

ESTER PIETROBON

*Un'amabile tragedia di eroici pastori: intersezione di modelli e linguaggi
nel Gigante e nel David di Leone Santi*

In

La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena,
Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di
G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014
Isbn: 978-88-907905-2-2

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ESTER PIETROBON

*Un'amabile tragedia di eroici pastori: intersezione di modelli e linguaggi
nel Gigante e nel David di Leone Santi*

*Il discorso Al benigno lettore che introduce l'oratorio Il gigante di Leone Santi (Roma, 1632) ed appare con alcune modifiche ne Il David, seconda edizione dell'opera (Roma, 1637), sotto il titolo di Discorso del Poeta Drammatico sopra gl'argumenti presi dalla sacra Scrittura si prospetta come un autentico trattato di poetica che inquadra il testo dell'azione tragica nel complesso dibattito coevo sulla ridefinizione del genere tragico. La prima versione del Discorso costituisce una piccola enciclopedia della nuova tragedia nella quale trovano uguale spazio sia le dissertazioni sulla materia drammatica che quelle sullo stile e la lingua tragici. La scelta del genere, rigorosamente a soggetto sacro, è giustificata nella consueta prospettiva del *movere et delectare*. Il problema dell'inventio è invece risolto mediante l'adozione della categoria del «verisimile», estesa anche alla scenografia e al linguaggio. La riformulazione stilistica del paradigma tragico è quindi affidata alla contaminatio di generi qualitativamente opposti come tragedia, commedia, elegia pastorale e poema eroico, mentre il carattere del «parlare scenico» è improntato al principio dell'«uso commune». Nel rifacimento del 1637, la veste del paratesto è abbastanza mutata. Il volume riceve l'imprimatur ed è aperto da una dedicatoria Alli nobilissimi Giovani del Seminario Romano a firma dello stampatore. Il Discorso mantiene nel complesso la struttura originaria, ma il contenuto del dibattito si riduce esclusivamente al problema del verosimile. Le posizioni di Santi sono sostenute attraverso costanti richiami a numerose auctoritates scritturali ed ecclesiastiche, oltre all'Aristotele della Poetica e ai massimi auctores in campo poetico e linguistico quali Petrarca, Ariosto e Tasso.*

Il discorso *Al benigno lettore* che il gesuita senese Leone Santi premette alle due versioni del suo dramma sacro *Il Gigante* (Roma, Francesco Corbelletti, 1632), intitolato successivamente *Il David* (Roma, Francesco Corbelletti, 1637), rappresenta un contributo originale all'interno del dibattito che si accende tra gli ultimi anni del Cinquecento e i primi decenni del Seicento attorno al problema della ricodificazione del genere tragico secondo i canoni del teatro greco classico, con particolare riferimento al teatro gesuitico nascente.¹ La ricostruzione antiquaria della Camerata de' Bardi e quindi i primi sviluppi del melodramma di corte² – si pensi alla *Dafne* (1598) e all'*Euridice* (1601) di Rinuccini – costituiscono senza dubbio termini di confronto imprescindibili per un teatro come quello dell'Oratorio Romano il quale, pur affondando le proprie radici nella tradizione laudistica e innologica, così diversa da quella tragica per il suo carattere liturgico e rifunzionalizzata ora all'interno di una drammaturgia colta, trova dei punti di contatto con il dramma sublime profano e giunge, anzi, a rivitalizzarlo in chiave sacra sviluppandosi sulla *humus* delle riflessioni coeve. Di particolare importanza per il nostro testo appaiono, tra gli altri, il modello della pastorale guariniana intesa come 'tragicommedia', come 'poema misto' che tuttavia non smarrisce, nonostante la

¹ Per il delicato ruolo rivestito dai Gesuiti nella secentesca «Disputa sulla moralità del teatro», cfr. l'ultimo capitolo di M. FUMAROLI, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1990, 449-518 (trad. it. di L. Zecchi, *Eroi e oratori. Retorica e drammaturgia secentesche*, Bologna, il Mulino, 1990, 291-341). Risulta interessante quanto si legge alle pp. 468-469 (trad. it. 313-4): «i Gesuiti sono i migliori avversari del teatro profano e degli attori, non soltanto perché vi contrappongono, e più eloquentemente di chiunque altro, la dottrina della Chiesa che li condanna, ma perché fanno essi stessi un teatro cristiano, contravveleno esattamente calcolato per dominare gli effetti dell'altro. [...] Il momento culminante di una simile offensiva coincide proprio con gli anni 1623-1644: sono le date del pontificato di Urbano VIII, ed è anche il periodo più 'produttivo' di Cellot». Sulle questioni generali del dibattito drammaturgico del Seicento, cfr. *Miscellanea seicentesca*, a cura di R. Gigliucci, «Studi (e testi) italiani. Semestrale del Dipartimento di Studi Greco-Latini, Italiani, Scenico-Musicali Sapienza Università di Roma», XXVIII (2011), Roma, Bulzoni, 2011, oltre a *I capricci di Proteo: percorsi e linguaggi del barocco. Atti del Convegno internazionale di Lecce, 23-26 ottobre 2000*, Roma, Salerno, 2002 e *Teatri barocchi: tragedie, commedie, pastorali nella drammaturgia europea fra '500 e '600*, a cura di S. Carandini, Roma, Bulzoni, 2000.

² Per le definizioni del melodramma del primo ventennio del Seicento si rinvia a M. G. ACCORSI, *Amore e melodramma: studi sui libretti per musica*, Modena, Mucchi, 2001.

contaminatio di generi, l'identità tragica, e quello del poema eroico di stampo tassiano, che si innesta su un modello egualmente alto e attribuisce una configurazione nuova al dramma da sempre riservato agli eroi.

La radice fondamentale di questo teatro – dalla quale deriva l'occasione stessa della recita – è però la cultura di una disciplina retorica improntata ai dettami della latinità classica (si pensi soprattutto a Cicerone e Quintiliano), che informa di sé tutto il programma educativo del Collegio Romano. Lo studio dell'oratoria era, infatti, il cardine di una *paideia* volta a portare gli allievi, sia chierici sia secolari, alla padronanza della *perfecta eloquentia*: si trattava di acquisire un *habitus* mentale che avrebbe condotto nel primo caso alla creazione di eccellenti predicatori o anche, talvolta, di insegnanti di lettere interni ai collegi; nel secondo caso, di futuri membri della classe dirigente europea equipaggiati di strumenti efficaci per un corretto, cristiano esercizio del potere.³ La rappresentazione drammatica era solo una delle tante prove, insieme alle composizioni, alle declamazioni, alle dispute giudiziarie, nelle quali i giovani scolastici perfezionavano le loro capacità di oratori e di *actores*, secondo l'accezione più antica di questo termine. Scrive Fumaroli: «l'*actor* è l'attore di teatro iniziato all'alta disciplina retorica, che può servire da modello di *actio* oratoria al grande avvocato»;⁴ è un'arte elevata e poliedrica, dunque, applicabile nelle circostanze più diverse, sempre all'insegna del *decorum*. L'educazione cristiana si è dimostrata così capace di coniugare in maniera innovativa, seppur in linea con la tradizione, tre elementi quali la religione, la scuola oratoria e la recitazione, che gli autori antichi come Quintiliano avevano mantenuto accuratamente distinti.⁵

Il luogo deputato agli spettacoli non era il Collegio, bensì il Seminario. La relazione esistente fra il teatro scolastico praticato in Collegio e quello di svago che si svolgeva al Seminario è la stessa che intercorre tra *studium* e *ludus*:⁶ il gioco, infatti, è un momento ulteriore in cui le competenze acquisite attraverso lo studio faticoso e disciplinato non vengono accantonate, ma possono invece esprimersi con una nuova piacevolezza e una diversa grazia. È un'occasione di sano divertimento, che coincideva di norma con il periodo carnevalesco, nella quale la conversione delle anime veniva perseguita con mezzi più leggeri tramite la scena che, senza dimenticare la propria missione apostolica, proponeva oggetti di meditazione gradevoli ed edificanti. Si direbbe, dunque, che il contesto stesso presentasse un carattere misto tra *gravitas* e *levitas*, un carattere 'medio' che richiedeva drammi scherzosi, ma sempre con un risvolto morale: per citare Diego de Ledesma, «licet possint esse modeste iocunda».⁷

Se inizialmente il genere prediletto per queste rappresentazioni era la commedia, col passare del tempo si afferma l'uso di mettere in scena anche la tragedia. Il caso dell'azione tragica di Leone Santi trova la sua giustificazione specifica nel doloroso quadro della Guerra dei Trent'anni. In apertura del suo trattato, il prefetto agli studi al Collegio scrive:

³ M. FOIS, *La retorica nella pedagogia ignaziana, modelli e prime attuazioni*, in *I Gesuiti e i Primordi del Teatro Barocco in Europa. Convegno di studi (Roma, 26-29 ottobre 1994; Anagni, 30 ottobre 1994)*, a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Viterbo, Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, 1995, 57-100: 75. Sulla pedagogia e sul teatro gesuitici si veda inoltre M. SAULINI, *Il teatro di un gesuita siciliano: Stefano Tuccio S.J.*, 'La fenice dei teatri', Roma, Bulzoni, 2002.

⁴ FUMAROLI, *Héros et orateurs ...*, 291 (trad. it. 32).

⁵ M. FUMAROLI, *Les Jésuites, pédagogues de la parole*, in *I Gesuiti...*, 39-56: 42.

⁶ B. FILIPPI, *Il teatro al Collegio Romano: dal testo drammatico al contesto scenico*, in *I Gesuiti...*, 161-182: 181.

⁷ FOIS S.J., *La retorica...*, 83.

Perché le calamità pubbliche dell'Europa, e particolarmente d'Italia non permettevano, che l'inclita Gioventù del Seminario Romano nelle solite ricreazioni facesse mostra di magnifiche, e superbe feste, né di sollazzevoli allegrezze per non dar segno di giubilo, o di boria nel pubblico lutto, et afflizione: non ha voluto perciò nelle vacanze del presente Carnovale recitare Azione di comici scherzi, o burlevoli grazie, né ha proseguito argomento, che richiedesse straordinarie pompe et apparati; ma ha scelto così all'infretta un'Azione (ancor che fatta per altro fine) piana, e giovevole, la quale con la pietà del fatto rappresentato, e con la facilità della lingua compensasse in parte la grandezza, e vaghezza delle cose, altre volte ivi fatte, con tanta grazia e maestà, e che servisse più tosto per saggio di quello, che si potrebbe fare anche in questo genere fin da gli antichi tempi tralasciato.⁸

Poco oltre si legge che l'«altro fine» per cui *Il Gigante* era stato composto era quello di intervallare gli atti di altre tragedie: esso, infatti, nasce come una serie di intermezzi musicali collegati tra loro, secondo un uso tipico dell'epoca.⁹ Il 'dramma nel dramma' assume qui una piena autonomia, che sarà sancita ulteriormente nell'edizione del '37 dall'aggiunta dei cori che inframezzeranno i cinque atti.¹⁰

Da un esame organico del paratesto, la prima versione del *Discorso* appare strutturata come una piccola enciclopedia della nuova tragedia, all'interno della quale trovano spazio sia le dissertazioni sulla materia drammatica che quelle sullo stile e la lingua tragici. Nell'introdurre il suo avviso ai lettori, l'autore dichiara di aver scelto quest'azione come «saggio di quello, che si potrebbe fare anche in questo genere fin da gli antichi tempi tralasciato»: un genere in grado di fornire al mondo «grand'aiuto, e diletto», nella consueta prospettiva del *movere et delectare*, a patto di eleggere a soggetto della poesia le «cose sacre».¹¹ Lo spinoso problema dell'*inventio* è risolto mediante l'adozione della categoria del «verisimile», riconosciuta come principio guida anche per l'allestimento della scenografia e per la scelta del linguaggio dei personaggi tragici.¹² A differenza di quanto avverrà nella seconda redazione del trattato, il Santi non dedica molto spazio alla giustificazione del soggetto, limitandosi, di fatto, a rilevare la non contraddizione tra il testo biblico e alcune invenzioni poetiche quali la decisione di Gionathan di affrontare Golia o la presenza del profeta Samuele sul campo di battaglia. Interessante notare come anche il rapporto con le unità drammatiche pseudo-aristoteliche, in particolare quelle di tempo e di luogo, abbia sempre come metro di

⁸ L. SANTI, *Il Gigante rappresentato nel Seminario Romano*, Roma, Francesco Corbellotti, 1632, 3-4. Per comodità di chi legge, si è proceduto ad una minima normalizzazione della veste grafica del testo, sopprimendo l'h etimologica e rendendo i nessi -ti- e -tti- con il più moderno -zi-.

⁹ Ivi, 7-8: «[...] questa opera fu composta accioché servisse per intermedij musicali, colligati però, et ridutti ad un fine, come si vede. Dal che ancora ne segue, che al Corago, ovvero ordinatore del palco, e dispositore di tutto il recitamento sarà molto difficile il fare riuscire in tempo tutte le mutazioni di Scena, poiché supponevano corrervi in mezzo tempo largo de gli Atti di un'altra azione».

¹⁰ La pratica di inserire i cori o, più in generale, dei testi-intermezzo nel corpo del dramma, deriva da un lato dall'idea classica del dramma satiresco il quale, presentandosi come una tragicommedia, aveva lo scopo di alleggerire gli animi degli spettatori dopo la triplice serie di rappresentazioni tragiche, e dall'altro dal più recente uso dell'opera in musica che chiudeva gli atti con degli intermezzi musicali.

¹¹ SANTI, *Il Gigante...*, 3-5.

¹² Appare degna di nota l'applicazione del principio di verosimiglianza alla costruzione della scenografia, oltre che alla composizione drammatica e stilistica del testo: in questo processo dove la lezione prospettica, lascito umanistico per eccellenza, diventa uno strumento per ritrovare il *decorum* e il raccoglimento sulla scena in una rinnovata 'prospettiva' di classicismo cristiano, si può ravvisare un'ulteriore sfaccettatura di quella pratica del «contravveleno» di cui alla n. 1. Si pensi per contrasto, e a titolo di esempio, alle monumentali scenografie tipiche della Firenze medicea: a questo proposito, cfr. S. MAMONE, *Il teatro nella Firenze medicea*, Milano, Mursia, 1981 e S. MAMONE., *Dei, semidei, uomini: lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVII secolo)*, Roma, Bulzoni, 2003.

paragone il medesimo principio della verosimiglianza: se «la lontananza del luogo donde si parte la mattina David all'essercito accampato» può essere percorsa plausibilmente «in un giorno», senza violare la norma classicistica, le «mutazioni di scene» sono invece approvate non solo perché ammesse ormai da tempo nella pratica teatrale, ma soprattutto perché risultano gradite al pubblico «nelle rappresentazioni, massime lunghe»¹³ in quanto elemento di *variatio*. Il cambiamento dei luoghi scenici, che nella versione originaria dell'opera era più agevole grazie al maggior tempo che intercorreva tra un intermezzo e l'altro, diventa più difficile nel momento in cui l'azione tragica viene eseguita tutta di seguito. Per ovviare almeno in parte all'inconveniente, si ricorre alla novità tecnica delle scene dipinte con illusioni prospettiche, grazie alle quali è possibile «mostrar le lontananze anche de' luoghi, con molto maggior arte e gusto». Le «scene finte con fuga di prospettiva» realizzate dai «moderni» sono dunque accolte favorevolmente rispetto alle vecchie scenografie a bassorilievo descritte da Vitruvio e ancora in uso nei teatri gesuitici fino a metà Seicento: le «case massiccie fatte con opera di sola architettura»¹⁴ saranno infatti più verosimili, ma in questo caso meno funzionali e, in fin dei conti, meno artistiche. Non si dimentichi, del resto, che in questi anni la sperimentazione dei gesuiti nel campo della scenografia era oggetto di un vivace dibattito, animato da teorici di rilievo quali il polacco Maciej Sarbiewski e il francese Jean Dubreuil. La sensibilità di Leone Santi appare molto vicina alle posizioni espresse da Sarbiewski, il quale nei suoi trattati illustra la possibilità di applicare gli effetti della pittura prospettica al sistema dei *periactoi* quadrangolari girevoli, al fine di migliorare la qualità della scena. L'uso esclusivo delle quinte combinato con il *trompe l'œil* dei paesaggi dipinti sarà teorizzato soltanto nel 1649 da Dubreuil, ma la direzione in cui vanno le riflessioni del gesuita senese è senz'altro la stessa.¹⁵

Ben altra attenzione è riservata nel primo *Discorso* alle questioni di lingua e stile. Il fattore stilistico è di fondamentale importanza in questa particolare riformulazione del paradigma tragico ottenuta attraverso la mistione di generi qualitativamente opposti come tragedia, commedia, elegia pastorale e poema eroico. L'autore dichiara di non essersi attenuto nel comporre «a regole esatte di Tragedia e Comedia», ma di aver seguito in maniera più generale «i precetti comuni della Scenica Poesia».¹⁶

Originale è la sovrapposizione tra le sfumature bucoliche del soggetto, non estranee a suggestioni pre-arcadiche e guariniane, e i toni epici del duello tra David e il gigante Golia, ispirati alla *Gerusalemme* di Tasso. Nel dramma si incontrano spesso termini chiave del lessico cavalleresco come «garzon», «fede», «cortesia», «mercede», «brando», «campione», senza dimenticare l'«usbergo fatato» di Gionathan, a sua volta definito «Cavalier ignoto». Un esempio significativo per comprendere il rapporto del nostro testo con il poema tassiano nelle sue due versioni è rappresentato dal primo verso di una battuta pronunciata da Abarino, il confidente di Gionathan, nella seconda scena del secondo atto:

¹³ SANTI, *Il Gigante...*, 6-7.

¹⁴ Ivi, 7.

¹⁵ Si veda a questo proposito il saggio di I. MAMCZARZ *La trattatistica dei gesuiti e la pratica teatrale al Collegio Romano: Maciej Sarbiewski, Jean Dubreuil e Andrea Pozzo*, in *I Gesuiti...*, 349-388.

¹⁶ SANTI, *Il Gigante...*, 4-5. Per il dibattito sulla poesia scenica, cfr. A. INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa et del modo di rappresentare le favole sceniche*, Ferrara, Vittorio Baldini, 1598 e B. GUARINI, *Compendio della Poesia Tragicomica, tratto da duo Verati per opera dell'Autore del Pastor fido, colla Giunta di molte cose spettanti all'Arte*, in *Delle opere del Cavalier Battista Guarini Tomo terzo*, Verona, Giovanni Alberto Tumermani, 1738.

Abar.: Da che l'empio Gigante al gran duello
 Tutti noi sfida, e non è chi risponda:
 Di vergogna, e dolor piaga sì fonda
 Punse a Ionata il cor, che non riscosse
 L'alma ancor da sospiri [...].¹⁷

Gionathan, vedendo con dolore che nessun Israelita osava raccogliere la sfida di Golia, ha fatto voto a Dio di affrontare e sconfiggere il Filisteo, ma questa decisione gli sta provocando un grave tormento. Si notino in particolare, per il nostro confronto, i due segmenti «empio Gigante» e «gran duello». Il primo è una citazione esatta di *Gerusalemme Conquistata*, XXI XV 1 («Era co 'l fier tiranno empio gigante»), ma rimanda anche a *Liberata*, VII LXXVIII 1-2 («Signor, che tu drizzasti incontra l'empio / Golia l'arme inesperte in Terebinto»), creando un singolare cortocircuito tra l'uso metaforico del nome «Golia» in riferimento a Solimano e il vero Golia di Leone Santi che, in questo caso, viene appellato con l'antonomastico «Gigante». Il secondo sintagma va messo in relazione, invece, con i vv. 7-8 della medesima ottava della *Conquistata* sopra citata: «e seco in fiera lotta e 'n fier duello / contese, e contrastava il gran rubello». Nel verso di Santi avviene una sorta di crasi tra i due finali «fier duello» e «gran rubello»; il richiamo all'infedele non è tuttavia cancellato, ma è conservato dall'autore attraverso una vera e propria 'diffrazione' del termine «rubello», richiamato sia a livello semantico dall'espressione «empio Gigante», sia a livello fonico dal finale irrelato in *-ello*.

Se Golia è caratterizzato più decisamente in senso epico, la figura di Davide è soggetta a ben altre sfumature. Il giovane pastore ebreo è infatti, oltre che l'eroe designato dalla volontà divina ad abbattere il malvagio e poderoso avversario, un citaredo che, come i pastori d'Arcadia, non smette mai di intessere melodie, creando così un *leitmotiv* che percorre tutto il corpo del dramma. Il canto di Davide possiede una virtù soprannaturale che può essere definita, a seconda del contesto, come un miracolo o come una malia. Nel *Prologo recitato in musica*, l'Arcangelo Gabriele, rivolgendosi al fiume Giordano (si ricordi «Alfeo fiume d'Arcadia» nel prologo del *Pastor fido* di Guarini, ma pure il primo atto di *Erminia sul Giordano* di Rospigliosi), si esprime così:

Angelo.: Giordan, deh mira come
 Vivi nel cor de' cieli occhio de' fiumi
 Non è senza tua gloria
 La futura vittoria,
 Sol di tua riva un sasso
 Farà ne' miscredenti alto conquasso.
 Oggi abbatte e profonda
 Mole immensa d'ardir angusta fionda.
 Non lo rimembri ancora
 Giordan? pur questo è quello
 Che più d'ogn'altro le tue selve onora.
 Credi: se ti rammenti
 Che sia senno, e bontà, grazia, e valore,
 Tu l'hai presente al core:
 Ma se obliar lo puoi
 Domandolo a quest'onde, a queste rive.
 Già che ogni tronco, e pietra
 Ha senso e spirto ognor dalla sua Cetra.¹⁸

¹⁷ SANTI, *Il Gigante...*, 51-52.

¹⁸ Ivi, 26-27.

Egli parla di Davide come di un novello Orfeo, capace di infondere la vita e il respiro negli enti inanimati, vegetali e minerali. Come Orfeo per i greci, anche Davide, secondo la tradizione giudaico-cristiana, è il primo cantore e l'inventore della poesia. La sovrapposizione è dunque completa, tanto che, in questa sede, si può certo pensare ad una cristianizzazione del mito pagano, ma bisogna riconoscere soprattutto la proposizione di un preciso modello per la moderna poesia per musica. Dalle parole successive pronunciate dal Giordano emerge quindi un'atmosfera tipicamente arcadica:

Giord.: Questi è (s'io ben l'addito)
L'angelico Romito
De' miei boschi David, ch'ancor fanciullo
Dell'amato suo Dio l'amabil nome,
Di risonar a queste selve insegna.
E i suoi celesti amori a mille guise
Non senza piante in queste piante incise
Sortì d'empirea luce
Tempre divine entro a corporeo velo:
Preme col piè la terra: ma suo core
A gran passi d'Amore il Ciel passeggia.¹⁹

Il canto del Salmista è una continua lode dell'Altissimo, e la vita da lui comunicata alle piante proviene in linea diretta dal Creatore. Un membro del secondo coro lo chiama ancora «D'armonici piacer fabro sonoro» e un altro del primo coro afferma:

Uno del 1. C.: Ei di pietade ardente
Per infiorarne i riveriti altari
Qui di sua man compose,
Vago giglio del Ciel, terrene rose.²⁰

Il «giglio», biblico attributo di Cristo, è qui immagine del compositore dal cuore colmo di bruciante devozione: Davide è, profeticamente, figura di Gesù, ma è anche parte di un quadro idillico nel quale si inseriscono le metafore floreali che descrivono la purezza celestiale del cantore con il bianco del giglio e la soavità e la passione del suo canto con le diverse sfumature cromatiche delle rose.

L'attenzione all'elemento canoro e musicale in genere è tanto più rilevante in una tragedia scritta per musica. Nel testo si riscontra più di un accenno metapoetico, come accade nella quarta scena del primo atto, dove il coro dei cantori, quello dei cacciatori e quello dei Leviti tentano invano di dissuadere Davide dalla sua impresa ricorrendo all'arma del canto:

Corif. de Cant.: Armonici compagni al suono, al canto
Con sortite canore
Date assalto a quel core.
Deh per grazia David pria di partire
Non ti fia grave udire
E metter de' tuoi sensi al paragone
Un'amabil canzone
Di metri, e note nuovamente ordita.
Dav.: Sarà pur breve, e pia;

¹⁹ Ivi, 27.

²⁰ *Ibidem.*

Altrimenti gradita a me non fia.
Coro di Leviti e Cacciatori cantano.
 Dove, dove ne fuggi?
 Così lasciar ne puoi tra queste selve
 Preda d'immonde belve?
 Thirsi estinto vedrai,
 Aminta è spento omai,
 Perisce il tuo Dorillo,
 Abbi pietà del pargoletto Eurillo.
 Crudele è tuo desir.
 Deh moveti a pietà. Deh non partire.
Dav.: O come insidioso entra nel core
 Quel canto incantatore?
 Io pur restar vorrei,
 E preso omai sarei,
 Se 'l cor mio sciolto non vagasse in Cielo.
 La partenza emmi grave, emmi spiacente,
 Ma fia colpa nocente ogni dimora.
 Se commune è il dolore,
 Mio non sarà l'errore:
 Datevi pace omai.²¹

Il corifeo dei cantori si prepara a intessere con i suoi compagni «Un'amabil canzone/ Di metri, e note nuovamente ordita». L'ideale di *suavitas*, o di 'amabilità', viene circostanziato meglio da Davide, che nella sua risposta avverte di gradire soltanto una composizione «breve, e pia»: le «cose sacre» che nel trattato di Santi conferivano un senso nobile e utile all'attività poetica, divengono ora, insieme alla *brevitas*, il principio fondante di un nuovo classicismo cristiano.

Davide afferma inoltre di subire il profondo fascino del «canto incantatore», che risulta «insidioso» perché con la sua dolcezza cerca di distoglierlo dalla missione affidatagli da Dio stesso. L'insidia è, del resto, una prerogativa tipica di altre famose creature mitologiche dalla meravigliosa, nonché mostruosa, dote canora: le Sirene. Proprio a una Sirena viene paragonato il «giovanetto ebreo» dal malevolo fratello maggiore Eliab, chiamato qui Theagene, che trama nell'ombra per ucciderlo e rubargli il regno:

Theag.: Ben'intend'io la frode
 Della nostra Sirena
 armato [*sic*] lei viene
 Di carmi e cetra d'or, così l'infido
 Con canora magia
 Tenta la prima via
 Per l'orecchie reali,
 Ad incantar poi va l'alme immortali.
 Ma che? troppo alto spera.
 Mal concetto desio convien che pera.²²

Il canto diventa qui una sinistra «magia» che, nella visione distorta di Theagene, è un'arma sleale dell'«infido» per accaparrarsi il potere. Poco oltre, una didascalia recita:

*Theagene è percossa dalla furia poco fa venuta.*²³

²¹ Ivi, 42-43.

²² Ivi, 95-96.

Esattamente come Saul, anche quest'altro antagonista è invasato da una furia, una potenza demonica che lo porta alla pazzia. L'unica cura, suggerisce il fratello Aminadab, detto Volumnio, è proprio il suono di quella cetra tanto odiata da Eliab:

Sol questa cetra la tua gran nemica
Se 'l mio David a ristorar l'invita,
Sanarà tua ferita²⁴.

Con un sotterfugio, Theagene fa in modo di tenere presso di sé lo strumento per nascondere e manda Volumnio a cercare Davide. La furia che lo possiede fa cenno ad Eliab di tagliare le corde della cetra, definita ancora una volta, non senza stupore, «incantata»:

Theag.: Deh vanne, e lo conduci; io qui t'aspetto:
Lasciar ne puoi la cetra
Per levarti d'impaccio, che tra tanto
Per quel non molto, che dell'arte appresi
Tenterò con la lingua, e con le dita
Ritarmi dalla morte in braccio a vita.
La furia lo lascia, et gli accenna, che tagli le corde dell'arpa.
Ma per se stesso abbonacciato il core
Rattempera il dolore, e già si sgombra
E di nuvoli, e d'ombra.
Che farò dunque? è pur fra nostre mani
La cetera noiosa, e tardo ancora
Di far vendetta? l'è forse incantata?
Un de miei primi vantì
È di scioglier malie, guastare incanti.²⁵

Theagene occulta dunque la cetra in una grotta dove trova le armi di Gionathan. Le indossa, fingendo di aver ucciso un nemico, e tiene in mano l'arpa per cantare il suo trionfo:

The.: Or questo plettro glorioso intuoni
I miei trionfi; et è questa pur quella
Insidiosa rete
Pescatrice de cori?
Oggi non gli succeda
La straccio sì, che scapperà la preda.²⁶

Abarino, però, lo vede e pensa che Eliab abbia ucciso Gionathan. Segue un duello, al termine del quale il presunto assassino viene condotto alla corte di Saul. Nel frattempo, Aminadab ha convinto Davide a guarire il fratello maggiore con il suo canto. Lo stesso Saul è in preda però ad un accesso di pazzia e il prodigioso cantore è condotto alla sua presenza. Alla corte del re si trovano anche Gionathan e il ladro dell'arpa, che confessa il furto. La cetra viene infine restituita a Davide, che intona un cantico ispirato al canto

²³ Ivi, 100.

²⁴ Ivi, 101.

²⁵ Ivi, 101-102.

²⁶ Ivi, 110.

trionfale di Mosè e degli Israeliti dopo il passaggio del Mar Rosso. Si assiste così alla progressiva guarigione di Saul, parallela a quella di Theagene avvenuta in precedenza.

Dav.: Canta cantemus Domino.
 Cantiamo al Dio di gloria
 Ch'ator d'alta vittoria
 Ruppe gl'archi, e gl'arcieri
 Precipitò Cavalli, e Cavalieri.
C. di Cor.: Ruppe gl'archi, e gl'arcieri
 Precipitò Cavalli, e Cavalieri;
Saul: Deh qual nuovo conforto
 Del combattuto cor tra maglia, e maglia
 Tregua concesse all'aspra mia battaglia?
David canta.
 Tu sei d'ogni gran vanto
 Tu Re d'ogni bel canto
 Dio di palme e trofei
 Lodarò te gran Dio de gl'avi miei.
Coro repete.
Saul: Deh qual nuovo sereno
 Di sconosciuto albor m'investe il seno.
David canta.
 Il mar con torri ondose
 Eresse alpi spumose,
 Quindi a maggior ruina
 Tutti assorbì la trionfal marina.
Saul: Venne il factor di luce in volto adorno,
 E dalla notte mia divide il giorno.
David con il Coro di Corte.
 Cantiamo al Dio di gloria
 Ch'ator d'alta vittoria
 Ruppe gl'archi, e gl'arcieri,
 Precipitò cavalli, e Cavalieri.
*Partono le Furie.*²⁷

Il potere taumaturgico della musica è un'altra forma di miracolo, questa volta presentata nella sua realtà e non più secondo la percezione alterata di un personaggio ostile. Si confronti a tale riguardo un passo del *Compendio* di Guarini, dove gli effetti del canto davidico sono equiparati alla particolare catarsi generata dalla commedia:

[...] La onde considerata ben la nascita sua [della Commedia, *N.d.A.*], che fu per occasione de' Baccanali, tutta piena di ebbrezza, e di lasciva Fallica; e oltre a ciò vedendo, che il medesimo Aristotile la distingue dalla Tragedia, con le persone plebee, assignandole il riso per sua specifica differenza; pare a me che altro fine non possa avere, che di purgare gli animi da quelle passioni, che si cagionano in noi da' travagli, non sol privati, ma pubblici. Purga la malinconia, affetto tanto nocivo, che bene spesso conduce l'uomo a impazzare, e darsi la morte: e purgalo in quella guisa, che fa la melodia, secondo che c'insegna Aristotile, quell'affetto che i Greci chiamano ἐνθουσιασμός, e in quella che la Sacra Scrittura ci racconta, che David, col armonia del suo suono, cacciava i mali spiriti di Saul primo Re degli Ebrei. E siccome una parte di musica, secondo che il medesimo c'insegnò, è necessaria, per cagione di ricrearsi, e prendere quel ristoro, di cui l'umana vita ha tanto bisogno, così la Commedia, con le festose, e ridicole sue rappresentazioni rallegra l'animo

²⁷ Ivi, 129-130.

nostro, e in quel modo che suole il vento dissipar l'aere condensato, scuote sovrerchio affisar della mente generandosi in noi, tardi il più delle volte, e ottusi ci rende nell'operare.²⁸

Notiamo, tornando al testo di Santi, come l'invenzione del doppio, in questo caso la follia di Eliab rispetto alla pazzia di Saul, non sia isolata nel dramma: si pensi a Gionathan e Davide, che nella terza scena del secondo atto si preparano entrambi allo scontro con il gigante e pronunciano una serie di battute parallele, come «Questo mio brando» (Gionathan) / «Questo mio sasso» (David), rinsaldate ulteriormente dall'intervento dell'Eco. È un tratto che ha anch'esso la sua motivazione più profonda nella mentalità e nella formazione oratoria dei gesuiti, i quali erano abituati ad argomentare e a meditare per coppie di analoghi e di opposti.

A questo proposito, è interessante la presenza, all'interno del testo, di un contrappunto musicale alla melodia celestiale di Davide. Nella prima scena del secondo atto si svolge un concilio infernale cui prendono parte Plutone, re degli inferi, il dio filisteo Dagon e un coro di demoni: il modello è, chiaramente, il IV libro della *Gerusalemme Liberata*. Dagon, rivolgendosi a Plutone, gli prospetta i fasti di un ipotetico trionfo:

E tu del tutto autore
Trionfal rinomea
Riporterai contro la schiatta ebrea
Su dunque a bel trionfo
Risuscita l'ardir, ergi la fronte,
Suonin per monti, e valli
Dell'inferno beato i canti, e i balli.²⁹

Plutone invita così il popolo infernale ad aprire le danze:

Plut.: O giorno in tanta notte anche felice.
Nuovo sereno i foschi dì rischiarì,
E d'esser dolce il Flegetonte imparì.
Quindi per nuova danza
Treschi d'Averno la confusa mischia.
Sia pur tripudio e canto
Ma con le pene, e non rasciugli il pianto.
Guidin vostre carole in torti giri
Que' fatali stromenti
Dal cui suono or concorde
Or dissonante, e crudo, io qui comprendo
Se in mare, o terra fortunati, o rei
Fian i successi miei.

*Qui si fa il ballo delle furie e mostri d'Averno, verso il fine del quale si scordano gl'istromenti che saranno timpani, o tamburini, o simili.*³⁰

Degno di attenzione è il riuso del termine dantesco «carole», che compare solo due volte in *Par. XXIV* 16 e *Par. XXV* 99, caratterizzato in senso infernale attraverso la locuzione «in torti giri»; un'anticipazione dello stesso ossimoro si ha con il nesso «inferno beato». Una simile aura sinistra e ingannevole avvolge anche le «carole» intrecciate dalle ninfe boscherecce attorno a Rinaldo nell'incanto della selva tassiana in *Gerusalemme Liberata*

²⁸ B. GUARINI, *Compendio...*, 407.

²⁹ SANTI, *Il Gigante...*, 48.

³⁰ Ivi, 49.

XVIII XXVIII 1.³¹ Si veda quindi come anche il Flegetonte, in atmosfera di festa, si rivesta di una nuova dolcezza. Infine, la didascalia ci illustra quali sono gli strumenti diabolici: timpani e tamburi, percussioni sfrenate che contrastano con la compostezza e la delicatezza di uno strumento a pizzico come la cetra.

Improvvisamente, però, qualcosa giunge a turbare le danze del mondo infero:

Plut.: Ah! qual nuovo spavento
(Fermate il piè) turbò vostro concerto?
Qualche musa del Ciel muove armonia
Contro la danza mia.
Esser'altro non può che l'aurea cetra
Del Giovanetto Ebreo.³²

La percezione del suono dell'arpa spinge le schiere nemiche ad affrettare la messa in atto del loro piano, ma furie e demoni non possono nulla contro il canto divino del giovane campione ebreo:

Dag.: Veggio David, che di bel canto investe
La cetra sua diletta,
E verso il nostro campo i passi affretta.
Plut.: Tosto il fulmin verrà: scorgo il baleno.
Il cor m'esce di seno.
Non più, non più dimora
Ite veloci alle nemiche squadre
Incontro al Re Saul, ire, e spaventi,
Squassate e petti, e cori,
Rinfrescate il soccorso ombre, e terrori.
Dag.: Ah no, per prova io so che al primo accento
Che David proferirà,
Ogni nostro spavento
Spaventato misvenirà.³³

Ecco dunque che una furia viene mandata a danneggiare irrimediabilmente la temuta cetra:

Plut.: Dunque Astuzia e livore
Dunque Rabbia, e furore a gara uscite.
Vanne tu, che per man di sposa infida
In un capel reciso
Ogni nervo incidesti al gran Sansone,
Opera sì col disleal fratello
Che dalla cetra dell'Ebreo Pastore
Tronchi le corde, e la virtù dal core.³⁴

Come si è appena visto, però, il progetto che coinvolge il «disleal fratello» Theagene è destinato a fallire.

La decisione di assegnare il ruolo di eroe tragico – e, per certi versi, anche epico – ad una figura dai significativi tratti elegiaci, poteva certo destare qualche perplessità. Se è

³¹ «E cominciar costor danze e carole, / e di se stesse una corona ordiro / e cinsero il guerrier, sì come un sòle / esser punto rinchiuso entro il suo giro» (*Ger. Lib.*, XVIII XXVIII 1-4).

³² SANTI, *Il Gigante...*, 49.

³³ *Ivi*, 50.

³⁴ *Ibidem*.

vero che Davide, come ci ricorda *en passant* il Santi parlando di Samuele, «era consecrato già da lui segretamente a Re d'Israel»,³⁵ è anche vero che il contrasto tra la *mediocritas* insita nella condizione di pastore e le vesti di protagonista di un genere sublime andava comunque sanato. Leone Santi risolve questa difficoltà esortando il pubblico a non trovare «strano, e disdicevole, se David, o simili altri Pastori parlino con forme di dire alte, e magnifiche, poiché i Pastori di quei tempi erano persone eroiche, esercitando allora l'arte del campo, e della villa i più nobili, e potenti».³⁶ Sembra di rileggere una pagina del *Verrato primo* di Battista Guarini, dove Verrato, citando Filone di Alessandria e Basilio Magno, dimostra a Giasone Denores, prima con esempi classici e poi con esempi biblici, che l'attività pastorale non era affatto disgiunta da uno *status* di nobiltà tragica:

E però potrei contentarmi d'avervi fatto vedere che, s'oggi si rappresentan pastori nobili in palco, ciò non si fa né senza ragione, né senza quel verisimile ch'è negato da voi. Ma non sarei sodisfatto, se non passassi a cose maggiori e non recassi in ciò esempli tanto sovrani, che non che altro il dubitarne fora peccato. Quei tanto grandi e celebrati profeti e patriarchi del popolo ebreo, sì cari amici di Dio, che furon degni di vederne il sembiante e udirne il suon della voce, a' quali la divina bontà concedette il dominio di terra santa e promise del seme loro la salute del mondo e la vocazione delle genti, Abraam, Isaac e Iacob, non furon essi e di nome e di vita veri pastori? Né perché fossero abbondantissimi di tutti i beni della fortuna e possedesser molt'oro e molto paese, altro nome che di pastori non ebber mai, né dagli Egizi in altro modo furon chiamati, quando essi vi passarono e vi divennero sì potenti. Ma che diremo di quel divino legislatore Mosè? Non pasceva egli le pecore, quando a sì grande uffizio fu chiamato da Dio? Che diremo del re David, di cui Dio disse d'aver trovato un uomo secondo il cuor suo, sì gran guerriero, sì gran profeta, sì gran re, sì gran savio, sì gran poeta? non pasceva egli le pecore, quando fu assunto al regno? Chi vorrà dunque dire che nello stato pastorale non sia grandezza dignissima di coturno? Chi vorrà dire che parole e concetti da principi e da filosofi in bocca de' pastori non istien bene? Ma per darvi l'ultimo spaccio, udite quello che dello stato e dignità pastorale altamente ragiona Filone, sapientissimo ebreo, nella Vita del principe Giosefo. [...] *Nam qui summus est in arte pecuaria facile bonus rex evadit, pulcherrimo gregi hominum praepositus, approbata industria in minore negotio. Si quidem quemadmodum futuro imperatori necessaria sunt exercitia venatoria, sic advovendis ad curam reipublicae proprie pastoralis ars congruit veluti praeludium quoddam magistratum.* [...] Ma voi direte che Filone fu ebreo e che magnificò la vita pastorale, perciocché i principi del suo popolo furon pastori. E che direte, se vi fo dir il medesimo ad un grandissimo Greco, teologo cristiano? Udite Basilio Magno, lodando Mamante martire: *Qui primus Deo complacuit, Abel pastor fuit. Quis illius imitator? Moyses, magnus ille legislator, qui tentationem Pharaonis effugit, qui contubernalium insidias odio habuit.* [...] *Qui post Moysen? Iacob patriarcha in pascendo, patientiam pro veritate demonstrans, parva imagine totam suam vitam velut per characterem exprimens ac dilinians, cui tradidit imitationem? Davidi. David ab arte pastoralis pervenit ad regnum. Sorores enim sunt ars pascendi ac regnandi, in quantum altera brutorum, altera ratione praedictorum praefacturam sibi concreditam habet. Sic haec maioris scientiae est fundamentum. Quapropter utrasque complectens, dominus et pastor est et rex, irracionales pascens, maiore vero ratione praedictos sub praefecturam regni ducens. Vis discere quanta res est pastor? Dominus pascit me. Quis est hic? Rex gloriae? Hic pastor, illic rex, e quel che segue, esaltando nella persona di GIESU CRISTO, Redentor nostro, il nome e la professione del buon pastore, quantunque egli sia non solo re, ma Dio. Or che ne dite, messer Giasone? [...] Ruminategli bene, e considerate se di tutti quei modi, co' quali dice Aristotile che altri naturalmente procaccia il vitto, alcun ve n'abbia che fosse mai sì altamente onorato, né in tanto pregio avuto; quanto la vita pastorale. E a voi basta l'animo di riprender coloro che nobilmente fanno favellare i pastori? I quali nelle selve e ne' boschi*

³⁵ Ivi, 9.

³⁶ Ivi, 11.

non solo sono stati filosofi e principi, ma patriarchi e profeti, né parlaron solo con gli uomini, ma con Dio.³⁷

Dietro le parole di Santi si riconosce però, accanto allo scrupolo del letterato, la preoccupazione dell'educatore che, oltre a giustificare una scelta stilistica, tiene anche, e forse più, a mostrare la perfetta idoneità morale e sociale dell'*exemplum* presentato e impersonato durante la recita dai giovani allievi del Seminario. Quel riferimento ai «più nobili, e potenti» ci ricorda lo stretto legame esistente tra l'ambiente del Collegio e la Corte romana, che presenziava in qualità di pubblico allo spettacolo, ma richiama anche alla nostra attenzione il fatto che molti seminaristi appartenevano a famiglie dell'aristocrazia italiana ed europea. Il teatro è, infatti, uno degli strumenti di formazione fondamentali attraverso cui l'istituzione pedagogica gesuitica mira a forgiare non solo «l'*oratore cristiano* ma anche un perfetto *uomo di corte*»: ³⁸ l'interiorizzazione del modello rappresentato e la perfetta conversione a un ideale di vita cristiano riguarda non solo gli spettatori, ma prima di tutto gli allievi-attori, che nel gesto esteriore dell'azione drammatica proseguono idealmente la meditazione interiore che si svolge anch'essa, in forma di dramma, sulle scene del teatro della coscienza. La radice profonda di questa pratica è quella degli esercizi spirituali di Ignazio di Loyola, di una preghiera che si sviluppa come visione e come parola-azione, in grado di plasmare non solo eccellenti predicatori, ma anche, per citare un'espressione di Fumaroli, degli «oratori iperbolic»³⁹ che si preparano ad abitare «la scena della storia, sul teatro del mondo». ⁴⁰ Si comprende, dunque, come in una cultura del teatro dove parola e azione si fondono in un unico gesto, insieme fisico e verbale, e dove la disciplina retorica e l'arte drammatica sono così strettamente correlate, la caratterizzazione stilistica di un protagonista tragico assuma una valenza che va ben al di là della semplice disputa letteraria.

Veniamo ora in breve alla rappresentazione degli antimodelli. Golia e Saul pongono problemi analoghi a causa del registro linguistico basso delle loro battute: si tratta di uno stile 'comico' che non sfocia mai nel turpiloquio, ma che necessita comunque di una motivazione all'interno del più generale contesto tragico. «Il parlare sconcio, e sbardellato di Golia» si giustifica facilmente in quanto specchio della realtà di un «homaccio senza decoro [...] capital nemico della vera Religione»,⁴¹ che si configura come l'opposto, anche in questo senso, del cantore David. Più interessante la questione delle «bestemmie» pronunciate da Saul nella sua follia, lasciate come monito per i peccatori, nelle quali l'autore si lancia in un moderato sperimentalismo metrico. Nel suo trattato, Leone Santi commenta il caso di un verso irregolare di tredici sillabe: «Il can trifoce le mascelle sgangherò». Questo verso, solo in apparenza così audace, si può trasformare in endecasillabo solo mutando l'ordine delle parole («Sgangherò le mascelle il can trifoce») e, cosa più importante, è in realtà un verso composto da un quinario più un ottonario: l'irregolarità, dunque, resta in superficie come una patina espressiva, mentre la sostanza del verso «sgangherato» è senza dubbio canonica.⁴² Significativo, in

³⁷ B. GUARINI, *Il Verato primo ovvero difesa del Cav. Guarini contra il discorso di Messer Jason de Nores*, in *Delle opere del Cavaliere Battista Guarini tomo secondo*, Verona, Giovanni Alberto Tumermani, 1737, 301-304.

³⁸ FILIPPI, *Il teatro...*, 164.

³⁹ FUMAROLI, *Prefazione* alla trad. it. di *Héros...*, 26.

⁴⁰ FUMAROLI, *Les Jesuites...*, 54.

⁴¹ SANTI, *Il Gigante...*, 11.

⁴² Ivi, 11-12.

ogni caso, il richiamo a Pindaro,⁴³ segno della volontà di collocarsi nel filone della tradizione sperimentale che fa capo, in quegli anni, a Gabriello Chiabrera.⁴⁴ Addentrandosi in un'analisi più completa del discorso 'infuriato' di Saul, ci si accorge però che esistono altri picchi di 'follia' metrica. L'inizio è in linea con quanto si legge nel paratesto: oltre a due tridecasillabi, notiamo la presenza di un decasillabo e la preferenza dimostrata per i versi tronchi.

Saul: Vedo, vedo il Ciel no, no;
Vedo Pluto, che si scatenò
Il can trifoco le mascelle sgangherò?
Che farà? che farà?
Un morso al Sole darà,
E le stelle mal masticate inghiottirà.
Ionata mio svani.
Ciel di pietade ignudo.
Senza giustizia, crudo,
Ionata mio spari?⁴⁵

La risposta del coro di corte si mantiene sullo stesso registro, privilegiando rime tronche e sdruciole. Interessanti i neologismi «volantipede» e «serpentipede», sinistri attributi di «serpi» e «cagne», mostri infernali che animano il delirio del re ribelle a Dio.

Ch. di Cor.: Mira scempio ch' il Cielo fe'
Del superbo infelice Re?
De serpi volantipede
Spumò rabbia tenarea
Dal petto in su.
Urlò ciurma tartarea
Di cagne serpentipede
Dal petto in giù.
Mira scempio che il Cielo fe',
Del superbo infelice Re.⁴⁶

Ecco quindi l'apice della pazzia, espresso attraverso una breve sequenza di *monstra* lessicali e metrici:

Saul: Ma il Ciel che rabbuffasi,
E per via di ventosi tormini
Tra tempeste sulfureggiabili si rinvolumina
Vedi che in mare attuffasi,
E per via d'ondosi contormini
Con bitumi rimpegolabili si rapattumina.⁴⁷

Accanto ai due settenari sdruciole, connotati dai due cupi neologismi in rima «rabbuffasi» e «attuffasi», si collocano due novenari, anch'essi sdruciole, con rima ricca tra altri due neologismi («tormini»/ «contormini»). Il colmo della mostruosità è raggiunto però dai due versi composti da un novenario sdruciole e da un quinario

⁴³ Ivi, 12.

⁴⁴ Si ricordi, del resto, che proprio in questo periodo Chiabrera ebbe contatti con l'ambiente romano e con quello fiorentino della Camerata de' Bardi.

⁴⁵ SANTI, *Il Gigante...*, 121-122.

⁴⁶ Ivi, 122.

⁴⁷ *Ibidem*.

sdrucciolo: essi presentano un totale di quattordici sillabe metriche, eccedendo così la misura del verso commentato nell'Avviso ai lettori. Si noti inoltre la rima al mezzo («sulfureggiabili» : «rimpegolabili») che sottolinea la cesura tra i due emistichi: come nel caso del tridecasillabo, anche qui non si oltrepassa realmente il limite delle convenzioni, ma si riadattano elementi di natura regolare a un contesto espressivo che ha la marca della difformità.

Nelle battute successive ritornano gli schemi canonici. Il coro enuncia la causa della follia di Saul («Perché al Ciel non tenne fé»), mentre quest'ultimo, con una serie di settenari e novenari tronchi, pronuncia infine la sua bestemmia:

Per vendetta concluderò
Se tal opre fa il Ciel qua giù
Dio non è qui, né la su.⁴⁸

La negazione aperta dell'esistenza di Dio è l'estremo vaneggiamento che, nella sua essenzialità stilistica, è tuttavia il punto più profondo della pazzia.

Degno di nota è quindi l'interesse dimostrato da Leone Santi per la questione della lingua, alla quale è dedicato un ampio paragrafo,⁴⁹ poi soppresso nella versione del '37. Il gesuita senese sostiene l'«uso commune» come principio cardine del «parlare scenico», poiché questo linguaggio poetico è il più vicino di tutti alla lingua naturale, e coglie l'occasione per fornire qualche cenno lessicografico. Egli sottolinea la valenza stilistica di vocaboli antiquati e delle licenze d'autore, definiti come «arte contr'arte»; sono ammessi con discreta disinvoltura anche i neologismi, siano essi di derivazione latina o ricavati per analogia. Nel testo del dramma si riscontra perfino un'espressione proverbiale riferita a Golia: «come spesso suole/ Alma breve albergare in vasta mole».⁵⁰ Accanto all'*usus*, il criterio che, per Santi, deve regolare la scelta dei vocaboli è l'«amabilità di pronunzia»: la *suavitas* si conferma dunque, anche a livello linguistico, una norma portante.

Concludiamo con una breve rassegna delle novità apportate nella seconda edizione. Nel rifacimento del 1637 la veste del paratesto è abbastanza mutata: il volume riceve l'*imprimatur* ed è aperto da una dedicatoria *Alli nobilissimi Giovani del Seminario Romano* a firma dello stampatore, dove si esplicita con maggior chiarezza il rapporto tra il modello davidico e i nobili scolari:

Dovendo io, per sodisfare al desiderio di molti, ristampare la vittoria del magnanimo David contra il superbo Gigante, parmi d'esser in obbligo di offerirla alla protezione delle Nobilissime Signorie vostre, come quelle, che non solo con l'età, e bontà de costumi si assomigliano a quell'inclito Vincitore, ma con le persone, e virtù lor proprie onorano di stanza quel luogo, dove quest'Azione fu con gran plauso gli anni addietro rappresentata.⁵¹

È lecito supporre che il testo di Francesco Corbelletti rispecchi la posizione dello stesso autore.

Il *Discorso* mantiene nel complesso la struttura originaria, mentre il contenuto del dibattito si riduce al problema del verosimile, con un'insistenza maggiore sugli aspetti di carattere più spiccatamente teorico. Si noti, inoltre, come il nuovo titolo imprima una

⁴⁸ Ivi, 123.

⁴⁹ Ivi, 12-15.

⁵⁰ Ivi, 76.

⁵¹ L. SANTI., *Il David rappresentato nel Seminario Rom. Di nuovo corretto, con l'aggiunta dei chori, e dell'altre poesie sacre*, Roma, Francesco Corbelletti, 1637, 3-4.

direzione più precisa al trattato, spostando il centro dell'attenzione dall'ambito stilistico a quello della materia: «gl'argumenti», appunto, «presi dalla Sacra Scrittura». Le posizioni del Santi sono sostenute adesso attraverso costanti richiami a numerose *auctoritates* scritturali (gli evangelisti Matteo e Marco) ed ecclesiastiche (Gregorio Nazianzeno, con riferimento al *Christus patiens*, S. Bonaventura, S. Avito ed altri), oltre all'Aristotele della *Poetica* e ai massimi *auctores* in campo poetico e linguistico quali Petrarca, Ariosto e Tasso. L'impressione è quella di un'irreggimentazione della trama argomentativa in una griglia di riferimenti che ne sigillino con sicurezza l'ortodossia. Dopo la citazione della «*Coagmentatio fabulae*» aristotelica,⁵² ci si imbatte in un'*excusatio* non presente nella prima redazione, nella quale il poeta presenta la propria dissertazione come una difesa della delicata scelta di un soggetto biblico:

Ma perché sopra cosa fatta non si chiama a consiglio; ci resta solo in favore di questa Azione apportare alcuna difesa, o per dir meglio proporre qualche scusa tentando se tal uno si compiacesse riceverla.⁵³

Lontano dal precedente ideale di commistione di tragedia e commedia secondo le usanze moderne, il modello qui dichiarato è la «Tragedia intitolata *Christus patiens*», insieme alle opere di altri padri della Chiesa cui si è prima accennato. Attraverso questi esempi, Leone Santi dimostra che i fatti narrati con «stilo istorico» hanno una capacità di «impetrar fede appresso il Lettore»⁵⁴ assai superiore rispetto a quelli, ancorché lodevoli, frutto di un'invenzione letteraria. Il passaggio dalla «favola Poetica drammatica»⁵⁵ all'«infallibile Historia»⁵⁶ come oggetto del dramma è dunque chiaro e deciso, e segna un allineamento completo al pensiero tipicamente gesuitico che oppone il «verosimile storico» alle «favole pagane», e riconosce sotto i fatti storici il «verosimile straordinario» dell'eterna lotta tra le forze della grazia e della perdizione, vero elemento dell'edificazione di attori e spettatori.⁵⁷ All'autore resta solo un esiguo spazio di innovazione, costituito dalle aggiunte poetiche, sempre verisimili, in accordo con il dettato della Sacra Scrittura.

⁵² Ivi, 5.

⁵³ Ivi, 6.

⁵⁴ Ivi, 7.

⁵⁵ SANTI, *Il Gigante...*, 8.

⁵⁶ SANTI, *Il David...*, 7.

⁵⁷ FUMAROLI, *Les Jesuites...*, 50-51.