*, in cui Elcino risponde all'obiezione di Egina, la quale sosteneva che la favola pastorale non potesse essere veicolata da uno stile sublime, né trattare argomenti eroici:

---

<sup>13</sup> Nel profilo del *Dizionario Biografico degli Italiani* dedicato a d'Averara (M. QUATTRUCCI, *d'Averara, Pietro*, DBI, IV, 661-662), la prima edizione del *Filindo* è considerata la stampa veneziana del 1720, in occasione dell'importante rappresentazione veneziana: *Il Filindo, pastorale eroica per musica da rappresentarsi nel Teatro Giustiniano di S. Moisè. L'autunno dell'anno 1720*, Venezia, Rossetti, 1720; a questa segue una stampa veronese del 1726, presso Vallarsi, per una rappresentazione nel Teatro Arciduciale di Mantova; una bolognese del 1728 per i tipi di Pisarri; un'edizione veneziana del 1729 con il titolo di *Dori (La Dori. Pastorale eroica per musica da rappresentarsi nel Nuovo Teatro di S. Margherita l'autunno del 1729*, Venezia, Buonarrigo, 1729). Esiste inoltre un rifacimento che sfrutta il medesimo soggetto, *La Nerina*, rappresentato nel teatro veneziano di San Samuele nel 1728, con libretto di Sebastiano Biancardi, alias Domenico Lalli, e musica di Antonio Pollarolo. La pratica di rappresentare le stesse *pièce* con diverso titolo era consueta all'epoca: su questo specifico caso si sofferma anche Francesco Saverio Quadrio, biasimando l'opportunità di impresari ed autori intenzionati ad «ingannare» il pubblico (F. S. QUADRIO, *Della storia e della ragione di ogni poesia*, Milano, Agnelli, 1744, 458). Del 1736 è poi *La sventura felice*, pastorale di Domenico Maria Creta, rappresentato al Teatro Filarmonico di Verona e dedicato alle nobili dame della città: questo dramma è in realtà una ristampa identica, eccezion fatta per la dedica alle nobildame, del *Filindo* del 1720. Del Creta, nome frequentemente presente nei paratesti dei drammi di area bolognese degli anni Quaranta, con funzione indefinita, non si hanno notizie precise: autore di un *Cesare trionfante* dedicato alla contessa Lucrezia Cassoli Zaniboni, egli è forse organizzatore culturale più che drammaturgo vero e proprio. Nonostante Eleanor Selfridge-Field attribuisca al Creta la paternità del *Filindo* del 1720 (E. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2008, 354), pare possibile identificare l'autore del libretto con Pietro d'Averara, in prima istanza sulla base di dati biografici: se del Creta abbiamo notizia soprattutto negli anni Quaranta, il d'Averara esordisce al Teatro Sant'Angelo di Venezia con *L'Amante fortunato per forza* nel 1684, e con ogni probabilità muore prima del 1720 – non a caso l'avviso al lettore del *Filindo* del 1720 lamenta la scomparsa dell'autore del dramma –, dal momento che la sua produzione sembra esaurirsi nei primi anni del Settecento. In effetti il *Filindo* è probabilmente opera composta nei primi anni Novanta del Seicento, comparsa già a Colonia nel 1695 per omaggiare il principe elettore di Brandeburgo – sempre nell'avviso al lettore del 1720 si accennava d'altra parte anche ad un precedente allestimento in terra straniera (cfr. A. COLTURATO, *Le fonti musicali in Piemonte*, Torino, EDT, 2006, 220).

Certamente gli eroici argomenti ripugnano non poco all'essenza della Favola Pastorale, la quale non si discosta molto dalla Commedia; contuttociò non solo non è vietato, ma io giudico molto lodevole il trattarvi in forma eroica, cioè nobile, e astratta dal costume vile, o sconcio del volgo, quegli argomenti, che ad essa non disconvengono: sì perché le Favole Pastorali, quantunque pe'l carattere si appartengono alla Comica, non sono totalmente dirette al riso, come è la Commedia; anzi più tosto tendono alla commiserazione, che riguarda la Tragica, ricevendo in sè gli avvenimenti Tragici più volentieri, che d'altra sorta, come poco fa si è detto: sì anche perché, sebbene fra i Pastori è inverisimile la favella sublime, che è verisimile tra gli Eroi; non sono però inverosimili i buoni costumi, ed i buoni abiti, mercé de' quali possono anche i Pastori per quanto sopporta la loro condizione operare in forma eroica, e le loro rustiche azioni vestire di nobiltà<sup>14</sup>.

*L'Amore eroico fra i pastori e Amore e gratitudine* confermano questa interpretazione dell'eroismo dei protagonisti all'interno di intrecci agiti esclusivamente da pastori, ninfe e pirati.

Nel Settecento prevale invece una lettura diversa della peculiarità eroica delle pastorali come si evince dalla *Notizia Poetica* che apre *Il selvaggio eroe* di Frigimelica Roberti, dramma popolato da pastori e personaggi di stirpe regale:

Questo Drama è Tragicomedia, perché le persone operanti son parte Comiche, parte Tragiche. É poi Eroico-pastorale perché le stesse persone, alcune sono di condizione Eroica, ed altre di Pastorale<sup>15</sup>.

Le medesime giustificazioni saranno espresse da Lucchini nell'avviso al «Benigno Lettore» della *Dorilla in Tempe*, in cui intervengono «persone di condizione Eroica, ed altre di Pastorale»<sup>16</sup>, e pure il *Filindo* e tutti i suoi rifacimenti si basano su tale mescolanza: la ninfa Dori, legittima depositaria del trono di Delo, chiamata a scegliere il proprio sposo tra due pastori suoi spasimanti, preferisce Filindo a Cileno; quest'ultimo viene ricompensato della perdita dell'amata con l'investitura regia, che tuttavia sfrutta proditoriamente per cercare di riprendersi Dori, salvo poi essere cacciato dai cittadini che eleggono come sovrani la coppia di amanti.

In questo secondo filone di drammi appare chiara la ripresa del modello francese della «pastorale héroïque», sviluppatasi a partire dagli anni Sessanta del Seicento con opere quali *Les Amours d'Ovide* di Gabriel Gilbert o l'incompiuta *Mélicerte* di Molière, consacrata dalla connivenza con la *tragédie lyrique* di Jean-Baptiste Lully, autore di *Acis et Galatée*, e poi molto fortunata lungo tutto il Settecento; essa si fonda precipuamente sull'introduzione di un eroe leggendario o di un protagonista soprannaturale all'interno del contesto pastorale che fa da sfondo alla vicenda<sup>17</sup>.

All'origine della pastorale eroica italiana sembra in sostanza esistere una precoce frattura tra gli intenti dei membri dell'Arcadia romana, interessati alla promozione teorico-culturale di una pastorale che poteva reggere il confronto con la tragedia privilegiando la descrizione di passioni nobili e moderate, e i drammaturghi di area settentrionale che si attengono invece al modello spettacolare e di sicuro successo scenico della *pastorale héroïque*.

<sup>14</sup> CRESCIMBENI, *La bellezza*, cit, 101-102.

<sup>15</sup> FRIGIMELICA ROBERTI, *Il selvaggio eroe*, 4. Un breve riepilogo dell'intreccio può essere utile a comprendere il carattere eroico-pastorale della vicenda: Gelinda, figlia del re Gargore, si è sposata in segreto con Ramiro, dal quale ha avuto un figlio che si crede perduto; Gargore, considerandola impudica, anni dopo le impone un matrimonio vantaggioso con un pastore straniero, Abide, che si rivelerà proprio il figlio nascosto. Gelinda, intenzionata a non sposare il giovane, in accordo con il vero marito progetta di uccidere Abide. Scoperti, i due saranno affidati dal re al giudizio del figlio, prima della doppia agnizione risolutiva.

<sup>16</sup> *Dorilla in Tempe. Melodramma eroicopastorale da rappresentarsi nel Teatro di Sant'Angelo nell'autunno 1726. Dedicato all'Illustrissimo Signore il Sig. Co. Antonio San Bonifacio, Venezia, Rossetti, 1726*, 3.

<sup>17</sup> Il genere della *pastoral héroïque* è stato studiato a fondo da D. M. POWERS, *The Pastoral Héroïque: Origins and Development of a Genre of French Opera in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, PhD dissertation, University of Chicago, 1988, le cui tesi sono riprese da J. S. POWELL, *Music and Theater in France, 1600-1680*, Oxford, Clarendon Press, 2000, 247-249.

Che questo prematuro tradimento dei propositi crescimbeniani si consumi proprio in seno alla dialettica tra l'Arcadia romana e le colonie sorelle, non dovrà stupire troppo: nell'«avviso a chi legge» de *La ninfa costante* – scherzo pastorale che trae il carattere eroico dalla virtù della dedicataria, Suor Maria Serafina Teresa dello Spirito Santo, al secolo Marchesa Geronima Maddalena Teresa Orsi – i bolognesi Pier Jacopo Martello ed Eustachio Manfredi, pur dando una lettura squisitamente morale dell'eroismo dei pastori protagonisti, si rifanno esplicitamente a Molière, dando vita ad una contaminazione che sarà negli anni successivi banalizzata ad esclusivo beneficio del modello francese<sup>18</sup>.

Accanto alle due soluzioni fin qui esposte, esiste una terza via, quella seguita dai drammi degli anni Cinquanta del Settecento, nei quali la fusione dei paradigmi dell'eroe e del pastore sposta l'asse dell'eroismo dei pastori sul terreno politico, palesando una radicale evoluzione del genere che ricomponne la separazione tra eroi e pastori proposta dalla *pastorale héroïque*<sup>19</sup>. La soluzione che Metastasio adotta ne *Il re pastore* è, sotto questo aspetto, particolarmente efficace: nei consigli di Alessandro all'immaturo Aminta, il giovane pastore che per agnizione si scopre essere il legittimo re di Sidone, si coglie la compiuta ricomposizione dei due archetipi, fatta interagire con l'allegoria cristiana del buon pastore al fine di celebrare il progetto politico della maestà asburgica:

Sarai buon re, se buon pastor sarai.  
Ama la nuova greggia  
come l'antica; e dell'antica al pari  
te la nuova amerà. Tua dolce cura  
il ricercar per quella  
ombre liete, erbe verdi, acque sincere  
non fu sinor? Tua dolce cura or sia  
e gli agi ed i riposi  
di quest'altra cercar<sup>20</sup>.

A questo punto è tuttavia necessaria una riflessione in merito alla concezione dell'eroismo che Crescimbeni e gli arcadi elaborano attraverso le proprie pastorali. Sull'eroismo dei pastori si era soffermata già Daniela Dalla Valle, la quale aveva elencato alcune caratteristiche degli eroi pastori di Guarini e dei drammaturghi francesi del Seicento – ripudio della guerra, devozione totale al sentimento amoroso, infelicità intrinseca e rassegnata –, ipotizzando che l'eroicità di Mirtillo e dei suoi epigoni constasse nella fedeltà ad un amore destinato ad essere perennemente frustrato, secondo una prospettiva che rifletteva l'affermazione seicentesca del neostoicismo e l'avallamento di una morale passiva che si risolveva nella *voluptas dolendi*<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> *La ninfa costante. Scherzo pastorale in occasione della solenne professione fra le Monache Scalze di Reggio di Suor Maria Serafina Teresa dello Spirito Santo, al secolo Illustrissima Signora Marchesa Geronima Maddalena Teresa Orsi*, Bologna, Sarti, 1697, 5-6. Su *La ninfa costante* e il suo valore nel progetto letterario riformatore di Martello si vedano le pagine di M. G. ACCORSI, *Pastori e teatro. Poesia e critica in Arcadia*, Modena, Mucchi, 1998, 74-77. Importante, in merito ai laconici riferimenti ai drammaturghi francesi dei paratesti martelliani, un'altra considerazione della Accorsi, la quale nota come questi accenni marginali siano sempre «spia di un contatto e di un debito sempre più vasto» (ivi, 234). Sul rapporto tra l'Accademia d'Arcadia e la sua colonia bolognese è d'obbligo il rimando ai due tomi di M. Saccenti (a cura di), *La Colonia Renia: profilo documentario e critico dell'Arcadia bolognese*, Modena, Mucchi, 1988.

<sup>19</sup> Anche *L'eroe pastore* di Rolli, imperniato sulla vicenda di Davide e Golia, e *I pastori eroi* di Riva, in cui si narra la detronizzazione del tiranno Amulio da parte di Romolo e Remo, sono testi rappresentativi di questa inversione di tendenza. Sulla fusione dei paradigmi di “eroe” e “pastore” si rimanda al classico A. BUCK, *Eroi e pastori nella poesia italiana del Settecento*, «Lettere italiane», XIV (1962), 3, 249-264.

<sup>20</sup> P. METASTASIO, *Drammi per musica*, a cura di A. L. Bellina, Venezia, Marsilio, III, 2004, 221.

<sup>21</sup> D. DALLA VALLE, *L'eroe pastorale barocco: dal Pastor Fido alla pastorale francese*, in EAD., *Aspects de la pastorale dans l'italianisme du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 1995, 45-74. Ringrazio Valentina Gallo per avermi segnalato tale contributo.

Tale studio si sofferma tuttavia su testi in cui la rivendicazione del carattere eroico dei protagonisti o della *fabula* è scarso e sporadico, con il rischio di proiettare sulla questione uno sguardo anacronistico, almeno per quanto riguarda il solo caso italiano preso in considerazione, quel *Pastor Fido* nel quale l'unica occorrenza del termine «eroe» si trova in una battuta con cui Tirenio, verso la conclusione della vicenda, descrive non tanto l'amante infelice, quanto la coppia felice – Mirtillo e Amarilli – finalmente pronta a congiungersi<sup>22</sup>.

In un contributo specificamente dedicato alla pastorale eroica di secondo Seicento invece Maria Grazia Accorsi aveva messo in luce la caratterizzazione in senso tematico-morale dell'attributo eroico riferito al rinnovato genere letterario, rimarcando come l'eroicità arcadica si risolvesse nella semplicità del quotidiano: l'eroismo di questi pastori consisterebbe di conseguenza nell'impeccabilità etica dei pastori che si esercita nella costanza, nella fede e nell'amore<sup>23</sup>.

Senz'altro la dimensione morale è centrale nella riconversione della letteratura post-seicentesca: le molteplici discussioni sulla liceità del trattare d'amore in poesia sono funzionali a legittimare la possibilità di impegnarsi in una poetica lirica sublimata dal costante riferimento alla sinopia platonica e sfrondata di ogni riferimento erotico-sensuale, tipico della tradizione precedente.

Tuttavia accanto a questa definizione morale dell'eroismo, spesso presente più in sede critico-teorica, che all'interno dell'intreccio drammaturgico<sup>24</sup>, si delinea in seno alla prima Arcadia romana una seconda nozione di eroismo, che pertiene piuttosto all'ambito stilistico, come alcuni testi fondativi della poetica arcadica parrebbero suggerire.

Nel *Ragionamento* di Uranio Tegeo, nome arcade di Vincenzo Leonio, pubblicato ne *L'Arcadia* di Crescimbeni, l'autore difende la legittimità della pastorale di cantare le lodi degli eroi; ai pastori non sarebbe infatti preclusa «la strada di potere leggiadramente e nobilmente cantare», dal momento che anche l'amore, soggetto per eccellenza della poesia arcadica e tradizionalmente considerato vile, può essere trattato altamente: «la nobiltà della poesia non

---

<sup>22</sup> Così Tirenio a Montano: «Torniamo al tempio, e quivi immantinente/ la figliuola di Titiro e 'l tuo figlio/ si dian la fede maritale, e sposi/ divengano, d'amanti; e l'un conduca/ l'altra ben tosto a le paterne case,/ dove convien, prima che 'l sol tramonti,/ che sien congiunti i fortunati eroi» (V, VI, 1173-1179). L'accento è peraltro colto acutamente da Elisabetta Selmi, la quale nel suo commento sottolinea come «l'attribuzione ai due giovani dell'appellativo di eroi, messa in bocca al santo uomo, è spia della consacrazione del nuovo tipo di eroismo che l'autore ha inteso esemplificare nell'immagine della coppia», B. GUARINI, *Il pastor fido*, a cura di E. Selmi, Venezia, Marsilio, 2001, 465. Guarini torna brevemente sul problema dell'eroismo nel *Verato secondo* (GUARINI, *Opere*, III, 106-107), sconfessando l'identificazione esclusiva di eroico ed epico che Nores muoveva: tuttavia la *pars destruens* non è accompagnata da una conseguente definizione del nuovo eroismo pastorale, sebbene Guarini fornisca a Crescimbeni spunti determinanti per elaborare la propria riflessione sulla pastorale eroica, e la celebrazione della coppia di amanti eroici – in quanto questa volta divenuti sovrani – persista anche nel *Filindo* e nelle sue riproposizioni.

<sup>23</sup> ACCORSI, *Pastori e teatro*, 37-73.

<sup>24</sup> Si prenda ad esempio l'*Eurillo* di Ottoboni nella versione adattata all'uso della scena del 1697, che si apre con l'approdo sulla spiaggia della naufraga Lidia, scampata alle violente pressioni amorose di un pirata. Sul lido la giovane incontra Eurillo che si offre di aiutarla, ma i due sono visti colloquiare in modo sospetto da Clori, innamorata di Eurillo, la quale equivocando è assalita da un furente impeto di gelosia, alimentato dall'arrivo di Rosauero, il pirata, in combutta con il quale la giovane medita di uccidere l'amante traditore. La gelosia reciproca viene smorzata soltanto grazie all'intervento di un personaggio minore quale Filli. La giovane è incaricata da Eurillo di smorzare la gelosia di Clori per mezzo di «dusinghe, parolette e frodi» che permettono il disbrigo della matassa di equivoci e la riappacificazione delle due coppie, sigillata dal pentimento di Clori. Le azioni dei personaggi non si impongono come modello esemplare di virtù e tanto il pentimento quanto la fede sono conquiste di un repentino quanto estemporaneo cambiamento d'opinione, utile ad introdurre il lieto ricomponimento finale, piuttosto che frutto di un percorso di crescita morale. Lo stesso discorso si potrebbe fare per l'*Elvio*.

consiste nell'altezza dei soggetti, ma nella bontà dell'imitazione»<sup>25</sup>. Ancora più chiare ed esplicite in questo senso sono le già citate affermazioni di Crescimbeni secondo cui è lodevole trattare in forma eroica, cioè, come lui spiega, «nobile e astratta dal costume vile», argomenti tipici della pastorale. E aggiunge che soltanto così si potranno «vestire di nobiltà» le «rustiche azioni» dei pastori, alludendo non tanto alle azioni dei singoli protagonisti quanto alle azioni sceniche<sup>26</sup>.

L'eroismo di questi pastori, oltre e forse più che nell'*inventio*, andrà situato nell'*elocutio*. Chiosando le bellezze dell'*Amore Eroico tra' Pastori* di Ottoboni, Crescimbeni definisce in maniera squisitamente stilistica l'eroismo della *pièce* scrivendo che «gli amori sparsi per quel dramma sono in tal maniera eroici che neanche ammettono la tenerezza ed effeminatezza d'alcune parole che si sogliono usare comunemente in questi poemi anche da' più guardinghi per maggiormente esprimere l'affetto e la passione amorosa»<sup>27</sup>. Il dramma pastorale di Ottoboni è eroico in quanto capace di trattare di amore in maniera talmente nobile ed elegante da escludere ogni frivolezza sentimentale – sino a «sbandire affatto» il nome stesso di “amore”. L'originalità di questa pastorale eroica, almeno secondo le considerazioni di Crescimbeni, starebbe quindi nell'espungere tutte le parti comiche o poco decorose tipiche della tradizione, anticipando l'operazione che librettisti quali Apostolo Zeno condurranno nell'ambito della drammaturgia musicale<sup>28</sup>.

L'eroismo dei pastori dei drammi arcadici parrebbe quindi risiedere prevalentemente nello stile, sebbene a quest'altezza tale nozione non prescinda da un adeguamento della forma al contenuto, della bellezza interna a quella esterna. Di conseguenza saranno “pastorali eroiche” quelle tragicommedie in grado di trattare i consueti argomenti del dramma pastorale in maniera sublime, sia da un punto di vista strutturale, procedendo ad esempio alla soppressione delle parti comiche, dei discorsi lascivi e all'introduzione nobilitante dei Cori, sia formale – secondo il modello della più volte richiamata *Lezione sopra il sonetto del Casa*, prediletta da Crescimbeni –, attraverso l'utilizzo di termini scelti e peregrini, il ricorso alla sinalefe, l'impiego di periodi che superano la misura dei due versi, l'accentazione mossa e varia degli endecasillabi, la presenza dell'*enjambement* e quella elegante, ma sobria, di figure retoriche quali la metafora<sup>29</sup>.

L'insistenza sulla potenzialità dello stile di conferire dignità ai soggetti umili della pastorale è funzionale al progetto letterario arcadico, basato sulla nobilitazione di un genere tradizionalmente considerato mediocre, quale il lirico, e del suo travestimento drammaturgico, il dramma pastorale.

Tale processo di dignificazione prende le mosse, al fondo, dal riconoscimento di quelle pratiche di intersezione di stili, di sovrapposizione di codici e del progressivo depauperamento delle specificità dei generi che la poesia barocca aveva avallato: ne *La bellezza della volgar poesia* Crescimbeni non tenta di restaurare la norma aristotelica rinnegata, ma asseconda una rifunzionalizzazione teorica degli esiti più moderati della produzione seicentesca, prendendo coscienza degli irreversibili cambiamenti intervenuti a livello di gusto e sensibilità.

Conseguentemente, il rilancio della “pastorale eroica” comportava un duplice messa in discussione dell'eredità della *Poetica* di Aristotele, almeno per come era intesa nella tradizione esegetica più ortodossa: da un lato, ribadiva il rifiuto della rigida gerarchizzazione dei generi letterari che penalizzava la lirica e la ditirambica; dall'altro, prescriveva che il giudizio letterario

<sup>25</sup> *L'Arcadia del Can. Giovan Mario Crescimbeni, custode della medesima Arcadia, e Accademico Fiorentino*, Roma, De' Rossi, 1708, 239-240.

<sup>26</sup> CRESCIMBENI, *La bellezza*, 102.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> Zeno è peraltro autore con Pietro Pariati de *L'Amore eroico*, rappresentato al Teatro Grimani di San Samuele nel 1725: in questo dramma si fondono elementi di natura diversa: se della pastorale eroica romana resta la caratterizzazione eroica dei sentimenti degli amanti – secondo una prospettiva che richiama la topica dell'*amor de lohn* – e la compunzione stilistica, non mancano riferimenti al poema eroico vero e proprio, con la rappresentazione di battaglie e duelli che appagano una precisa esigenza scenica.

<sup>29</sup> Sulla predilezione del modello stilistico fornito dalla lettura tassiana del sonetto del Della Casa, e sulle caratteristiche dello stile sublime nell'ottica crescimbeniana si veda CRESCIMBENI, *La bellezza*, 6-7.

non si basasse più sulla natura dei soggetti e dei personaggi cantati, quanto sull'analisi dello stile e della sua eclettica capacità di nobilitare anche l'oggetto più modesto. Tale correzione di fuoco, per quanto perseguita in maniera discontinua – soprattutto lungo il crinale che separa le dichiarazioni poetiche dalla loro traduzione concreta – , e perciò non completamente recepita dalle prove primo-settecentesche, sarà comunque alla base, oltre che della mitizzazione metastasiana del “re pastore”, di una concezione della letteratura autenticamente moderna.