

## Il predicatore recita e il fedele traspone. Carlo Goldoni e i sonetti del «Quaresimale in epilogo»

### 1. *L'occasione delle prediche in rima*

Il peso esercitato dai testi teatrali di Carlo Goldoni ha concentrato l'attenzione degli studiosi e con l'eccezione di lettere e autobiografie, usate spesso a supporto di una migliore lettura del teatro, ha lasciato nell'ombra ogni altra scrittura. Nell'esperienza dell'autore, d'altro canto, la produzione destinata alle scene è stata a tal punto preminente da aver quasi cancellato ogni altro esperimento letterario come, in particolare, i testi poetici non finalizzati alla recitazione.

Il silenzio che ha circondato le rime goldoniane<sup>1</sup> è giustificato, d'altro canto, anche dalla scarsa considerazione che l'autore nutre per i propri versi, soprattutto per quelli composti in gioventù, quando non era ancora divenuto l'«eccellente verseggiatore» di tante composizioni teatrali<sup>2</sup>. Nelle diverse occasioni in cui si trova a parlare dei propri scritti, solo poche volte Goldoni fa riferimento alle poesie o lo fa, in qualche caso, per invocare indulgenza sulle scarse abilità del rimatore<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Con l'eccezione di quanto segnalato da A. Stussi, *Carlo Goldoni e l'ambiente veneziano* (1998), in Id., *Storia linguistica e storia letteraria*, Bologna, il Mulino, 2005, pp. 121-186: 178-179.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 178.

<sup>3</sup> Basterà ricordare, oltre alle dichiarazioni che si vedranno tra breve, il passo dei *Mémoires* in cui fa cenno all'attività di poeta arcade: «Malgré mes occupations, je ne laissois pas de composer de tems en tems des sonnets, des odes, et d'autres Pieces de poésie lyrique, pour le séances de notre Académie. Mais les Pisans avoient beau être contens de moi, je ne l'étois pas; je me rends justice, je n'ai jamais été bon Poète; je l'étois peut-être pour l'invention, le Théâtre en est la preuve; c'est de ce côté-là que mon génie s'est tourné» (C. Goldoni, *Mémoires*, I, p. 224). Si avverte che, per le citazioni goldoniane tratte dall'edizione *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a c. di G. Ortolani, 14 voll. Milano, Mondadori,

Nonostante ciò, la lettura di molti versi goldoniani apre spiragli utili sulla prima educazione del commediografo e sulla sua formazione letteraria, fornendo notizie importanti per la ricostruzione di almeno una parte della produzione teatrale.

I testi poetici di cui qui si intende trattare appartengono a un gruppo di componimenti di argomento religioso che, per l'occasione, le fonti, gli intenti con cui furono prodotti, solo in minima parte si possono ricondurre a una o all'altra delle multiformi espressioni della poesia spirituale. La varietà di connotazioni che quest'ultima assume a partire dalla metà del Cinquecento, in coincidenza con il periodo della sua massima espansione, si estende e talvolta si complica fino al XVIII secolo<sup>4</sup>, ma non è facile isolare, nelle rime del giovane Goldoni, i tratti più rilevanti della tradizione, connessi, tra l'altro, alla volontà di coinvolgere i destinatari in discussioni teologiche e morali, o di interrogarsi più intimamente sul sacro, o ancora di fornire, secondo i caratteri della precettistica tridentina, un'esegesi accessibile. I componimenti goldoniani sono, al contrario, la trasposizione in versi di un ciclo di prediche pronunciate nei giorni della quaresima e da qui traggono la loro ispirazione poco più che occasionale, continuando l'intento dello stesso predicatore di ammaestrare sulle cose di morale e di fede.

Le sperimentazioni poetiche di Goldoni incentrate su tematiche religiose sono almeno due e comprendono *Il quaresimale in epilogo* (1726), fondato sulle prediche del padre agostiniano Giacomo Cattaneo, di cui si tratterà in questa sede e sulla cui concezione l'autore fornisce notizie importanti, e i *Sonetti sacri* (1737), ugualmente ricavati dai testi di un

1935-1956, si indicherà l'abbreviazione (costituita dal nome dell'autore e dal titolo), seguita dal numero del volume e dalle pagine; si darà il riferimento completo per le citazioni ricavate dei testi già pubblicati nell'edizione nazionale (Venezia, Marsilio).

<sup>4</sup> Cfr. soprattutto, sulla «tipologia spirituale», A. Quondam, *Le «Rime cristiane» di Luca Contile* (1974), in Id., *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Modena, Panini, 1991, pp. 272-275 e l'Appendice bibliografica, pp. 283-289, che offre un repertorio di circa 200 stampe, comprese tra il 1481 e il 1600, di testi riconducibili all'insieme variegato della poesia spirituale; per i componimenti ascrivibili alla traduzione o parafrasi/commento in versi delle Scritture e in particolare dei Salmi, si cfr. C. Leri, *Sull'arpa a dieci corde. Traduzioni letterarie dei Salmi (1641-1780)*, Firenze, Olschki, 1994 e Ead., *Esercizi metrici sui «Salmi». La poesia di Gabriele Fiamma*, in *Scrittura religiosa. Forme letterarie dal Trecento al Cinquecento*, a c. di C. Delcorno e M.L. Doglio, Bologna, il Mulino, 2003, pp. 127-159.

predicatore, il teatino Niccolò Maria Bona, ma corredati da scarsissime notizie<sup>5</sup>.

A proposito del *Quaresimale in epilogo*, Goldoni racconta, nella presentazione delle edizioni Pasquali, che nel 1726, all'età di 19 anni, si trovava a Udine, dove, per volontà del padre, prendeva lezioni di diritto da un noto avvocato, distraendosi come sempre grazie al teatro. L'arrivo della quaresima gli consentì di rivolgere «ad uso sacro la Musa profana»: era giunto, infatti, in città, per il ciclo delle prediche quaresimali, il milanese agostiniano scalzo, Giacomo Cattaneo († 1737)<sup>6</sup>, celebrato per le particolari doti oratorie. Goldoni lo ascoltò per la prima volta il mercoledì delle ceneri e, come il resto dell'uditorio che applaudì con entusiasmo, fu a tal punto affascinato da decidere di trasformare in versi il contenuto della predica. Trattenne, con l'aiuto della memoria, la divisione in temi dell'orazione sacra e tanto «bastò per epilogarne in un sonetto la principale sostanza»<sup>7</sup>. Decise di sottoporre il componimento al giudizio di Lucrezio Treo, poeta e gentiluomo erudito della città<sup>8</sup>, che lo lodò, lo corresse e incitò il giovane a continuare nell'opera. Ciò rafforzò la decisione di ascoltare il predicatore per l'intero ciclo della quaresima, ricavandone un sonetto per ogni predica; l'intera operetta fu stampata dopo poco nella

<sup>5</sup> Il vol. XIII dell'edizione Ortolani, che comprende i *Componimenti poetici*, include altre quattro composizioni (pp. 125-129, 141-143, 147-148, 163-169) che non si legano a riflessioni spirituali o morali, ma che, dedicate alla monacazione di fanciulle, toccano indirettamente tematiche religiose. Lo stesso Goldoni, d'altro canto, specifica, nella dedica che precede il volume delle poesie, che si tratta di rime d'occasione, composte soltanto per allietare le feste.

<sup>6</sup> Sono evidentemente equivalenti le varianti *Jacopo/Giacomo* o l'oscillazione *Cattaneo/Cataneo*, che registra con buona probabilità la resa fonetica settentrionale: in C. Goldoni, *Prefazioni* alle edizioni Pasquali, I, p. 656, infatti, il predicatore è nominato, secondo quanto leggiamo nell'edizione Ortolani, *Jacopo Cataneo*, mentre *Giacomo Cataneo* compare nel frontespizio dell'edizione udinese (1726) dei sonetti goldoniani. Le stampe di alcuni panegirici dell'agostiniano milanese giunte fino a noi lo indicano sempre come Giacomo Cattaneo. Sono equivalenti anche le definizioni di «agostiniano scalzo», data nelle *Prefazioni (ibidem)*, e di «agostiniano riformato» («Augustin Réformé») dei *Mémoires* (I, p. 68): gli agostiniani scalzi, infatti, erano nati, a seguito del Concilio tridentino, da una riforma dell'ordine agostiniano.

<sup>7</sup> C. Goldoni, *Prefazioni* alle edizioni Pasquali, I, p. 657.

<sup>8</sup> Cfr. C.E. Tincani, *Carlo Goldoni a Udine da «Compositor de' predicatori» a «Compositor de' comici»*, in «La Panarie. Rivista di cultura friulana », XXXI/121, 1999, pp. 35-42: 39.

stessa Udine<sup>9</sup> e fu dedicata ai deputati della città. Il loro gradimento e la buona accoglienza fruttarono popolarità al Goldoni, che tuttavia a distanza di anni avrebbe giudicato mediocre la propria vena poetica:

Fatta quest'opera, l'amor proprio mi sedusse a stamparla, e fu seduzione piucché consiglio, poiché io non sono stato mai buon poeta, e i miei versi d'allora erano frutti immaturi di un albero per natura cattivo [...]. L'opera non valea gran cosa, ma l'età mia, la novità del pensiero, e la sollecitudine con cui ebbi l'arte di farla comparire alla luce produssero un effetto mirabile, e ne riportai tutto il plauso ch'io potea desiderare<sup>10</sup>.

Per la verità, stando ai ricordi dell'autore, tanto le sperimentazioni poetiche quanto la familiarità con l'oratoria sacra erano cominciate già da qualche tempo; in particolare, durante gli anni dell'esperienza pavese presso il Collegio Ghislieri, Goldoni non solo si era dedicato alla composizione di sonetti, di cui avrebbe ancora una volta negato il valore artistico<sup>11</sup>, ma era anche arrivato a comporre, durante le vacanze del secondo anno, un panegirico in lode di Francesco d'Assisi. Secondo il racconto dei *Mémoires*, che espongono le circostanze con maggior dettaglio<sup>12</sup>, la richiesta era giunta da una religiosa del convento di San Francesco di Chioggia, che poneva fiducia nelle virtù di chi, per entrare nel Collegio pavese, aveva ricevuto la tonsura già da due anni. Dopo un'iniziale esitazione, il giovane, ricordando che ogni anno si assegnava a un collegiale la stesura di un panegirico in onore di Pio V, ritenne che il compito non fosse particolarmente difficile e compose rapidamente il testo. La recitazione fu affidata a un giovane abate, che lo imparò a memoria e lo riferì imitando i più esperti predicatori. L'orazione fu in grado di suscitare emozioni forti nell'uditorio, che agitandosi, piangendo e sputando «da tutte le parti», spazientì l'oratore e lo costrinse a battere mani e piedi per invocare il silenzio. In realtà il vero autore del panegirico era ben noto al pubblico e

<sup>9</sup> Nel 1726, presso Gianbattista Fongarino.

<sup>10</sup> C. Goldoni, *Prefazioni* alle edizioni Pasquali, I, p. 657.

<sup>11</sup> «Non potendo esercitarmi in allora nello studio delle commedie, mi diedi a quello della poesia. Non sono mai stato bravo poeta, ma ho sempre avuto dell'estro, dell'immaginazione e della vivacità» (*ibidem*, p. 647 e cfr. C. Goldoni, *Mémoires*, I, p. 49).

<sup>12</sup> C. Goldoni, *Mémoires*, I, pp. 52-53; nelle *Prefazioni* alle edizioni Pasquali (I, p. 648) vi si fa comunque cenno, anche se i due racconti presentano, come spesso accade, alcune contraddizioni.

ciò gli valse la stima e la gratitudine delle religiose, per le quali, secondo quanto apprendiamo dalle *Prefazioni* alle edizioni di Pasquali, compose anche «alcuni dialoghi comici»<sup>13</sup>.

Dopo circa dieci anni dal *Quaresimale in epilogo*, Goldoni ritentò l'esperimento, trasponendo in versi le prediche del veneziano Niccolò Maria Bona (1696-1771). Come si è detto, le circostanze che favorirono la nuova trasposizione in rime non sono state illustrate dall'autore, ma apprendiamo, dalla stampa dei *Sonetti sacri* del 1737<sup>14</sup>, che nello stesso anno il teatino aveva predicato a Venezia, nella chiesa di San Zaccaria, per tutto il ciclo della Quaresima. Come si legge nella premessa indirizzata ai lettori<sup>15</sup>, ancora una volta, il commediografo era stato attratto dall'abilità dell'oratore, che già in un'altra occasione, e nello stesso luogo, aveva strappato gli applausi ammirati dell'uditorio. Il Bona godeva in effetti di fama e autorevolezza particolari e aveva esibito le proprie doti di predicatore oltre che in molte città italiane anche nell'isola di Malta: la lettera che precede i suoi *Panegirici ed orazioni*, infatti, dedica l'opera al gran maestro gerosolimitano, Emmanuele Pinto, le cui doti di governo il teatino aveva apprezzato durante i sei mesi di soggiorno nell'isola<sup>16</sup>.

È possibile che la spinta a tradurre in poesia i testi dell'oratoria sacra nascesse in Goldoni dal fascino retorico dei predicatori: egli stesso sottolinea come il desiderio di fissare nei versi le parole ascoltate fosse stato indotto dall'ammirazione più che dalla commozione o dall'adesione ai contenuti dottrinali e spirituali. A proposito di Giacomo Cattaneo, infatti, ricorda con interesse soprattutto le sue strategie innovative e gli artifici, simili all'«arte comica», cui ricorreva per coinvolgere l'uditorio:

Mi piacque infinitamente, e intesi che tutto il popolo lo applaudiva. Infatti, oltre il suo sapere, il suo zelo, la sua eloquenza, aveva una maniera di predicare, ed erano immaginate e tessute le di lui prediche diversamente dagli altri, con quell'aria di novità e con quel dilettevole artificio, che (cambiata la materia) si usa ed è necessario nell'arte comica [...]. Sogliono i predicatori nel di delle Ceneri far la predica della Morte. Egli quella faceva *del ben vivere*, ed erano i tre punti della sua divisione: *Vivere*: 1. più allegramente che si sa, 2. più lungamente che si

<sup>13</sup> C. Goldoni, *Prefazioni* alle edizioni Pasquali, I, p. 648.

<sup>14</sup> Venezia, presso Alvise Valvasense.

<sup>15</sup> C. Goldoni, *Sonetti sacri*, XIII, pp. 88-89.

<sup>16</sup> N. Bona, *Panegirici ed orazioni*, Venezia, appresso Giovanni Tevernin, 1755.

può, 3. onoratamente come si deve. Non può negarsi che non siavi della bizzarria nell'argomento e nelle proposizioni, ma la predica era maneggiata con sì buona morale e con sì forte dottrina, che valeva a persuadere, a convincere, a commovere e a dilettere. Dilettato anch'io (non so se commosso e convinto), coll'aiuto di una memoria non infelice, ritenni in mente le parole della divisione suddetta, e tanto della sua predica che mi bastò per epilogarne in un sonetto la principale sostanza<sup>17</sup>.

Le osservazioni sono di particolare interesse sia per cogliere il ruolo rilevante che in più di un secolo e mezzo dopo il Concilio di Trento la predicazione ancora conservava nella vita associata, sia per confermarne la selezione di lingua e modalità espressive in base all'uditorio. La natura dei ricordi, tuttavia, aiuta a intuire anche la particolare religiosità del commediografo, apparentemente ben salda nella frequentazione dei luoghi sacri e nell'adesione alla parola della Chiesa, e forse anche priva di interrogazioni tormentate, ma non esente da inquietudini. Il cenno lievemente ironico all'improbabilità che padre Cattaneo fosse riuscito a commuoverlo e convincerlo oltre che a dilettarlo non è tale da raffigurare un rifiuto per tutto ciò che la predicazione religiosa ancora rappresentava, ma certo sottende una critica verso la sua efficacia nel mutare pensieri e comportamenti. Solo alcuni anni dopo l'esperienza udinese, tuttavia, a proposito dei sonetti ricavati dalle prediche di Niccolò Bona, avrebbe detto, nella dedica ai lettori, che fine principale del suo lavoro era stato quello di fissare nel proprio «animo i divini precetti», servendosi, nel tempo della quaresima, quando lo spirito deve essere edificato da «massime di verità», delle sole «potenze dell'anima, non soggetta per natura che a Dio». Avrebbe aggiunto, d'altro canto, ricordando gli applausi della folla, un elogio per la bravura dell'oratore, la cui dottrina sarebbe stata forse ricordata con piacere grazie ai suoi versi<sup>18</sup>. La dedica ai lettori doveva rispondere a moduli codificati, ma anche qui traspare, senza alcuna sottolineatura, un atteggiamento duplice di adesione e distacco.

Nel descrivere le virtù oratorie di Cattaneo, come si è visto, Goldoni sottolinea l'eccezionalità rispetto a ciò che di norma si predicava nel mercoledì delle ceneri, ma elenca anche gli obiettivi cui ogni predica doveva tendere: dalla persuasione e convinzione alla commozione e diletto. Sono

<sup>17</sup> C. Goldoni, *Prefazioni* alle edizioni Pasquali, I, pp. 656-657.

<sup>18</sup> C. Goldoni, *Sonetti sacri*, XIII, p. 88.

segni evidenti di un ascolto non occasionale della parola dei predicatori, e anche di una conoscenza adeguata delle tecniche e dei compiti che la predicazione doveva assumere. Nei *Mémoires* e nelle *Prefazioni* alle edizioni Pasquali si forniscono, sulla formazione religiosa dell'autore, informazioni scarse e tuttavia coerenti con la crescita di una fede equilibrata: a Perugia, a nove anni d'età, è affidato, com'era in uso per i fanciulli di buona estrazione sociale, a un collegio di gesuiti, e nel 1723 è accolto per quasi tre anni nel collegio Ghislieri di Pavia che, indicato come «il collegio del papa», obbligava a prendere la tonsura<sup>19</sup>. Da qui, com'è noto, sarà espulso, ma si può immaginare che per alcuni anni, oltre allo studio della grammatica e del diritto, gli fosse imposta una metodica osservanza dei riti religiosi. Goldoni non vi fa mai cenno, ma rinvia alle pratiche devote attraverso le parole pronunciate dalla madre per difenderlo dall'accusa di aver letto la *Mandragola*: la donna ricorda, infatti, come il figlio frequentasse assiduamente tanto la preghiera quanto il confessionale<sup>20</sup>. Tutto sembrerebbe rimandare a una devozione non bigotta, coerente con la morale sottesa a buona parte delle sue commedie, e a una fede inquieta ma non gravata dal distacco tra il peccatore e Dio. I versi del *Quaresimale in epilogo* e dei *Sonetti sacri*, d'altro canto, si collocano nel decennio tra i venti e i trent'anni dell'autore di teatro: altre vicende ed esperienze culturali avrebbero contribuito a modificarne o consolidarne i sentimenti e la visione del mondo<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> C. Goldoni, *Mémoires*, I, pp. 17 e 38; Id., *Prefazioni* alle edizioni Pasquali, I, pp. 629, 641-642.

<sup>20</sup> «Mio figlio è buono, va spesso al confessionale, ed aveva appena quatt'anni, che diceva meco l'ufficio della Madonna» (C. Goldoni, *Prefazioni* alle edizioni Pasquali, I, p. 645); e cfr. *Mémoires*, I, pp. 44-45, dove Goldoni non riporta le giustificazioni materne, ma dice, a proposito della *Mandragola*, che ne era stato attratto in quanto era «la premiere piece de caractere» che avesse mai letto; detestandone, tuttavia, la «lubricité» e rendendosi conto che «l'abus de confession étoit un crime affreux devant Dieu et devant les hommes» aveva desiderato «que les Auteurs Italiens eussent continué, d'après cette Comédie, à en donner d'honnêtes et décentes».

<sup>21</sup> Non si intende, pertanto, costringere in uno schema semplicistico e unitario, sempre coerente nel tempo, la visione che Goldoni trasmette, soprattutto attraverso il teatro, del comportamento morale degli uomini e del loro rapporto con i principi religiosi. La ricchezza e la molteplicità dei suoi testi, nonostante le principali letture interpretative siano quasi sempre fondate sui lavori teatrali più noti e più spesso rappresentati, non consentono di ridurre a unità una produzione caratterizzata da sfumature contraddittorie o da varietà di spunti e implicazioni. È anche vero, tuttavia, che la rappresentazione della realtà bor-

## 2. Dalle prediche al testo letterario

L'interesse dello storico della lingua per il *Quaresimale* in sonetti è già in parte rilevabile, come si è visto, dalle osservazioni di Goldoni sulla predica tenuta il mercoledì delle ceneri da Giacomo Cattaneo. Il ricorso a un italiano di tradizione letteraria, la cura delle strategie retoriche, l'entusiasmo e gli applausi dell'uditorio, le città e le chiese in cui si pronunciano le prediche per il ciclo della quaresima confermano i caratteri del più alto genere di predicazione. Si tratta, cioè, nella multiformità di mezzi adoperati dalla Chiesa posttridentina, del piano più elevato della comunicazione con i fedeli, in cui meglio si aderiva alla trasposizione scritta, trasmessa, tra Sei e Settecento, da innumerevoli raccolte di prediche e manuali per predicatori. Nell'interrogarsi, infatti, sul grado di incidenza che, in assenza di traduzione e lettura diretta della Bibbia, avrebbero avuto predicazione e catechesi, unici strumenti di istruzione religiosa affidati al volgare dopo il Concilio di Trento, gli storici e gli studiosi di lingua italiana tendono talvolta a enfatizzare le scelte estreme

ghese, su cui la critica ha tanto insistito, rinvia di frequente a equilibri bene accettati, rispettosi delle gerarchie sociali, dove i vizi sono colpiti e le virtù esaltate, ma dove sono anche banditi i pregiudizi della società più arcaica. Non mancano, infatti, le inquietudini, che traspaiono insieme a malesseri e conflitti sopiti, senza esplosioni irrisolvibili, allo stesso modo in cui l'irrequietezza personale traspare dietro la costruzione/finzione (F. Fido, *Nuova guida a Goldoni. Teatro e società nel Settecento*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 280-299) di tanti racconti apparentemente sereni dei *Mémoires*. Su tutti questi aspetti la bibliografia critica è, com'è facile immaginare, molto ampia; si indicano qui gli studi e le raccolte di saggi che fanno ormai da riferimento o possono essere buon punto di partenza: M. Baratto, «Mondo» e «Teatro» nella poetica del Goldoni (1957), in Id., *Tre studi sul teatro (Ruzante/Aretino/Goldoni)*, Venezia, Neri Pozza, 1964, pp. 159-227; Id., *La letteratura teatrale del Settecento in Italia (studi e letture su Carlo Goldoni)*, Vicenza, Neri Pozza, 1985; *L'interpretazione goldoniana. Critica e messinscena*. Atti del Convegno di studi (Roma, 28-30 aprile 1980), a c. di N. Borsellino, Roma, Officina Edizioni, 1982; *Il punto su Goldoni*, a c. di G. Petronio, Roma-Bari, Laterza, 1986; *Il teatro di Goldoni*, a c. di M. Pieri, Bologna, il Mulino, 1993; *Carlo Goldoni 1793-1993*. Atti del Convegno del Bicentenario, a c. di C. Alberti e G. Pizamiglio, Venezia, Ed. Regione del Veneto, 1995; F. Fido, *Le inquietudini di Goldoni. Studi e letture*, Genova, Costa & Nolan, 1995; Id., *Nuova guida*, cit. 2000; *Tra scena e libro. Carlo Goldoni*, a c. di C. Alberti e G. Herry, Venezia, Il Cardo, 1996; S. Ferrone, *Carlo Goldoni. Vita, opere, critica, messinscena*, Firenze, Sansoni, 2001; C. Alberti, *Goldoni*, Roma, Salerno Ed., 2004; R. Alonge, *Goldoni: dalla commedia dell'arte al dramma borghese*, Milano, Garzanti, 2004; *Carlo Goldoni in Europa*, a c. di I. Crotti, numero monografico della «Rivista di letteratura italiana», XXV, 2007.

dell'italiano letterario da un lato e del dialetto dall'altro. In tal modo, tuttavia, si lasciano nell'ombra capillarità e durevolezza di interventi molteplici, irriducibili a schemi unitari.

Le strategie elaborate dalla Chiesa dopo il Concilio tridentino puntavano a rinsaldare la fede, arginando, soprattutto nella prima fase, l'espansione del protestantesimo, e diffondendo, laddove non fosse ancora giunto, il credo cristiano-cattolico. I mezzi su cui si puntò per raggiungere gli scopi essenziali furono, come si è detto, predicazione e catechesi che, affidati interamente al volgare, riuscirono, senza intenzioni consapevoli, a divenire anche strumenti di diffusione dell'italiano. La comunicazione si attuò in forme diversificate, di volta in volta adeguate al pubblico più colto o agli strati popolari delle città, ai contadini delle campagne, ai fanciulli delle scuole di catechismo; si attinse, pertanto, tutte le volte in cui fu possibile, a un ampio repertorio linguistico che, tra gli estremi del fiorentino letterario e del dialetto, spaziò tra numerose varietà intermedie. Ciò contribuì, nei secoli successivi alla prima unificazione linguistica del Cinquecento, ad accorciare le distanze tra italiano e ampi strati di popolazione dialettale, consentendo talvolta solo un incontro parziale con la lingua colta, ma arrivando, talaltra, a una conoscenza più approfondita, da cui si partiva per giungere all'uso della parola scritta<sup>22</sup>.

La predicazione, in particolare, conquistò, tra il XVI e il XVIII secolo, spazi molto ampi nello svolgersi della vita quotidiana: le disposizioni conciliari, infatti, ne avevano incrementato la frequenza, rendendola obbligatoria oltre che nelle domeniche e nelle festività, anche tutti i giorni di solennità quali l'avvento e la quaresima. I predicatori, come si intravede nelle stesse parole di Goldoni, acquistavano familiarità tra i fedeli e la loro popolarità si estendeva anche oltre i confini di regioni distanti tra loro. Molte testimonianze confermano, come si diceva, la cura attenta nella scelta delle varietà e dei registri linguistici adattabili all'uditorio,

<sup>22</sup> Per questi temi mi permetto di rinviare a R. Librandi, *La lingua della Chiesa, in Lingua e identità. Una storia sociale dell'italiano*, a c. di P. Trifone, Roma, Carocci, 2006, pp. 113-141 e alla bibliografia ivi indicata; cfr., per le posizioni di chi, in assenza di traduzione delle Sacre Scritture, ritiene poco incidente l'azione svolta attraverso catechesi e predicazione in volgare, G. Fragnito, *Proibito capire. La Chiesa e il volgare nella prima età moderna*, Bologna, il Mulino, 2005.

lungo una scala che poneva sul gradino più alto la lingua e i modi della tradizione letteraria. Non per nulla sono giunte fino a noi raccolte innumerevoli, manoscritte o a stampa, di testi di prediche o di manuali che illustravano nel dettaglio come «persuadere, convincere, commuovere, dilettere». La predicazione elevata era pronunciata perlopiù da predicatori che, chiamati da altre sedi, recitavano presso importanti chiese cittadine i sermoni dei cicli solenni; anche in questi casi si oscillava tra modelli più o meno aderenti alle movenze della lingua letteraria, ma non così distanti dalle stesure scritte come si potrebbe immaginare<sup>23</sup>. Le osservazioni e le trasposizioni poetiche del giovane Goldoni sono un'importante testimonianza di tutto ciò e ci narrano di un uditorio prevalentemente, ma non interamente, colto, che ascoltava tanto a Udine quanto a Venezia prediche recitate in una varietà molto alta di italiano e che era in grado di aderire con passione, applaudendo e, talvolta eccitandosi, ai contenuti trasmessi<sup>24</sup>.

I legami tra oratoria sacra e letteratura erano, all'epoca in cui l'agostiniano Giacomo Cattaneo suscitava l'ammirazione di Goldoni, già molto antichi ed avevano condotto, soprattutto attraverso la trasformazione delle prediche barocche in «monumenti di stile»<sup>25</sup>, alla costituzione di un autentico genere letterario. L'esempio più efficace si era avuto nel Seicento con le *Dicerie sacre* (1614) del Marino che, pur rientrando, sul piano culturale e stilistico, tra i testi della predicazione, ne oltrepassava consapevolmente gli intenti e i confini. La fisionomia dell'opera ha molti tratti in comune con uno dei più importanti e diffusi trattati di oratoria sacra, *Il*

<sup>23</sup> La bibliografia sui rapporti tra predicazione e letteratura è molto ampia; cfr., tra gli studi di riferimento, L. Bolzoni, *Oratoria e prediche*, in *Letteratura italiana*, a c. di A. Asor Rosa. III.2. *Le forme del testo. La prosa*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 1041-1074; G. Pozzi, *Introduzione* a G.B. Marino, *Dicerie sacre*, Torino, Einaudi, 1960, pp. 13-65 e, più di recente, tra gli altri, C. Marazzini, *Il secondo Cinquecento e il Seicento*, Bologna, il Mulino, 1993, pp. 105-111; S. Giombi, *Forme della predicazione cattolica fra Cinquecento e Seicento*, in *Cultura d'élite e cultura popolare nell'arco alpino fra Cinque e Seicento*, a c. di O. Besomi e C. Caruso, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser Verlag, 1995, pp. 275-301 e i lavori in *Letteratura in forma di sermone. I rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli XIII-XVI*, a c. di G. Auzzas, G. Baffetti e C. Delcorno, Firenze, Olschki, 2003.

<sup>24</sup> Si ricorderà che, a proposito del panegirico da lui composto, Goldoni racconta della reazione vivace del pubblico nella chiesa di San Francesco a Chioggia; cfr. § 1 e nota 13.

<sup>25</sup> G. Pozzi, *Introduzione* cit., p. 19.

*predicatore* (1609) di Francesco Panigarola (1548-1594)<sup>26</sup>, identificato, tra l'altro, come una delle fonti delle *Rime sacre* del Tasso<sup>27</sup>.

Nonostante ciò, non è facile trovare nella letteratura di argomento religioso trasposizioni poetiche ricavate direttamente da testi di predicazione. Proprio la sperimentazione del giovane Goldoni, al contrario, avrebbe generato nella città di Udine alcuni imitatori: nel 1728, infatti, e nel 1731, si sarebbero prodotte altre due raccolte di sonetti tratti da prediche recitate nella cattedrale per i cicli della quaresima. Il primo dei due autori si cela sotto lo pseudonimo di Antilio Vannoi<sup>28</sup>, mentre il secondo è identificabile con il nobile udinese Daniele Florio (1710-1789)<sup>29</sup>, erudito e letterato, che aveva rapporti con Metastasio e Cesarotti e che nel 1777 (Udine, Gallici) avrebbe pubblicato altre *Rime sacre e morali*<sup>30</sup>. Le due opere mostrano molti punti di contatto con il *Quaresimale in epilogo* e, anche se rimane da dimostrare un'incontestabile ascendenza, è più facile giustificare la produzione con il successo del modello goldoniano presso alcuni ambienti culturali udinesi che con l'imitazione di un filone diffuso.

I sonetti di Goldoni, del resto, solo marginalmente possono confrontarsi con precedenti più illustri quali le *Dicerie* del Marino o le *Rime sacre* del Tasso: da entrambe li distanzia, sia pure per motivi sensibilmente diversi, il minor peso dell'elaborazione teorica e spirituale. La fonte del *Quaresimale in epilogo* è esplicita e diretta e, anche se con il passare degli

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 24 e cfr. G. Pozzi, *Intorno alla predicazione del Panigarola*, in *Problemi di vita religiosa in Italia nel Cinquecento*. Atti del Convegno di Storia della Chiesa in Italia (Bologna, 2-6 settembre 1958), Padova, Antenore, 1960, pp. 315-322.

<sup>27</sup> G. Santarelli, *Le «Rime sacre» del Tasso e le prediche del Panigarola*, in «Studi tassiani», XXIII, 1973, pp. 77-88; Id., *Studi sulle «Rime sacre» del Tasso*, Bergamo, Centro di studi tassiani, 1974, pp. 195-262; E. Ardissino, «*L'aspra tragedia*». *Poesia e sacro in Torquato Tasso*, Firenze, Olschki, 1996, p. 162.

<sup>28</sup> *La tromba evangelica o sieno prediche quaresimali del molto reverendo padre d. Mercurino Arboreo preposito della congregazione di s. Paolo nel collegio di Casal Monferrato, fatte l'anno 1728, epilogate dall'incognito anagrammatico Antilio Vannoi*, Udine, per li Gallici alla Fontana, 1728.

<sup>29</sup> *Le prediche quaresimali del molto reverendo padre Agostino da Lugano cappuccino, definitore della provincia di Milano, insigne predicatore nel duomo di Udine l'anno MDC-CXXXI, ristrette in sonetti dal conte Daniele Florio*, Udine, presso Gianbattista Fongarino, 1731.

<sup>30</sup> Cfr. C.E. Tincani, *Gli epigoni del Quaresimale in epilogo di Carlo Goldoni: Antilio Vannoi e Daniele Florio*, in «La Panarie. Rivista di cultura friulana», XXXI/122, 1999, pp. 19-29.

anni il ricordo ne attenuerà la pienezza, vi si manifesta un'adesione convinta, che non è, né forse poteva essere, frutto di letture profonde o di argomentazioni ragionate.

### 3. *L'oratoria di Cattaneo e il lavoro di trasposizione in versi*

Non sappiamo se sia mai esistita un'edizione a stampa di prediche composte per la quaresima da Giacomo Cattaneo, ma sicuramente non è stato possibile reperire il quaresimale recitato a Udine nel 1726. Dell'agostiniano ci sono pervenuti alcuni opuscoli di panegirici o di singole prediche pronunciate in occasioni e ricorrenze particolari; tra questi solo un testo del 1711 coincide, quasi sicuramente, con una delle prediche udinesi ridotta in poesia da Goldoni (sonetto XVII)<sup>31</sup>, e ci consente di capire, almeno in parte, il procedimento seguito dal giovane poeta nella trasposizione in versi.

Il sonetto XVII si fonda sul *Panegirico della SS. Annonciata* pronunciato nel 1726, ma presenta la stessa suddivisione in temi e le stesse argomentazioni del panegirico sull'Annunciazione, recitato da padre Cattaneo nel 1711. Tutti i sonetti del *Quaresimale in epilogo* sono preceduti dalla suddivisione della materia trattata, elencando nella gran parte dei casi tre sottotemi discendenti dal soggetto principale, più raramente due e in un solo caso quattro. La struttura della predica che ripartiva rigidamente il *thema* in *distinctiones* risaliva al *sermo modernus*<sup>32</sup> e, nonostante

<sup>31</sup> G. Cattaneo, *La quiete in Maria di tutte le creature col creatore. Panegirico recitato nella Real Cappella il giorno della Santissima Annonciata [...] dedicato all'eccellentissimo signor conte Carlo Borromeo, viceré [...] di questo Regno*, Napoli, presso Domenico Antonio Parrino, 1711; gli altri testi a noi noti del predicatore agostiniano sono: *Le gioie reciproche* [panegirico per l'incoronazione della sacra immagine della Vergine], Foligno, Antonelli, 1713; *Le glorie ricevute e restituite* [panegirico in lode della ss.ma spina], Piacenza, Zambelli, 1717; *Panegirici di san Petronio*, Bologna, Longhi, 1719; *La sposa di Gesù* [panegirico in lode di Maria Maddalena de' Pazzi], Piacenza, Zambelli, 1719?; *Le spine contrarie alle spine*, Piacenza, Zambelli, 1724; *Li due serafini d'un solo spirito* [panegirico in onore di s. Pellegrino Laziosi], Milano, Malatesta, 1727; *Il cantico delle corone* [panegirico in lode di s. Anna], Piacenza, Zambelli, 1725; *Orazione funebre* [tenuta a Bergamo per Pietro Friuli], Bergamo, Santini, 1728.

<sup>32</sup> Cfr. C. Delcorno, *Predicazione volgare dei secoli XIII-XV*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, III, Torino, UTET, 1986, pp. 532-544.

i cambiamenti sensibili che l'oratoria sacra aveva subito a partire dall'età umanistica e successivamente con la riforma tridentina e la predicazione barocca, mostrava ancora tracce di sé. A giudicare dalla *Quiete in Maria*, anche Cattaneo esplicitava la ripartizione del tema, anticipandone, come si vedrà, i singoli punti in maniera discorsiva e non per elenco.

Il testo dell'agostiniano si basa sull'estensione di un versetto dell'*Ecclesiasticus* (24, 12), «Qui creavit me, requievit in tabernaculo meo», da cui parte, peraltro, una delle immagini più suggestive e ritornanti di Maria contenitore di Cristo<sup>33</sup>. Il passo biblico è posto a incipit della predica e l'esposizione del panegirico, in coerenza con la tradizione dell'oratoria sacra, se ne serve come punto di partenza per l'intero ragionamento: i due punti da argomentare, infatti, come annuncerà Cattaneo, sono la quiete trovata da Dio in una donna e la pace estesa, per la prima volta dopo il peccato di Eva, a tutti gli uomini. Il panegirico, pertanto, non narra l'episodio evangelico dell'annunciazione, ma si sofferma sul suo significato, anche se sarebbe stato impossibile per qualsiasi predicatore non citare in questa occasione il passo di Luca (1, 26-38), che funge da riferimento biblico per ogni trattazione del tema. La predica, infatti, è divisa in due grandi unità testuali, corrispondenti ai soggetti sulla quiete di Dio e sulla pace degli uomini, e la prima delle due incrocia il versetto dell'*Ecclesiasticus* con le parole pronunciate da Maria nel brano di Luca, «Ecce ancilla Domini, fiat mihi secundum verbum tuum». Solo la risposta affermativa della Vergine consente il compimento del Verbo e Cattaneo la adopera, lungo tutto il dipanarsi dell'argomentazione, come segnalatore delle sottounità testuali che compongono la prima parte. Alcuni passaggi potranno chiarire l'organizzazione del testo:

Qui creavit me, requievit in Tabernaculo meo Eccl. 24 [...]. Il purissimo seno di Maria fatta madre del Verbo è stanza di quiete per Dio, è letto di riposo per gli uomini. Questi sono i due punti del panegirico. [...] Sì, requievit, perché avanti

<sup>33</sup> Ancora due, oltre a Eccli (24, 12), sono i passi biblici che fanno riferimento a Maria tabernacolo/contenitore del corpo di Cristo (la descrizione del santuario mobile di Israele in Es (25-26) e Sal (45, 5): «Santificavit tabernaculum suum Altissimus»), dando vita a costruzioni metaforiche, iconografia e ampia devozione popolare per cui cfr. G. Pozzi, *Maria tabernacolo* (1989), in Id. *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993, pp. 17-88 e R. Librandi, *Libri, raffigurazioni di trame e metafore nei «Sermoni» di Domenica da Paradiso*, in R. Librandi e A. Valerio, *I «Sermoni» di Domenica da Paradiso. Studi e testo critico*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 1999, pp. LXXIX-CLII: CXXVI-CXXVIII.

a questo di felicissimo avreste veduto tutto inquieto l'Altissimo non trovar luogo nel mondo ove fermar potesse il suo piede [...] d'ogn'intorno cercando Maria [...]. E finalmente quando al ciel piacque di fargli penetrare all'orecchio quell'umilissimo **fiat**, *Ecce ancilla Domini fiat mihi secundum verbum tuum*, tosto con impeto il più amoroso, con precipizio il più tenero, *requievit in Virgine Deus* [...].

O adunque *sospirato fiat (1)*, che tenne in ansietà tanti tempi [...], *cortesisimo fiat in virtù del quale* si suspendon castighi [...], *prodiggiosissimo fiat, con cui* accettando la Vergine d'esser Madre del Verbo qui in terra emula la sorte di chi è Padre del Verbo nel Cielo. Se quello con un **fiat (2)** diede l'essere a ciò che prima non era, Maria, con un altro, dà l'esser di uomo a chi prima non era che Dio solo. Uno disse *fiat*, e subito *factum est*, l'altra dice *fiat*, e subito *verbum caro factum est*. [...]

Né solo questo mirabile **fiat (3)** accrescerà *extensive* la grandezza del Padre: anche lo Spirito santo avrà da esso una gloria [...]. Ciò che non può avere lo Spirito santo *ab intra* da queste divine persone, lo ritrova *ab extra* dalla Vergine madre, per il cui *fiat*, facendosi cooperatore con lei alla nuova generazione del Verbo, acquista maggioranza d'origine sopra l'umanità del medesimo Verbo. [...]

O adunque *mirabilissimo fiat (4)* che ristampa con aggiunte di tante glorie il libro della divinità rivelata, che spiega con nuove parafrasi le cifre de' profeti [...]. Caro *fiat, parola di due sillabe* [...] con cui ferisce l'istesso cuore di Dio [...]. *Fiat chiave di oro che apre* le tesorerie della redenzione [...].

Dopo tutti que' **fiat (5)** [...] l'Onnipotenza operante si riposò dal lavoro et *requievit ab opere* [...]. Doppo che dalle labbra verginali di Maria si proferì quel gran *fiat* [...] l'Onnipotenza *requievit in opere* [...] <sup>34</sup>.

Dopo aver annunciato i punti in cui si articolerà lo svolgimento del panegirico, Cattaneo pone in relazione nella prima sottounità (1) la quiete raggiunta da Dio e le parole pronunciate dalla Vergine, il cui verbo centrale (*fiat*), rappresentandole tutte, è isolato e inserito in una climax di attributi (*sospirato, cortesisimo, prodiggiosissimo*). La sequenza si svolge

<sup>34</sup> G. Cattaneo, *La quiete in Maria* cit., cc. 1r-5v/60r-64v; nella trascrizione ho ritocato, secondo l'uso moderno, accenti, apostrofi, maiuscole e punteggiatura; ho sciolto le abbreviazioni senza segnalarle e ho distinto *u* da *v*, ma ho lasciato intatta la grafia delle doppie e delle scempie, come in *prodiggiosissimo*. L'esemplare di cui mi sono servita è contenuto in una miscellanea che raccoglie diversi opuscoli a stampa con prediche e panegirici di Giacomo Cattaneo ed è conservata presso la Biblioteca Nazionale di Roma (34.3.1.2). *La quiete in Maria* è il testo n. 8 della miscellanea e occupa le cc. 59r-70r; la numerazione, tuttavia, è stata apposta a matita, nell'angolo in alto a destra del recto di ogni carta, successivamente alla rilegatura in miscellanea e segue l'ordine progressivo dalla prima c. del primo opuscolo alla c. finale dell'ultimo, mentre le cc. della stampa non sono numerate: si danno, pertanto, le cc. di quest'ultima seguite da quelle della miscellanea.

secondo un modulo che, consolidato fin dalla predicazione del Cinquecento<sup>35</sup>, vede succedersi le virtù di un soggetto in una filatessa paratattica di membri uguali, rappresentati nel nostro testo da attributo + sostantivo (ripreso per ripetizione) + relativa. La seconda sottounità testuale (2) si apre sempre con il *fiat* della Vergine, che qui è connesso a quello della creazione: ciò consente di avviare lo svolgimento vero e proprio del tema, tramite un lungo parallelismo sulla paternità celeste di Dio e la maternità terrena di Maria, origine di un'unica salvezza. Al termine, l'argomento di una nuova sequenza (3) contribuisce a dimostrare come Dio, in tutte le sue espressioni, possa trovare quiete in una donna: anche lo Spirito santo, infatti, accrescerà la sua potenza tramite quel *fiat* che, ancora una volta, sul piano linguistico, funge da marcatore di confine testuale.

Il verbo sostantivato *fiat* assume la stessa funzione per introdurre sia la quarta sia la quinta e ultima sottounità della prima parte. Nella quarta le virtù del *fiat* danno vita a nuove serie paratattiche di forma lievemente differente dalle precedenti: il *fiat* è sempre ripreso all'inizio di ogni membro ed è sempre seguito da una relativa, ma la successione di attributo – sostantivo – relativa non è più fissa. Le virtù del soggetto, infatti, tranne che nel primo elemento («*mirabilissimo fiat che ristampa*»), non sono sempre racchiuse in un aggettivo preposto: la sua personificazione, già adombrata in entrambe le sequenze (1 e 4) dall'apostrofe («O adunque sospirato fiat»; «O adunque mirabilissimo fiat»), è qui portata alle estreme conseguenze dal verbo *ristampa*, semanticamente riferibile a un soggetto umano. Siamo di fronte a un altro artificio retorico esaltato dalla predicazione più antica e, in particolare, da quella secentesca, dove anche parole grammaticali, come la congiunzione *mai* caricata del peso minaccioso dell'eternità, erano umanizzate<sup>36</sup>. Subito dopo, tuttavia, quasi a bilanciare l'audacia dell'invenzione, il *fiat* è ricondotto alla sua natura verbale («*fiat*, parola di due sillabe [...] con cui»), mentre nell'ultimo segmento l'epiteto coincide con una metafora esplicitata dalla relativa («Fiat

<sup>35</sup> Cfr. G. Pozzi, *Saggio sullo stile dell'oratoria sacra nel Seicento esemplificata sul P. Emmanuele Orchi*, Roma, Institutum Historicum Ordinis Fratrum Minorum Cap., 1954, pp. 319-320 e Id., *Introduzione* cit., pp. 46-48.

<sup>36</sup> Cfr. R. Librandi, *L'italiano nella comunicazione della Chiesa e nella diffusione della cultura religiosa*, in *Storia della lingua italiana. I. I luoghi della codificazione*, a c. di L. Serriani e P. Trifone, Torino, Einaudi, 1993, pp. 335-381: 368.

chiave di oro che apre»). La sottounità conclusiva della prima parte (5) è segnalata, come sempre, dalla ripetizione del *fiat*, il cui significato è ricongiunto al tema principale della quiete di Dio. La conclusione del primo punto, tuttavia, si estende a lungo, ampliando il tema della quiete del Signore e giustificandola con il prodigio di una donna in cui si sono concentrate tutte le perfezioni del creato. A nulla valgono contro ciò le professioni di umiltà che la Vergine manifesta in un dialogo immaginario con l'oratore, utile a introdurre una digressione sulla verginità:

*Tacete* dunque, *o gran vergine*, né più *disturbate* co i strepiti della vostra umiltà un sogno sì dolce, un riposo sì caro al divin Creatore. *No, non mi state* più, *no*, a far rumori di gelosie nell'anticamera del vostro cuore, a far sussurri d'agitazioni nella repubblica de' vostri pensieri: *Quommodo fiet istud, quondam virum non conosco?* V'intendo. Com'è possibile, vorreste dirmi, che un Dio sì grande prenda riposo in un letticiuolo sì angusto [...]. E poi, come l'esser feconda puole accordarsi con l'esser pura? grandezza di madre come s'aggiusta col privilegio di vergine? [...]. Se una maternità così grande ha da costarmi una verginità così bella, con rifiuto costante io la rinuncio. [...] Voglio esser più tosto superiore a me stessa nel merito, che a tutte le creature nel grado: voglio più tosto... orsù *tacete*, vi replico [...]. Quando in somma sarete madre, all'or sarete più vergine, quando sarete feconda, all'or sarete più pura, perché incarnandovisi un Dio, saprà consacrarvi, non violarvi l'immacolata prerogativa del chiostro [...] <sup>37</sup>.

Il vocativo dell'apostrofe iniziale («o gran vergine»), la sequela di imperativi o l'epanalessi della negazione, tra i cui membri si interpone l'esortazione con dativo etico («no, non mi state più, no») sono apparentemente destinati a convincere il finto interlocutore, ma nei fatti sono rivolti all'uditorio, affinché comprenda il significato della verginità nel concepimento di Cristo. La complessa costruzione retorica, che pone insieme più figure (dialogismo, digressione, apostrofe, ecc.) <sup>38</sup>, introduce e argomenta in modo ingegnoso il sottotema della verginità incontami-

<sup>37</sup> G. Cattaneo, *La quiete in Maria* cit., c. 5v/64v.

<sup>38</sup> Cfr., per il valore argomentativo del dialogismo, per la digressione come tematizzazione di argomenti aggiuntivi e per il ruolo focalizzante dell'apostrofe in una svolta testuale, Ch. Perelman e L. Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica* (1958), trad. it. Torino, Einaudi, 1966, p. 186; B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, nuova ed. ampliata Milano, Bompiani, 1997, pp. 265-267; M.P. Ellero, *Introduzione alla retorica*, Milano, Sansoni, 1997, pp. 378-385.

nata, principio essenziale per spiegare il senso dell'annunciazione e del riscatto dal peccato di Eva.

Più breve e meno significativa, sul piano delle argomentazioni o dei richiami scritturali, si presenta la seconda parte della predica e seconda unità testuale, al cui avvio si ripropone il secondo punto da sviluppare:

Secondo punto del mio discorso [...] Tutte le creature adunque trovano col Creatore la lor quiete in Maria, oggi fatta Madre d'un Dio. La trova Adamo, perché [...]. La trova Noé, perché [...]. La trova Abramo [...] <sup>39</sup>.

L'esordio è sottolineato da una figura etimologica molto diffusa nei testi di predicazione e di argomento religioso («creature ... Creatore») <sup>40</sup>, ma, come è facile intuire, tutto il «secondo punto» dà solo modo di introdurre collane di frasi ed elenchi eruditi, in cui personaggi delle Scritture, creature «ragionevoli», «sensibili» e «insensate» o elementi temporali come le stagioni si succedono in simmetriche costruzioni paratattiche. Nella sequenza conclusiva, al contrario, il predicatore ripropone con forza il contrasto tra il ruolo salvifico di Maria e il peccato di Eva, impostando l'argomentazione per astratti (*mortalità*, *innocenza*, *loquacità*) e riprendendo quel *fiat* su cui aveva aperto e tessuto il proprio discorso:

Or s'è così: che più ti lagni adunque o misera *mortalità*? Se fu una femina quella che troppo garrula di lingua per voler mettersi a parlar con l'inganno ti disturbò quel riposo che godeva la tua prima *innocenza*, ecco un'altra femmina oggi fatta madre d'un Dio, che discorrendo da savia sa con la voce d'un *fiat* restituire al mondo quella bella quiete che ti fu tolta da una importuna *loquacità* <sup>41</sup>.

La rilevanza assegnata da Cattaneo al verbo pronunciato dalla Vergine è ben colta nella trasposizione poetica di Goldoni, che ne rispetta sia il ruolo sul piano dell'argomentazione sia la funzione di marcatore testuale. Ciò sembra confermare anche la stretta vicinanza, se non la coincidenza,

<sup>39</sup> G. Cattaneo, *La quiete in Maria* cit., c. 6r/65r.

<sup>40</sup> Non è possibile, pertanto, leggervi una sicura ascendenza dantesca (*Par. XXX*, 101); cfr. i repertori di *Letteratura italiana Zanichelli. CD-ROM dei testi della letteratura italiana 4.0*, a c. di E. Picchi e P. Stoppelli, Bologna, Zanichelli, 2001, e di *Biblioteca Italiana* <http://www.bibliotecaitaliana.it/index.php> – «ricerche testuali» (d'ora in avanti sempre con le sigle *LIZ4* e *BibIt*).

<sup>41</sup> G. Cattaneo, *La quiete in Maria* cit., c. 8r/67r.

tra il panegirico recitato da Cattaneo nel 1711 e quello pronunciato a Udine quindici anni dopo: il sonetto, d'altro canto, espone come punti di suddivisione del tema gli stessi annunciati nella *Quiete in Maria*:

- 1 Riposò il Verbo nel ventre di Maria.
- 2 Riposarono tutte le creature nel di Lei seno<sup>42</sup>.

Cattaneo, come si ricorderà, dedica uno spazio più ampio al primo dei due punti che, fatto discendere dalla risposta decisiva di Maria, è connesso al rilevante sottotema della verginità capace di cancellare il peccato originale. Significativamente anche Goldoni destina un'estensione maggiore, nel numero dei versi e nelle implicazioni di ragionamento, al primo punto, distendendolo lungo i primi undici versi e lasciando solo all'ultima terzina la trattazione del secondo argomento. Complessivamente, tuttavia, la trasposizione in versi non segue da vicino, né poteva farlo, il succedersi delle sottounità testuali, e opera una sintesi che da un lato, come si è detto, conserva le argomentazioni centrali, e dall'altro cerca di semplificare l'esposizione, rendendola più didascalica. Il sonetto, infatti, prima di soffermarsi sul significato dell'annunciazione, non rinuncia, al contrario del panegirico, a narrare l'episodio evangelico: lo fa per brevi cenni nella prima quartina, riferendo però gli elementi più noti del Vangelo e più frequentemente raffigurati nell'iconografia. I primi quattro versi isolano, attraverso le parole di Maria, tre componenti del miracolo: il nunzio di Dio, la cella in cui Maria è colta dall'angelo, metafora del suo corpo verginale, la discesa dello Spirito santo invocato e accolto:

<sup>42</sup> C. Goldoni, *Il quaresimale in epilogo*, XIII, p. 51 (sonetto tratto dalla *Predica XVII – Panegirico della SS. Annunciata*). Le edizioni curate da Giuseppe Ortolani presentano, com'è noto, molti difetti sul piano della ricostruzione fonno-morfologica e morfo-sintattica; queste ultime, tuttavia, non sono oggetto della nostra analisi. Sul rapporto tra lingua e ricostruzione filologica dei testi goldoniani si vedano, in particolare, M. Pieri, *Introduzione a Il teatro italiano*. IV. *Carlo Goldoni. Teatro*, 3 tomi Torino, Einaudi, 1991, I, pp. VII-XLIV: XXVII; G. Pattara, *Dal teatro alla letteratura. Postilla linguistica a un'edizione goldoniana*, in «Studi linguistici italiani», XVIII, 1992, pp. 270-280; A. Stussi, *Per il testo e la lingua delle commedie veneziane di Goldoni*, in «Annali di italianistica», XI, 1993, pp. 55-64 e le osservazioni contenute in più saggi di P. Spezzani, *Dalla commedia dell'arte a Goldoni. Studi linguistici*, Padova, Esedra, 1997; per una mappa dettagliata di opere ed edizioni si cfr. A. Scannapieco, *Scrittoio, scena, torchio: per una mappa della produzione goldoniana*, in «Problemi di critica goldoniana», VII, 2000, pp. 25-242.

*Facciasi* pur: disse tremante allora  
Al gran *Nuncio di Dio* l'umil Donzella:  
E nella pura *verginal mia cella*  
*Scenda Colui* che la mia mente adora.

È l'annunciazione rappresentata nel modo più familiare alle conoscenze dei lettori: ometterne la raffigurazione, senza il soccorso delle architetture argomentative costruite dal predicatore, avrebbe reso più difficile sia riconoscere il tema primario sia ricondurvi le immagini successive. Il breve schizzo affiora attraverso un dialogo tra la Vergine e l'angelo, che si apre con l'assenso del verbo *facciasi*, attacco forte della strofa e fulcro, come nel panegirico, dell'argomentazione e della struttura del sonetto. Nei versi successivi, infatti, Maria perde il ruolo di soggetto parlante, ma il verbo con cui acconsente al volere divino continua a fungere da avvio di ogni altra strofa e di ogni nuovo sottotema. *Facciasi* traduce, nel sonetto di Goldoni, tanto il latino *fiat*, isolato, personificato e reso autonomo nelle citazioni di Cattaneo, quanto il verbo intorno a cui ruota la risposta della Vergine e l'intero passo di Luca: un duplice significato cui corrisponde la duplice funzione, di strategia retorica e di coesivo testuale, dell'anafora bimembre («*facciasi: disse*»), costituita da due elementi per vicinanza alle sequenze estese del predicatore:

*Facciasi: disse;* e nella casta aurora  
Chiuse il Sole divin sua faccia bella;  
E, riposando lungo tempo in quella,  
Il bel fior *verginal* non si scolora.

*Facciasi: disse;* e dell'antico errore  
Venne per noi a soddisfar la pena  
L'innocente pietà del santo amore.

*Facciasi: disse;* ed alla voce amena  
Della terra e del Ciel godé ogni cuore,  
Fe' colla terra il Ciel pace serena.

Gli altri argomenti addotti per svolgere i due punti a base del sonetto sono scelti, come si vede, tra quelli più rilevanti della *Quiete in Maria* e riguardano il riposo di Dio in una donna che conserva la propria verginità (seconda quartina), il riscatto dall'antico peccato grazie all'amore

divino e all'innocenza (prima terzina), la quiete raggiunta dal resto del creato (seconda terzina). Se si osserva in particolare la seconda strofa del sonetto e un passo del dialogo immaginario tra il predicatore e la Vergine si ha modo di capire come Goldoni intervenga sulle parole del panegirista, catturandone le immagini e le espressioni, ma utilizzandole in modo differente. Un rapido confronto, infatti, tra la seconda quartina e uno dei passi conclusivi del finto dialogo potrà indicarci come il poeta rimaneggiasse un testo ascoltato e memorizzato durante la sua esposizione, sostituendo, eliminando o riutilizzandone le parole in un contesto diverso, ma non deviante:

Chi ha da prendere il riposo in voi saprà *corcarsi nel vostro talamo* senz'offendere que' gigli che lo *sterniscono*, e saprà essere vostro frutto *senza lesione del vostro fiore*: anzi *transostanziato* il vostro seno in un *cielo graziosamente deifico*, comparirà *più bianco dell'albe*, più luminoso del *sole*, scolpito in avorio a' rilievi di pudicizia, smaltato in perle a' contorni di nevi, e trincerato da gigli del più purgato candore<sup>43</sup>.

*Facciasi: disse; e nella casta aurora*  
Chiuse il *Sole divin* sua faccia bella;  
E, *riposando* lungo tempo in quella,  
Il bel *fior verginal non si scolora*.

Il predicatore dissolve i timori di Maria descrivendole il modo in cui Dio saprà trovare riposo senza ledere la sua purezza. La sequenza, nella scelta di alcune metafore («la lesione del fiore») o nel traslato di alcune espressioni («corcarsi nel talamo»), è volutamente allusiva e dà modo all'oratore di esibirsi in un pezzo di bravura, costruendo, per il seno della Vergine, l'ennesima sequenza di aggettivi e participi («più bianco..., più luminoso..., scolpito..., smaltato..., trincerato da gigli»). Ricorrono anche termini rari, come *sterniscono* («ricopro»), e tecnicismi del linguaggio religioso e di ambito teologico, come *transostanziato*<sup>44</sup>.

Goldoni, ancora una volta, semplifica il testo di partenza, puntando ai concetti essenziali del riposo di Dio e della conservazione della verginità

<sup>43</sup> G. Cattaneo, *La quiete in Maria* cit., c. 5v/64v.

<sup>44</sup> Cfr. *Grande dizionario della lingua italiana* di S. Battaglia e G. Barberi Squarotti, Torino, UTET, 1961-2004, s.v. *sternere*, *transustanziare* e *transustanziato* e *Grande dizionario italiano dell'uso* di T. De Mauro, Torino, UTET, 1999, s.v. *transustanziarsi*.

di Maria. Nella quartina, tuttavia, ricorrono almeno tre metafore (aurora, sole divino, fiore che non scolora) ispirate, come si può vedere, dalle parole di Cattaneo, ma presentate in sintagmi più consoni o più facilmente ricorrenti nella tradizione poetica. Il *fiore/fior verginale/vi-*, per esempio, (anche nell'ordine inverso *verginal fiore* o con possessivo interposto *virginal suo fiore*) possiede, nei componimenti in versi compresi tra il XVI e i primi decenni del XVIII sec., e inclusi nei repertori di *LIZA* e di *BibIt*, ben 12 occorrenze, otto delle quali sono, forse significativamente (cfr. § 5), riconducibili al Tasso e al commediografo Giovan Battista Andreini<sup>45</sup>. Le altre due metafore, il sole e l'aurora, adoperate da Cattaneo (sole e alba) per descrivere il seno della Vergine, sono riutilizzate da Goldoni per identificare rispettivamente Dio e la sua sposa. Per quanto riguarda quest'ultima, è facile osservare come, per esigenze di metrica e di rima, *bianco* sia sostituito da *casta*, che ne esplicita il senso metaforico, e *albe* da *aurora*, in rima con *scolora*; da qui era semplice passare al sole come immagine di Dio, motivo a tal punto ritornante nella predicazione da appartenere all'enciclopedia delle conoscenze condivise<sup>46</sup>. Sono scomparsi, al contrario, non certo per imposizione del linguaggio poetico, termini rari e tecnicismi e, se si escludono le lievi inversioni del primo distico (compl. indir. – verbo – sogg.), la sintassi ha, qui e altrove, come si vedrà (§ 4), un andamento lineare.

La trasposizione in versi di Goldoni muove da un testo esposto oralmente, che condivide, tuttavia, gran parte dei suoi tratti con la testualità, la sintassi, il lessico della lingua scritta. La predicazione di Cattaneo, per la situazione e il luogo in cui si svolge, è riconducibile, come si è detto, a esempi di oratoria sacra che, ispirati alla scrittura letteraria, ne diventano essi stessi fonte e modello. Per quanto la comunicazione orale e i suoi tratti specifici favorissero una distanza più o meno ampia dalla prosa scritta, il testo pronunciato tendeva a una rigorosa codificazione; l'esercizio, pertanto, della trasposizione in sonetti aveva molte somiglianze con la pratica, spesso consigliata dai manuali di composizione poetica, di confronto e passaggio dalla prosa al verso.

<sup>45</sup> Cinque sono le occorrenze del Tasso (1 *Rinaldo*, 2 *Gerusalemme liberata*, 2 *Conquistata*) e tre quelle di Andreini (*Amor nello specchio*), che una volta usa il sintagma anche nella commedia in prosa *Le due commedie in commedia*.

<sup>46</sup> Cfr. G. Pozzi, *Introduzione* cit., p. 99 nota 16.

Alcune di queste guide alla versificazione fungevano da supporto ai rimari, come accade nel testo di Girolamo Ruscelli<sup>47</sup> o nella meno famosa *Arte del verso* (1658) di Tommaso Stigliani, strumenti di consultazione diffusissimi anche oltre il XVIII secolo. I poeti meno esperti ne facevano man bassa e Goldoni se ne prende gioco nella commedia *Il poeta fanatico*, facendo riferimento proprio al rimario dello Stigliani:

Vediamo un poco nel rimario dello Stigliani. Gran bel comodino per i poeti è questo rimario (atto 1, sc. 3);  
[...] non faccio rima senza l'aiuto del mio rimario. Benedetto Stigliani! Ti sono pure obbligato (atto 3, sc. 5)<sup>48</sup>.

Tommaso Stigliani (1573-1651), autore di un *Canzoniere* che, dopo la messa all'indice della prima stampa (1605), era stato costretto a rivedere minutamente (1623), aveva acquisito notorietà sia per la cura di un'edizione del *Saggiatore* di Galileo Galilei (Roma, Mascardi, 1623) sia per uno scritto polemico contro l'*Adone* del Marino<sup>49</sup>. Stigliani, infatti, pur aderendo nelle sue composizioni alla poetica barocca, dichiarava un legame maggiore con la tradizione petrarchesca, una posizione di cui si trova traccia anche nell'*Arte del verso italiano*. Quest'ultima illustra, nella prima parte, le regole per comporre in versi (metrica, retorica, arte delle rime, tipi di componimento), mentre nella seconda offre un ampio e dettagliato rimario. L'opera sarebbe stata stampata dopo la morte dello Stigliani e dalla premessa rivolta ai lettori da Pompeo Colonna, curatore dell'opera, apprendiamo che il rimario era stato compilato solo in minima parte dall'autore. Le rime, successive a *-aci*, infatti, sarebbero state completate dallo stesso Colonna, che aveva reperito molti appunti dello Stigliani tra le pagine di una stampa del più celebre rimario del Ruscelli, in gran parte inglobato nel proprio<sup>50</sup>.

<sup>47</sup> G. Ruscelli, *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana nel quale va compreso un pieno e ordinatissimo rimario*, Venezia, presso Giovanni Battista e Melchiorre Sessa, 1559.

<sup>48</sup> C. Goldoni, *Il poeta fanatico*, a c. di M. Amato, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 137 e 197.

<sup>49</sup> *Dell'occhiale, opera difensiva in risposta al cav. G.B. Marino*, Venezia, Carampello, 1627.

<sup>50</sup> T. Stigliani, *Arte del verso italiano con le Tavole delle Rime di tutte le sorti copiosissime del cavalier Fr. Tommaso Stigliani. Con varie giunte e notazioni di Pompeo Colonna principe di Galliciano* [...], Roma, per Angelo Bernabò dal Verme, 1658, premessa *A chi legge*.

Nella commedia *Il poeta fanatico* Goldoni deride la pratica, diffusa soprattutto tra i poeti di minore originalità, di servirsi dell'aiuto di rimari, e il riferimento specifico a Stigliani ci fa capire quanto consultata fosse ancora nel Settecento l'opera del letterato materano<sup>51</sup>. Non è escluso, d'altro canto, che alla descrizione giocosa del poeta e del suo confortevole «comodino» concorra anche il ricordo delle proprie esperienze giovanili. *L'Arte del verso*, infatti, non fornisce solo aiuto nelle rime; il capitolo VI, in particolare, è dedicato al modo più efficace di costruire versi partendo da un testo in prosa. Stigliani muove dall'assunto che tutti i concetti su cui si voglia fondare un componimento poetico nascono, nella fantasia degli autori, «in forma di prosa» e si trasformano in versi attraverso alcune regole. È prima di tutto necessario fornire accenti alle parole e mutare la loro collocazione nella frase, ma poiché ciò è quasi sempre insufficiente, è bene anche eliminare alcuni termini e sostituirne altri con parole equivalenti o simili nel significato, ma più brevi o più lunghe in base alla necessità<sup>52</sup>. Il procedimento potrebbe essere apparso utile al giovane Goldoni, che non era alle prese con concetti nati dalla sua fantasia, ma con frasi pronunciate da altri e da lui memorizzate «in forma di prosa».

La conoscenza dei testi di Stigliani, d'altro canto, troverebbe riscontro in un verso del secondo sonetto del *Quaresimale in epilogo* che traspone una predica sul tema della fede. Qui si condanna, tra gli altri, l'errore di chi riconosce autorità superiore alla ragione: la quartina destinata a trattare tale devianza riporta in rima il sintagma *ragion terrena* che, in identica posizione di rilievo, si ritrova in un componimento di Stigliani, dedicato al conflitto tra ragione e senso:

Su Tommaso Stigliani sono ancora punti di riferimento le pagine di B. Croce, *Versi tipici della poesia barocca*, in Id., *Nuovi saggi sulla letteratura del Seicento*, Bari, Laterza, 1949, pp. 11-19; sempre importante è anche la monografia di M. Menghini, *Tommaso Stigliani. Contributo alla storia letteraria del secolo XVII*, Modena, Libreria internazionale Sarasino, 1892; si cfr., inoltre, per un profilo generale, M.T. Imbriani, *Appunti di letteratura lucana*, Potenza, Consiglio regionale di Basilicata, 2000, pp. 39-44 e la bibliografia ivi indicata.

<sup>51</sup> Nel commento a C. Goldoni, *Il poeta fanatico* cit., p. 241, Marco Amato osserva che il rimario di Stigliani è menzionato anche nella commedia di Girolamo Baruffaldi, *Il poeta* (Bologna, Della Volpe, 1734, pp. 14 e 59), indicata come probabile modello dell'opera goldoniana.

<sup>52</sup> T. Stigliani, *Arte del verso* cit., p. 40.

Quel che senso non cape, occhio non vede,  
Chi scerner tenta con *ragion terrena*,  
Cerca di seminar entro l'arena,  
Ché più sa chi men sa: più sa chi crede<sup>53</sup>.

Spesso espongo a tenzone,  
nell'agon de' pensieri,  
duo contrari guerrieri,  
il senso e la ragione.  
Ma essi, benché fieri,  
luttando amici fannosi, e gl'istessi  
[...]  
soglion lor qualità accommunarsi;  
sì che poco si pena  
che 'l senso è divo e la *ragion terrena*<sup>54</sup>.

La relazione potrebbe sostenersi con la vicinanza dei due argomenti e con l'assenza, nella più diffusa produzione poetica italiana compresa tra XIII e XVIII secolo<sup>55</sup>, della stessa sequenza, tanto all'interno quanto, e ancor più, nelle rime. In ogni caso, al di là delle connessioni possibili con il trattato e i versi di Stigliani, è evidente lo sforzo di Goldoni di abbandonare la prosa oratoria delle prediche per uno specifico linguaggio poetico. È un lavoro che il commediografo compirà più volte per il passaggio dalla stesura in prosa a quella in versi endecasillabi e martelliani di molti testi teatrali<sup>56</sup>. In questi casi, tuttavia, il rifacimento riguarderà due testi scritti, contemporaneamente presenti agli occhi del lettore/compositore, e la loro natura dialogica favorirà in più luoghi la «semplice trasposizione nella misura del verso di battute tipiche della prosa»<sup>57</sup>. Nel caso del *Quaresimale in epilogo*, al contrario, pur trovandoci di fronte alla trasformazione di una comunicazione orale in un testo scritto, il carattere alto dell'oratoria e

<sup>53</sup> C. Goldoni, *Quaresimale in epilogo*, XIII, p. 36 (sonetto II.5-8; d'ora in avanti si daranno, tra parentesi nel testo, i rinvii al sonetto, ai versi e alla pagina dell'ed. cit.).

<sup>54</sup> *Lirici marinisti*, a c. di B. Croce, Bari, Laterza, 1910, p. 16.

<sup>55</sup> Cfr. *LIZ4* e *BibIt*.

<sup>56</sup> Molte trasposizioni in versi delle opere teatrali furono peraltro motivate dalla concorrenza con Pietro Chiari; cfr. A. Stussi, *Carlo Goldoni e l'ambiente veneziano* cit., p. 141.

<sup>57</sup> L. Seriani, *Lingua poetica e rappresentazione dell'oralità*, in «Studi linguistici italiani», XXXI, 2005, pp. 3-32: 8.

la distanza di genere e tipologia testuale indirizzano la revisione del poeta verso una maggiore autonomia del testo d'arrivo.

Goldoni lavora con attenzione minuta sui testi di Cattaneo, tentando di conservarne il senso complessivo, l'ordine delle sequenze testuali, il peso maggiore dato all'uno o all'altro dei temi. Nello stesso tempo, tuttavia, modella gli elementi lessicali, le figure retoriche e di stile, le adatta al verso e alla misura del sonetto, ma si sforza contemporaneamente di semplificare l'esposizione dell'oratore.

#### 4. Sintassi e retorica dalle prediche ai versi

L'invito ad astenersi da esposizioni contorte, eccessivamente adorne di abbellimenti e poco accessibili all'uditorio è quasi un topos che percorre l'intera storia della Chiesa e discende, in particolare, dall'esigenza di raggiungere l'uditorio con una predicazione semplice, anche se non dimentica del rigore formale<sup>58</sup>. Negli anni in cui predicava Giacomo Cattaneo, una maggiore sobrietà aveva già da tempo attutito le complessità del concettismo; ciò traspare dalla lettura del suo panegirico, che cede alla pressione degli ornamenti ampollosi, ma segue una sintassi sufficientemente chiara, con poche inversioni e rari incastri di subordinate. Un riferimento almeno in parte polemico alle prediche «infiorate» doveva essere stato pronunciato anche durante il ciclo della quaresima di Udine, come sembra confermare il sonetto sulla *Parola di Dio*, dove si mette in guardia dal rischio di farsi attrarre dalla bellezza dei fiori senza cogliere la sostanza dei frutti:

Ma se talor basso desio lo guida  
Ad ammirar d'un'eloquenza nuova  
Gl'infiorati concetti, in quei ritrova  
Grate all'udito insan le amene strida.  
Indi che pro! se del Giardin celeste  
Lasciando i frutti, e raccogliendo i fiori,  
Intenda il vizio rio, né lo deteste?

(IV.5-11, p. 38)

<sup>58</sup> Cfr. R. Librandi, *L'italiano nella comunicazione della Chiesa* cit., pp. 335-338.

Anche nella trasposizione poetica delle prediche Goldoni si attiene a una sintassi tendenzialmente lineare, semplificando il carattere delle inversioni. Torquato Tasso, che rientra, come si vedrà, tra i modelli del giovane compositore e che rifugiava da strutture sintattiche complesse, nei *Discorsi dell'arte poetica*, consigliava di iniziare il verso con i casi obliqui<sup>59</sup>, per favorire la posposizione del soggetto; Goldoni non rinuncia a ritoccare l'ordine delle parole, ma usa anch'egli moderazione nel numero e nella tipologia degli interventi. Il verso si avvia spesso con un verbo o un complemento, ma si preferiscono, anche all'interno della strofa, spostamenti di facile ricomposizione. Il caso più semplice è quello in cui lo scambio si realizza tra due soli costituenti, collocando il soggetto in fondo alla frase (a, b, d) o anticipando in prima posizione il caso obliquo e, talvolta, la sua estensione (c, e, f, g):

- (a) Volge dal bel sentier l'incauto piede  
*Apostata bugiardo [...]*
- (b) Pecca il gentil ma (c) dell'error natio  
Non apprende la colpa (II.1-2 e 9-10, p. 36);
- (d) Van più onusti di gloria i più clementi;
- (e) *Delle superbe idee* la fama è corta (III.7-8, p. 37);
- (f) Tanto in quel dì della vergogna atroce  
Confuso il peccator fia che s'annoia (V.5-6, p. 39);
- (g) *All'apparir* di que' nemici aspetti  
La debile virtù già si ritira (XX. 5-6, p. 54).

Il gioco degli spostamenti rimane lo stesso anche quando si complica per la prolessi di un doppio complemento (h) o per l'intrecciarsi delle due modalità (j, k):

- (h) *Lungi dal mormorio* de' nostri errori,  
*Con sovrana maestà* Gesù risiede (XXIII.1-2, p. 57);
- (j) *Al ricader* dello stillante umore  
*Cede la pietra, e al replicar di queste*  
*Voci* di Dio non spezzerassi un cuore? (IV.12-14, p. 38);
- (k) *Con un puro voler*, libero, interno,  
*Alla Gloria* premesse il pio Signore  
Gl'uomini tutti [...] (XXXI.1-3, p. 65).

<sup>59</sup> T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a c. di L. Poma, Bari, Laterza, 1964, p. 209, e cfr. C. Marazzini, *Il secondo Cinquecento e il Seicento* cit., pp. 127-128 e M. Vitale, *L'officina linguistica del Tasso epico. La «Gerusalemme liberata»*, Milano, LED, 2007, pp. 853-859.

Sono più frequenti, però, i versi che, se non si aprono, come si vedrà, con esortazioni o invocazioni, pongono in prima posizione il soggetto. Non è insolito, peraltro, che quest'ultimo sia collocato all'inizio del componimento e che a lui rinvii di seguito i verbi principali di una o più strofe, creando, anche in presenza di incisi, una catena anaforica molto facile da ripercorrere:

*L'Uomo*, formato a simiglianza vera  
Dell'eterno Fattor, ch'è sempre in moto,  
Se *passa* i giorni neghittoso immoto,  
Non *imita* l'idea vaga primiera.

(IX.1-4, p. 43)

*Stolto nocchier*, che riposando in porto,  
Quando spira gentil zeffiro ameno,  
Spezzato poscia agl'aquiloni il freno  
*Si dona* al mar, ed è dall'onde assorto;  
Del gran periglio nel periglio *accorto*,  
D'improvviso timor tutto *ripieno*,  
*Perde* moto e *favella* in un baleno,  
Sepolto prima dal dolor, che morto.

(XI.1-8, p. 45)

Si sarà notato quanto numerose siano nei soli versi riprodotti in questo paragrafo le spezzature per *enjambement*. L'espedito è additato ancora una volta, nei *Discorsi dell'arte poetica* del Tasso, come via per raggiungere lo stile sublime attraverso l'interruzione del ritmo; il procedimento trova, infatti, ampio riscontro nella *Liberata*, dove l'*enjambement* interviene a separare anche legami forti come nome e aggettivo<sup>60</sup>. Non sembra questo, tuttavia, il caso del *Quaresimale in epilogo* di Goldoni, dove la sospensione evita di interrompere la fluidità dei versi: lo si può osservare in modo particolare proprio nel sonetto sulla *Parola di Dio*, dove ben sei volte il verso rimane sospeso, ma solo nell'ultimo distico, con procedimento peraltro molto raro nel resto del *Quaresimale*, si separa il dimostrativo dal nome, rompendo il ritmo e la sintassi:

<sup>60</sup> Cfr. A. Soldani, *Attraverso l'ottava: sintassi e retorica nella «Gerusalemme liberata»*, Lucca, Pacini Fazzi, 1999 (sotto *enjambement*).

Ma se talor basso desio lo guida  
Ad ammirar d'un'eloquenza nuova  
Gl'infiorati concetti, in quei ritrova  
Grate all'udito insan le amene strida.  
Indi che pro! se del Giardin celeste  
Lasciando i frutti, e raccogliendo i fiori,  
Intenda il vizio rio, né lo deteste?  
Al ricader dello stillante umore  
Cede la pietra, e al replicar di *queste*  
Voci di Dio non spezzerassi un cuore?

(IV.5-14, p. 38)

Giacomo Cattaneo, come si è visto, indulge nella tecnica oratoria delle serie paratattiche, portata alle estreme conseguenze dalla predicazione barocca, ma seguita, almeno parzialmente, anche da predicatori del Sei-Settecento, come Paolo Segneri (1624-1694) o Alfonso de' Liguori (1696-1787), più propensi ad attutire gli eccessi degli artifici retorici<sup>61</sup>. Nei sonetti del Goldoni traspaiono ampie tracce del procedimento, che è piegato tuttavia alle figure dell'accumulazione e, talvolta, della ripetizione, più di altre connesse alla tradizione poetica. Particolarmente diffuse, infatti, sono alcune figure quali le terne di aggettivi o l'anafora legata alla derivazione etimologica:

Con un santo, amoroso, acuto strale

(XIX.7, p. 53).

Si sperì, ed il sperar sia tutto in Dio,

Si tema, ed il timor sia di sé stesso

(XXXI.9-10, p. 65).

Ancora un riscontro con le modalità dell'oratoria sacra si può trovare nella sequenza di sostantivi che articolano alcuni aspetti del tema trattato:

Quanto debba abborrirsì il senno vede

Ciò che dalle sue leggi in un rigetta

*Natura, Nobiltà, Costume e Fede.*

(III.12-14, p. 37)

<sup>61</sup> Cfr. R. Librandi, *Alfonso Maria de' Liguori e la predicazione nel Settecento*, in «Studi linguistici italiani», XIV, 1988, pp. 217-250.

Cupidigie tiranne, indegni amori,  
Crapole, vanitadi, ire, rapine,  
Scandali, detrazion d'alme meschine,  
Ingiustizie, bestemmie, empi livori.

(XVI.4-8, p. 50)

Le collane di elementi epitetici, quasi sempre poco pregnanti nell'aggiunta di informazioni e, al contrario, più facilmente utili all'amplificazione ornamentale, sono tra le serie più frequenti anche nei testi di Cataneo; da qui dipende probabilmente il loro numero sensibilmente più elevato nei versi del *Quaresimale in epilogo*. Una costante nei testi di argomento religioso sono le enumerazioni di attributi che, tese a definire l'immensurabilità di Dio e del creato<sup>62</sup>, si estendono, in uno dei sonetti, per un intero distico:

Dio sommo, eterno, intelligenza pura,  
Trina ed una sostanza, ente increato

(XVIII.1-2, p. 52).

ma ancor più amplificate sono le giustapposizioni di sintagmi che rappresentano la caducità dell'uomo (*Predica ultima*) e le insidie dell'interesse (VI):

Neve al sol, nebbia al vento, ombra fugace,  
Fior che nasce il mattin, langue la sera,  
Verme vil, fango rio, tenera cera  
È l'Uom, che a mille infermità soggiace.

(*Predica ultima*, 1-4, p. 72)

Fiera di mille tormentosi artigli,  
Crudel mostro d'Averno, orribil angue,  
[...]  
Giano bifronte, lusinghiero inganno,  
Contagione de' cuori ingorda fame,  
Della pace dell'Uom ladro tiranno;  
Protervo direttor d'inique trame,  
Fonte de' vizi, sempiterno affanno

(VI.1-2 e 9-13, p. 40).

<sup>62</sup> L. Spitzer, *L'enumerazione caotica nella poesia moderna* (1955), trad. it. in «L'Asino d'oro», III, 1991, pp. 92-130: 105.

Nei cicli della quaresima erano immancabili una o due prediche sull'atrocità delle pene infernali e sull'orrore dei peccati, la cui descrizione dava occasione all'oratore di sbizzarrire la propria fantasia, indulgendo in immagini e similitudini raccapriccianti e ostentando la propria bravura in una sequela di attributi. Non per nulla le due quartine del sonetto in cui si traspone la predica sull'inferno (XV) e l'intero componimento dedicato al peccato (XXVIII) sono occupati da una concatenazione di qualità negative:

Fuoco che cruccia, e cruccierà in eterno;  
Dolor che straccia<sup>63</sup>, e non avrà mai fine;  
Continuo rinnovar d'aspre ruine;  
Fra mille fiamme congelato il verno;  
Giusto gaudio di Dio, contento e scherno;  
Spregio delle celesti alme divine;  
Disperazion di volontà meschine;  
Terror, pene, timor: questo è l'Inferno.

(XV.1-8, p. 49)

Peccato: ahi nome! alla pietà divina  
Opposta tirannia, perfido, atroce,  
Suono contrario alla sua santa voce,  
Che al dispregio di Dio mai sempre inclina.  
Peccato: ahi mostro! d'ogni ria rovina  
Empio ministro, esecutor feroce,  
Nemico traditor, che sempre nuoce,  
D'ogni merto dell'alma empia rapina.  
Peccato: ahi forza! che nel cuor informa  
Del misero mortal sua ria figura,  
E l'alma priva dell'antica forma.  
Peccato: ahi pena tormentosa e dura!

(XXVIII.1-12, p. 62)

Nell'ultimo esempio è evidente anche il ricorso all'anafora di *peccato* seguito dall'esclamazione; la figura si associa ancora meglio, nel sonetto sulla passione di Cristo, al succedersi di invocazioni a oggetti inanimati e a entità astratte, dove appare chiaro l'intento del giovane Goldoni di esaltare il carattere parenetico e i toni esortativi delle prediche:

<sup>63</sup> *Straccia* ha qui il significato di 'strazia', 'tormenta'; cfr. *Grande dizionario della lingua italiana*, cit., s.v. *stracciare* (n. 9).

O duri chiodi! o dolorose spine!  
O supplicio crudel di Santa Croce!  
O belle agl'occhi miei piaghe Divine!

(XXXV.12-14, p. 69)

Nella chiusura, si sarà notato il richiamo evidente al noto verso della *Gerusalemme liberata* (cfr. § 5), per cui appare difficile sciogliere l'intreccio tra la suggestione delle prediche e l'influenza della tradizione letteraria. L'enumerazione, d'altro canto, è stata riconosciuta come una delle figure più caratterizzanti del Tasso<sup>64</sup>, che nei *Discorsi dell'arte poetica* sottolinea il valore delle serie enumerative, particolarmente utili, soprattutto se realizzate per polisindeto, nella costruzione di uno «stile magnifico»<sup>65</sup>. La vicinanza, d'altro canto, tra letteratura e predicazione e la pervasività dei modi dell'oratoria sacra, percepibili nelle *Dicerie* del Marino, nelle *Rime sacre* del Tasso e in tanti altri testi più o meno ascrivibili all'ambito religioso, chiudono il cerchio in modo coerente, consentendo al Goldoni di percorrere un solco già da tempo tracciato e lungo il quale si era, più o meno consapevolmente, avviato grazie alle sue letture giovanili.

I sonetti del *Quaresimale in epilogo* non condividono la situazione comunicativa delle prediche: non si rivolgono cioè a un pubblico ben circoscritto di fedeli, né si giustificano con l'intenzione di esortare e ammaestrare; nonostante ciò ben si conserva, nella trasposizione poetica, il carattere parenetico dell'oratoria sacra, visibile nello spazio più ampio che il poeta lascia agli esortativi o alle figure dell'*immutatio* e dell'apostrofe. Il primo sonetto, per esempio, apre ogni strofa con un congiuntivo di esortazione al buon comportamento:

*Cerchi* il giusto mortal gioia costante,  
[...]  
*Tenghi* mai sempre alla ragion davante  
L'amara dubietà dell'ultim'ore  
[...]

<sup>64</sup> Molti studiosi si sono soffermati su questi tratti della poesia tassiana; cfr., in particolare, A.L. Lepschy, *Sulle strutture ternarie nella «Gerusalemme liberata»*, in Ead., *Varietà linguistiche e pluralità di codici nel Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1996, pp. 149-156; A. Soldani, *Attraverso l'ottava*, cit. e M. Vitale, *L'officina linguistica del Tasso epico* cit., pp. 81 ss.

<sup>65</sup> T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica* cit., p. 216.

*Non sian* l'opere sue di senno prive;  
[...]  
Ma in van lo *speri* fin che mortal velo  
Quaggiù lo cigne [...]

(I.1, 5-6, 9 e 12-13, p. 35)

Ancor più frequenti, come si diceva, sono le esclamative e le interrogative, talvolta in sequenza e spesso segnate da imperativi o interiezioni<sup>66</sup>:

Ferma, destra inumana! E qual ti scorta  
Barbara crudeltà? Che fai? Che tenti?

(III.1-2, p. 37)

Ed oh che fuoco! se la man di Dio  
Alle fiamme raddoppia il vero ardore  
[...]  
Ahi gente, grida, sconoscente e fella,  
Non vi muove a pietà tanta mia pena?

(XXXII. 3-4 e 13-14, p. 56)

o, nel sonetto XXXI, ad apertura delle prime tre strofe, da invocazioni a entità astratte, secondo una tecnica ampiamente sfruttata nell'oratoria secentesca e ben conosciuta, come si è visto, da Cattaneo:

O al vento sparse da pietà mendace  
Opere infide [...]  
O dolor finto! [...]  
O desir vano [...]

(XXX.1-2, 5 e 9, p. 64)

## 5. *Modelli di lunga durata*

Procedimenti analoghi a quelli fin qui esaminati sono rintracciabili in quasi tutti i componenti del *Quaresimale in epilogo*, ma in almeno un caso, quello della predica sull'Addolorata, sono funzionali al coinvolgimento emotivo più che alla parenesi:

<sup>66</sup> Le interrogative fittizie, d'altro canto, sono strumento ricorrente anche in testi dialogici come le tragedie in versi; cfr. L. Serianni, *Lingua poetica e rappresentazione dell'oralità* cit., p. 11.

Delle viscere mie parte più cara,  
Tu peni e mori, e non morir poss'io?  
Ahi tiranna pietà del dolor mio!  
Ahi vita molto più di morte amara!

Mori, figlio diletto; ahi morte avara,  
Che mi togli dal seno un figlio Dio,  
Un monarca del Ciel benigno e pio,  
Da cui pietade a intenerirsi impara.

Vanne pure a morir, che se il gran Padre  
In te vuole adempir l'aspra vendetta,  
Io pur debbo volerlo allor che Madre.

Mori pur, figlio, che se a te si aspetta  
Carpir l'uomo crudel da mani ladre,  
M'affligge il tuo dolor, e mi diletta.

(XXXIII, p. 67)

Come nel panegirico dell'Annunciata, alle parole della Vergine è affidato il compito di illustrare il tema dell'amore materno, causa, ma anche cura del dolore per la morte del figlio. Rientra, del resto, nella tradizione di un genere antico e importante l'accentuazione teatrale del dialogo di Maria con il figlio crocifisso, anche se non è facile stabilire, nei versi del Goldoni, quanto ciò dipenda dal panegirico di Cattaneo o da una scelta autonoma. Nella trasposizione della predica sull'Annunciata si è visto come l'autore avesse introdotto autonomamente il dialogo tra Maria e l'angelo, mostrando, con l'interazione dei due personaggi, di propendere per una rappresentazione del miracolo più tradizionale, ma anche più vivace. Non è da escludersi, pertanto, che nel passaggio dalla prosa ai versi dell'Addolorata sia stata amplificata la voce della Madonna, enfatizzandone i toni drammatici.

Il nuovo slancio dato dal Concilio tridentino alla devozione della Vergine aveva avuto riflessi tanto sulla cultura religiosa quanto sulla letteratura sacra, che puntava a una rappresentazione umana ed espressiva del dolore di Maria<sup>67</sup>. Un esempio importante è dato dalle *Lagrime*

<sup>67</sup> Cfr. G. Petrocchi, *La devozione alla vergine negli scritti di pietà del Cinquecento italiano*, in *Problemi di vita religiosa in Italia nel Cinquecento* cit., pp. 281-287.

della *beata Vergine* del Tasso<sup>68</sup>, che tuttavia non riproduce, se non in minima parte, le parole dell'Addolorata, e preferisce, al contrario, suscitare il pianto del lettore descrivendo in terza persona i ricordi e le pene della madre. Una tradizione letteraria si era del resto consolidata nella più generale rappresentazione del pianto, dando vita, tra l'altro, al componimento sacro di Luigi Tansillo, *Le lacrime di san Pietro*, fonte possibile sia di alcune tra le *Rime sacre* del Tasso sia del poema di Ridolfo Campeggi (1565-1624), *Le lagrime di Maria Vergine* (1617 e 1618). Quest'ultimo, nobile bolognese associato all'Accademia dei Gelati con il nome di Rugginoso, più noto per una raccolta di liriche (1620) di impronta mariniana, era stato anche autore di testi teatrali e di libretti destinati a drammi musicali e intermezzi<sup>69</sup>. I sonetti del *Quaresimale in epilogo* sono l'esperienza letteraria di un giovane autore che saggia le proprie tendenze artistiche ed è facile aspettarsi che attinga da molteplici letture poetiche, non solo per imitazione di maniera. Nel confronto tra i versi di Goldoni e i suoi possibili modelli, alcune sequenze ed emistichi appaiono di ampia diffusione nella tradizione poetica; in particolare, nell'invocazione del pianto di Maria, *Abi tiranna pietà del dolor mio*, l'ultimo sintagma ritorna con qualche frequenza in componimenti che trattano le pene d'amore<sup>70</sup> e si incontra nell'*Aurora ingannata* del Campeggi, favola mitologica, concepita nel 1608 come intermezzo musicale:

Chi mi risponde? or tu chi sei, cui tanto  
Movo a pietà del dolor mio?<sup>71</sup>

<sup>68</sup> Cfr. E. Ardissino, «*L'aspra tragedia*» cit., pp. 164-168 e la bibliografia ivi indicata.

<sup>69</sup> Cfr., per la biografia di Campeggi e per la tradizione a stampa delle *Lagrime*, G. Fulco, Marino, «*Flavio*» e il Parnaso barocco nella corrispondenza del «Rugginoso» (1997), in Id., *La «meravigliosa» passione. Studi sul barocco tra letteratura ed arte*, Roma, Salerno Ed., 2001, pp. 152-194, per gli *Idilli* del poeta bolognese e per il rilievo della sua poesia, G. Zinano et al., *Idilli*, a c. di D. Chiodo, Torino, Res, 1999; D. Chiodo, *L'idillio barocco e altre bagatelle*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000 e L. Giachino, «*Aurea catena che le menti annoda*». *La poesia lirica di Ridolfo Campeggi*, in «Giornale storico della Letteratura Italiana», CLXXVII, 2000, pp. 361-384.

<sup>70</sup> Cfr. *LIZA* e *BibIt*.

<sup>71</sup> Cito dall'edizione: R. Campeggi, *L'Aurora ingannata* (1608), a c. di P. Gonfalonieri, in «Lo stracciafoglio» (rassegna semestrale on line – <http://www.edres.it/>), A. II/1, pp. 12-25; l'edizione di Paola Gonfalonieri si fonda sulla *editio princeps* del 1608 (Bologna, Rossi).

L'occorrenza, come si diceva, non è isolata e si ritrova, tra l'altro, nelle poesie di Girolamo Preti (1582-1626), che ispira, con la più nota *Salmace* (1608), l'*Aurora ingannata* di Campeggi e premette all'edizione del 1618 delle *Lagrima di Maria Vergine un Discorso intorno all'onestà della poesia*<sup>72</sup>. I rinvii intertestuali di Goldoni indicano, a dire il vero e come si vedrà tra breve, una vicinanza maggiore alla produzione poetica del XVI secolo, ma, per quanto possa apparire scontato, ciò che lascia propendere, in questo caso, per i versi di Campeggi è proprio la natura teatrale del suo testo: la frequentazione precoce dei teatri e delle opere concepite per la recitazione è ribadita con orgoglio dallo stesso Goldoni e se a ciò si aggiunge lo spazio maggiore lasciato nel sonetto al dialogo di Maria e la tendenza, appena vista, a conservare dei tratti della predicazione soprattutto apostrofi, esclamazioni, interrogazioni non è da escludersi l'incrocio con l'influenza esercitata dai drammi in versi. È importante osservare, d'altro canto, come nelle terzine del sonetto XXXIII le parole di Maria bilancino la disperazione per la morte del figlio con la professione di obbedienza a Dio, fino all'affermazione del piacere per ciò che si sta compiendo («m'affligge... e mi diletta»). Le considerazioni conclusive sono quasi sicuramente da ricondurre al contenuto della predica: nei numerosi modelli letterari, infatti, come accade tanto in Tasso quanto in Campeggi, è solo la sofferenza a occupare il centro della scena.

Al di là delle suggestioni molteplici che potrebbero aver influenzato i versi sul pianto di Maria, gli altri modelli rintracciabili nei sonetti del *Quaresimale* segnalano una tendenza che si sarebbe rafforzata negli anni successivi. L'ingresso di Goldoni nell'Arcadia è di vent'anni posteriore alla composizione del *Quaresimale in epilogo*; secondo il suo racconto, infatti, negli anni del soggiorno pisano, tra il 1745 e il '48, egli fu accolto nella Colonia Alfea con il nome di Polisseno Fegejo, e fu aggregato, poco dopo, all'Arcadia di Roma. In realtà, tanto il ricordo di quei giorni quanto i modi e le forme della sua produzione teatrale parlano di propensione a ironizzare sulla superficialità dei temi e sulle estremizzazioni di molti arcadi di maniera. Nei *Mémoires* racconta di essersi preso gioco dei membri della Colonia fingendo di improvvisare un sonetto già com-

<sup>72</sup> Il *Discorso* di Preti è quasi un manifesto antimarinista; cfr. G. Preti, *Poesie*, a c. di D. Chiodo, Torino, Res, 1991 e Id., *Discorso intorno all'onestà della poesia* (1620), a c. di D. Chiodo, in «Lo stracciafoglio», A. I/1, 2000, pp. 3-11.

posto da tempo e sottolinea la distanza tra l'amore per la scrittura delle commedie e la tiepida attrazione per i convegni poetici<sup>73</sup>. Pochissimi anni dopo (1749) si rappresenterà per la prima volta a Venezia l'*Arcadia in Brenta*, dramma giocoso in versi, musicato da Baldassarre Galuppi, e satira sociale che non ha come oggetto di critica i poeti dell'Accademia, ma colpisce ancora una volta le smanie effimere dei borghesi veneziani. È indubbio, tuttavia, che Fabrizio, personaggio centrale dell'opera, intenda ricreare, nella propria villa e con gli amici ospiti, un'*Arcadia* in miniatura, rimarcando la vacuità di alcuni costumi e dando vita a una comicità efficace<sup>74</sup>.

D'altro canto, è proprio il ricordo dell'ingresso nella Colonia pisana che spinge Goldoni a sottolineare<sup>75</sup> le proprie scarse abilità poetiche, anche se tutto ciò è ancora di là da venire nei giorni udinesi del *Quaresimale in epilogo*. Il compositore di sonetti sembra a quell'epoca aver già indirizzato le sue scelte: le letture che abbiamo visto trasparire dai versi rinviano, sia nella presenza del Tasso sia nella vicinanza a poeti come Stigliani o Preti, contrari, almeno in teoria, agli eccessi del marinismo, a un'adesione, forse ancora generica, al nuovo gusto diffuso negli anni dell'esperienza udinese.

Le preferenze sembrano concentrarsi prevalentemente sui modelli del Cinquecento e sulle ascendenze di un canone letterario che giusto nel XVI secolo aveva fissato i suoi classici<sup>76</sup>. Non meravigliano, pertanto, i richiami vistosi al *Canzoniere* petrarchesco, che non per nulla coincidono con alcuni dei passi più saccheggianti dai poeti del Quattro-Cinquecento:

Anzi con saggio *inalterabil zelo*  
Cerchi [il giusto mortal] di farle eternamente vive.  
Ma in van lo sperì fin che *mortal velo*

<sup>73</sup> C. Goldoni, *Mémoires*, I, pp. 220-221 e 223-224.

<sup>74</sup> La tematica, com'è noto, era già presente, con allusività ovviamente diverse, nell'*Arcadia in Brenta* di Giovanni Sagredo (1617-1682), per cui cfr. G. Sagredo, *L'Arcadia in Brenta*, a c. di Q. Marini, Roma, Salerno Ed., 2004; il dramma musicale di Goldoni è peraltro indicato come prova esilarante di teatro nel teatro; cfr. F. Fido, *Nuova guida a Goldoni* cit., pp. 61-62.

<sup>75</sup> Cfr. nota 3.

<sup>76</sup> Si avverte una volta per tutte che i riscontri che seguiranno nel paragrafo si fondano sui *corpora* di *LIZA* e di *BibIt*; tranne nel caso in cui non sia indicata esplicitamente la fonte cartacea, le citazioni rinviano ai riferimenti bibliografici dei due *corpora*.

Quaggiù lo cigne, perché sol si vive  
Lieti, per sempre, ed onorati in *Cielo*.

(I.10-14, p. 35)

Nei *Rerum vulgarium fragmenta*, il sintagma *mortal velo* indica per tre volte l'involucro corporeo del poeta, visto come fardello che trattiene l'anima e ne offusca la vista<sup>77</sup>. L'immagine ebbe ampia diffusione nella tradizione poetica successiva e, come conferma anche il sonetto di Goldoni, si tramandò come sintagma fisso con lo stesso significato metaforico e con le stesse connotazioni negative. La sequenza *mortal velo*, tuttavia, nel *Canzoniere* ricorre all'interno del verso («Se mortal velo il mio veder appanna» LXX.35), mentre nei due casi in cui si sposta in rima il sintagma si presenta nella variante *mortal mio velo* («Così disciolto dal mortal mio velo» CCCXIII.12; «in sua presentia del mortal mio velo» CCCXXXI.56). Nel più alto numero di occorrenze quattro-cinquecentesche, al contrario, la successione prescelta è *mortal velo*, che, collocata in fondo al verso, è, come in Petrarca, in rima con *cielo*. Nella gran parte dei canzonieri quattro-cinquecenteschi, tra l'altro, rispetto all'unico caso registrabile nei *Rerum vulgarium fragmenta* (CLXXXII.1-8), la rima *velo* : *cielo* si lega, come accade nel sonetto di Goldoni, molto più frequentemente a *zelo*.

Il riferimento a Petrarca è ancor più esplicito nella chiusura sentenziosa del sonetto XXV («*Intendami chi può*: so quel ch'io dico», v. 14, p. 59), dove, contrariamente a quanto avviene nella tradizione cinquecentesca, si riproduce solo il primo emistichio del verso petrarchesco («*intendami chi pò, ch'i' m'intend'io*» CV.17). Il desiderio, d'altro canto, di ricondursi al canone fondante della tradizione letteraria e soprattutto alla sua formalizzazione cinquecentesca sembra essere confermato dalla coincidenza con un verso del Bembo. Nei *corpora* interrogabili dei testi poetici prodotti tra il XV e il XVII secolo, il sintagma decameroniano *guiderdon promesso* appare utilizzato in poesia e, per di più, nella posizione focalizzata della rima solo da Pietro Bembo:

<sup>77</sup> Il *velo* come metafora del corpo ricorre anche per Laura, ma si accompagna in questo caso solo agli aggettivi *bel*, *leggiadro* o *soave* (CCCXIX.14 e CCCXXXI.56); cfr. R. Librandi, *Dal cuore all'anima nella lirica di Dante e Petrarca*, in *Capitoli per una storia del cuore. Saggi sulla lirica romanza*, a c. di F. Bruni, Palermo, Sellerio, 1988, pp. 119-160: 146.

Leonico, che 'n terra al ver si spesso  
gli occhi levavi e 'l penser dotto e santo,  
et or nel cielo il *guiderdon promesso*  
ricevi al tuo di lui studio cotanto

(Rime, CXLIV.3).

Nel passaggio dalla prosa del *Decameron* (II.8) alle rime del sonetto il sintagma estende il proprio significato alla salvezza eterna, premio celeste meritato da chi ha condotto una vita esemplare. Con la stessa accezione e nella stessa posizione finale, la sequenza è testimoniata solo nei componimenti in versi del XVIII secolo, a partire dal *Quaresimale in epilogo* di Goldoni<sup>78</sup>:

Vi è Ciel, vi è Inferno, e vi è decreto espresso,  
Ch'uno al giusto s'aspetta, e l'altro al rio;  
Secondo il merto è il *guiderdon promesso*.

(XXXI.12-14, p. 65)

A conferma, tuttavia, di quanto si è già riscontrato (§ 4), dall'influenza del Tasso dipende sicuramente la rielaborazione di un noto verso della *Liberata*, «O belle a gli occhi miei tende latine!» (VI.104), cui fa eco il goldoniano «O belle agl'occhi miei piaghe Divine!» (XXXV.12-14, p. 69). Altri richiami sono meno evidenti: *umil donzella* («Al gran Nuncio di Dio l'umil Donzella» XVII.2; cfr. § 3), per esempio, nella tradizione letteraria precedente ricorre, ancora una volta in rima, soltanto nella *Conquistata* («Tu, celeste guerrier, ch'umil donzella» XV.28), la cui scarsa diffusione, però, non dà certezze sulla sua conoscenza da parte del giovane Goldoni. Poco evidente è anche la dipendenza di *colpo orrendo* («Se il colpo orrendo a quel nemico avventi» III.3, p. 37), più diffuso nell'epica cavalleresca e attestato due volte nel *Rinaldo* del Tasso<sup>79</sup>, ma non per nulla ripreso, nell'esordio del sonetto *Men vado a morte, e di quel colpo orrendo*, dal poeta arcade Antonio Ottoboni, veneziano che aveva aderito all'Accademia con il nome di Eneto Ereo<sup>80</sup>.

<sup>78</sup> Alcuni decenni più tardi ritornerà, ma non con lo stesso significato, nella tragedia in versi, l'*Antigone*, di Alfieri; nei testi in prosa degli stessi secoli, del resto, il sintagma ha una ricorrenza solo lievemente più alta.

<sup>79</sup> Le altre occorrenze dell'identica sequenza sono in Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato* (3 volte) e in Gian Giorgio Trissino, *L'Italia liberata dai Goti* (2 volte);

<sup>80</sup> *Rime degli Arcadi*, IV, Roma, per Antonio Rossi, 1717, p. 41.

Altri riscontri si potrebbero ancora fare, ma non ci direbbero molto di più sulle tendenze da cui dipendono i sonetti del *Quaresimale in epilogo*; ci sembra più interessante osservare, al contrario, come l'esperienza giovanile abbia segnato nel tempo la costruzione dei componimenti goldoniani, anche di quelli destinati al teatro. Molte delle espressioni qui analizzate, infatti, si ritroveranno nelle commedie in versi: il *colpo orrendo*, per esempio, ritorna in una battuta del *Belisario* («Pera chi fu cagion del colpo orrendo» atto V, sc. 9), ma ricorre ancora tre volte nel *Rinaldo di Mont'Albano* («In atto di vibrar l'orrendo colpo» atto IV, sc. 9; «In atto di scagliar l'orrendo colpo?» atto V, sc. 3) e in *Artemisia* («Oh orrendo colpo! Ah non lo voglia il fato!» atto V, sc. 8)<sup>81</sup>, con inversione dei costituenti più consona alla declamazione oratoria della tragicommedia. Più volte ritorna in composizioni analoghe anche l'*umil donzella* («Or che temi in raminga umil donzella» *Enea nel Lazio*, atto III, sc. 1; «Per trafiggere il sen d'umil donzella?» *La bella Giorgiana*, atto III, sc. 6)<sup>82</sup> o la *destra inumana* («Oh giusto ciel! ah qual destra inumana?» *La sposa persiana*, atto V, sc. 5)<sup>83</sup>, cui è rivolta, come nel sonetto III già esaminato (cfr. § 4), un'apostrofe enfatica<sup>84</sup>.

È interessante osservare, tuttavia, al di là dei raffronti ancora possibili, come il verso petrarchesco, già inserito parzialmente nel *Quaresimale in epilogo*, ritorni allo stesso modo nei martelliani del *Torquato Tasso* («Intendami chi puote» atto IV, sc. 13)<sup>85</sup>, mentre è citato per esteso («Intendami chi può, che m'intend'io»), con ammiccante complicità dell'autore, da due diversi personaggi rispettivamente nelle commedie *La Castalda* (atto II, sc. 5) e *La Serva amorosa* (atto II, sc. 4). Nella prima, il verso del *Canzoniere* appartiene a due battute del personaggio ricco e ignorante che cerca di conquistare la protagonista con parole altisonanti e vuote di senso; nella seconda, due versi dello stesso componimento del Petrarca (CV.17 e 21) sono pronunciati da Lelio, giovane sciocco che ritiene di avere molte virtù

<sup>81</sup> C. Goldoni, *Belisario*, IX p. 70; Id., *Rinaldo di Mont'Albano*, IX, pp. 349 e 358; Id., *Artemisia*, IX, p. 1073.

<sup>82</sup> C. Goldoni, *Enea nel Lazio*, IX, p. 1108; *La bella giorgiana*, IX, p. 1249.

<sup>83</sup> C. Goldoni, *La sposa persiana*, in *La sposa persiana, Ircana in Julfo, Ircana in Ispaan*, a c. di M. Pieri, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 135-235: 227.

<sup>84</sup> Cfr., sul tentativo riformatore rappresentato dal teatro tragico e tragicomico in versi di Goldoni, A. Stussi, *Carlo Goldoni e l'ambiente veneziano* cit., pp. 127-129.

<sup>85</sup> C. Goldoni, *Torquato Tasso*, V, p. 830.

(«Passato ha il merlo il rio, / Intendami chi può, che m'intend'io»)<sup>86</sup>. In tutti i casi appare evidente l'intento di burlarsi dei poeti improvvisati, i cui versi non sono elaborazioni originali, ma solo frutto di impasti e ritagli.

L'atteggiamento irrisorio verso la poesia manieristica e arcaizzante ritorna, come si è visto, in molte occasioni, ma non incide sul rispetto per la tradizione più autentica<sup>87</sup>. L'innovazione linguistica connessa alla riforma teatrale di Goldoni costruisce, come è stato osservato da Gianfranco Folena, apparenza di spontaneità e vivacità di parlato, accostando dialettismi veneti, regionalismi settentrionali e colloquialismi toscani a modi e procedimenti di uno stile alto<sup>88</sup>. Non ci sembra banale osservare che tutto ciò è anche il frutto di un'antica assimilazione dei modelli fondanti della tradizione letteraria italiana. È vero, come è stato sottolineato<sup>89</sup>, che Goldoni, nell'elaborare una lingua nuova per le scene tea-

<sup>86</sup> C. Goldoni, *La Castalda*, in *La castalda, La gastalda*, a c. di L. Riccò, Venezia, Marsilio, 1994, pp. 109-197:155; Id., *La serva amorosa*, a c. di P.D. Giovanelli e C. Mazzotta, Venezia, Marsilio, 2007, p. 120.

<sup>87</sup> Si ricorderà, tra l'altro, come *Il poeta fanatico* (cfr. § 3) prenda di mira le velleità di versificatori mediocri, soprattutto per colpire, secondo Marco Amato (*Introduzione* a C. Goldoni, *Il poeta fanatico* cit., pp. 9-43: 20) lo stile di Pietro Chiari. Il protagonista Ottavio si cimenta in componimenti che richiamano modelli petrarcheschi, ma che insistono in particolare sui moduli più ritornanti della tradizione poetica a partire dal Cinquecento. Non per nulla la prima sequenza di uno dei versi ripetuti da Ottavio con compiacimento («*Al dolce suon d'armoniosa lira*» At. 1, sc. 3 e sc. 5, pp. 137 e 140) è tra quelle di più alta frequenza nei testi poetici compresi tra XVI e XVIII sec. e ricorre almeno quattro volte nelle opere del Tasso (cfr. *LIZ4 e BibIt*). Sono espressioni facilmente memorizzabili e quindi più di altre enfatizzate nelle parodie del Goldoni, fino al punto da diventare ridicole. Ciò non toglie, tuttavia, che lo stesso commediografo attinga consapevolmente, in altre occasioni, a moduli noti della tradizione poetica, con l'intento di rielaborarli in modo sobrio nei propri versi. Non ci sembra opportuno, pertanto, paragonare, secondo l'indicazione di Marco Amato (commento a C. Goldoni, *Il poeta fanatico* cit., pp. 246-247), il sonetto definito in «stile eroico» dal protagonista della commedia (At. 1, sc. 10, p. 151), che descrive come un roboante giudizio universale il precipitare dei fulmini, con il sonetto V del *Quaresimale in epilogo* tratto dalla predica sul giorno del giudizio. Qui influiscono modelli della tradizione letteraria ma anche esempi dell'oratoria sacra, e soprattutto incidono intenti di natura del tutto diversa.

<sup>88</sup> G. Folena, *L'esperienza linguistica di Carlo Goldoni* (1958), in Id., *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 89-132: 90-93 e cfr. V. Coletti, *Storia dell'italiano letterario dalle origini al Novecento*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 214-215.

<sup>89</sup> P. Trifone, *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Nazionali, 2000, p. 73.

trali, si difende da chi gli imputa una presunta incuria nella forma rimarcando la differenza tra un «poeta comico» e un accademico della Crusca, ma è anche vero che egli argomenta questa distanza con la necessità del commediografo di farsi comprendere tanto in Toscana quanto in ogni altra regione d'Italia<sup>90</sup>. È la ricerca, almeno in buona parte dei dialoghi in italiano, di una lingua media, priva di eccessi, visibile, sull'altro versante, anche nel «veneziano medio e dell'uso civile» che accomuna tante commedie<sup>91</sup>. Nella situazione linguistica italiana, l'invenzione di un parlato colloquiale<sup>92</sup> doveva passare attraverso l'accoglienza della conversazione colta settentrionale e l'espunzione degli eccessi arcaistici<sup>93</sup>, ma tutto ciò poteva andare a buon fine solo avendo come base di partenza l'italiano messo a norma due secoli prima.

<sup>90</sup> L'affermazione è nella lettera agli associati dell'edizione Paperini, in *Il teatro italiano*. IV. Carlo Goldoni cit., III, pp. 1282-1287: 1285.

<sup>91</sup> A. Stussi, *Carlo Goldoni e l'ambiente veneziano* cit., p. 182 e cfr., per la costruzione sapiente del dialetto nelle commedie veneziane, G. Folena, *Il linguaggio del Goldoni dall'improvviso al concertato* (1957), in *L'italiano in Europa* cit., 133-160 e, più in generale, per il Goldoni dialettale, Id., *Vocabolario del veneziano di Carlo Goldoni*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1993.

<sup>92</sup> Ottenuto soprattutto, come mostra P. Trifone, *L'italiano a teatro* cit., pp. 77-79, con interventi sulla sintassi.

<sup>93</sup> A. Stussi, *Carlo Goldoni e l'ambiente veneziano*, p. 183.

