

VICO ESEGETA DELL'ARTE POETICA ORAZIANA

Un recente studioso dell'*Ars Poetica* oraziana ha affermato che poche cose negli studi oraziani possono essere chiamate nuove¹ e credo che si debba concordare con lui anche per un elemento di novità che egli ha introdotto nella ripartizione del celebre poemetto di Orazio. Mi riferisco ai primi 37 versi dell'*Ars*, che il Brink considera introduttivi e marcanti una sezione che tratta della materia, dell'ordine e dello stile poetici² non in sé, ma rapportati ai sovrastanti principi di unità e totalità³. Anche Giambattista Vico, oltre due secoli fa, aveva indicato che nei vv. 1-23 dell'*Ars Poetica* è raccomandato il precepto dell'unità, con il suo corollario dell'uniformità.

Che l'*Ars Poetica* contenesse una sezione introduttiva fu indicato per primo da P. Boyancé⁴, il quale avvertì disagio ad accettare l'applicazione dello schema retorico del Norden⁵ alla successione triadica *ποίησις, ποίημα, ποιητής* di Neottolema di Pario, resuscitata dall'edizione del V libro filodemeo *Sulla poesia* curata da Christian Jensen⁶, e soprattutto a trasferire quella successione alla struttura dell'*Ars Poetica* oraziana.

Tale procedimento avevano inaugurato il Jensen e il Rostagni⁷.

¹ C. O. BRINK, *Horace on Poetry. Prolegomena to the Literary Epistles*, Cambridge, 1963, p. 16. D'ora innanzi citato *Prolegomena*.

² *A. P.* 40-41.

³ C. O. BRINK, *Prolegomena*, p. 12.

⁴ *A propos de l'Art poétique d'Horace*, « *Revue de philologie* » 10 (1936), pp. 20-36.

⁵ E. NORDEN, *Die Composition und Litteraturgattung der horazischen Epistula ad Pisones*, « *Hermes* » 40 (1905), pp. 481-528, sp. 507 s.

⁶ Il primo risultato delle ricerche fu pubblicato nel saggio *Neoptolemos und Horaz*, « *Abhandlungen d. preuss. Akademie d. Wissenschaften* », Jahrgang 1918, philosophisch-historische Klasse, Nr. 14, pp. 3-48. L'edizione definitiva con testo greco, traduzione e commento è nel volume *Philodemos über die Gedichte. Fünftes Buch*, Berlin, 1923.

⁷ *Arte Poetica di Orazio*, Torino, 1930.

Il filologo italiano, infatti, vedeva svolta nei vv. 1-41 la parte che nei trattati ellenistici di poetica era chiamata *ποίησις*, riguardante il contenuto o, meglio, l'invenzione e l'uso degli argomenti poetici e corrispondente alla *inventio* dei trattati retorici⁸. Il Boyancé, invece, esclude che la *poesis* fosse il primo soggetto della triade di Neottolemo, la quale aveva una diversa successione: *poema* (*ποίημα*) sullo stile, *poesis* (*ποίησις*) sul contenuto, e *poeta* (*ποιητής*) sulle questioni generali della creazione poetica. Tale schema, secondo il Boyancé, era riflesso nell'*Ars Poetica* oraziana, ove i vv. 46-118 trattavano i problemi stilistici e i vv. 119 ss. i problemi della trama; fuori restavano i vv. 1-45 (a v. 41 vi era un breve cenno all'*ordo*) che non ricevevano precisa definizione dallo studioso francese⁹.

A tale schema accedé sostanzialmente Wolfgang Schmid¹⁰, che in una breve nota confermò le conclusioni del Boyancé, proponendo a sua volta una precisa divisione: i vv. 1-44 fungerebbero da introduzione; i vv. 45-118 corrisponderebbero al *poema* di Neottolemo; i vv. 119-294 alla sua *poesis*; i vv. 295-476 al *poeta*. Lo Schmid non definiva il contenuto dei primi 44 versi che, però, a mo' di prologo farebbero « risuonare anticipatamente i motivi della esposizione successiva, restando fuori di quell'ordinamento »¹¹.

Lo schema analitico dello Schmid è stato risolutamente adottato dal Brink, che ha attribuito un titolo preciso ai versi introduttivi dell'*Ars Poetica* che svilupperebbero le idee di unità e totalità¹². Orazio, avverte il Brink, rifugge dall'esprimere le sue convinzioni secondo una rigida ripartizione di argomenti e di titoli nettamente tagliati¹³; tuttavia, all'interno dei primi 37 versi si possono individuare e isolare i vv. 1-23, nei quali è preminente la discussione dell'unità e dell'omogeneità richieste ad un *opus* artistico¹⁴.

II. La proposta del Brink, che arriva ultima dopo un secolo e mezzo di dispute filologiche¹⁵ aventi al centro il poemetto oraziano e dopo secoli di studi tendenti a cogliere la verità del messaggio oraziano, non è del tutto originale in quanto era già stata avanzata

⁸ *Ibid.*, commento a A. P. 1.

⁹ P. BOYANCÉ, *art. cit.*, p. 33 ss.

¹⁰ *Nugae Herculanaenses*, « *Rheinisches Museum* » 42 (1944), p. 53 s.

¹¹ *Ibid.*, p. 53, n. 49.

¹² C. O. BRINK, *Prolegomena*, pp. 12, 245; *Id.*, *Horace on Poetry. The 'Ars Poetica'*, Cambridge, 1971, p. 75 ss. D'ora innanzi citato *The 'Ars Poetica'*.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Id.*, *Prolegomena*, p. 12 e *The 'Ars Poetica'*, pp. 80-84.

¹⁵ Ricostruite dal BRINK, *Prolegomena*, pp. 15-40.

da Giambattista Vico, che nel suo decennale insegnamento nell'Università di Napoli commentava e raccomandava ai suoi alunni i versi e i precetti dell'*Ars Poetica* oraziana. In un quaderno d'uno di essi è infatti affidata anche la sua 'spiega' dell'*Ars Poetica*¹⁶. È ovvio che l'approccio del Brink e del Vico all'operetta oraziana è completamente diverso: gli studi del Brink sono anche il risultato d'un esasperato processo analitico che è nato allorché il rapporto con la tradizione retorico-poetica che è alla base dell'*Ars Poetica* si è spezzato, per cui il poemetto oraziano è stato adagiato, per così dire, su un tavolo anatomico ove filologi minuziosi hanno sezionato un corpo che invece il Vico era propenso a studiare e ad interrogare come un manuale. Il Vico, infatti, avverte ancora forte il legame con la tradizione retorico-poetica sottostante l'*Ars Poetica*, che riconosce come testo canonico da seguire nelle sue leggi e nei suoi precetti. Ciò si evince dalla riesposizione della sua formazione intellettuale, alla quale l'*Ars Poetica* indicò « che la suppellettile piú doviziosa della poesia ella si procura con la lezione de' morali filosofi » per cui egli « seriosamente (si) applicò alla morale degli antichi greci »¹⁷.

Vico titola i vv. 1-23 dell'epistola oraziana « De unitate fabulae » con l'insolita aggiunta « A primo hoc versu, usque ad illud / Denique sit, quod vis, simplex dumtaxat, et unum / Horatius agit de unitate fabulae »¹⁸. Il filosofo napoletano inizia il suo commento riprendendo la tradizionale assimilazione di poesia e pittura¹⁹, che sono facoltà che constano di fantasia e di imitazione del vero²⁰. La definizione vichiana è complessa e pertinente perché introduce una facoltà, la fantasia, per definizione facoltà del molteplice e dell'incoerente, vincolandola però all'imitazione del vero che, in sede artistica, equivale alla produzione del verosimile. Per meglio intendere le motivazioni vichiane, credo che conviene parafrasare il testo oraziano. Orazio inizia l'*Ars* presentando una pittura poetica raffigurante un *monstrum* pittorico, nel quale ad una leggiadra testa femminile è accozzato un collo equino e a questo un tronco formato dalle membra di vari animali rivestite di piume variopinte, il tutto terminante nella parte inferiore con una coda di pesce²¹. Ammessi a vedere siffatta assurdità gli amici

¹⁶ Vedi « Bollettino del Centro di Studi Vichiani » IV (1974), pp. 36-50.

¹⁷ G. VICO, *Autobiografia*, a cura di M. FUBINI, Torino, 1965, p. 12.

¹⁸ *Fol.* 44^r. Conservo la punteggiatura settecentesca e correggo le incoerenze grafiche.

¹⁹ *Plut.*, *Mor.* 17 f, 58 b, 346 f, *al.*; *Rhet. ad Her.* IV 28, 39. Cf. C. O. BRINK, *The 'Ars Poetica'*, pp. 369-371.

²⁰ *Fol.* 44^r: « Humano capiti // incipit Horatius agere de re poetica a picturae similitudine: nam utraque est facultas, quae phantasia constat, et verum imitatur; unde pictura mutum poema, poema pictura loquens describitur ».

²¹ *A. P.* 1-4.

non potrebbero trattenere il riso. A tale pittura, spiega Orazio ai suoi amici Pisoni dedicatari dell'*Ars*, sarà uguale un'opera poetica in cui saranno riportate immaginazioni incomplete e inesistenti, quali appaiono a chi sogna nel delirio della febbre²².

Il poeta latino non nasconde che per tradizione ai pittori e ai poeti è stata accordata una giusta libertà creativa, che del resto egli chiede per sé in quanto poeta ed è pronto a concedere come critico, a patto però che il risultato non sia la gratuità creativa e l'accostamento di parti e cose eterogenee che mancano di produrre la necessaria unità artistica²³. L'importante esigenza della libertà creativa propugnata da Orazio è dal Vico identificata nella fantasia, con la cautela dell'ancoraggio alla verità e con il rispetto del sovrastante principio dell'unità. In tal modo è portato in campo Aristotele, l'altra autorità in materia di poesia, secondo l'esempio dei commentatori rinascimentali, che rischiaravano le ombre del poemetto oraziano con la luce dei principi aristotelici liberamente attinti²⁴. Il principio dell'unità è nella concezione poetica aristotelica strettamente congiunto a quello dell'universalità. La tragedia, genere considerato paradigmatico, deve essere perfetta e organata in un'unità complessiva di parti che devono avere una reciproca relazione « conforme a necessità o probabilità »²⁵, conforme cioè ad una logica intrinseca che rende universale l'esposizione poetica²⁶. Di conseguenza, il gratuito accostamento delle parti, non trovando la sua omologazione nella necessità naturale postulata dall'esigenza della mimèsi, è privo di universalità. Essa, pertanto, scaturisce dal verosimile, inteso come focalizzazione della realtà attraverso la lente della medietà, del giusto mezzo, che pota gli eccessi e i difetti, rapportandosi e adeguandosi relativamente alle diverse circostanze (appropriatezza, *decorum*, *πρέπον*)²⁷. Nel postulato dell'unità sono presupposti i superiori principi di verosimiglianza e di appropriatezza.

²² A. P. 5-9.

²³ A. P. 9-12.

²⁴ Vedi M. T. HERRICK, *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism, 1531-1555*, Urbana, 1946, p. 106 e *passim*. Ove l'apporto aristotelico non era sufficiente, si attingeva a Cicerone e a Quintiliano (*ibid.*, pp. 10, 28 e *passim*).

²⁵ *Poet.* VII, 1451 a 12; IX, 1451 a 38.

²⁶ *Poet.* IX, 1451 b 7.

²⁷ Cfr. Aristot., *Rhet.* III 7. Su questa nozione vedi M. POHLENZ, *Τὸ πρέπον. Ein Beitrag zur Geschichte der griechischen Geistes*, « NAG » 1933, pp. 53-92 = *Kleine Schriften*, Hildesheim, 1965, vol. I, pp. 100-139; H. LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München, 1973², pp. 507-511.

III. Anche Cristoforo Landino, archegeta dei commentatori moderni dell'*Ars Poetica* oraziana, interpretava i vv. 1-5 secondo il criterio del *decorum* e della verosimiglianza. Al poeta non è concesso congiungere « pugnancia inter se aut nullo pacto quadrantia » e, poiché ogni arte imita la natura in cui non è dato trovare *monstra*, il Landino conclude che non vi è giustificazione alla loro presenza nelle opere artistiche²⁸.

Pur non conoscendo la *Poetica* aristotelica e servendosi del linguaggio scolastico e ciceroniano, il Landino perveniva alla formulazione dell'esigenza dell'appropriatezza fondamento della verosimiglianza, che rende persuasivo il messaggio artistico, in vista dei grandi fini di elevazione umana che assegnava alla poesia e al *poeta theologus*²⁹. Il Landino nota nel suo commento che il poeta che crea mostri è irriso³⁰, intendendo il riso come risposta del lettore ad un *opus* erroneo, irrisione del poeta che ha rappresentato la realtà in modo assurdo e inappropriato.

IV. Il Vico seguiva tale solco allorché commentava a v. 10: « Quidlibet audendi // Sed est et picturae genus, quam³¹ itali dicunt *di rabesco*, qua ejusmodi monstra finguntur. Attamen huic picturae generi respondent poemata, quae risui inserviunt, ut *Petronij Arbitri Satyricon*; *Alexandri Tassonij* poema inscriptum *La Secchia rapita*, quae tragoedias incipiunt, et desinunt in comoedias. Horatius vero agit de poematis serius³², ut de epopeja, de tragoedia, de ipsa comoedia, quae idcirco curare oportet, ut sit uniformis »³³. Il Vico, sviluppando la similitudine oraziana di pittura e poesia, indica come esempi di inverosimiglianza e di inappropriatezza gli arabeschi, l'iconografia decorativa che dal primo Rinascimento sarà costituita dalle grottesche, celebri per la fantasiosa varietà dei loro elementi. Per meglio intendere i presupposti del sintetico giudizio vichiano spaziente fra arte figu-

²⁸ *Commentarius Christophori Landini in artem poeticam* nel vol. *Q. Horatii Flacci Venusini... Opera*, grammaticorum XL... partim iustis commentariis, partim succinctis annotationibus etc., Basileae, 1580, coll. 1142-1143. L'*editio princeps* del commento landiniano fu pubblicata a Firenze nel 1482. Sul Landino commentatore dell'*Ars Poetica* oraziana vedi B. WEINBERG, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, 1961, vol. I, pp. 79-81.

²⁹ Vedi S. BATTAGLIA, *Esemplarità e antagonismo nel pensiero di Dante*, Napoli, 1974, parte II, pp. 39-58, sp. 47-55.

³⁰ *Loc. cit.*

³¹ Ms.: quem.

³² Cfr. *Scienza nuova*, capov. 1037: « Talché tutto il diritto romano antico fu un serio poema... ».

³³ *Fol.* 44^r.

rativa e letteratura, credo opportuno ampliare il discorso sulle grottesche e sul dibattito cinque-seicentesco incentrato su di esse.

V. È noto che i trattatisti rinascimentali della pittura non avevano ereditato alcun trattato teorico che, come la *Poetica* aristotelica per la drammaturgia e la poesia in generale, offrisse una definizione e un'analisi della pittura né possedevano uno sperimentato prontuario di consigli al pittore praticante, simile all'*Ars Poetica* oraziana per il poeta in erba. Essi, partendo dalle evidenti analogie fra pittura e poesia presenti in Aristotele e in Orazio, estesero indebitamente alla pittura i criteri che erano alla base della *Poetica* e dell'*Ars Poetica*, facendone il fondamento della loro teoria³⁴. Però, accanto alla precettistica aristotelica e oraziana, altrettanto autorevoli erano anche le dirette testimonianze della pittura antica. Infatti, a partire dal 1480 e con maggiore fervore dall'inizio del '500, si intraprese l'imitazione degli affreschi fantastici scoperti sull'Oppio fra le vestigia della *Domus aurea* neroniana, ormai divenute grotte. Da grotta deriva il termine grottesca che designa ciò che si rapporta alle « grotte »: le pitture scoperte nelle rovine e, per naturale trasposizione, le decorazioni rinascimentali che ne sono imitazioni³⁵. Se i fautori delle grottesche si rifacevano all'autorità delle testimonianze della pittura antica, i loro avversari, di stretta osservanza classicistica, avevano buon gioco apportando l'autorità di Vitruvio³⁶ e di Orazio. Vitruvio, rifacendo la storia della pittura antica, aveva esplicitamente condannato la moda fantastica di dipingere, nuova per la sua epoca. La base della censura vitruviana è il naturalismo e la verosimiglianza³⁷, la medesima base da cui partiva Orazio fin da primi versi dell'*Ars Poetica*. La condanna vitruviana si incentrava sul sistema decorativo detto secondo stile, fase II A, diffuso nell'ambiente ibrido e eclettico della Roma dei

³⁴ R. W. LEE, *Ut pictura poesis: La teoria umanistica della pittura*, tr. it., Firenze, 1974, p. 9 s., già apparso in « The Art Bulletin » 22 (1940), pp. 197-269.

³⁵ Vedi Nicole DACOS, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, 'Studies of the Warburg Institut', London-Leiden, 1969, vol. 31, p. 3.

³⁶ *L'editio princeps* dell'opera vitruviana è del 1486. La prima traduzione italiana di C. Cesariano fu pubblicata a Como nel 1521.

³⁷ Vitruv., *De archit.* VII 5, 3-4: « Sed haec, quae ex veris rebus exempla sumebantur nunc iniquis moribus improbantur. Nam pinguntur tectoriis monstra potiusquam ex rebus finitis imagines certae: pro columnis enim struuntur calami striati, pro fastigiis apagineculi cum crispis foliis et volutis, item candelabra aedicularum substinentia figuras, etc. ». La condanna di Vitruvio è netta: « Haec autem nec sunt nec fieri possunt nec fuerunt. Ergo ita novi mores coegerunt, uti inertiae mali iudices convincerent artium virtutes: ... At haec falsa videntes homines non reprehendunt sed delectantur, neque animadvertunt, si quid eorum fieri potest necne... ».

primi tempi augustei³⁸, ma che aveva già trovato formulazione in Grecia e un cui caposcuola fu Apaturio di Alabanda³⁹. Egli, secondo Vitruvio⁴⁰, non si era ispirato al *quid decet*, al *decor* che si ottiene con la *statio*, la *consuetudo*, la *natura* che, insieme all'*auctoritas*, sono le leggi che rendono perfetto l'*opus* pittorico e architettonico⁴¹. Da queste diverse e autorevoli indicazioni sorse un dilemma nell'ambito della concezione rinascimentale della mimèsi: l'imitazione della pittura antica incoraggiava l'adozione delle grottesche e quindi autorizzava un'illimitata apertura alla fantasia, l'imitazione della natura, con i suoi corollari della verosimiglianza e dell'appropriatezza, la tarpava e la respingeva⁴². Questa dialettica antinaturalismo-naturalismo fu uno dei motivi lievitanti il complesso movimento artistico del Manierismo, che ben rappresentò la crisi della società italiana del Rinascimento maturo, incapace di focalizzare la realtà secondo *loci communes*, categorie e verità da tutti riconosciute come tali, e sempre perplessa e smarrita di fronte alla storia da esorcizzare con la fuga nella dimensione fantastica o onirica⁴³. Anche se trattatisti come il Doni⁴⁴, il Serlio⁴⁵ e il Vasari⁴⁶ difesero con le grottesche la totale libertà dell'artista, la marea montante della Controriforma cercò di soffocare le istanze innovative in nome dell'imitazione della natura⁴⁷. L'estremo rappresentante degli avversari delle grottesche, il cardinale Paleotti, prescriveva di bandirle dai templi della religione cristiana, perché inabili ad insegnare alcunché ai fedeli ed ampliava la sua condanna all'arte in quanto tale adducendo l'esempio di Mosé che, secondo un testo di Filone alessandrino, aveva scacciato gli artisti dalla sua repubblica⁴⁸.

³⁸ Cfr. R. BIANCHI BANDINELLI, *Storicità dell'arte classica*, Bari, 1973³, p. 281 s.

³⁹ Cfr. G. BECATTI, *Arte e gusto negli scrittori latini*, Firenze, 1951, p. 135.

⁴⁰ Vitruvio, per dare maggiore peso alla sua confutazione, riporta l'aneddoto di Apaturio che nell'*ecclesiasterion* di Tralle aveva tentato astratte trasfigurazioni ornamentali di elementi architettonici, riscuotendo l'ammirazione dei più, ma il biasimo del matematico Licimnio, che imputava agli Alabandei e a Apaturio il *vitium* contraveniente il criterio del *decor*, *De archit.*, VII 5, 5-6.

⁴¹ Vedi G. BECATTI, *op. cit.*, pp. 129 s., 134-140.

⁴² Vedi Nicole DACOS, *op. cit.*, p. 123. Cfr. Frances K. BARASCH, *The Grottesque. A Study in Meanings*, The Hague-Paris, 1971, pp. 17-31.

⁴³ A. HAUSER, *Il Manierismo. La crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, tr. it., Torino, 1965, pp. 23-30.

⁴⁴ *Disegno del Doni, partito in più ragionamenti, nei quali si tratta della scultura et pittura ecc.*, in Venetia, 1549, pp. 21^v - 22^r.

⁴⁵ S. SERLIO, *Cinque libri d'architettura*, libro IV, cap. XI, Venezia, 1540, p. LXX.

⁴⁶ *Le opere di Giorgio Vasari*, con nuove annotazioni e commenti di G. MILANESI, Firenze, 1960, t. I, rist. anast. con una presentazione di Paola BAROCCHI, Firenze, 1973, p. 193 s. Sul Vasari e sul Serlio vedi L. VENTURI, *Storia della critica d'arte*, Torino, 1970, pp. 115-121.

⁴⁷ Nicole DACOS, *op. cit.*, p. 128.

⁴⁸ G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre et profane diviso in cinque*

VI. Sparita dall'iconografia, la grottesca ritrovava il suo posto in paragoni diretti o indiretti fra le forme di arte figurativa imitanti le decorazioni romane fortemente innaturali e i caratteri soggettivi e fantastici in altre sfere di pensiero. Verso la metà del XVI secolo, il Vasari definiva grottesco il nuovo stile di Michelangelo quale appariva nella Sagrestia nuova di San Lorenzo, estendendo il significato del termine dalla designazione di specifiche pitture architettoniche ad un concetto connotante forme d'arte svincolate dalla razionalità e dalle regole e situate nella sfera della fantasia individuale. Anche nel dramma, nella filosofia, nella politica e nella poesia vi erano fenomeni rapportabili per corrispondenza analogica al genere della pittura grottesca. I fautori di questo genere erano sperimentatori e codificatori di esperienze artistiche radicalmente innovative, anticlassiche, antinaturalistiche, barocche. Non è certo casuale che Emanuele Tesauro, codificatore di una semiologia e di un'ermeneutica barocche per mezzo dei principi « del divino Aristotele »⁴⁹, istituisca paragoni fra le « crottesche » e opere dei vari generi letterari, sorvolando sulle raccomandazioni aristoteliche di evitare le creazioni artistiche offendenti il verosimile e il *decorum*. Questa contraddizione è il risultato di una palese incomprensione dell'insegnamento aristotelico, conseguente al privilegio accordato al momento dell'elocuzione (codificata nel libro III della *Retorica*) su quello della dialettica e dell'etica, obliterando il rapporto dialettico che l'elocuzione ha nella concezione aristotelica con il *rationale* dell'esperienza umana⁵⁰. Tale fraintendimento era funzionale all'ideologia della società neofeudale barocca, arroccata ad un ordine politico e morale rigoroso, per cui all'artista era riservato il compito di esporre quest'ordine oppure rifugiarsi nelle compiaciute dimensioni della fantasia grottesca⁵¹.

VII. Mi preme allontanare dalla condanna vichiana delle grottesche il sospetto che sia espressa in parallelo con la ottusa condanna

libri, Bologna, 1582, ed. P. BAROCCHI, *Trattati d'arte del Cinquecento*, Bari, 1961, vol. II, pp. 425-452, sp. 443. La vittoria della Controriforma fu totale. L'iconografia barocca non conosce le grottesche. La polemica riprenderà alla fine del sec. XVIII nell'ambito dell'arte classicistica. Cfr. Nicole DACOS, *op. cit.*, pp. 133-135 e le note.

⁴⁹ Il titolo della sua opera maggiore è: *Il cannocchiale aristotelico, o sia idea dell'arguta et ingenua elocutione che serue a tutta l'arte oratoria, lapidaria, et simbolica esaminata co' principij del divino Aristotele...*, quinta impressione, Torino, 1670.

⁵⁰ Vedi G. MORPURGO TAGLIABUE, *Aristotelismo e barocco* nel vol. *Retorica e Barocco. Atti del III Congresso Internaz. di Studi Umanistici*, Roma, 1955, p. 119 ss.

⁵¹ Vedi P. FRANCASTEL, *Limites chronologiques, limites geographiques et limites sociales du Baroque* nel vol. *Retorica e Barocco*, cit., p. 58 s.; E. RAIMONDI, *Aspetti del grottesco barocco: dal Tesauro al Frugoni* nel vol. *Letteratura barocca*, Firenze, 1961, p. 128.

del Paleotti. Chiaramente, il tragitto vichiano, pur muovendo da un analogo punto di partenza, ha un diverso bersaglio. La censura vichiana delle grottesche non è pronunziata contro la libertà dell'artista nel suo creare, in nome di regole e di autorità classiche che in età di montante Controriforma divennero il pretesto per soffocare ogni conato creativo sospetto di eterodossia; al contrario, dalla lettura dei classici, il Vico reintroduceva nella discussione estetica le antiche qualità di appropriatezza, di misura, di disciplina, da lui avvertite come indispensabili dopo le abbaglianti e disimpegnate poetiche del barocco, al cui fascino egli stesso aveva soggiaciuto⁵².

VIII. La condanna del *Satyricon* e de *La Secchia rapita* trova la sua origine nella *Poetica* aristotelica, ove le poesie sono divise in due correnti secondo i caratteri dei poeti: i nobili imitarono azioni egregie, i volgari azioni basse, per lo più comiche⁵³. Il comico era il marchio che bollava le opere sfuggenti all'incasellamento nella categoria del serio. Il *Satyricon* di Petronio, secondo il Vico, presenta azioni colme di carica tragica che, risolvendosi puntualmente in maniera piatta e comica, suscitano il riso. I retori antichi avevano messo in guardia dal mescolare il tragico con il comico, perché il tragico non tollera il riso e una tragedia scherzosa non è più una tragedia, ma un dramma satiresco⁵⁴.

Poiché il Vico ha enucleato un'essenza serio-comica, grottesca, del *Satyricon* petroniano, si può pensare che lo accosti al dramma satiresco, genere del quale, a suo dire, non ci è giunto alcun esempio⁵⁵. La ricostruzione che il Vico ne fa scaturisce dalla confusione del dramma satiresco con il σατυρικόν, progenitore della tragedia, secondo la testimonianza di Aristotele⁵⁶, e associato alla *satira* romana

⁵² Vedi G. VICO, *Autobiografia*, cit., p. 9: « Imperciocché egli, già di mente metafisica, ... spampinava nelle maniere più corrotte del poetare moderno, che non altro non diletta che coi trascorsi e col falso » e la gustosa descrizione della reciproca recita con il gesuita Giacomo Lubrano, esponente del barocco estremo, di poesie aventi per argomento la rosa.

⁵³ *Poet.* IV, 1448 b 25 ss. Vedi G. F. ELSE, *Aristotle's Poetics: The Argument*, Cambridge Mass., 1957, p. 135 ss.

⁵⁴ Ps.-Demetr., *De eloc.* III 169. Sul costante interesse che ha accompagnato questo libello nel Medioevo e nel Rinascimento, vedi G. MORPURGO TAGLIABUE, *Linguistica e stilistica di Aristotele*, Roma, 1967, p. 234 s.

⁵⁵ *Scienza nuova*, capov. 910. Cfr. F. NICOLINI, *Commento storico alla Seconda Scienza nuova*, Roma, 1950, vol. II, pp. 49-51.

⁵⁶ *Poet.* IV, 1449 a 19-21; cfr. I. BYWATER, *Aristotle on the Art of Poetry*, Oxford, 1909, pp. 125-141; G. F. ELSE, *op. cit.*, p. 164 ss.; A. W. PICKARD CAMBRIDGE, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Second Edition revised by T. B. L. WEBSTER, Oxford, 1962², pp. 89-97; O. CATAUDELLA, *Saggi sulla tragedia greca*, Messina-Firenze, 1969, pp. 9-41; C. DEL GRANDE, ΤΡΑΓΩΔΙΑ, Milano-Napoli, 1962², p. 294 ss.

che, secondo la testimonianza di Livio⁵⁷, fu la prima forma di spettacolo romano con poesia, musica del flauto, canto e azione scenica⁵⁸. Queste analogie sono tratte dalle fonti grammaticali. Infatti, nella *Scienza nuova*⁵⁹ il Vico riporta che la voce *satyra*, « come vuole Festo », indica una « vivanda di varie spezie di cibi », da cui derivò l'espressione *lex per satyram* indicante una legge con diversi capi e tale nome fu esteso, per il suo carattere miscelaneo, a quelle composizioni drammatiche in cui « al riferire di esso Orazio⁶⁰. . . comparivano diverse spezie di persone, come dèi, eroi, re, artigiani e servi », costituenti appunto la satira drammatica⁶¹. Poiché il criterio del *decorum* imponeva che i personaggi si esprimessero conformemente al loro rango sociale, corrispondente ad una cristallizzata gradazione della loro dignità umana ed espressiva, e la ripartizione dei generi letterari distingueva generi seri, come la tragedia e l'epopea, e generi faceti, come la commedia, i primi caratterizzati da personaggi di alta dignità, dèi eroi re, i secondi da personaggi di basso livello sociale e volgari, artigiani servi ecc., derivava che un'opera ibrida e miscelanea, come la *satira*, era un'oggettiva violazione di quel criterio nonché violazione dell'esigenza della verosimiglianza. Il grammatico Diomede informava anche che l'antica satira era una composizione poetica che constava di varie poesie e che derivava il suo nome dai Satiri, perché in quel genere di poesia erano dette cose buffe e oscene, come dicono e fanno i Satiri⁶². Dal complesso delle testimonianze il Vico ha ricostruito la *satira / satyra* come un genere poetico ibrido, infarcito di buffoneria e di oscenità. Il *Satyricon*⁶³ petroniano non annovera i Satiri fra i suoi personaggi, ma risalta per l'ibridismo da cui è pervaso, per la mescolanza di prosa e di versi, per la paradossalità dell'azione, per la parodia dei generi letterari istituzionalizzati, per la lascivia e la bassezza morale dei personaggi, per il volgere in scherzo e dissa-

⁵⁷ VII 2.

⁵⁸ U. KNOCHE, *La satira romana*, tr. it., Brescia, 1969, pp. 13-23.

⁵⁹ Capov. 910.

⁶⁰ A. P. 225-230.

⁶¹ In un diverso commento dell'*Arte Poetica* oraziana, già edito nel 1819 da A. Giordano e riedito nel 1829 con la traduzione italiana dell'A. P. del Metastasio (cfr. G. Vico, *Scritti vari e pagine sparse*, a cura di F. NICOLINI, Bari, 1940, pp. 51-77), Vico annota a A. P. 225: « Huiusmodi dramatum nullum ex antiquitate exemplum ad nos perlatum, sed hoc Horatii loco audacter definire licet satyram fuisse drama quo et tragicae et comicae personae in scaenam prodibant. Qua similitudine Latinis satyra fuit edulium in quo diversa ciborum genera confundebantur: unde postea « lex per satyram » dicta, quae plura ac diversa capita complectebatur ».

⁶² *Diomedis Artis grammaticae libri III* ex recensione H. KEILII, in *Grammatici Latini*, 1857, rist., Hildesheim, 1961, vol. I, p. 485 s.

⁶³ Sul significato di questo titolo vedi K.-E. HENRIKSSON, *Griechische Büchertitel in der römischen Literatur*, Helsinki, 1956, pp. 74-77.

crare ogni serio fondamento dell'esistenza e, a livello stilistico, per la presenza di parole dotte e dialettali, per la trattazione in tono serio di bagattelle e, viceversa, in tono basso di cose elevate: fattori tutti contravvenenti il criterio dell'appropriatezza e della verosimiglianza, perché non trovano il loro omologo non solo nella realtà naturale e sociale, ma soprattutto nella realtà da imitare, costretta nella dimensione del giusto mezzo. Il risultato artistico è il riso, inteso come irruzione del poeta e della sua creazione ⁶⁴.

IX. Quintiliano ⁶⁵ vedeva nella grottesca descritta da Orazio all'inizio dell'*Ars Poetica* un errore (*vitium*) contro l'*aptum* interno, consistente nell'inappropriatezza delle parti costitutive dell'*opus* e, più precisamente, nella gratuità verbale e lo chiamava *σαρδισμός* dalla città asianica di Sardi ⁶⁶, ove si era venuta formando una confusa mescolanza dei vari dialetti greci. Quintiliano amplia lo spettro di questo errore all'ambito lessicale, per cui in latino il termine *σαρδισμός* indica l'accozzaglia delle parole sublimi alle pedestri, di quelle rare e antichate (glosse) a quelle di fresco conio, delle poetiche alle volgari. Il retore latino, a differenza di Orazio ⁶⁷, non dice che questa inverosimile e disorganica varietà provoca il riso, ma che ne sia l'effetto aveva indicato Aristotele nella definizione della dizione appropriata. Essa, secondo lo Stagirita, sarà tale se risulterà espressiva di affetti e di carattere e se sarà proporzionata alla materia trattata; se, cioè, argomenti importanti non saranno espressi alla buona né bagattelle in maniera dignitosa né un ornamento sarà aggiunto ad una parola ordinaria. Se capiterà di incorrere in questo errore, l'inappropriatezza risultante fra materia e dizione renderà il risultato grottescamente comico ⁶⁸.

X. Questi sono i fondamenti della critica letteraria vichiana, che ci permettono di intendere anche la censura de *La Secchia rapita* tassoniana. Nel tessuto di questo poema, infatti, confluiscono le esperienze di diversi generi poetici in un'alternanza e sovrapposizione di

⁶⁴ Quintil., *I. O.* VI 3, 7: « a derisu non procul abest risus ». Vedi W. Süss, *Das Problem des Komischen im Altertum*, « Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur » XXIII (1920), p. 32.

⁶⁵ Quintil., *I. O.* VIII 3, 59-60.

⁶⁶ Vedi GEL, s. v. *σαρδισμός*.

⁶⁷ *A. P.* 5.

⁶⁸ *Rhet.* III 7, 1408 a 10-14.

stili, con bruschi cambiamenti di toni e con la fedele e compiaciuta registrazione di parole, detti, espressioni attinti ai vari dialetti italiani⁶⁹.

Tutto ciò suscita l'impressione dell'assenza di un nucleo ispirativo, anche in conseguenza della pluralità e della discordanza delle impressioni nonché della commistione di toni seri e faceti, dovuta alla trattazione ora seria ora faceta di una materia grave o, viceversa, alla trattazione ora comica ora grave di una materia comica⁷⁰. Inoltre, la posizione tassoniana rispetto all'unità della *fabula*, come era stata codificata da Aristotele, è solo apparentemente di accettazione⁷¹. Il suo ossequio è formale e gli serve per un veloce defilamento di fronte al problema centrale e per ribadire che il diletto è tanto maggiore quanto più numerose sono le azioni⁷². Il Tassoni avverte in pieno il peso della rottura che sta operando con la tradizione, ma lascia intendere che l'unica cosa che gli interessa è la sua totale libertà creativa.

Su questo punto che, come vedremo, investe l'essenza e il fine della poesia, il Vico dissente totalmente dal poeta barocco. Il Tassoni, infatti, dichiara di avere composto il suo poema non « per acquistar fama in poesia, ma per passatempo e per curiosità di vedere come riuscivano questi due stili mischiati insieme, grave e burlesco; immaginando che se ambedue dilettaivano separati, avrebbero eziandio dilettaati congiunti e misti ». La giustificazione teorica di questa posizione trova il suo puntello nel gusto del pubblico, sul quale il poeta crede di dovere agire solo in vista di una finalità edonistica, perché « i dotti leggono ordinariamente le poesie per ricreazione, e si diletano più delle baie . . . che delle cose serie; e gl'idioti, oltre il gusto che cavano dalle cose burlesche, sono eziandio rapiti dalla meraviglia che le azioni eroiche sogliono partorire »⁷³.

XI. Siffatto manifesto poetico, incentrato sulla lacerazione del criterio di appropriatezza (che investiva anche la finalità dell'opera d'arte) e di unità, secondo la tradizionale dottrina aristotelico-oraziana, era la confessione di disimpegno artistico e doveva risultare oltremodo estraneo al Vico che, come abbiamo visto, si era allon-

⁶⁹ *La Secchia rapita* I 23; VI 16, 45; VII 54 ecc.; cfr. C. VARESE, *Storia della letteratura italiana*, 'Il Seicento', Milano, 1967, vol. V, p. 871.

⁷⁰ Cfr. A. TASSONI, *La Secchia rapita. Rime e prose scelte*, a cura di G. ZICCARDI, Torino, 1962, Introduzione, p. 18 s.

⁷¹ Cfr. la sua avvertenza 'Al lettore' premessa al poema, *ibid.*, p. 35.

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*, p. 36.

tanato dalla poetica barocca in direzione di un classicismo, che trovava nella poetica oraziana del *prodesse-delectare*, dell'*utile-dulci*, i suoi precetti, per cui alla poesia era assegnata storicamente un'alta finalità nell'elevazione civile dell'umanità⁷⁴. Credo significativo che il giudizio critico vichiano sul Tassoni diverga diametralmente da quello entusiastico e aderente di Emanuele Tesauro, per il quale il poema tassoniano costituisce uno degli elementi del suo codice del grottesco barocco⁷⁵. Il « capriccioso » Tassoni, nel giudizio del Tesauro, ha creato un « ridevolissimo . . . Poema . . . sopra la Secchia rapita; che gli apre un vastissimo campo a scherzi infiniti » con « bellissime descrizioni ridicolose e gravi » composte « a capriccio »⁷⁶, mescolando cose disparate accoppiate capricciosamente: parlare barbareschi o a sproposito, materie vili e nobili in una « gratiosa violation del Decoro »: quasi una raccomandazione del *vitium* del *σαρδισμός* condannato da Quintiliano⁷⁷. Teorizzando una comicità che fa a meno del *decorum*, il Tesauro preferisce le commedie di Plauto a quelle di Terenzio, che invece costituiscono il modello della comicità per il Vico. Giacché la commedia, secondo il filosofo napoletano, non deve avere di mira unicamente il riso, ma deve fornire un sapere morale attendibile che sia viatico al retto agire, secondo l'esempio di caratteri splendidamente tipizzati, dai quali il volgo apprende una lezione morale⁷⁸. Il modello di siffatta comicità è Terenzio, il Menandro latino, il poeta rispettoso del decoro e dalle cui commedie è bandita ogni inverosimiglianza, in un partecipe accostamento alla realtà quotidiana, che si manifesta anche nell'adozione di un linguaggio coerente con la verità dei personaggi portati sulla scena, in un *sermo* non solo controllato e misurato, ma anche attento, penetrante e partecipe⁷⁹. Il Vico ri-

⁷⁴ Vedi A. P. 391-407 e il commento di A. Rostagni a q. I. Cfr. E. GRASSI, *Arte come antiarte*, tr. it., Torino, 1972, pp. 119-121; A. LA PENNA, *Orazio e l'ideologia del principato*, Torino, 1963, pp. 163-199, sp. 170 ss.

⁷⁵ E. RAIMONDI, *op. cit.*, p. 98 s.

⁷⁶ E. TESAURO, *op. cit.*, pp. 585 e 417. Cfr. G. MARZOT, *L'arte di ridere nella poesia del Seicento*, « Nuova Antologia », 460 (1954), pp. 29-42, sp. 38 s.

⁷⁷ E. TESAURO, *op. cit.*, p. 682 s.

⁷⁸ Cfr. *Scienza nuova*, capov. 808: « Perché la commedia nuova propone ritratti de' nostri presenti costumi umani, sopra i quali aveva meditato la socratica filosofia, donde dalle di lei massime generali d'intorno all'umana morale poterono i greci poeti, in quella addottrinati profondamente... poterono, dico, fingersi cert'esempli luminosi di uomini d'idea, al lume e splendor de' quali si potesse destar il volgo, il quale tanto è docile ad apprendere da' forti esempli quanto è incapace d'apparare per massime ragionate ».

⁷⁹ F. ARNALDI, *Da Plauto a Terenzio*, Napoli, 1947, vol. II, p. 99. Il codicetto contenente le note vichiane all'*Arte Poetica* conserva anche la traduzione vichiana di quattro commedie terenziane, escluse gli *Adelphoe* e metà dell'*Heautontimoroumenos*; cfr. B. CROCE, *Bibliografia vichiana*, accresciuta e rielaborata da F. NICOLINI, Napoli, 1947, vol. I, pp. 113-115.

trovava in Terenzio soprattutto il *decorum*, il criterio generale applicato al carattere e alle azioni dei personaggi, che da principio filosofico è divenuto norma del saper vivere, in un ideale di eleganza e finezza del gusto che non tolleri oscenità e volgarità, dismisure e stravaganze, improprietà e inopportunità, in una parola, la comicità grottesca tanto cara alla cultura barocca⁸⁰.

XII. Dall'analisi delle note vichiane ai vv. 1-23 dell'*Ars Poetica* oraziana risulta che il Vico ha esattamente compreso che questi versi trattano dell'unità della *fabula* conformemente alla dottrina aristotelica. Con ciò non attribuisco al filosofo napoletano un ulteriore precorrimiento, ma solo il merito di avere intelligentemente letto Orazio alla luce di una plurisecolare tradizione, avendo però presente che l'approccio vichiano non è analitico in senso moderno. L'*Ars Poetica* oraziana è un prontuario, un testo da cui estrarre principi per una critica letteraria militante.

XIII. È, inoltre, interessante notare che il Vico ascrive la mostruosa pittura schizzata da Orazio nei primi versi dell'*Ars Poetica* al genere di pittura *di rabesco* e non al genere *grottesco*. Entrambi i termini indicano la medesima realtà artistica e la sostituzione del termine grottesco con arabesco era avvenuta in Francia a partire dal secolo XVIII con una strana inversione: con *grotesque* non sarà più indicato il fantasioso e bizzarro stile ornamentale del Rinascimento, ma le deformate sculture delle cattedrali gotiche e le miniature dei manoscritti medioevali⁸¹.

Inoltre, in Tesauro e in Vico i termini grottesco e arabesco indicano unicamente un determinato tipo di arte figurativa e, per analogia, fenomeni artistici ad esso corrispondenti: non vi è un « grottesco » *per se*, al di fuori dell'ambito dell'arte figurativa. Tuttavia, il giudizio del Tesauro e del Vico sul grottesco artistico è antitetico. « Crottesco » è nel Tesauro termine di altissima lode, sintesi delle facoltà dell'ingegno di collegare aspetti dell'esistente posti su piani

⁸⁰ E. RAIMONDI, *op. cit.*, pp. 95-139. Sul grottesco oltre a Frances K. BARASCH, *op. cit.*, vedi W. KAYSER, *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg, 1961²; T. WRIGHT, *A History of Caricature and Grotesque in Literature and Art*, Introduction and Index by Frances K. BARASCH, New York, 1968; G. R. HOCKE, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*, Hamburg, 1957; G. GORI, *Il grottesco nell'arte e nella letteratura*, Roma, 1927.

⁸¹ Frances K. BARASCH, *op. cit.*, p. 33.

e dimensioni diversi e lontani, per cui la grottesca descritta da Orazio avrebbe ben potuto rappresentare agli occhi del Tesauro, suggestionabile ai riferimenti alla pittura, un microcosmo, un geroglifico racchiudente le varie essenze delle forme viventi⁸². Per il Vico, invece, « arabesco » è un termine di discredito, indicante forme d'arte erronee artisticamente e moralmente, prive di sintesi e incapaci di rappresentare l'essenza di un fenomeno e di un essere ai quali aggregare particolari diversi in funzione di un unico centro. Il Vico, come si vede, si rapporta ad un gusto « vitruviano », classicistico e anti-barocco, in consonanza con quanto avveniva nell'Europa del XVIII secolo⁸³ e in Napoli fra i due secoli. Qui il bisogno del classico si avvertiva con maggiore urgenza nel clima di mutamento sociale che si andava producendo, in una trasformazione in cui il « ceto civile », che si assestava nelle varie diramazioni dell'incipiente organizzazione statale, affiancato dai nuovi ceti mercantili, teneva testa alla nobiltà feudale, sottraendole ampie fette di potere. In questo rivolgimento di strutture sociali, i ceti emergenti avevano bisogno di affermare o riaffermare una cultura, funzionale al loro potere, in modo perspicuo e persuasivo, per via speculativa, e di reinserire nel dibattito delle idee quel *rationale* e quelle opinioni comuni sulla realtà che il barocco aveva obliterati. Questa esigenza trovò la sua istituzionalizzazione nell'Arcadia che, pur fra ambiguità, elaborò una cultura omogenea al suo orientamento razionalistico-classicistico e al suo impegno filosofico e politico in funzione antibarocca e antif feudale⁸⁴. In questo ambito la commedia aveva un'importanza preminente, perché era sostanzialmente il genere letterario che, a vari livelli artistici, attraversava verticalmente l'intera stratificazione sociale. L'uniformità richiesta dal Vico alla commedia⁸⁵ nasceva dalla sentita necessità di creare un teatro che fosse svincolato dalla buffoneria, dall'osceno, dal ridicolo fine a se stesso, dall'inverosimile, elementi pervadenti la languente commedia improvvisa, che vivacchiava di pezzi teatrali sconnessi, episodici, burleschi, inverosimili nella trama e nei personaggi,

⁸² Cfr. M. FOUCAULT, *Le parole e le cose*, tr. it., Milano, 1970³, pp. 31-45, sp. 35-37, 41.

⁸³ Vedi Frances K. BARASCH, *op. cit.*, p. 31.

⁸⁴ A. QUONDAM, *Dal barocco all'Arcadia*, in *Storia di Napoli*, Napoli, 1970, vol. VI, t. II, pp. 982, 1085, n. 4; R. COLAPIETRA, *Vita pubblica e classi politiche nel Vicereame napoletano (1656-1734)*, Roma, 1961, pp. 85-118; R. AJELLO, *Il problema della riforma giudiziaria e legislativa nel Regno di Napoli durante la prima metà del secolo XVIII*, Napoli, 1961, pp. 267-302; B. DE GIOVANNI, *Il « De nostri temporis studiorum ratione » nella cultura napoletana del primo Settecento* in *Omaggio a Vico*, Napoli, 1968, pp. 148-152.

⁸⁵ Vedi sopra, p. 86.

non caratterizzati coerentemente, e che mirava ad un riso ottenuto con ogni mezzo, anche il piú sguaiato e insipido, con beffe e grossolani *qui pro quo*⁸⁶. Il Vico, al contrario, addita un teatro comico vincolato all'insegnamento dei classici, raccomandanti una severa educazione intellettuale e morale e una partecipe adesione alla realtà, perché l'imitazione del vero non è meccanica copia di un modello esterno, ma sapiente individuazione delle leggi della natura e dei moventi dell'agire umano.

SALVATORE CERASUOLO

⁸⁶ Cfr. L. A. MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, Venezia, 1724, t. II, p. 56.